

LEANDRO PASSOS

RAPTO E ABSORÇÃO: REFERÊNCIAS CLÁSSICAS EM *CONTOS DE AMOR*

***RASGADOS* DE MARINA COLASANTI**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, câmpus de Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

Araraquara

2008

Passos, Leandro.

Rapto e absorção : referências clássicas em *Contos de amor rasgados* de Marina Colasanti / Leandro Passos. - Araraquara : [s.n], 2008.

175f. : il ; 30 cm.

Orientador: João Batista Toledo Prado
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista,

Faculdade de Ciências e Letras

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Contos brasileiros – História e crítica. 3. Intertextualidade. 4. Mitologia na literatura. 5. Simbolismo nos contos de fada. 6. Colasanti, Marina, 1937- - Contos de amor rasgados – Crítica e interpretação. I. Prado, João Batista Toledo. II. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras. III. Título.

CDU – 821.134.3(81).09

LEANDRO PASSOS

RAPTO E ABSORÇÃO: REFERÊNCIAS CLÁSSICAS EM *CONTOS DE AMOR*
***RASGADOS* DE MARINA COLASANTI**

COMISSÃO EXAMINADORA

Titulares

Prof. Dr. João Batista Toledo Prado (orientador)

Profa. Dra. Karin Volobuef (UNESP – FCL)

Prof. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos (UNESP – IBILCE)

Suplentes

Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti (UNESP – FCL)

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta (UNESP – IBILCE)

Araraquara, 17 de janeiro de 2008

À minha eterna *musa* mãe Maria Inês e ao *sátiro* irmão Alexandre

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela oportunidade de trabalho em vida.

A minha “sagrada família” pelo constante apoio e incentivo: meu pai Jair, meus irmãos Alexandre e Luana. À Magê, sempre presente. Ao EdinalDU pela paciência em ouvir às vezes as mesmas “narrativas do périplo do trabalho”.

Aos meus amigos apaixonados pela arte da linguagem Angélica, Denise, Kelly, Lígia, Nilda, Priscila, Sérgio, Solange e todos que me acompanharam às “idas” ao passado clássico e ao “retorno” à contemporaneidade.

Ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários.

Aos professores incentivadores Prof. Dr. Cláudio Aquati, Profa. Dra. Araguaia, Profa. Dra. Celeste Ramos, Prof. Dr. Sérgio Motta, Profa. Dr. Karin Volobuef e Profa. Maria Celeste Dezotti.

Aos funcionários da Pós sempre prestativos.

Ao meu orientador, Prof. Dr. João Batista Toledo Prado, por acreditar na realização do trabalho, pela tranquilidade na orientação e pela liberdade de escolhas a mim concedida.

À CAPES (2006/2007) e ao CNPQ (2007/2008) pelas bolsas concedidas.

A todos que colaboraram de modo direto e indireto na realização desse trabalho.

*É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo
onde predomina a atualidade mais incompatível.*

Ítalo Calvino

PASSOS, Leandro. *Rapto e absorção: referências clássicas em Contos de amor rasgados de Marina Colasanti*. 175f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2008.

RESUMO:

Esta dissertação propõe-se a analisar o livro *Contos de amor rasgados* (1986), de Marina Colasanti. Nessa obra, percebe-se que a escritora, famosa e estudada pelas narrativas voltadas ao público infanto-juvenil, mantém o diálogo com as formas simples (mito e conto maravilhoso), como as define Jolles (1976), mas altera os significados simbólicos presentes nessas narrativas clássicas. Em *Contos de amor rasgados*, o passado é *raptado*, inserido no cotidiano de relacionamentos amorosos e *absorvido* por uma linguagem literária que nos mostra a sensualidade e a subversão na narrativa da escritora em estudo. Por isso, foram selecionados aqui os contos que dialogam com o passado clássico (rapto), alteram os significados desses conteúdos (absorção) e sugerem a sensualidade, ora de forma velada, ora explícita. Diante disso, os objetivos deste trabalho são: (i) analisar de que maneira se dá a inserção dos mitos e dos contos maravilhosos nos textos selecionados, destacando os efeitos obtidos com os possíveis desvios ou confirmação dos sentidos dos textos antigos na obra moderna; (ii) evidenciar: a) quais os efeitos que se obtêm com a inserção dessas formas simples; b) como são trabalhados os temas dos relacionamentos amorosos e da vida, presentes nos contos, sobretudo porque a simbologia dos mitos e dos contos maravilhosos nem sempre significa hoje o que significava no passado.

Palavras-chave: Marina Colasanti; conto; formas simples; literatura clássica; imagem; subversão.

PASSOS, Leandro. *Abduction and absorption: classical references in Contos de amor rasgados*, by Marina Colasanti. 175f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2008.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the book *Contos de amor rasgados* (1986), by Marina Colasanti. In this book, the writer whose fame was achieved by narratives directed to children and teenager readers, engages in a dialogue with *simple forms* (Myth and Folk Tale), as defined by Jolles (1976), altering the symbolic meanings of these classical narratives. In *Contos de amor rasgados*, the past is *abducted*, inserted into the daily routine of romantic relationships and *absorbed* by a literary language that shows us the narrative's sensuality and subversiveness. That is the reason why the short stories selected for analysis were those in which the classical past is abducted, the meanings are altered (*absorption*) and sensuality is suggested, either explicitly or inconspicuously. That in mind, this paper's goals are: (i) to analyse the way Myths and Folk Tales are inserted into the selected texts, pointing out the effects of meaning change or maintenance in the modern writings; (ii) to clarify: a) the effects of the *simple forms*' insertion; b) the way romantic and life relationships' themes appear in the narratives, mainly because Myths and Folk Tales' symbolic meanings in the past are not necessarily the same nowadays.

Keywords: Marina Colasanti; short story; simple forms; classical literature; image; subversion.

SUMÁRIO

1. Introdução	11
2. <i>Contos de amor rasgados</i> : contos rasgados de amor rasgado	16
3. O rito e o mito nos contos	26
3.1. Literatura e rito primitivo	27
3.1.1. “Uma questão de educação”: entre a rudeza e a polidez	35
3.1.2. O rito fora da moldura	42
3.2. Literatura e mito antigo	43
3.2.1. O mito clássico das flores	48
3.2.1.1.. O mito das flores na contemporaneidade	62
3.2.1.2.. A (de)floração, a violação e o estupro dos signos.....	71
3.2.1.3.. O mito deslocado	73
3.2.2. Da melopéia à música de Roberto Carlos: a sereia desautomatiza de <i>Contos de amor rasgados</i>	75
3.2.2.1. As ilhas Sirenas e a nau de Ulisses: o espaço mítico	76
3.2.2.2. O conto desencanta o canto: a sereia na banheira entre azulejos	81
3.2.3. É fogo que arde	93
3.2.3.1. O ritual e o mito de Shiva e a sua esposa sati	94
3.2.3.2. É como se fosse na Índia	100
3.2.3.3. A história de Pigmaleão	104
3.2.3.4. A verdadeira estória da história de Pigmaleão	107
3.2.3.5. Preparação, contemplação, encontro, perpetuação e destruição: os instantes dos relacionamentos	113
3.2.4. O único momento de completude de Sísifo	118
3.2.4.1. A tarefa no conto	121

4. Formas simples conto maravilhoso na contemporaneidade	125
4.1. A curiosidade feminina e a crueldade masculina em “Barba Azul” de Perrault.....	130
4.2. A permanência da curiosidade feminina e a ausência da crueldade em “De um certo tom azulado” de Marina Colasanti	142
4.3. “O Rei Sapo ou Henrique de Ferro” de Grimm e a preferência do belo ao grotesco	148
4.4. “Perdida estava a meta da morfose” de Marina Colasanti: o grotesco torna-se belo	153
4.5. Resignificação de Perrault e Grimm em Colasanti: a transfiguração feita pela linguagem lúdica	158
5. Rapto e absorção em Contos da amor rasgados	163
6. Referência bibliográfica	167
7. Anexo.....	172

1. INTRODUÇÃO

É pertinente reforçar a idéia de que a escolha dos contos em questão se justifica, primeiramente, porque fazem parte de uma obra da escritora Marina Colasanti pouco estudada. Essa obra diferencia-se das demais da mesma escritora, porque o universo maravilhoso dos contos de fadas e dos mitos clássicos é resgatado, ali, de um modo sensual e subversivo.

Trabalhar com *Contos de amor rasgados*, além de mostrar a “outra face” da narrativa de Marina Colasanti, premiada escritora de literatura direcionada para crianças e jovens, possibilita explorar sua escrita poética, que mantém, em seus procedimentos de composição literária, o resgate das formas simples (mito e conto maravilhoso), voltado, porém, para um público adulto.

Contos de amor rasgados contêm uma série de contos que tratam do cotidiano amoroso, seja de marido e mulher, de namorados ou de amantes em relações extraconjugais. O teor de sensualidade é extrapolado no livro em estudo, principalmente se comparado a outras obras da autora, tais como *Uma idéia toda azul* (1979), *Doze reis e a moça no labirinto de vento* (1982), *A menina arco-íris* (1984), *Ofélia a ovelha* (1989), *Entre a espada e a rosa* (1992) e *Ana Z, aonde vai você?* (1994). Foi baseado nessa particularidade da obra que foram selecionados para a análise os contos que, além de conter a presença das formas simples, apresentam a sensualidade de forma velada e, às vezes, explícita.

Além dessas questões, foi possível analisar a independência do texto em relação ao seu escritor. Se se consideram as obras da escritora em estudo como sendo todas direcionadas ao público infanto-juvenil, estaremos colocando sua obra poética numa “moldura” ou numa “fôrma” da qual sairá somente após muitos estudos. Afinal, Marina Colasanti também escreve crônicas, tais como *Eu sozinha* (1968) e *A casa das palavras* (2002); ensaios jornalísticos

como *Intimidade pública* (1990) e *Fragatas para terras distantes* (2004); poesia, tais como *Rota de Colisão* (1993) e *Poesia em 4 tempos* (2005 prelo).

Assim como *Contos de amor rasgados*, as obras *Zoológico* (1975) e *A morada do ser* (1978) são direcionadas ao público adulto e precisariam ser estudadas com o mesmo empenho e rigor crítico que as demais, que já tiveram a fortuna de merecer estudos específicos. Somente assim, a escritora e seus textos deixarão de ser vistos apenas como direcionados ao público infantil e infanto-juvenil, nem por isso desprovidos de valor literário.

Ao inserir elementos simbólicos oriundos das formas simples (como as chama Jolles, 1976), na obra *Contos de Amor rasgados*, a escritora Marina Colasanti os deslocou de sua origem primeira e os inseriu em um contexto novo. Assim, eles passam a figurar em um universo fictício específico em que operam outras significações, ou seja, figurativizam “fragmentos de relacionamentos amorosos”.

Retomá-los não implica apenas uma entrega passiva ou encantada às suas imagens, funções e simbologia, mas um gesto duplo de recusa e esvaziamento, aproximação e distanciamento, contemplação e crítica. É desse modo que as formas simples vêm sendo raptadas e absorvidas pela consciência do homem moderno.

É por isso, pois, que tivemos a preocupação de fazer uma “leitura cuidadosa”, a fim de identificarmos os possíveis sentidos velados nos contos selecionados. Portanto, as observações realizaram-se por meio da visão de leitura proposta e explicitada por Barbosa (1990), na qual o que lemos é o “intervalo”, espaço construtivo em que são segregados os sentidos e se estabelece a articulação entre a realidade de fora e a de dentro do texto.

A escritora em estudo utiliza os mitos, os contos maravilhosos e as lendas como material para compor sua escrita poético-narrativa. Logo, castelos, princesas, reis, rainhas, aldeias e todos os elementos da Idade Média estão presentes em suas obras. Em *Contos de amor rasgados*, essas narrativas “clássicas” são re-configuradas. O termo clássico é visto,

neste trabalho, como obras que “exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual” (CALVINO, 1993, p. 10-11). Para Calvino, existem obras que, embora estejam esquecidas ou “adormecidas” permanecem no nosso inconsciente e deixam registradas suas “sementes”. Ainda conforme o crítico, é “clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível” (p. 15).

Baseados nesses posicionamentos de Ítalo Calvino (1993) sobre o clássico, optamos por levar em consideração a peculiaridade das narrativas clássicas (mitos e contos maravilhosos) e analisamos os textos-base. Recorremos às *Metamorfoses* de Ovídio para os mitos de Orfeu, das flores e de Pigmaleão. A *Odisséia* de Homero serviu-nos para mostrar a perversidade das sereias, figuras femininas da morte. A *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo permitiram-nos analisar o mito de Pandora. Para o mito indiano de Shiva e Sati, por sua vez, utilizamos a adaptação de Coomaraswamy e Nivedita (2002). Os contos maravilhosos “Barba Azul” e “Rei Sapo ou Henrique de Ferro” foram retirados, respectivamente, das versões de Perrault e Grimm.

A fim de destacar que o resgate ao clássico mítico é uma das peculiaridades da contemporaneidade, levamos em consideração os apontamentos de Frye (2000), ao dizer que os artistas, sejam escritores ou pintores, se interessam pelos mitos e por arranjos de naturezas mortas porque ilustram princípios essenciais de narração. As pinturas inseridas na dissertação são: *Vaso com girassóis* de van Gogh (1888-1889), *Le viol (The rape)* de R. Magritte (1934), *Pigmaleão e Galatea* de Jean-Gérome (1980), além da capa da obra em estudo e a imagem do texto publicitário da cerveja Skol. A inserção das pinturas e o respectivo diálogo com os contos da escritora Marina Colasanti, aliás, surgiram após as análises dos textos narrativos que, por sua vez, mostraram princípios de significação distintos dos textos visuais e dos respectivos mitos que retomam.

Uma vez que *Contos de amor rasgados* dialoga com os clássicos e incorpora, em diferentes momentos, traços do absurdo, do estranho e do maravilhoso, baseamo-nos nos conceitos equivalentes de Todorov (1975) e de Chiampi (1980). Quanto ao tratamento do conto e sua estrutura concisa, direcionamo-nos a Cortázar (1974), Gotlib (1991) e Moisés (1971). A fim de ressaltar o modo como os contos analisados “quebram” a simbologia clássica, baseamo-nos em Brandão (1987, 1992, 1993), Chevalier (1988), Távola (1985), Eliade (1972), Lévi-Strauss (1987), Bettelheim (1980) e outros.

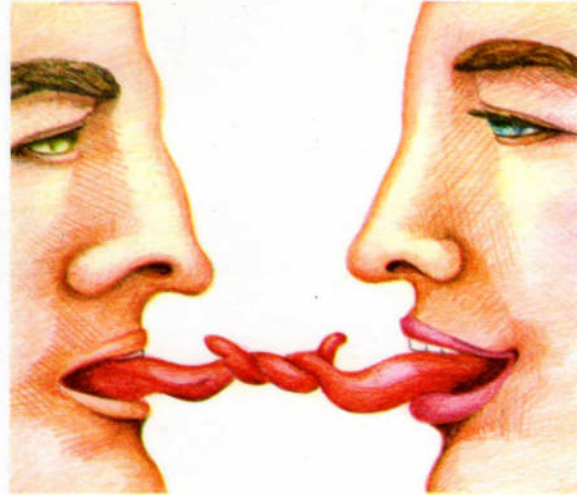
Inicialmente, analisamos os textos antigos, para, depois, verificarmos de que modo o conto contemporâneo os resgata e os absorve. Convém ressaltar, contudo, que a dissertação não se marca, essencialmente, por um “caminho” teórico tomado como fim em si mesmo. Por isso, as discussões teóricas se mesclam às reflexões sobre a própria obra em estudo e à sua análise.

Na seção 2, “Contos de amor rasgados: contos rasgados de amor rasgado”, elucidamos o fazer poético da obra em questão: o convite para a inserção do leitor em um mundo estranho e maravilhoso, característica que se mantém do Prólogo (“Enfim, um indivíduo de idéias abertas”) ao último conto (“Um tigre de papel”).

As definições de rito e mito encontram-se na seção 3, com a análise dos contos “Uma questão de educação” que retoma o rito de decapitação, esquartejamento e canibalismo. Os contos “De floração”, “De fato, uma mulher preciosa”, “De água nem tão doce”, “Ao largo das ilhas sirenusas”, “Como se fosse na Índia”, “Verdadeira estória de um amor ardente”, e “Ela era sua tarefa” retomam os mitos greco-romanos e indianos.

As análises e discussões dos contos “De um certo tom azulado” e “Perdida estava a meta da morfose”, que remetem aos contos maravilhosos, localizam-se no item 4, seguidas de “Rapto e absorção em Contos de amor rasgados”, no item 5, a referência bibliográfica e o anexo nos itens 6 e 7.

MARINA COLASANTI



Contos
de Amor
Rasgados

Rever

Contos de amor rasgados (capa). Marina Colasanti

2. *CONTOS DE AMOR RASGADOS: CONTOS RASGADOS DE AMOR RASGADO*

A obra *Contos de amor rasgados*, da escritora Marina Colasanti, compõe-se de noventa e nove contos curtos. Uma das peculiaridades do livro é a menção a outros textos: mitos, lendas, contos maravilhosos, pinturas, acontecimentos históricos, etc. A retomada, contudo, não é feita com o mesmo sentido “primeiro”, uma vez que é inserida no cotidiano de relacionamentos amorosos, ocorrendo, desse modo, uma “virada ou rodada” no eixo dos textos-base *raptados*.

O material de Marina Colasanti para compor suas obras é o texto maravilhoso e fantástico: contos populares, contos de fadas, mitos diversos, etc. A partir deles, a escritora “tece” a sua obra ficcional, criando personagens, tramas e enredos. É por isso que os trabalhos acadêmicos sobre Marina Colasanti propuseram-se a analisar a presença desses textos nas suas obras narrativas.

O trabalho de Mara Lúcia David (2001) priorizou a análise de como a escritora traz para sua obra (*Uma idéia toda azul*, 1979; *Doze reis e a moça no labirinto*, 1985; e *Um espinho de marfim e outras histórias*, 1999) elementos das narrativas orais, entre elas, as que falam da cosmogonia: alguns mitos importantes da Grécia, como o mito de Penélope, de Aracne, de Narciso, de Eco e alguns elementos dos contos de fadas. Entretanto, a *estilização*, e não a *paródia*, foi destacada com maior frequência nessa dissertação de mestrado.

Ana Maria da Silva (2001), por sua vez, investigou como se expressa a imagem do “fio” nos contos de Colasanti (*Uma idéia toda azul*, 1979; *Doze reis e a moça no labirinto*, 1985; e *Um espinho de marfim e outras histórias*, 1999), para evidenciar que o conto de fadas permanece como um discurso que veste roupa nova para uma nova ocasião, sob um prisma crítico, buscando o diálogo com os leitores, mas mantendo as mesmas *finalidades didáticas* do passado.

Luciana Faria Le-Roy (2003) teve por objetivo, investigar a representação da mulher na literatura infantil e juvenil brasileira, focalizando, além dos textos de Marina Colasanti, os de Júlia Lopes de Almeida, Ana Maria Machado e Lygia Bojunga Nunes. Por meio das narrativas dessas escritoras, identificou a busca de uma nova representação feminina, visto que suas obras revelam que tanto o discurso quanto a representação da mulher passam a ganhar visibilidade e possíveis reformulações, já que problematizam as relações de dominação masculina, propondo novos padrões de comportamento para homens e mulheres.

Contos de amor rasgados, por outro lado, quebra com a estrutura dos textos que retoma; não percebemos mais o aspecto moralizante dos contos maravilhosos; tampouco a simbologia dos elementos míticos contém a mesma significação. Os textos servem como motivo para descrever, figurativizar momentos de crises e dramas conjugais. Aliás, grande parte dos contos não possui um desfecho amoroso positivo: personagens são “podadas” como flores, presas por coleiras no pescoço, queimadas com isqueiro, por exemplo. A *justaposição* e a *aglutinação* das referências clássicas (mitos e contos maravilhosos) desvencilham a narrativa do palpável, realizando, assim, a negação e o afastamento das convenções do real.

As situações são as mais inusitadas, o que faz com que o leitor se surpreenda e se choque com o desenrolar da narrativa. Convém reproduzir, aqui, os conceitos de Todorov (1975, p. 47-48) sobre essa classe de gênero, quando afirma que:

O fantástico [...] dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da ‘realidade’, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso.

Caso o leitor dos contos tenha um “repertório cultural” significativo e

decodifique os textos retomados, levará em conta que, no contexto em que se dão os acontecimentos narrativos, as ações poderão admitir novas leis, tanto para as personagens que agem sem hesitação diante dos *estranhamentos*, como para o leitor, que passa a aceitar o novo modo de funcionamento narrativo. No conto “Uma questão de educação”, por exemplo, a personagem corta a cabeça da esposa e a põe para cozinhar; em “De floração” o seio da personagem se transforma em orquídea; em “De fato uma mulher preciosa”, a personagem retira uma pérola da vagina da esposa; em “De água nem tão doce”, uma sereia é criada numa banheira; em “Embora ao largo das ilhas Sirenas”, a personagem ouve vozes maviosas e pede a esposa que o prenda na cabeceira da cama; em “Como se fosse na Índia”, a esposa sobe numa pilha de móveis e estende a caixa de fósforos para o marido; em “Verdadeira estória de um amor ardente”, ocorre a relação entre uma personagem e uma boneca ou estátua de cera e corantes; em “Ela era a sua tarefa”, o marido rola e empurra a esposa numa montanha incessantemente; em “De um certo tom azulado”, a nova esposa da personagem abre a porta do quarto proibido e encontra as esposas anteriores tidas como mortas; e no conto “Perdida estava a meta da morfose”, a moça tem uma noite de amor com um “desgracioso” sapo.

Os acontecimentos maravilhosos em *Contos de amor rasgados* podem ser aceitáveis, caso levemos em conta novas configurações, novas leis plausíveis somente no contexto narrativo em que ocorrem; o que nos remete às explicações de Todorov, citadas há pouco.

Chiampi (1980, p.48) conceitua o maravilhoso como “extraordinário”, o “insólito”, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano, “[...] o maravilhoso preserva algo do humano, e sua essência. A extraordinariedade se constitui da freqüência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas”. A obra em análise privilegia a saída da norma, a quebra de expectativa e, do mesmo modo, a saída da “moldura” ou da “fôrma” em que, comumente, o diálogo entre literatura, mitos e contos maravilhosos é

colocado.

O Prólogo e o conto que encerra a obra, por exemplo, sugere-nos a entrada e a “pseudo – saída” para o mundo mágico dos relacionamentos amorosos; para o *amor rasgado* experimentado pelas personagens. Por meio de uma economia de palavras e frases, ou seja, por meio da concisão e da economia de material lingüístico, os contos tornam-se *rasgados*, como se a vida das personagens, seus dramas, angústia e paixões fossem pequenos *rasgos* ou fragmentos que são postos à mostra rapidamente:

Prólogo

Enfim, um indivíduo de idéias abertas

A coceira no ouvido atormentava. Pegou o molho de chaves, enfiou a mais fininha na cavidade. Coçou de leve o pavilhão, depois afundou no orifício encerado. E rodou, virou a pontinha da chave em beatitude, à procura daquele ponto exato em que cessaria a coceira.

Até que, traque, ouviu o leve estalo e, a chave enfim no seu encaixe, percebeu que a cabeça lentamente se abria. (COLASANTI, 1986, p. 11).

O leitor do conto, desde o prólogo, é inserido neste mundo estranho, fica incomodado com a abertura realizada pela chave enfiada no ouvido. Leitor e “indivíduo” precisam abrandar o incômodo: este insere e roda a chave no ouvido, aquele necessita continuar a leitura dos contos, impulsionado por essa atitude “esquisita” da personagem-indivíduo. É o texto *Contos de amor rasgados* convidando-nos para penetrar *a e na* obra, nos universos ficcionais às avessas do plano “real”.

Se o prólogo convida-nos e, de pronto, nos insere num ambiente maravilhoso, o conto que encerra a obra, por seu turno, mantém a “cabeça do leitor aberta” para novas perspectivas de leitura e de significações:

Um tigre de papel

Sabendo que a ele caberia determinar seus movimentos e controlar sua fome, o escritor começou lentamente a materializar o tigre. Não se preocupou com descrições de pêlo ou patas. Preferiu introduzir a fera pelo cheiro. E o texto impregnou-se do bafo carnívoro, que parecia exalar

por entre as linhas.

Depois, com cuidado, foi aumentando a estranheza da presença do tigre na sala rococó em que havia decidido localizá-lo. De uma palavra a outra, o felino movia-se irresistível, farejando o dourado de uma poltrona, roçando o dorso rajado contra a perna de uma papeleira.

Em vez de escrever um salto, o escritor transmitiu a sensação de movimento com uma frase curta. Em vez de imitar o terrível miado, fez tilintar os cristais acompanhando suas passadas. Assim, escolhendo o autor as palavras com o mesmo sedoso cuidado com que sua personagem pisava nos tapetes persas, criava-se a realidade antes inexistente.

O quarto parágrafo pareceu ao escritor momento ideal para ordenar ao tigre que subisse com as quatro patas sobre o tamborete de *petit-point*. E já a fera aparentemente domesticada tensionava os músculos para obedecer quando numa rápida torção do corpo, lançou-se em direção oposta. Antes que chegasse a vírgula, havia estraçalhado o sofá, derrubado a mesa com a estatueta de Sèvres, feito em tiras o tapete. Rosnados escapavam por entre as letras e volutas. O tigre apossava-se da sua natureza. Já não havia controle possível. O autor só podia acompanhar-lhe a fúria, destruindo a golpes de palavras a bela decoração rococó que havia tão prazerosamente construído, enquanto sua criatura crescia, dominando o texto.

Impotente, via aos poucos espalharem-se no papel cacos de móveis e porcelanas, estilhaçar-se o grande espelho, cair por terra a moldura entalhada. Não havia mais ali um animal exótico na sala de um palácio, mas uma animal feroz em seu campo de batalha.

O escritor esperava que o cansaço dominasse a fera, para que ele pudesse retomar o domínio da narrativa, quando o viu virar-se na sua direção, baixar a cabeça em que os olhos amarelos o encaravam, e lentamente avançar.

Antes que pudesse fazer qualquer coisa, a enorme pata do tigre abatendo-se sobre ele obrigou o texto ao ponto final.

FIM (COLASANTI, 1986, p. 207-208).

Em “Um tigre de papel” podemos deduzir certas questões que emergem da prática da literatura, já que o conto trata do fazer criativo da literatura e de suas especificidades. Desse modo, a *metalinguagem poética* é feita ao modo do maravilhoso e estranho. O título ressalta o duplo: um animal que deveria ser de carne e osso (plano real) é, no plano narrativo, de papel (ficção).

O escritor-personagem do conto, ser criador, determina e controla o tigre e inicia a sua materialização no papel. Cabe aqui, desde já, observarmos o caráter dúplice dos vocábulos, pois a materialização ocorrerá tanto no plano da escrita da personagem-escritor, como no plano narrativo do conto “Uma questão de educação”, no qual estão escritor e tigre. O “determinar” e o “controlar” as ações do animal, inicialmente, ligam-se ao automatismo que

foge da idiossincrasia do fazer literário. Contudo, o embate e a tensão entre escritor e tigre giram em torno do processo de *desautomatização* da linguagem da literatura.

As escolhas da personagem-escritor, a fim de introduzir o tigre na narrativa, salienta o princípio proposto por Roman Jakobson (1969), em seu ensaio “Lingüística e Poética”. De acordo com Jakobson (1969), um ato de comunicação envolve seis fatores: remetente, mensagem, destinatário, contacto, código e contexto. Desse modo, como nas funções da linguagem, raramente, se encontrariam mensagens verbais que preenchessem uma única função apenas, “a diversidade reside não no monopólio de alguma dessas funções, mas numa diferente ordem hierárquica de funções” (JAKOBSON, 1969, p. 123). Assim, a ausência de uma e a forte presença de outra num texto verbal sugere alguns sentidos. Silva (1981), ressalta que “devemos estar atentos para o fato de que o significado de uma mensagem depende da ênfase dada por um desses fatores [remetente, mensagem, destinatário, contexto, código e contacto]”. Ou seja, “numa mensagem qualquer estão implicados vários fatores, mas a mensagem pode orientar-se de tal modo para um dos fatores, que este ficará ressaltado sobre os demais” (p. 17). Com isso, sugerimos que o conto em questão propõe revelar questões da *metalinguagem poética*.

Jakobson (1969) oferece o seguinte princípio para o entendimento da função poética da linguagem: projeção do princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo de combinação. Se pensarmos nesse princípio, teremos, no conto, a equivalência do eixo da seleção (paradigmático) sobre o eixo de combinação (sintagmático), realizado pelo escritor personagem e, também, do autor do conto “Um tigre de papel”. Ao invés de introduzir a fera pela descrição de suas “patas ou pêlo”, preferiu caracterizar “a fera pelo cheiro”, e “o texto impregnou-se do bafo carnívoro, que parecia exalar por entre as linhas”; “Em vez de escrever um salto, o escritor transmitiu a sensação de movimento com uma frase curta”; “Em vez de imitar o terrível miado, fez tilintar os cristais acompanhando suas passadas”.

Esse indicar pela sugestão lembra-nos a linguagem literária que procura sugerir ao descrever: o tigre não é descrito, mas sim *poetizado* pelos seus atributos. Aguiar e Silva (1968, p. 36) ressalta que a linguagem literária, diferente da coloquial, “define-se pela rejeição intencional dos hábitos lingüísticos e pela exploração inabitual das virtualidades significativas de uma língua”. Para o teórico, o escritor *singulariza* “os seres e os acontecimentos de um modo inédito, através de uma espécie de ‘deformação criadora’ e esse desejo de ‘tornar estranho’ manifesta-se claramente na linguagem literária” (AGUIAR E SILVA, 1968, p. 36). Ora, mesclando elementos da “escritura artística” e a caracterização do animal, o escritor do conto “contamina” o plano da sua escrita e a *singulariza*: “o texto impregnou-se do bafo carnívoro, que parecia exalar por entre as linhas”.

O processo de singularização operado pela linguagem, predicado do texto artístico segundo Chklovski, é mais significativo quanto mais se abrirem os planos ou espaços ficcionais no mesmo texto. Lemos o conto “Um tigre de papel”, escrito pela escritora Marina Colasanti, por meio de um organizador da narrativa (narrador), que nos vai relatar a “fuga” de um tigre duplamente fictício criado por um escritor-personagem.

O poder criador ainda encontra-se nas mãos do escritor-personagem, que, ao modo dos formalistas russos, vai aumentando a *estranheza* da presença do tigre, inserido, ainda, no plano narrativo, determinado e controlado pelo escritor, criador de uma “realidade outra”: “Assim, escolhendo o autor as palavras com o mesmo sedoso cuidado com que sua personagem pisava nos tapetes persas, criava-se a realidade antes inexistente” (COLASANTI, p. 207). Este trecho relembra-nos Jakobson (1969): projetando o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação, a personagem-escritor traz *significação* ao tigre de papel e, conseqüentemente, para o conto em questão. Se o eixo de seleção mostrar muitas possibilidades de escolha, a projeção de seu principio de equivalência tornará o eixo de combinação carregado de múltiplas significações.

O quarto parágrafo da escrita da personagem-escritor encontra-se no quarto parágrafo do conto em que está inserido “Um tigre de papel” (Marina Colasanti, por meio de um narrador), reforçando o amálgama isotópico do conto de descrição do tigre.

Centrando-nos na especificidade da linguagem literária, ocorre no conto o *(des)ajuste* dos seguintes planos: a descrição do tigre, realizada pela escrita da personagem-escritor, e a narrativa na qual estão personagem escritor e tigre de papel. Acentua-se a *desautomatização* textual e o aspecto tensivo; o escritor escolhe, ou seleciona, como quer Jakobson, o “momento ideal para ordenar ao tigre que subisse com as quatro patas sobre o tamborete de petit-point” (COLASANTI, p. 208). O tigre, porém, com os músculos tensos, “desobedece” aos comandos do escritor e lança-se em direção oposta, instaurando a *metalinguagem poética* do conto.

Para tanto, pensemos o discurso literário como autônomo, em que o estranhamento, o não automatismo e a fuga do habitual são elementos constitutivos da linguagem. Ao “desobedecer” (desautomatização) às “ordens” (automatismo) do escritor, o tigre realiza o mesmo processo típico da arte literária: a quebra do senso comum. O *(des)ajuste* do plano da escrita da personagem e a junção dos planos permanece, pois o tigre “supera” a vírgula”, recurso gráfico geralmente utilizado para separar elementos sintáticos, desordenando o espaço do qual faz parte, “estraqalhado o sofá, derrubando a mesa (...) Rosnados escapavam por entre as letras e volutas” (COLASANTI, p. 208); e reconfigura a fábula.

O tigre de papel assume a sua natureza independente, e o escritor perde o controle de sua criação. É a perda do controle da personagem e a nova “postura” do animal que *desautomatizam* a narrativa. O embate se dá por meio dos recursos lingüísticos; o autor destrói “a golpes de palavras” a bela decoração, enquanto sua criatura cresce, “dominando o texto”; via se espalharem no “papel” cacos de móveis e porcelanas.

Ciente de que o seu criador não retomaria o domínio da narrativa, o tigre de papel vira-se na sua direção e lentamente avança. Como a ambigüidade é uma das singularizações

da linguagem literária, o desfecho do conto metalingüístico mantém essa especialidade. A pata do tigre abate-se sobre o autor personagem, e o texto nos dá o ponto final. Assim, verificamos, duplamente, a derrota do escritor, a vitória do tigre de papel e o término da narrativa, desfecho, vale dizer, marcado pelos pontos finais do conto “Um tigre de papel” e enunciado pelo narrador, assim como pelo “FIM” abaixo da narrativa, sobremaneira presente nos contos maravilhosos.

É bom lembrar que a capa de *Contos de amor rasgados* foi ilustrada pela escritora Marina Colasanti.



Se levarmos em conta a imprecisão inicial que a semelhança das figuras masculina e feminina causa, uma vez que os traços distintivos são, entre outros, o rosado dos lábios da figura à direita, e a confusão das línguas, os dois perfis delimitam um plano que aparenta estar “rasgado” pelo entrelaçamento das línguas; a parte superior, além disso, nos remete levemente ao aparelho reprodutor feminino, ao contorno do útero. É possível dizer que o “convite” para

o universo sensual de *contos rasgados de amor rasgado* configura-se desde a capa, e não apenas a partir do prólogo. O leitor de *Contos de amor rasgados*, como se vê, é levado a aceitar esse contrato de ficção e a permanecer com as “idéias abertas” desde a capa e prólogo até o último conto.

Desse modo, poderemos, agora, nos reportar às referências presentes nos contos, ao rapto, e à absorção decorrida de sua inserção no cotidiano dos relacionamentos amorosos.

3. O RITO E O MITO NOS CONTOS



David com a cabeça de Goliath (1606-1610) Caravaggio

3.1 LITERATURA E RITO PRIMITIVO

Em *As raízes históricas do conto maravilhoso*, Propp (1997, p. 20) procurou, nos dados objetivos do passado, a origem das imagens e temas desses contos:

Assim como o mito, o rito é produto de um determinado pensamento. Às vezes, é muito difícil explicar e definir essas formas de pensamento. Entretanto, para os folcloristas é indispensável não apenas levá-las em conta como também explicitar para si mesmo as concepções que estão na origem deste ou daquele motivo. O pensamento primitivo não conhece a abstração. Manifesta-se em atos, em formas de organização social, no folclore e na língua.

Como é possível observar, Propp salienta a necessidade de ampliar os estudos comparatistas do conto maravilhoso e encontrar a base histórica responsável por sua criação. O estudioso pesquisou a quais fenômenos (e não a quais acontecimentos) do passado histórico o conto correspondia, e em que medida esse conteúdo condicionou o gênero. O autor considera o mito como uma das origens possíveis desse tipo de conto. De acordo com Propp (p. 15), é importante que confrontemos o conto tanto com os mitos de povos primitivos quanto com os mitos dos Estados cultos da Antiguidade, a fim de levar em consideração não o fator psicológico da crença, mas sim o fator histórico.

Nesse estudo “proppiano”, o mito e o conto não são distinguidos por suas formas, mas pela função social: “Também a função social do mito não é sempre a mesma e depende do grau de cultura de um determinado povo” (PROPP, p. 16). Os mitos dos povos, cujo desenvolvimento não atingiu o estágio de Estado, possuem uma configuração diferente dos Estados cultos da Antiguidade. Sobre essa questão, o pesquisador ressalta que não conhecemos os mitos por meio de seu criador, a “população”; tomamos contato com os relatos retratados por meio da escrita.

Ainda de acordo com Propp (1997, p. 5), nenhum assunto do conto pode ser estudado

sozinho e nenhum motivo pode ser considerado senão de modo relacionado com o seu conjunto, pois o conto maravilhoso conservou vestígios de organizações sociais hoje desaparecidas. Assim, precisamos verificar o modo como esses “textos” refletem-se no conto. O estudioso destaca também serem poucos os casos em que ocorre uma relação direta entre conto e rito, sendo mais freqüente a “reinterpretação” do rito:

[...] substituição, pelo conto, de um elemento (ou de vários elementos) do ritual, que se tornou inútil ou obscuro devido à modificação histórica, por um outro elemento mais compreensível. Portanto, a reinterpretação está geralmente ligada a uma ‘deformação’, à mudança das formas (PROPP, 1997, p. 11).

A partir desse excerto, depreendemos que a base inicial do rito está tão obscurecida que nem sempre é possível detectá-la. Além da “deformação”, o autor fala da “conversão”:
“gênero específico de reinterpretação de todas as formas do ritual, revestido daquele sentido ou significado, daquela interpretação inversa que lhe dá o conto” (PROPP, 1997, p.12). Exemplo de “conversão” seria o salvamento de velhos nos ritos. Na época desse rito, a pessoa que os salvasse da morte teria sido ridicularizada ou até mesmo punida. “No conto, quem poupa os velhos é um herói que age sabiamente” (PROPP, 1997, p. 12). Afora esse exemplo, outro costume era o de se oferecer uma jovem em sacrifício ao rio do qual dependia a fertilidade, no início da sementeira: o herói surge e a liberta do monstro que iria devorá-la; o conto converte o rito. “Esses fatos mostram que um assunto do conto pode às vezes ter como origem uma atitude negativa em relação a uma realidade histórica ultrapassada” (PROPP, 1997, p. 13).

O fenômeno, no caso particular do conto “Uma questão de educação”, é a *decapitação*, o *esquartejamento* e o *cozimento*, um tipo de morte temporária, que assume diversas formas; é um rito de iniciação no qual, geralmente, ocorre uma representação mimética da morte e do renascimento do iniciado. A morte seguida do renascimento era

considerada necessária para a aquisição de qualidades mágicas. Propp explica que o *despedaçamento* e o *esquartejamento* do corpo humano “desempenham um papel considerável em grande número de religiões e mitos, e também no conto” (p. 103). Esses atos são fonte de força ou condição para a deificação. É válido lembrar, a esse respeito, os mitos de Osíris, no Egito; de Orfeu, na Grécia; de Dioniso, da arte de Medéia; do conto Barba Azul, entre outros.

Assim, explicitaremos alguns pontos desses textos (mitos e contos populares) para, posteriormente, verificar de que modo ocorre o esvaziamento dessa simbologia no conto em questão de Marina Colasanti.

Passaremos às peculiaridades da decapitação de Orfeu, depois de levantarmos algumas questões da singularidade desse mito tão poético. Tocar e cantar são o saber e o fazer do semi-deus: “Sua maestria na cítara e a suavidade de sua voz eram tais, que os animais selvagens o seguiam, as árvores inclinavam suas copadas para ouvi-lo e os homens mais coléricos sentiam-se penetrados de ternura e de bondade” (BRANDÃO, 1987, p. 141).

Orfeu toca e canta; o seu saber é um encantamento intimamente relacionado ao fazer poético, ao discurso literário, ao poder transfigurador e à capacidade de transubstanciação. O cantar e o tocar de Orfeu alteram, modificam os seres, assim como o signo poético, que assume sentidos e valores *plurivocais*.

O poder de Orfeu, realizado pelo saber e fazer poético, penetrou o Hades:

Enquanto assim falava, acompanhado com as cordas da lira o ritmo das palavras, choravam as almas exangues, Tântalo desistiu de alcançar a água que lhe fugia, a roda de Íxion parou, as aves cessaram de roer o fígado, as netas de Belo, de encher as suas urnas e tu, Sísifo, te assentaste sobre o teu rochedo. Então, pela primeira vez, conta-se lágrimas umideceram as faces das Eumênides, comovidas com o canto. Nem a real consorte, nem o rei dos infernos têm ânimo de se opor ao pedido, e chamam Eurídice (OVÍDIO, s.d. p. 183-184).

A passagem do mito de Orfeu nos mostra a poesia harmonizando o subterrâneo,

alterando punições e comovendo o senhor dos mortos, Plutão, e sua esposa, Perséfone. O som oriundo de Orfeu, a sua tônica poética, transfigura os seres e as coisas.

Várias são as versões do mito de Orfeu e seu *despedaçamento*, ora atribuindo a morte do cantor às Bacantes, ora às Mênades, ora a outras mulheres. Levaremos em conta as duas versões apresentadas por Brandão (1987). Uma delas conta que Orfeu, ao voltar do Hades sem a amada, privou dos mistérios iniciáticos as mulheres, deixando-as revoltadas. Certa vez, apoderando-se das próprias armas dos homens, essas mulheres mataram Orfeu e seus seguidores. Outra variante destacada por Brandão (1987, p. 143), informa que “Afrodite inspirou às mulheres trácias uma paixão tão violenta e incontrolável, que cada uma queria o inexcusável cantor só para si, o que as levou a esquartejá-lo e lançar-lhe os restos e a cabeça no rio Hebro”. A cabeça de Orfeu ainda chamava por Eurídice e o seu nome era repetido pelo eco nas duas margens do rio, elemento que, por sua vez, traz em si a idéia de travessia, mudança e renascimento.

Esquartejada e decapitada, a cabeça de Orfeu manteve o saber e o fazer, qual seja, a poesia transfiguradora. A cabeça (substituente) de Orfeu (substituído) ainda concentra o princípio de positividade. Perfeita “sinédoque mítica” que potencializa o teor poético e simbólico de encantamento do filho de Apolo. Sua cabeça era venerada como verdadeira relíquia. “Educador da humanidade, conduziu os trácios da selvageria para a civilização” (BRANDÃO, 1987, p. 141-2). Se no mito de Orfeu a cabeça conserva o princípio de positividade poética, no de Medusa, decapitada por Perseu, a negatividade transfiguradora permanece na cabeça da Górgona.

Embora tenha nascido Pégaso, o cavalo alado (positividade), em relação à cabeça decapitada de Medusa, é preciso lembrar que quem fixasse os olhos no monstro era petrificado (negatividade). Brandão (1993, p. 82), baseado nos apontamentos de Diel (1952), comenta que tal transformação se deve ao fato de Medusa refletir a “imagem de uma

culpabilidade pessoal [...]. O reconhecimento da falta, alicerçado no conhecimento de si mesmo, pode se perverter em exasperação doentia, em consciência escrupulosa e paralisante”. Consoante Brandão (1993), a Górgona simboliza a imagem deformada daquele que a contempla, uma “auto-imagem” que petrifica pelo horror.

Desse modo, o princípio de positividade de Orfeu configura-se pela audição, pelo som e o princípio de negatividade de Medusa, pela visão, pelo reflexo horrendo exteriorizado pelo seu fazer petrificador.

São bem-vindas aqui as colocações de Chevalier (1988, p. 151), quando nos explica que a cabeça simboliza “o ardor do princípio ativo. Abrange a autoridade de governar, ordenar, instruir [...]. O espírito manifestado, em relação ao corpo, que é uma manifestação da matéria”. As cabeças de Orfeu e Medusa, como percebemos, preservaram esse princípio ativo, destacado por Chevalier; enquanto a do semi-deus da música atua como a poesia transfiguradora positiva, a de Medusa age petrificando, por isso, transubstanciando os seres e as coisas que a contemplavam.

Um dos instrumentos de encantamento de Medéia era o caldeirão, a panela onde se colocavam para ferver os pedaços de carne que se separavam da vítima do sacrifício. De acordo com Grimal (1993, p. 293):

Na literatura alexandrina e em Roma, Medéia tornou-se o protótipo da feiticeira. É um papel que desempenha já na tragédia ática e na lenda dos Argonautas. Sem Medéia, Jasão não teria conquistado o velo de ouro: é ela quem o auxilia no cumprimento das tarefas impostas por Eetes. [...] Retornado a Iolo, com Jasão, Medéia começou por se vingar de Pélias, que tentara fazer perecer Jasão, impondo-lhe a procura do velo de ouro. Persuadiu as filhas do rei de que, se quisesse, era capaz de rejuvenescer qualquer ser vivo, fazendo-o ferver num preparado mágico de que possuía o segredo. Sob os olhos das jovens, fez em pedaços um velho carneiro, deitou os bocados num grande caldeirão que pusera sobre o fogo e, no instante seguinte, tirou dele um cordeiro bem vivo e satisfeito. Convencidas, por essa demonstração da sua arte, as filhas de Pélias despedaçaram o pai e deitaram os bocados num caldeirão fornecido por Medéia; mas Pélias nunca voltou a sair de lá.

Sua cozinha, diz Brandão (1993, p. 193), tinha uma aparência de altar de sacrifício:

[...] é a vida que deve sair de seu caldeirão, como de um ventre feminino, uma vida renovada, como aquela que ela própria prometeu às filhas de Pélias, mostrando-lhes um cordeirinho saído do caldeirão, onde foram colocados os pedaços. O caldeirão, todavia, foi o meio usado para matar Pélias e escondê-lo no ventre da terra.

Esse fazer de Medéia era o de rejuvenescer o ser esquartejado num cozimento mágico. A feiticeira, certa vez, enganou as filhas de Pélias, fazendo com que falhassem na arte do cozimento como um princípio de restauração vital. Desse modo, não ocorreu a reconstituição do corpo.

No que diz respeito ao deus Dioniso, perseguido pela ciumenta Hera, foi feito em pedaços, cozinhado num caldeirão e devorado pelos Titãs. O “desmembramento” do menino divino e seu “cozimento” num caldeirão apresenta ecos de um rito iniciático. Citando Jeanmarie (1978), Brandão (1987, p. 119) nos explica que a cocção, sobretudo num caldeirão, ou a passagem pelas chamas “constitui uma operação mágica, um rito iniciático, que visa a conferir um rejuvenescimento; especialmente, em se tratando de uma criança, o rito tem por objetivo outorgar virtudes diversas, a começar pela imortalidade”.

Do mesmo modo, vemos essa simbologia no mito egípcio de Osíris, deus da Terra e dos Mortos. O ciumento Set, seu irmão, selou-o com chumbo derretido em um caixão e o jogou no Rio Nilo. Ísis, sua irmã e rainha do Egito, trouxe a urna de volta, mas Set despedaçou o corpo de Osíris em quatorze pedaços, que espalhou pelo país. Novamente, sua esposa foi à procura de todos os pedaços e os enterrava quando os encontrava. Renascido, Osíris foi governar a “outra terra”, onde julgava as almas dos recém-mortos.

Em *Barba Azul*, por exemplo, que é uma variante dos contos sobre a noiva na casa dos bandidos na floresta, a jovem vê no cômodo proibido as mulheres de Barba Azul cortadas em pedaços. O *esquartejamento* acontecia na casa da floresta, espaço no qual ocorriam os rituais

de iniciação.

Ainda à luz dos estudos de Propp (1997, p. 444), o conto maravilhoso passou por um processo progressivo de deterioração, pois os ritos e os mitos perderam o significado específico e foram incorporados nos contos, ou seja, ocorreram seus desligamentos. Livre dos laços do “convencionalismo” religioso, motivado agora por outras questões sociais, o conto “irrompe no espaço livre da ‘criação artística’ e começa a levar uma vida rica de conteúdo”.

Feitos esses apontamentos acerca do rito de iniciação do ciclo *decapitação*, *esquartejamento* e *cozimento*, é possível abordar o conto “Uma questão de educação”, que resgata esse procedimento primitivo, porém, como é comum na contemporaneidade, esvazia-os e preenche-os com novas significações.

Cabem aqui as elucidações de Dias (2005), sobre o diálogo entre literatura e mito:

[...] é preciso deslocar essa permanência, ou melhor, desequilibrar a moldura que cerca o mito **[e ritos]**, o que só pode se fazer por um olhar transgressor e criativo. Aí, sim, as relações entre mito **[e ritos]** e literatura podem ganhar conotações insuspeitadas. O que importa perceber, nesse caso, é o tratamento singularizado dado aos mitos por uma linguagem narrativa que os recria, em seus procedimentos de construção, para gerar novos significados. Por outras palavras, para a consciência moderna o resgate do mito, por via ficcional ou crítica, só pode se fazer se souber transformá-lo em uma realidade móvel, colocando passado e presente em uma contínua circulação de trocas **[grifos nossos]**.

Baseado nesses posicionamentos, é possível afirmar que os “temas históricos” primitivos, presentes no conto “Por uma questão de educação”, são “reinterpretados” no sentido profano; ocorre também uma “continua circulação de trocas”, como destaca Dias (2005). No conto, ocorrem a “reinterpretação” e a “conversão” de um texto (rito e mito) já “deformado”, já re-elaborado. Não se trata mais de um rito de iniciação primitivo, mas, sim, de um recurso figurativo inserido no cotidiano de um relacionamento amoroso. É por isso, pois, que foi necessário fazer uma “leitura especialmente cuidadosa”, a fim de identificar os possíveis sentidos velados no conto em questão. Aproveitando o que diz João Alexandre

Barbosa (1990) acerca de experiência da leitura, o que se lê é o “intervalo”, espaço construtivo em que são segregados os sentidos e se estabelece a articulação entre a realidade de fora e a de dentro do texto:

[...] uma leitura intervalar é, a meu ver, capaz de melhor se aproximar da obra, deixando-a melhor revelar os seus elementos estruturadores e, ao mesmo tempo, obrigando o leitor a considerar sem preconceitos, todos aqueles elementos — os históricos, os sociais, os antropológicos, os psicológicos — que convergem para a sua manifestação e que são articulados num espaço/tempo específico de invenção pessoal que é a obra que se lê que, por isso mesmo, não pode desprezar, ou deixar de lado como sabida, a tradição de outras obras e outras leituras (BARBOSA, 2004, p. 44).

O leitor dos *contos rasgados* precisa desprover-se de preconceitos e levar em consideração que não se trata mais de símbolos de ritos de iniciação. Esses elementos fazem parte da estrutura de significação da narrativa, contudo, como explicita Barbosa (2004), não se pode desprezar e deixar de lado a tradição de outros textos e, conseqüentemente, o seu modo de significar. Apenas desse modo, o diálogo entre literatura contemporânea e rito antigo poderá suscitar leituras interessantes, o que requer um fazer poético sobremaneira interessante e criativo.

3.1.1. “UMA QUESTÃO DE EDUCAÇÃO”: ENTRE A RUDEZA E A POLIDEZ

*As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; **Capitu** enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, quis levá-la, mas o cadáver, parece que a retinha também. Momento houve em que os olhos de **Capitu** fitaram o defunto, quais os olhos de viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, com a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã.*

Machado de Assis

Esse mini-conto de Marina Colasanti, composto por dois parágrafos apenas, trata do caso de uma “provável” traição e vingança: o marido vê a esposa conversando com o amante no portão; decapita-a com o machado; recolhe a cabeça e cozinha-a na panela:

Viu sua mulher conversando no portão com o amante. Não teve dúvidas. Quando ela entrou, decapitou-a com o machado. Depois recolheu a cabeça e, antes que todo o sangue escapasse pelo pescoço truncado, jogou-a na panela. Picou a cebola, os temperos, acrescentou água, e começou a cozinhar a grande sopa.

Pronta, porém, não conseguiu comê-la. Ânias de vômito trancavam-lhe a garganta diante do prato macabro. Nunca desde pequeno, suportara a visão de cabelos na comida. (COLASANTI, 1986, p. 205).

No primeiro parágrafo, deparamo-nos com o marido, lingüisticamente descrito por um sujeito implícito “ele”, com a “sua esposa” e com o “amante”. O narrador-onisciente nos informa que a personagem “conversa” com o amante no portão, o que nos faz perguntar se, de fato, seria uma suspeita do marido, ou um caso extraconjugal. Tal situação se acentua no período seguinte: “Não teve dúvidas”. Perguntaríamos se a dúvida se refere ao fato de ser aquele o amante, ou ao de realizar o ato primitivo de decapitar a mulher.

Quanto à questão do número de personagens, Moisés (1971, p. 127) informa-nos que poucas são as personagens no conto: “as unidades de ação, espaço e tempo só podem estabelecer-se com reduzida população no palco dos acontecimentos”. De acordo com o teórico, em consequência das unidades que governam a estrutura do conto, “as personagens tendem a ser estáticas ou planas, porque são surpreendidas no instante climático de sua

existência; o contista as imobiliza no tempo, no espaço e na personalidade” (p. 128). Diferente das personagens do romance que crescem ao longo da narrativa, as do conto oferecem apenas uma faceta de seu caráter. É justamente sobre esse aspecto tênue, conciso e restrito da personalidade da personagem que o conto em questão se organiza.

Passemos às ações, a fim de verificar o posicionamento das personagens: “viu” (marido) e “conversando” (esposa e amante). Temos dois verbos de ação (ver e conversar) que dão dinâmica à narrativa. O verbo “ver” transmite uma idéia de menos movimento, atitude que contrasta com o “decapitar”, ligado ao primitivo. Voltando à dúvida sugerida pelo texto, o “conversar”, no conto, não compromete necessariamente os possíveis amantes. O “gerúndio irônico” (conversando), porém, desfaz quaisquer tentativas de afirmação, causando essa dúvida ao leitor. Seria uma suspeita do marido, declarada pelo narrador onisciente? As personagens são amantes de fato? Por que o marido revoltou-se somente quando *viu* os amantes *conversando* no portão?

Baseado na oposição *rudeza* e *polidez* presente no conto, o primeiro período desse parágrafo apresenta um sentido neutro, pois, ao lê-lo, não é possível depreender a crueldade do marido ou sua polidez; já o segundo — “Não teve dúvidas” — apresenta o princípio rude, primitivo, qual seja, a irracionalidade da personagem. Essa modalidade negativa de frase, plano de expressão mais curto de todo o conto com somente três vocábulos, começa a ressaltar a personalidade áspera do marido e a justaposição lúdica e poética da oposição semântica proposta. A personagem não reflete sobre a situação vista — os amantes conversando no portão — ou, pelo menos, tal fato não nos é contado. A elipse estilística do plano do narrado contribui para potencializar o aspecto ambíguo do conto e da própria estrutura concisa desse tipo de narrativa. É através dessa “falta” que o leitor deve ver os sentidos possíveis, articulando e utilizando o conteúdo expressivo presente no texto.

Sem que saibamos o que conversavam e se eram amantes, o organizador da narrativa

nos diz que o marido não teve dúvidas. A marca de plural (dúvidas) acentua o clima ambíguo do conto, como se, rapidamente, vários questionamentos tivessem surgido em sua mente como: são de fato amantes? Devo matá-la? procedimento que, de certa forma, desfaz o tom de irracionalidade anteriormente sugerida, mas que estiliza o discurso duplo do conto, os conteúdos semânticos de rudeza e polidez, enfim, a linguagem lúdica peculiar do discurso literário. Como um *flash*, o marido vê sua esposa e o amante conversando e decide matá-la.

A ação é realizada assim que a personagem esposa entra. Pode-se, agora, destacar os traços espaciais da narrativa. Como a mulher é decapitada quando entra, deduzimos que a personagem marido estava dentro de casa observando-a e a seu (presumido) amante. Dessa forma, tem-se as dimensões fora/externo (mulher e amante) e dentro/interno (marido), nas quais ocorre uma inversão implícita. Sendo amantes, as personagens deveriam localizar-se em um espaço fechado, interno e escondido, não em um espaço aberto, externo (no portão), diante do marido que se encontra próximo a eles no ambiente interno.

Nesse espaço interno, ocorre a cena da decapitação e do esquartejamento, logo que a personagem entra na casa (espaço pressuposto). A elipse dos fatos nos possibilita inferir a ausência de conversa, de diálogos entre marido e mulher; tem-se a impressão de que a esposa não teve tempo de se defender. Verificamos as ações de entrar (esposa) e decapitar (marido). Relacionando-as com as anteriores “ver” (ele) e “conversar” (ela), as ações tornam-se mais dinâmicas, visto que são, agora, dois verbos de movimento, sendo um deles — decapitar — motivado semanticamente por toda a história cultural que se discutiu anteriormente. A narrativa adquire um ritmo tensivo, configurado tanto pelas ações como pelo espaço e tempo concisos. O marido usa o machado, instrumento carregado de valores míticos, e, por ora, a rudeza toma conta desse período da narrativa.

Inicia-se o “pseudo-ritual”: o cozimento da cabeça. As escolhas lingüístico-expressivas desse momento da narrativa configuram a imbricação da linguagem lúdica e do

rito macabro: a personagem “recolhe a cabeça” e “joga-a na panela”. Se compararmos com os verbos “pegar” e “colocar”, por exemplo, os sentidos destes seriam amenizados e o daqueles aproximar-se-iam do fazer mítico: recolher a cabeça (mítico) X pegar a cabeça (polido), e jogar a cabeça (rústico) X colocar a cabeça (polido). Além disso, o discurso agressivo se mescla com as figuras de linguagem: “[...] o sangue escapasse pelo pescoço truncado”. Nesse fragmento, a prosopopéia, figura de pensamento, causa um efeito de sentido peculiar ao momento de tensão narrativa. O traço verbal animado “escapasse” migra para outro domínio, conferido, estilisticamente, ao ser inanimado “sangue”. Esse procedimento construtivo cria um efeito de suavização no conto, justapondo a rudeza ritualística e o lúdico da linguagem.

Altera-se o caráter macabro do conto, à medida que a seqüência dos acontecimentos avança. Do decapitar e do cozinhar a cabeça, a narrativa troca o registro para o cozinhar mais próximo ao fazer culinário; a cabeça da esposa transubstancia-se em grande sopa. O aspecto negativo, suscitado pelo cortar a cabeça, pelo sangue e pelo pescoço truncado, agora dá lugar ao picar cebolas e temperos, à água acrescentada e à futura sopa. O leitor precisa, pois, ficar atento a essa trama narrativa que funciona como um indicador do desfecho paródico.

O narrador onisciente nos informa que o marido não consegue comer a sopa pronta, causando-nos, primeiramente, a impressão de arrependimento. Se a modalidade de frase negativa anterior — “Não teve dúvidas” —, caracterizou uma ação não refletida da personagem e a sua rudeza, esta — “[...] não conseguiu comê-la” —, mostra a sua sensatez. Ele não consegue dar continuidade ao ato de rudeza primitiva, pois as “Ânsias de vômito trancavam-lhe a garganta [...]”. Mais uma vez, o duplo se instala: o grotesco diante do prato macabro é suavizado pelo lúdico da linguagem. O mal-estar é grande, como se as ânsias, personificadas, obstruíssem a sua garganta.

Entretanto, é apenas no desenlace do conto que o leitor percebe a organização engenhosa do narrador que engana um leitor desatento. Aliás, a quebra do horizonte de

expectativa se inicia na mudança do cozinhar ritualístico para o cozinhar culinário (picar cebolas e temperos e acrescentar água na grande sopa). Não comer a cabeça da esposa e sentir as ânsias de vômito nada mais são que armadilhas narrativas que colaboram para o desfecho irônico. O leitor tem a impressão de uma mágoa que, na verdade, não se configura no conto.

Da personagem, inesperadamente, nos é mostrada a polidez. De marido ciumento, grosseiro, que decapita a esposa e cozinha a cabeça, ele passa, nesse desfecho, à infantilidade. O narrador retoma a sua puerilidade — “Nunca, desde pequeno [...]” —, para descaracterizá-lo, “des-referencializá-lo” do perfil rude e primitivo do início do conto.

Percebemos, assim, duas dimensões do marido: por um lado, ciumento, vingativo, bárbaro, sanguinário e brutal, e, por outro lado, infantil, frágil, refinado e polido. A personagem agrega, pois, duas faces justapostas: a de um ser que ora utiliza machado, o que conota a sua rudeza, ora se repugna com a visão de cabelos na comida, sugerindo a sua polidez.

O conto “Uma questão de educação” possui a ambientação do duplo, configurada, em grande parte, pela rudeza e a pela polidez. Esses conteúdos são percebidos por um plano de expressão que procura motivá-los. Destacamos a descrição das ações rústicas da personagem, amalgamada com o lúdico da linguagem; o jogo engenhoso do organizador da narrativa, que descreve o marido ora de forma rudimentar, parecendo polido, ora polido, indiciando a rudeza. Verificamos também o espaço duplo: exterior, no qual a incerteza de adultério se estende do marido ao leitor do texto; e interior, local no qual a brutalidade e a fragilidade se desenvolvem.

É possível também elucidarmos os períodos lingüisticamente equilibrados do conto. Embora seja um conto denso e tenso, há uma harmonia de períodos simples e compostos (coordenados e subordinados). A subordinação pode ser relacionada ao modo mais elaborado de organização textual, o que no conto se liga a dois momentos marcantes e pontuais:

“Quando ela entrou, decapitou-a com o machado”; e “Depois recolheu a cabeça e, antes que todo o sangue escapasse pelo pescoço truncado, jogou-a na panela”. No primeiro, temos o primeiro ato selvagem da personagem e, no segundo, o reforço desse ato. Por outro lado, podemos relacionar o período simples aos momentos de polidez e de refinamento culturais: “Nunca, desde pequeno, suportara a visão de cabelos na comida” (COLASANTI, 1986, p. 205).

São bem vindas, aqui, as colocações de Gotlib (1991, p. 34), quando afirma que o contar se reveste de estilo; são as expressões, com as respectivas sugestões que suscitam, as responsáveis por conferirem a essa narrativa um resultado de ordem estética. No que concerne à estética, tais considerações entram em consonância com as informações de Cortázar (1974, p. 152): “em literatura não há temas bons ou ruins, há somente um tratamento bom ou ruim do tema [...] é ruim quando é escrito sem essa tensão que se deve manifestar desde as primeiras palavras desde as primeiras cenas”. Ora, temos uma narrativa na qual um marido, por ciúmes, decapita e cozinha sua esposa, mas que não consegue comê-la por causa da visão de cabelos na “comida”. Descrita desse modo, a narrativa não nos apresentaria o seu perfil estético literário e as tensões a ela agregadas.

Para Poe (*apud* Gotlib, 1991, p. 34-5), a elaboração do conto é um produto de um extremo domínio do autor sobre os materiais narrativos; é produto, também, de um trabalho consciente, que se faz por etapas e cujo objetivo é causar o efeito único, ou a impressão total. Se o escritor não tende à concretização desse efeito já na primeira linha de sua narrativa, ele falhou em seu primeiro passo; em toda a composição não deve haver nenhuma palavra escrita cuja tendência direta ou indireta não esteja a serviço desse desígnio preestabelecido. Sob a economia dos meios narrativos, o contista deve conseguir o máximo de efeitos. O contista, de acordo com Poe, condensa a matéria para apresentar os seus melhores momentos. Assim, a questão da brevidade é o elemento caracterizador do conto, ao qual é necessário causar o

efeito, a impressão total no leitor, que deve ser mantido em suspense.

O desenlace irônico do conto, concomitante com a quebra de expectativa do desfecho narrado, lembra, novamente, as explicações de Cortázar sobre o impacto do acontecimento:

No conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso. Todo o rodeio é desnecessário sempre que não seja um falso rodeio, ou seja, uma aparente digressão por meio da qual o contista nos agarra desde a primeira frase e nos predispõe para recebermos em cheio o impacto do acontecimento (1974, p. 124).

O jogo duplo da rudeza e polidez, configurado desde os primeiros enunciados do conto, segue a proposta de Cortázar, haja vista que o leitor se depara com a personagem primitiva e a que fica incomodada com cabelos na comida. Essa oscilação de conteúdos semânticos elaborada pelas figuras de estilo, de pensamento, ou seja, pelo plano expressivo da linguagem, é um procedimento narrativo e discursivo do conto que contribui para causar esse “impacto”, o *knock-out*.

Ainda sobre os procedimentos de significação do conto, resta observar a transfiguração pela qual passa a mulher da personagem. No início do conto ela é a “esposa” que conversa com o amante no portão; depois, ocorre sua redução físico-estilística, a metonímia: de esposa passa a ser a cabeça decapitada pelo marido. Seguindo a transfiguração, ela já não é mais cabeça, mas, sim, a grande sopa. Resume-se, enfim, a cabelos, que o marido não suporta ver, logo se transubstancia em comida.

Por fim, nota-se o esvaziamento do rito de iniciação *decapitação, cozimento e canibalismo*, descrito e explicitado por Propp (1997), que será investigado a seguir.

3.1.2. O RITO FORA DA MOLDURA

A ambigüidade é uma das singularizações da linguagem literária.
João Alexandre Barbosa

As análises descritivo-interpretativas levaram a constatar que os conteúdos *decapitação, esquartejamento e cozimento* (ritos primitivos) não apresentam os valores de rejuvenescimento e morte temporária, sugeridos Propp e Chevalier. Esses “textos históricos” são inseridos no conto da escritora Marina Colasanti como materiais passíveis de reconstrução significativa, auxiliando a figurativização de um relacionamento extraconjugal.

A inserção dessa fonte antiga, vale dizer, desse rito de iniciação, não significa a erudição de um conteúdo sacro realizado pela escritora, mas, sim, o esvaziamento mítico e ritualístico que, por sua vez, tem um funcionamento na narrativa e, por isso, faz parte de seu recurso de significação, do seu caráter tensivo e ambíguo, peculiar ao discurso literário. O rito incorpora-se no conto “Uma questão de educação”, e ajuda a construir um todo de sentido com visões *plurivocais* e com sentidos abertos, que extrapolam o sensato e o previsível. Manifesta-se, dessa forma, o jogo intertextual, a circulação de trocas, nos quais o texto antigo é re-significado no presente, e o antigo é reavaliado pelo olhar crítico, suscitado pelo poder arbitrário do signo literário que estrutura o conto analisado.

Os procedimentos literários, adotados por uma escritura lúdica, alicerçada por precisas relações de imagem e escolhas vocabulares criativas, operam reverberações contínuas de significado, criando o espaço para a potencialização daquela função poética da linguagem definida por Jakobson (1969), quando o que é significado narrativo se torna completamente dependente da mais complexa articulação textual.

3.2. LITERATURA E MITO ANTIGO

Em várias áreas do conhecimento, os estudiosos enxergam os mitos como poderosos instrumentos para compreender cada sociedade em que eles existem. Por isso, não devemos apenas pensá-los como simples e ingênuas histórias criadas pelos primitivos, uma vez que os mitos se utilizam de recursos simbólicos para expressar seus conteúdos.

Távola (1985, p.12), no que se refere à simbologia dos mitos, diz que expressar-se por meios simbólicos “é a forma de as mentes individual e coletiva fazerem emergir ao consciente o que nelas jaz ou lateja em profundidade, oclusão, alcance, memória ancestral ou futura”. Para o autor, o homem traz consigo uma espécie de memória da humanidade, uma forma de conservar, no inconsciente, experiências ancestrais da espécie.

Eliade (1972, p. 11), em *Mito e realidade*, salienta que:

[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. [...] narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição.

A partir dessas observações de Eliade, destacam-se o *Mito de Origem* e o *Cosmogônico*. Enquanto este conta como o mundo foi criado, modificado, enriquecido ou empobrecido, aquele conta e justifica uma nova situação; prolonga e completa o mito da Cosmogonia. Afora essas questões, os mitos narram todos os acontecimentos primordiais, em consequência dos quais o homem se transformou no que é hoje: um ser que se organiza em sociedade e que trabalha para viver de acordo com determinados deveres e direitos.

Esses apontamentos entram em consonância com os estudos do antropólogo Lévi-Strauss (1987), que estudou o pensamento dos antigos para mostrar que os assim chamados selvagens não são atrasados nem primitivos, mas operam com o pensamento mítico. A fim de

explicar a composição de um mito, Lévi-Strauss refere-se a *bricolage*. Um *bricoleur* produz um objeto novo a partir de pedaços e fragmentos de outros objetos. Vai reunindo, sem um plano muito rígido, tudo o que encontra e que serve para o objeto que está compondo. O antropólogo ressalta, ainda, que o pensamento mítico faz exatamente a mesma coisa, isto é, vai reunindo as experiências, as narrativas, os relatos, até compor um mito geral. Com esses materiais heterogêneos, produz a explicação sobre a origem e a forma das coisas, suas funções e suas finalidades, os poderes divinos sobre a natureza e sobre os homens.

Desse modo, o mito possui três funções principais: a explicativa, a organizativa e a compensatória.

Na *função explicativa*, o presente é explicado por alguma ação passada, cujos efeitos permaneceram no tempo. No mito de Píramo e Tisbe, por exemplo, as amoras passaram da cor branca à cor vermelha após a morte do casal; a tragédia ocorrida com os jovens esclarece porque a fruta possui a coloração rubra.

Na *função organizativa*, o mito estabelece as relações sociais (parentesco, alianças, troca de sexo, de idade, de poder etc) de modo a legitimar e garantir a permanência de um sistema complexo de interdições e concessões. Assim, um mito como o de Édipo teria a função de impedir o incesto, sem a qual o sistema sócio-político, baseado nas leis de parentesco e de alianças, não pode ser mantido.

Na *função compensatória*, por sua vez, o mito narra uma situação passada, que é a negação do presente e que serve tanto para compensar os humanos de alguma perda, como para garantir-lhes que um erro passado foi corrigido no presente, de modo a oferecer uma visão estabilizada e regularizada da natureza e da vida comunitária. Entre os mitos gregos, encontra-se o da origem do fogo que Prometeu roubou do Olimpo para entregar aos mortais e permitir-lhes o desenvolvimento das técnicas. Numa das versões desse mito, ao qual Ésquilo (525-456 a.C.) dedicou uma trilogia, *Prometeu Acorrentado*, narra-se que Prometeu disse aos

homens que se protegessem da cólera de Zeus, realizando o sacrifício de um boi, mas que se mostrassem mais astutos do que o poderoso deus, comendo as carnes e enviando-lhe as tripas e gorduras. Zeus, entretanto, descobriu a artimanha, e os homens teriam sido punidos com a perda do fogo, se Prometeu não lhes tivesse ensinado um novo artifício, a saber, colocar perfumes e incenso nas partes dedicadas aos deuses. Assim, narra-se o modo como os humanos se apropriaram de um bem divino (fogo) e criaram um ritual (sacrifício de um animal com perfumes e incenso) para conservar o que haviam roubado dos deuses.

Ginzburg (2001), em *Olhos de madeira*, dedica um capítulo à discussão acerca da definição de mito, passando pelas análises de Platão, Aristóteles, Santo Agostinho, Abelardo, Maquiavel, e outros. Ginzburg conclui que “o mito é por definição um conto que já foi contado, um conto que já se conhece. Assim, a consciência mítica, embora rejeitada no mundo moderno, ainda está viva e atuante nas civilizações antigas” (p. 84). Portanto, o valor e o significado do mito, quando ele se encontra inserido como parte central de uma sociedade, corresponde a um condutor das transformações ocorridas nessa sociedade e, no caso da greco-latina, inserida na mente dos cidadãos que a compõem.

Segundo Moisés (1971, p. 347), “o mito implica uma narrativa e, *ipso facto*, o concurso da imaginação”. Para ele, “criar um mito significa conceber, através das forças imaginativas, uma história que reflete um modo não lógico de enfrentar o mundo”. Ele vê uma estreita ligação entre mito e metáfora: “o mito seria uma macrometáfora, espécie de transposição amplificante de uma metáfora-matriz, elaborada a partir de uma analogia elementar, descoberta instintivamente, entre duas entidades ou coisas”.

Assim, se o mito foi e ainda é facilmente transmitido por via oral, quer se acredite nele como sagrado quer não, ele é, seguramente, uma “forma simples”, no sentido que Jolles (1976) lhe dá, isto é, cerne de uma narrativa, contido completamente em seu “conteúdo”, não importando sua “forma”.

Frye (2000, p. 28), por sua vez, observa que mito é “uma concepção que atravessa muitas áreas do pensamento contemporâneo: antropologia, psicologia, religião comparada, sociologia e diversas outras”. O autor enfatiza, porém, o que o termo significa em crítica literária hoje, e explica que o mito é e sempre foi um elemento integrante da literatura; o interesse de poetas pela mitologia tem sido notável e constante desde a época de Homero. De acordo com Frye, os escritores interessam-se pelos mitos (e contos populares) pela mesma razão pela qual os pintores se interessam por arranjos de naturezas mortas, ou seja, ilustram princípios essenciais de narração. O artista que os usa, então, tem o problema técnico de fazê-los plausíveis ou verossímeis para um público sofisticado. O mito oferece, portanto, “os principais contornos e circunferência de um universo verbal que é mais tarde também ocupado pela literatura. A literatura é mais flexível que o mito e preenche esse universo de modo mais completo [...]” (FRYE, 2000, p. 41).

É com base nesses contornos e circunferências que nos propomos a analisar os contos de Marina Colasanti, narrativas que resgatam em seus procedimentos de significação a poética do mito. Chamamos de poética do mito, pois percebemos, de acordo com os posicionamentos teóricos citados, que o mito tem um modo particular e simbólico de “dizer o mundo”; ele se utiliza dos materiais já existentes para significar. Como destaca Barthes (1980, p. 131), o “mito não se define pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, mas não substanciais”.

Com Colasanti, o mundo maravilhoso e estranho dos relacionamentos amorosos é figurativizado por meio do diálogo com os mitos e os contos maravilhosos. Assim, os contos analisados também adquirem uma forma singular de proferir seu conteúdo.



Vaso com Girassóis. V. van Gogh (1888-1889)

3.2.1 O MITO CLÁSSICO DAS FLORES

Primeiramente, levantaremos alguns apontamentos sobre os mitos das flores e seus modos de construção de sentidos, para, depois, analisar de que modo o conto “De floração” trabalha com a transformação de algo em orquídea. Podemos refletir sobre as metamorfoses em flores como um modo de significação do renascimento, da vida e da morte e, também, da instabilidade e estabilidade dos relacionamentos amorosos. Basta, para tanto, que nos reportemos aos mitos de Narciso, Clítia, Croco e Esmílace, Jacinto e Adônis.

O mito das flores, recriado em grande parte por Ovídio, em *As metamorfoses*, resgata a história da oralidade e o converte em forma literária.

Frye (1992, p. 46) afirma que “não existem histórias novas, que a história de amor e morte é, provavelmente, mais velha do que a própria escrita, e o escritor original é aquele que conta uma das histórias mais antigas do mundo de uma maneira nova”. Por isso, utilizaremos a versão literária de Ovídio sobre os mitos que, como dissemos, tem sua raiz na oralidade.

O mito de Narciso, surgido da superstição grega segundo a qual contemplar a própria imagem prenunciava má sorte, de acordo com Brandão (1992, p. 172), possui um simbolismo que fez dele um dos mais conhecidos da mitologia greco-latina. Narciso era um jovem de singular beleza, filho do deus-rio Cefiso e da ninfa Liríope. O adivinho Tirésias vaticinou que Narciso teria vida longa desde que jamais contemplasse a própria figura. Indiferente aos sentimentos alheios, Narciso desprezou o amor da ninfa Eco – segundo outras fontes, do jovem Amantis – e seu egoísmo provocou o castigo dos deuses. Ao observar o reflexo de seu rosto nas águas de um lago, apaixonou-se pela própria imagem e ficou a contemplá-la até consumir-se. A flor, conhecida pelo nome de narciso, nasceu no lugar onde morrera. Em outra versão do mito, Narciso contemplava a própria imagem para recordar os traços da irmã gêmea, morta tragicamente (BRANDÃO, 1987).

Várias são as explicações desse mito. Mas, em nossa análise, será priorizada a questão do amor e a metamorfose em flor, a fim de estabelecer uma relação com o conto “De floração” de Marina Colasanti. Vejamos, inicialmente, a poética dos mitos e seus modos de significação.

O ambiente da narrativa mítica amalgama conjuntos léxicos que nos remetem aos conteúdos semânticos da flor, da morte e do renascimento.

A ninfa Eco, dominada pelo amor, se esconde de Narciso “pseudoflor”: “Desdenhada, esconde-se na floresta e protege com **flores** o rosto corado de vergonha, e, desde então, vive naquelas grutas isoladas” (OVÍDIO, s.d., p. 58) [grifo nosso]. As “flores” com as quais a ninfa esconde o rosto é “Narciso-flor”, é a causa de sua reclusão, de sua vergonha; a ninfa tem flor em seu rosto coberto de vergonha. O jovem, no texto, é ligado às flores antes mesmo da metamorfose no desfecho do texto poético.

Já apaixonado por si mesmo, Narciso, braços estendidos, dirige-se à floresta que o cerca: “O filho de Cefiso tinha, então, dezesseis anos, e poderia ser tomado tanto por um menino como por um moço” (OVÍDIO, s.d., p. 58); “E já o sofrimento abate o meu vigor, não me resta muito mais tempo a viver e me extingo na **flor** da idade” (OVÍDIO, s.d., p. 61) [grifo nosso]. Embora seja um efeito das escolhas da tradução do texto de Ovídio que não tem amparo no original latino (cf.: primoque exstinguor in aevo. *Met.* II, 470), nota-se o jogo metafórico “flor da idade” ao mesmo tempo que caracteriza jovialidade, anuncia a sua metamorfose, sua morte que simboliza um renascimento em flor; do interior de Narciso começa a transformação sem que ele se dê conta disso.

Contidos no campo semântico da flor, os termos cor e cheiro (riqueza das flores), no texto ovidiano, contribuem para dar sentido e isotopia artística ao mito; ocorre todo um ambiente sinestésico no desenrolar da narrativa mítico-poética: “Havia uma fonte de água muito **pura, brilhante e prateada** [...]” (OVÍDIO, s.d., p. 59); “Inspira a paixão que **sente**, e,

ao mesmo tempo, **acende e arde**” (OVÍDIO, s.d., p. 59), “Estou apaixonado, e **vejo**, mas não posso alcançar o que **vejo** e me seduz [...]” (OVÍDIO, s.d., p. 59); “[...] e, tanto quanto posso adivinhar pelos movimentos de tua linda boca, dizes-me palavras que não chegam aos meus **ouvidos**” (OVÍDIO, s.d., p. 61) [grifos nossos]. Por meio desses exemplos, notamos a arte de Ovídio que concilia as sensações juntamente com o drama da personagem Eco e, principalmente, Narciso.

Considerando a situação problema do mito, qual seja, a falta de reciprocidade amorosa a si mesmo, é válido destacar os sentidos da visão e da audição. Ora, Narciso se vê refletido nas águas de um lago, homólogo de rio, sua fonte de nascimento, visto que é filho de Cefiso, mas suas súplicas não são correspondidas. É como se o “outro-ele-mesmo” se fizesse surdo, ou ele mesmo não se pudesse ouvir: “[...] dizes-me palavras que não chegam aos meus ouvidos. Somos o mesmo” (OVÍDIO, s.d., p. 61). Narciso admira e ama o que “vê” e sofre porque o “outro-ele-mesmo” não o ouve, e não pode ouvir. Além disso, o toque (tato) é impossível. Está ao mesmo tempo tão próximo da visão e tão distante do toque: “[...] e quando te estendo os braços, estendes, por tua vez, os teus [...]” (OVÍDIO, s.d., p. 60).

Completamente dominado por Eros, Narciso, agora sim, inicia um processo de transformação explícita e, mais uma vez, ressaltamos a arte de Ovídio com suas sugestões de imagem. É a procura do plano da expressão poética pela configuração do conteúdo “metamorfose em flor”; é a palavra escrita querendo ser imagem, ser pintura:

[...] Que me seja permitido **olhar o que não posso tocar** e alimentar a minha triste loucura. Enquanto se alimenta, abre as vestes, desde o alto, e esmurra o peito nu com as mãos esculturais. Com as pancadas, **o peito se tinge de vermelho**, como acontece com as frutas, que, **alvas em parte, em parte enrubescem**, ou como, nos cachos variegados, a uva, **ainda verde, se colore de púrpura**. Quando o **viu**, na água **crystalina** de novo, não pôde suportar por mais tempo, mas, como costumam se derreter **a loura cera ao leve calor do fogo ou o orvalho matinal ao morno sol**, assim, esgotado pelo amor, ele definha, e um fogo secreto o consome, pouco a pouco. Agora, sua cútis já não oferece a **alvura misturada ao rubor**; nem restam o vigor e o ânimo que seduziam os seus **olhos**; nada resta do corpo que outrora Eco havia

amado. Essa, ao **ver** tal coisa, embora ainda ressentida com o agravo, apiedou-se, e todas as vezes que o infortunado adolescente exclamava ‘Ai!’, ela repetia ‘Ai!’ Quando as mãos lhe esmurram os braços, ela repetiu com sua **voz o ruído das pancadas**. Foram as últimas palavras de Narciso com os **olhos postos** naquela água já tão conhecida: ‘Ah, querido em vão!’, e o local devolve todas as palavras. E dizendo ‘Adeus!’, responde Eco ‘Adeus!’ Ele repousa na **verde relva** a cabeça fatigada, e a noite **fechou-lhe os olhos** cheios de admiração pelo dono. E mesmo depois de ter sido recebido no inferno, ainda **se olhava** na água de Estige. As náiades, suas irmãs, choraram em **altas vozes** e depositaram os seus cabelos no túmulo do irmão; choraram as dríades; Eco repete os seus lamentos, e elas já preparavam a pira, as tochas e o fétetro. Em lugar do corpo, acharam uma **flor dourada, rodeada de folhas brancas** (OVÍDIO, s.d., p. 61) [**grifos nossos**].

Como se disse anteriormente, os sentidos são extrapolados e contribuem para a isotopia do mito de Narciso. Sente-se um jogo cromático, por meio da sugestão das mais variadas cores, o que remete à flor, ao seu perfume, à textura de suas pétalas. Ocorre um amálgama entre descrição da dor e do sofrimento de Narciso e a sua transformação de humano em vegetal. O peito, outrora alvo, “se tinge de vermelho”, como as frutas, que “alvas em parte, em parte se enrubescem [...] a uva, ainda verde, se colore de púrpura”. As sucessões de cores invocadas pela comparação com as frutas e pancadas no alvo peito vão colorindo o texto de Ovídio e *(des)construindo* o novo Narciso. De alvo, adquire novas cores: vermelho, verde, púrpura e rubro.

A descrição intrínseca dor/sofrimento/metamorfose permanece. Narciso está esgotado pelo amor; definha como “costumam se derreter a loura cera ao leve calor do fogo ou o orvalho matinal ao morno sol”. A junção cor, transformação e dor atingem seu ápice: a cera e o orvalho derretem, ou seja, perdem suas antigas formas pelas ações do leve calor de fogo e do morno sol. Narciso transformando-se. E mais, “loura”, “fogo” e “sol” carregam as cores amareladas e douradas; cada uma delas suscita um tom cromático, fazendo com que o texto ovidiano se figurativize em um mosaico colorido, em um calidoscópio lingüístico-verbal. Embora estejamos levando em consideração a tradução do texto, tais sugestões imagéticas estão presentes também no original, além disso, com tal recurso poético de Ovídio a obra

Girassóis (s.d.) de Van Gogh estabelece um diálogo, apesar das especificidades de suas linguagens.

Convém recordar alguns conceitos sobre o diálogo entre as artes. Segundo Frye (1973, p. 133) a pintura é, normalmente, uma pintura “de alguma coisa”: pinta ou ilustra um ‘tema’ composto de coisas análogas a objetos, no sentido sensitivo”. Para o crítico, ao mesmo tempo estão presentes certos elementos do plano pictórico: “o que uma pintura representa organiza-se em modelos estruturais e convenções que se encontram somente nas pinturas”. Desse modo, o “sensibilizar algo” do texto visual se configurará por meio de outros elementos distintos da narrativa poética (mesmo em tradução) de Ovídio.

Manguel, no primeiro capítulo de *Lendo Imagens*, comenta a relação entre imagem e memória. Para tanto, cita a observação do ensaísta Francis Bacon, “para os antigos, todas as imagens que o mundo dispõe diante de nós já se acham encerradas em nossa memória desde o nascimento” (2001, p. 20). A fim de salientar essa idéia, o autor lembra Platão, que tinha a concepção de que todo esquecimento bem como toda descoberta não passavam de recordação. O que o autor quer deixar claro com tais citações é que, se isso for verdade, os povos (todos) estão refletidos de algum modo nas numerosas e distintas imagens que os rodeiam, uma vez que elas já são parte daquilo que rodeiam.

As imagens, segue o autor, que formam o mundo, são símbolos, sinais, mensagens e alegorias, ou talvez sejam apenas presenças vazias completadas com o desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria com que se faz o todo. Essas observações de Manguel entram em consonância com a linguagem simbólica utilizada pelos artistas que utilizam as narrativas míticas em suas obras.

O estudioso das artes faz as seguintes questões para levar à reflexão: qualquer imagem pode ser lida? Pode-se criar uma leitura para qualquer imagem? Se for assim, toda imagem

encerra uma cifra simplesmente porque parece um sistema auto-suficiente de signos e regras? Qualquer imagem admite uma tradução em uma linguagem compreensível, revelando ao espectador aquilo que se pode chamar de Narrativa da imagem, com “ene” maiúsculo? Manguel completa dizendo que, se a natureza e os frutos do acaso são passíveis de interpretação, de tradução em palavras comuns, no vocabulário artificial que se constrói a partir de vários sons e rabiscos, então, talvez esses sons e rabiscos permitam, em troca, a construção de um acaso ecoado e de uma natureza espelhada, um mundo paralelo de palavras e imagens mediante o qual se pode reconhecer a experiência do mundo que se chama real.

Manguel (2001) retoma em seu texto a narrativa como arte temporal e a imagem como espacial. Observa que, durante a Idade Média, um único painel pintado poderia representar uma seqüência narrativa, incorporando o fluxo do tempo nos limites de um quadro espacial, como ocorre nas modernas histórias em quadrinhos, quando se sugere o movimento de um personagem fazendo-o aparecer várias vezes em seqüência em uma paisagem unificadora, à medida que avança pelo enredo da cena. A imagem se apresenta à consciência instantaneamente encerrada pela sua moldura em uma superfície específica.

O autor finda suas observações dizendo que não sabe se é possível algo como um sistema coerente para ler as imagens, similar àquele que se criou para ler a escrita. Talvez, em contraste com um texto escrito, no qual o significado dos signos deva ser estabelecido antes que eles possam ser gravados na argila, ou no papel, ou atrás de uma tela eletrônica, o código que habilita a ler uma imagem, conquanto impregnado por conhecimentos anteriores, é criado *após* a imagem se constituir – de um modo muito semelhante àquele com o qual se cria ou se imaginam significados para o mundo, construindo com audácia, a partir desses significados, um senso moral e ético para se viver.

Dias (1996, p. 158-159), com base nessa particularidade do objeto artístico, comenta que:

há que se ter muito cuidado para não se ficar enredado nas malhas dessa leitura circular, atraente, porém perigosa. Afinal, não é nem um pouco difícil a obra passar a figurar como pretexto para que o outro texto desponte, fruto do exercício apaixonante com a própria linguagem crítica.

Dias ressalta que a relação entre as linguagens e, principalmente, seus métodos de descrição e estudos é uma “aventura perigosa” e ousada. O crítico deve, pois, não se “encantar” com as especificidades dos textos, é preciso reconhecer a necessidade de transformar a leitura de uma obra verbal ou visual numa prática que incorpore cada vez mais em si mesma o *processo criativo*. Por isso, tomamos o cuidado de, apenas, destacar as sensações que as obras suscitam, apesar dos diferentes modos de se significar e da distância temporal que as separa.

O mito, a pintura e o conto possuem seus próprios e particulares meios de *singularização*, logo, lidar com essa multiplicidade de elementos é tarefa que requer o conhecimento de cada um deles e o domínio dos distintos contextos a que pertencem.

Feitas essas considerações acerca do diálogo entre as diversas artes, levantaremos algumas “leituras de intervalo”, consoante Barbosa (1990); daí, então, a análise poderá dar conta do jogo de relações e de proximidade presentes.

Além da proximidade temática dos signos “flores”, as duas obras apresentam o componente sinestésico/cromático como motivo de elaboração estética, fazendo com que extrapolem a aparente “visão de leitura” e se insiram numa significação mais profunda.

No texto pictórico, vemos um vaso de girassóis (primeiro plano) ocupando o centro do texto, figura que possui dois tons de amarelo marcantes, que são inversos aos do plano que sustenta o vaso e a parede (plano de fundo). A cor do plano inferior da pintura liga-se à parte superior do vaso, e a parede do fundo da obra assemelha-se à parte inferior do vaso. O que chama a atenção, contudo, é a “gradação” cromática de amarelo e a “degradação” das formas dos girassóis: enquanto alguns são plenos de pétalas, tons avermelhados e arredondados,

outros são mais claros e disformes. Há hastes rijas, firmes, eretas e contorcidas, conduzindo a “visão de leitura” a várias direções: para baixo, para cima, para os lados e, significativamente, para o leitor da obra. Destacam-se a horizontalidade do plano de fundo, a verticalidade de algumas hastes das flores, a circularidade do vaso e de alguns girassóis, e a deformidade de outros. O centro da pintura é marcado pela curva da linha do vaso que separa os tons claros e escuros do amarelo.

Com base nesses apontamentos, os planos expressivos visuais remetem aos planos dos conteúdos vida (vigor das pétalas, forte tonalidade dos tons cromáticos, formas arredondadas, e verticalidade), envelhecimento (ausência de pétalas, clara tonalidade de amarelo, deformidade das flores, e horizontalidade), e inevitabilidade da morte (inversão de cores do plano inferior e superior), todos figurativizados pela ação do tempo nas flores.

Dessa forma, os girassóis em Van Gogh são revitalizados semanticamente num mecanismo de ampliação de sentidos; os signos, que já não são flores referentes, remetem a outros conteúdos conotados. As formas e a disposição dos girassóis, assim como os diferentes tons de amarelo figurativizam a vida e a morte que percorre todo o texto visual, singularidade plástica-expressiva que lembra a metamorfose sinestésica de Narciso no trecho há pouco transcrito.

Consoante Motta (1996, p. 147), existem dois pontos fundamentais do signo poético ou do fazer literário:

a intransitividade do signo para o fechamento de seus mecanismos automáticos e, conseqüentemente, a abertura de novas redes de relações – a morte do uso para o florescer do inusitado; a motivação do plano de expressão que, entre tantas possibilidades de soluções formais, tem no processo de iconização um representante prodigioso de como dotar de laços de semelhança o signo lingüístico que é arbitrário – novamente, o processo de como dar a vida, ao gerar vínculos associativos, a uma matriz signica que por princípio é morte, porque as relações entre o seu plano de expressão e o seu conteúdo dão-se no âmago de um útero seco, a convenção.

Ocorre a morte dos signos, ou seja, a quebra do automatismo dos conteúdos denotados dos vocábulos expressivos em Ovídio e da imagem em Van Gogh. O jogo sinestésico utilizado por Ovídio abre novas redes de relações, motivando os signos em questão, fazendo-os “florescer” para transformar Narciso, singularizar a dor amorosa e exteriorizar a tensão e os conflitos do personagem da mitologia. As formas e as cores, recursos plásticos de Van Gogh, dada a intransitividade dos signos pictóricos, dirigem-nos a uma “via de mão dupla”: são girassóis na identificação visual e vida e morte na “visão sensível”.

Assim, a morte e a vida se manifestam tanto no plano expressivo da linguagem como no plano narrativo: Narciso, destruído por Eros, morre e renasce flor narciso.

Valendo-nos da leitura de Brandão (1992, p. 173), sobre a simbologia do mito, várias associações poderiam ser feitas com a flor narciso: “ela é bonita e inútil; fenece, após uma vida muito breve; é estéril; tem um perfume soporífero e é venenosa, tal qual o jovem Narciso, que, carente de virtudes masculinas, é estéril, inútil e venenoso”. Lembremos que “nenhum jovem, nenhuma jovem o tocara” (tato) tanta era sua “rude soberba” acompanhada de “suas formas delicadas”. Na Ásia, por outro lado, “é símbolo da felicidade e expressa os cumprimentos do Ano Novo, isto é, de um ano que sucede ao sono do ano velho” (BRANDÃO, 1992, p. 174). A relação desse outro significado parece ligar-se ao renascimento, à mudança de um estado a outro, ao retorno, tal como Narciso que, de jovem (humano), transformou-se em vegetal (flor narciso).

Esse clima de transformação percorre todo o mito, seja física, emocional ou espacialmente. Narciso antes era amado e desejado, contudo, ninguém o tocava. Depois, amaldiçoado pelos deuses, é desprezado e sofre como seus admiradores. O jovem tem uma situação inicial positiva e uma final negativa: beleza e admiração de outros (estabilidade), beleza e não correspondência do “outro-ele-mesmo” e desprezo (instabilidade) resultam em morte/suicídio/metamorfose. Oriundo das águas de um rio pelo lado paterno de Cefiso,

Narciso retorna às águas, dessa vez de um lago ou fonte (*fons*, no original) em que se contempla e admira, e, por meio dele, morre e se liga eternamente: “E mesmo depois de ter sido recebido no inferno, ainda se olhava na água do Estige” (OVÍDIO, s.d., p. 61).

A transformação de Narciso em flor do mesmo nome liga-se às idéias de renascimento, de retorno, de circularidade. Se Narciso definha à vista de sua própria imagem refletida na água, Clítia definha contemplando o Sol, dando origem ao girassol.

O mito do girassol também se relaciona com amor, vingança, além de ciúme, ódio e privação. Amaldiçoado por Vênus, o Sol apaixonou-se por Leucotoé, causando o ciúme de seu antigo amor, Clítia. Esta, para se vingar e por ódio a rival, espalha a notícia de adultério de Leucotoé e denuncia a jovem ao pai, que a pune severamente. Apolo, o Sol, priva Clítia de seus prazeres:

Quanto a Clítia, embora o amor pudesse desculpar o seu ciúme, e o ciúme a delação, Apolo não mais a procurou e renunciou aos prazeres venéreos em sua companhia. A partir de então, arrastada pelo amor a uma loucura, a ninfa definhou, desanimada de tudo; e deixava-se ficar, exposta ao tempo, noite e dia, sentada ao chão, nua, e com os cabelos desgrehados. Durante nove dias, sem comer nem beber, mata a fome e a sede com o orvalho e com as suas próprias lágrimas, sem se levantar do chão. Limitava-se a olhar a face do deus que se movia, e acompanhava a sua marcha voltando o rosto. Seus membros, dizem, fixaram-se no solo, a lividez os descolore em parte e os transforma em hastes ressequidas; é vermelha em parte, uma flor semelhante à violeta esconde o rosto. Embora presa pelas raízes, ela se volta para o Sol, e conserva o seu amor, mesmo transformada (OVÍDIO, s.d., p. 74).

Apolo despreza Clítia por tê-lo delatado. A punição da ninfa foi a ausência do deus, mas o amor de Clítia era tanto que, mesmo transformada, continuava a contemplar o Sol, como o girassol acompanha o calor solar. Baseando-nos na função explicativa de Lévi-Strauss (1987), podemos dizer que o girassol segue o astro, porque, no passado, uma ninfa, apaixonada por Apolo, o amava tanto que o seguia incansavelmente. Clítia, diferente de

Narciso que amava a si mesmo, definiu por amar o outro, por ser desprezada. Tal como o jovem, não se alimentava e limitava-se a olhar a face do deus que se movia.

Outra transformação em flor, ligada às vicissitudes do amor, é a do mito do jovem mortal Croco e da ninfa Simílace. Ele é apaixonado e triste, já que, como todos os homens, é mortal, e ela, como todos os seres maravilhosos e míticos, tem longa existência. Por uma vez, o Olimpo se compadece e decide transformar Simílace em uma salsaparrilha (*Celas aspera*) e Croco, na flor do açafrão que tem o seu nome (*Crocus sativus*). Por esse motivo, gregos e romanos colocavam flores de açafrão sobre os túmulos dos amantes que morriam por amor, segundo Chevalier (1988).

Embora não chegue a narrar a história de Croco e Simílace, Ovídio cita os personagens no mito de Salmácida e Hermafrodito: “Também nada direi de ti, Celmo, agora diamante, outrora fidelíssimo a Júpiter infante, nem de vós, curetas, nascidos das chuvas abundantes, nem de Croco, com Simílace, transformados em florzinhas” (OVÍDIO, s.d., p. 75). Nesse mito, a transformação está mais ligada à união do casal, logo, a metamorfose é reparadora do amor complicado; sobremaneira díspar dos mitos de Narciso e Clítia.

Seguindo a relação de um mortal com um ser mítico divino e o ardor amoroso dos mitos anteriores, lembremos o mito de Jacinto e o deus Apolo, que amava intensamente o jovem:

Não se interessava mais pela cítara ou pelas setas: esquecendo-se de sua própria condição, não se recusa e estender reder, a conduzir cães pela trela e a percorrer as íngremes encostas dos montes, como teu companheiro; o prolongado hábito dessa convivência insuflou a paixão (OVÍDIO, s.d., p. 187).

Por meio desse fragmento, podemos perceber o quanto o deus ama o jovem, sentimento que o faz esquecer de sua condição superior divina. A Eros, ninguém está imune.

Contudo, esse mito, assim como o de Croco e Simílace, não contém a idéia de metamorfose como castigo, mas, sim, de reparação, tendo em vista que o deus Sol fere, sem intenção, o rosto de jovem Jacinto:

Os dois se despem e com os corpos reluzentes de azeite, preparam-se para a competição do lançamento de disco. Febo, depois de haver balançado o disco, atira-o no ar e o disco atravessa as nuvens em sua passagem. A pesada massa cai sobre o solo muito tempo depois, mostrando a destreza e a força do deus. Imediatamente, o imprudente jovem, na sua ânsia de participar da competição, corre a apanhar o disco. Esse, porém, ao chocar-se contra o chão muito duro, ricocheteia e vem ferir, em cheio o rosto, Jacinto. O deus empalidece tanto quanto o jovem, sustenta nos braços o corpo desfalecido e trata, ora de reanimá-lo, ora de estancar o sangue da cruel ferida, ora de procurar impedir, por meio de ervas, que lhe fuja a vida. De nada valem as artes; o ferimento era incurável. Assim como, em um bem **tratado jardim**, quando se esmagam as **violetas**, as **papoulas** e os **lírios**, nas hastes a que estão presas, logo, murchas, abaixam-se sem suportar o próprio peso, voltando-se para o chão, assim Jacinto, com a morte estampada no rosto, perdidas as forças, pende a cabeça, que cai sobre o ombro. ‘Morres, Jacinto, sem teres visto a **flor da juventude**’, diz Febo (OVÍDIO, s.d. p. 187) [**grifos nossos**].

Mesmo que sutil, percebemos o mesmo recurso poético dor/sofrimento/metamorfose, no qual o léxico das flores é relacionado ao personagem e seu mal-estar. A languidez de Jacinto é comparada ao esmagamento das violetas, das papoulas e dos lírios no jardim e às quedas das hastes a que estão presas. Jacinto, assim como Narciso, morre na “flor da juventude”, mas, diferente deste, aquele tem a morte reparada pelo amado divino. Jacinto morre e renasce flor-jacinto:

‘Tangida por minha mão, a lira e meus cantos te exaltarão; e, transformando em uma flor, imitarás, por escrito, os meus lamentos. Virá um dia em que se juntará a ti nesta flor um herói valoroso entre as mais valorosas e estará escrito em tuas pétalas’. Enquanto proferia estas palavras sinceras, eis que o sangue que se espalhara pelo chão manchou a relva. E deixa de ser sangue, e dele nasce uma flor mais brilhante que a púrpura, cuja aparência seria a do lírio, se a sua cor não fosse púrpura, e a do lírio prateada (OVÍDIO, s.d., p. 187-188).

Jacinto é renascido pelo poder divino e, nesse aspecto, se assemelha a Adônis, transformado em anêmona. Assim como Apolo, a deusa Vênus, tomada pelo amor provocado pelas flechas de Cupido, afasta-se do seu ambiente divino e passa a acompanhar o jovem.

Embora tivesse sido advertido pela deusa do Amor, Adônis vai à caça, e o ataque de um javali lhe é fatal. Vênus, à maneira de Apolo, exclama:

‘Não restarás, porém, de ti apenas isso. Há de ficar para sempre uma lembrança da minha dor, meu Adônis: a repetição da imagem de tua morte exprimirá todos os anos, a recordação dos meus lamentos. E teu sangue será transformado em uma flor. Se tu, Perséfone, permitiu outrora que fosse transformado em perfumosa hortelã o corpo de uma mulher¹, como me seria recusada a transformação do herói filho de Ciniras? (OVÍDIO, s.d., p. 199).

Nesses mitos, percebemos a presença significativa da intensidade amorosa: Narciso apaixonou-se por si mesmo e definhou perante seu reflexo no rio; a ninfa Clítia definhou contemplando o seu amado Sol; Croco, amando intensamente a ninfa Simílace, sensibilizou os deuses; Jacinto e Adônis, belos jovens, foram amados pelos divinos Apolo e Vênus. Se a transformação em flor como reparo e punição liga-se aos mitos de Narciso e Clítia, nos mitos de Croco e Simílace, Jacinto e Adônis relacionam-se à restauração e à permanência amorosa.

Utilizando a concepção de Jolles (1976, p. 88), de que se chama mito a forma simples, quando o universo (e as coisas) se cria para o homem por “pergunta” e “resposta”, é possível pensar nas questões simbólicas: Por que existem as flores narciso, girassol, jacinto, anêmona e as de açafraão e salsaparrilha? No espaço, tempo, e ações míticos a resposta é sempre admissível, logo, tais flores existem, porque houve eventos que justificam, explicam e dão nexos à existência dessas flores. Tal procedimento está fundamentado na linguagem da metáfora mítica.

¹ Plutão apaixonara-se pela ninfa Minta, que Perséfone matou, enciumada. Plutão a metamorfoseou em uma planta que tomou o seu nome (minta ou menta-hortelã).

No entender de Cassirer (1974, p. 102), mito e linguagem estão submetidos às mesmas ou às análogas leis espirituais, basta que apontemos uma raiz comum de onde ambos tenham surgido; atua neles uma mesma forma de concepção mental, o pensamento metafórico. A metamorfose em flores, nos mitos analisados, possui uma categoria simbólica que organiza o pensamento antigo como uma forma de dizer algo por uma linguagem segunda, plurissignificativa, polissêmica. Cassirer completa dizendo que “Jamais se compreenderá a mitologia, enquanto não se souber que aquilo que chamamos antropomorfismo, personificação, ou animismo, foi, há muitíssimos séculos, algo absolutamente necessário para o crescimento de nossa linguagem e de nossa razão” (p. 103-104).

A flor, símbolo do ciclo da renovação, da beleza, rica pelas cores e pelo aroma, serve de instrumento de linguagem metafórica ao mito desde a sua forma oral até sua escrita, na qual Ovídio, poeticamente, reconta as histórias, ao mesmo que mantém o princípio enunciado por Jolles de “pergunta” e “resposta”. Lembre-se do girassol que segue o astro como a ninfa apaixonada pelo deus Apolo, e as flores-condimentos: açafraão e salsaparrilha.

Até este momento, estivemos estabelecendo, basicamente, o modo de significação dos mitos das flores e seus recursos poéticos por meio de *As metamorfoses* de Ovídio. A partir daqui, passaremos à análise do conto “De floração”. Para que isto ocorra, salientaremos de que forma os principais contornos e circunferência do universo verbal mítico são resgatados pela escritora em estudo, e de que maneira ela os insere no cotidiano do relacionamento amoroso.

3.2.1.1.. O MITO DAS FLORES NA CONTEMPORANEIDADE

Os Peitos

*Mulheres
têm dois
peitos.Os
homens têm
um peito só.*

Arnaldo Antunes

O conto “De floração” resgata, em seus procedimentos de construção de sentido, a transformação de parte de um ser humano em flor: os seios em orquídea. O título de seus contos funciona como uma metonímia da narrativa, dando-nos, de início, o índice sutil do que será lido e analisado. “De floração” é um conto ambíguo, em que os campos semânticos do órgão sexual feminino são, ao mesmo tempo, transportados e figurativizados pelos das flores.

O título do conto pode funcionar, no nível primeiro de sentido, como um sintagma preposicionado (preposição DE + sintagma nominal floração), assim como um sintagma nominal (defloração), no nível segundo. Ora o primeiro, ora o segundo sentido sobressaem com a leitura analítica da narrativa. Com a análise descritivo-interpretativa do conto, salientaremos essa questão.

Composto por sete parágrafos curtos, o conto “De floração” se inicia com o mal-estar da mulher, a dor nos seios:

De floração

A mulher acordou com os seios inchados, doloridos. Tocou de leve, comentou com o marido. Na manhã seguinte os mamilos estavam duros, brilhantes. E notou que no seguir dos dias modificava-se a cor, escura a princípio, quase roxa, clareando aos poucos em tons esverdeados à medida que os mamilos mais e mais erguiam suas pontas.

Compressas, pomadas, água morna. Delicado trato. Racha-se nas extremidades a pele agora fina, quase transparente. E leve cacho de carne protuberante entre os lábios da fenda, projeta-se desenovelando lento e seguro a primeira pétala lilás.

Sépalas tensas, trêmulos babados. E o rijo clitóris do labelo. Nos seios da mulher duas orquídeas explodem em silêncio.

Reverente, o marido a transporta frente à janela, abre cortinas, despe blusa, que se derreta a luz no colo em primavera. Nem descuida da água, em jarra e copos, que ela bebe seguida.

Como aranhas, assim as orquídeas tecem seu perfume. Fio frágil flexível e nunca igual. Quase indizível nos primeiros dias, doce em seguida, fazendo-se maduro, pegajoso enquanto nas pétalas manchas escuras se alastram queimando a cor, vazando a consistência.

Bebe e bebe a mulher tentando prolongar sua floração. Mas o rendado se encolhe, o lilás se retrai. Murchas passas pardas, caem enfim as orquídeas deixando nos mamilos uma gota de seiva.

Que o marido vem colher entre os dedos. Para depois, cuidadoso, segurando a tesoura nas duas mãos, podar em sangue a matriz (COLASANTI, 1986, p. 97-98).

À maneira de Ovídio em sua obra *As metamorfoses*, o conto une as percepções e as cores com a metamorfose dos seios em flor: “inchados”; “doloridos”; “Tocou de leve”; “duros”; “morna”; “rijo”; “pegajoso”; “queimando” (tato); “brilhantes”; “clareando”; “cor”; “escura”; “roxa”; “tons esverdeados”; “quase transparente”; “manchas escuras”; “lilás”; “pardas” (cores e visão); “doce” (paladar); “perfume” (olfato), etc. Além dessas, outras expressões sugerem sensações e sentidos que veremos no decorrer da análise.

No primeiro parágrafo, a mulher sente o mal-estar noturno, na manhã seguinte, os seios estavam duros e brilhantes e, no seguir dos dias, segue a transformação. Com a economia de recursos espaço-temporais, o leitor desse conto breve se depara com o estranhamento literário: parte da mulher se transformando em flor. Num único parágrafo, diversas ações ocorrem, o tempo na narrativa é dinâmico e o espaço é pressuposto: imaginamos um quarto de casal, uma casa ou, apenas, uma janela de sala. De chofre, identificamos os elementos do campo semântico das flores penetrando no universo semântico do corpo feminino, concomitantemente com um teor sensual do casal e de mal-estar da mulher. Dos seios, enfatizam-se os mamilos que erguem suas pontas, sugerindo a excitação feminina. Típico do gênero conto, as ações acontecem numa concentração de efeitos e de pormenores: o conto dispensa as digressões, as divagações, e os excessos; exige, pois, que todos os seus componentes estejam condensados.

No que diz respeito à cromaticidade desse parágrafo inicial, notamos que as cores são mais explícitas, ou seja, surgem não como imagens, mas sim como citação direta: “brilhantes”, “modificava-se a cor, escura a princípio, quase roxa, clareando aos poucos em tons esverdeados [...]” (COLASANTI, 1986, p. 97).

No segundo parágrafo do conto, segue a transformação e intensificam-se as sugestões cromáticas e sonoras da narrativa. O marido “dedica-se à esposa”, e o clima ambíguo do conto adquire força maior: “Compressas, pomadas, água morna. Delicado Trato” (COLASANTI, 1986, p. 97). Vale a pena nesse trecho descrever os modos de articulação das palavras. Temos a seguinte hierarquização: oclusivas (/c/, /p/, /d/, /g/ e /t/), nasais (/m/, e /n/), fricativas (/s/ e /r/), tepe e laterais (/l/). A disposição e quantidade dos modos de articulação das consoantes estão em consonância com a explosão da “floração”, da flor que sai dos seios da personagem, ao mesmo tempo que insinua toda a excitação de um ato amoroso.

De acordo com Silva (2003, p. 33-34), nos modos de articulação oclusiva e nasal, os articuladores produzem uma obstrução completa da passagem da corrente de ar através da boca e do nariz. No fricativo, por sua vez, a obstrução é apenas parcial, causando, pois a fricção. No tepe (ou vibrante simples), o articulador ativo toca rapidamente o articulador passivo ocorrendo uma rápida obstrução da passagem da corrente de ar através da boca. Ao mesmo tempo que o cacho de carne rompe a pele do seio numa direção de interioridade à exterioridade, os articuladores produzem a obstrução da passagem da corrente de ar através da boca e do nariz, numa hierarquia de intensidade completa, parcial e rápida.

Ainda sobre o segundo parágrafo, as sugestões de sentidos começam a ser mais implícitas e indiretas, mais poéticas, portanto. Em “cacho de carne”, percebemos o vermelho ou o rubro, o que nos lembra os “lábios da fenda”, simultaneamente relacionado ao clitóris e à “pétala lilás”. Em “De floração”, a mulher, seus seios e sexo não são descritos como são realmente, mas contados, ficcionalmente, por meio de palavras, de signos potencialmente

motivados, emprestados das partes correspondentes de outros seres, no caso, a flor orquídea, suas cores, perfumes e textura.

Ocorre a transposição “seio-vagina”; os seios transformam-se numa “pseudo-vagina”, trazendo à tona todos os elementos a ela relacionados: o ato amoroso em “Delicado trato”; a abertura do sexo feminino em “racha-se nas extremidades”; o rompimento do hímen em “a pele agora fina, quase transparente”, o clitóris em “leve cacho de carne” e “lábios da fenda”. Nesse momento da narrativa, tem-se o duplo e o lúdico na “defloração” do ato sexual, e a mulher “de floração”, aquela que produz flores ou que “florece”.

Esses apontamentos continuam no parágrafo seguinte com o processo de mescla entre campos semânticos distintos: mulher, flor e ato amoroso. Como nos mitos narrados por Ovídio, o conto de Marina Colasanti utiliza os elementos sensoriais: “Sépalas tensas, trêmulos babados. E o rijo clitóris do labelo” (COLASANTI, 1986, p. 97). As sépalas, conjunto de folhas verdes das flores, e o labelo, pequeno lábio; pétalas grandes da corola das orquídeas, ou bordo revirado de certas conchas, estão em movimento. Ainda que o período seja ausente de verbo, a ação é figurativizada pelos adjetivos em questão, potencializados sensualmente pelos “babados” do gozo amoroso. Como se fosse um clímax, o fragmento possui o tátil (“tensas”, “trêmulos” e “rijo”) e o sonoro (“explodem em silêncio”). Configuram-se, então, a dor e o prazer, a mulher e a flor, o real e o fictício; explodindo (ruído) em silêncio (ausência de ruído, o nada).

Em “De floração”, entretanto, a representação do sexual, do sensual, ocorre de uma maneira “velada”, uma vez que o lúdico da linguagem poética quer ser um “jogo de esconde-esconde”, um “ir e vir” de significantes e significações. Os vocábulos, ao mesmo tempo que são eles mesmos, são palavras outras que se encaixam em conteúdos e deles saem fora, causando o estranhamento da linguagem literária.

Expostas as duas orquídeas nos seios, a narrativa muda o registro: a mulher se “coisifica”, fica mais próxima ao vaso de planta, ao objeto doméstico que ornamenta a casa. Novamente o duplo se instala, e, entre o trágico e o cômico, o marido cuida da esposa: “Reverente, o marido a transporta frente à janela [...]” (COLASANTI, 1986, p. 97). A postura diante da “mulher-vaso” mostra-nos a reverência do marido, tal como um sacerdote que cuida da imagem dos deuses num altar. Logo, a dedicação do sacerdote que reverencia os deuses e seus assuntos sagrados é revestida no conto, o rito é parodiado. À maneira de uma santa no altar (espaço mítico sagrado), a mulher é transportada frente à janela (espaço humano) e como uma planta recebe do marido “água, em jarra e copos, que ela bebe seguida” (COLASANTI, 1986, p. 97). Instala-se o antigo no moderno, o sagrado no profano, o divino no humano numa total *absorção* de valores.

A metamorfoseada, porém, não perde seu perfil de figura feminina de poder e sedução. O seu fazer ainda é mítico e divino: “Como as aranhas, assim as orquídeas tecem seu perfume. Fio frágil flexível, e nunca igual” (COLASANTI, 1986, p. 98). Aracne e Penélope da mitologia greco-latina conheciam a arte de tecer. A primeira tinha o mais belo bordado, envaideceu-se e foi castigada pela deusa Palas Atena numa competição. A segunda fazia do tecer uma artimanha para enganar os pretendentes: durante o dia tecia e durante a noite desfazia o tecido. O tecer está intimamente relacionado à figura da mulher.

As fricativas labiodentais (/f/) para expressar o fio do “tecido do perfume”, o tato “frágil”, “flexível”, “pegajoso” e “consistência”, o gustativo “doce” e a junção do tato e do cromático “queimando a cor” dão ao conto o tom poético narrativo, bem como a figurativização da *mulherorquídea*. Inicia-se o emurchecer: “[...] o rendado se encolhe, o lilás se retrai” (COLASANTI, 1986, p. 98). As flores caem, enfim, dos “seios-vulva” da mulher, deixando “nos mamilos uma gota de seiva”.

Apesar da ênfase dada à personagem feminina e a sua transformação em flor, é interessante discutir a postura da personagem masculina. Sabemos que, ao sentir o seio dolorido, a mulher comentou com o marido. Ainda que pressuposto, podemos pensar nas ações dele com as compressas, pomadas, água morna e delicado trato. Com reverência, ele a transporta para diante da janela, a fim de que ela ficasse exposta à luz e nem descuida da água. Assim, verificamos um marido presente, um amante voraz, de acordo com a polissemia dos signos poéticos do conto. Mas, o duplo, o ambíguo, impera na narrativa: “[...] o marido vem colher entre os dedos. Para depois, **cuidadoso**, segurando a tesoura nas duas mãos, podar em sangue a matriz” (COLASANTI, 1986, p. 98) [**grifo nosso**]. À primeira leitura, é possível identificarmos uma atitude brutal do amante que pega com as duas mãos e poda em sangue a esposa. Contudo, o adjetivo cuidadoso quebra essa primeira impressão, instalando o dúbio novamente, além da ação de *podar*, que significa cortar os ramos supérfluos, sem vida, para (re)florecer. Desse modo, seiva e sangue, elementos vitais dos vegetais e dos animais, contribuem para dar sentido à isotopia no conto “De floração”.

A metamorfose no conto vem revestida de uma postura moderna, uma vez que se configura e figurativiza em ato amoroso, em vida conjugal, resgatando, afirmando e negando a simbologia dos mitos das flores. De acordo com Brandão (1993, p. 307), a flor é a imagem das virtudes da alma, e o buquê que as reúne é o símbolo da perfeição espiritual; é idêntica ao elixir da vida e a *floração* é o retorno ao centro, à unidade, ao estado primordial. Narciso, Jacinto e Adônis morrem e renascem flores. Croco e Simílace, pela perfeição do amor, tornam-se flores pela atuação dos deuses do Olimpo. Clítia, por outro lado, metaforiza o girassol que segue o astro na eternidade amorosa.

A imagem da orquídea em “De floração” liga-se mais ao valor sensual da flor, seu perfume e maciez do que ao valor espiritual. Os seios no conto são duas flores que explodem em silêncio; os mamilos, duas orquídeas doces que o marido trata com cuidado e atenção,

podando a matriz para que refloresça; aqui, sim, o retorno ao centro, assim como nos mitos das flores, tem um sentido simbólico.

Distante e ao mesmo tempo próximo aos mitos das flores, o conto de Marina Colasanti metaforiza a relação amorosa, seu ciclo, a intensidade dos prazeres, a interioridade e exterioridade do relacionamento conjugal.

Temos um artifício metafórico parecido no conto “De fato, uma mulher preciosa”, cuja transposição não é mais seio-vagina-flor, mas sim ostra-vagina:

Adoeceu a mulher. Bebia água, banhava-se com leite, recusava comida, e não saía da cama. Entre as coxas, por vezes, uma baba irisada escorria, secando sobre a pele.

Passado algum tempo, quis penetrá-la o marido, há muito ausente daquele corpo. Mas adentrando nas carnes, sentiu o impedimento. Então, retirando-se dela, mergulhou os dedos em pinça, e no fundo, além de pétalas e pistilo, rodeada de mucosas palpantes, pescou, úmida a pérola (COLASANTI. 1986, p. 53).

Mais compacto que o conto anterior, com apenas dois parágrafos, percebe-se, mais uma vez, o mal-estar inicial de uma mulher. Embora não sinta, necessariamente, uma dor, a personagem fica acamada. Chama a atenção a disposição do período (verbo + sujeito), na qual o destaque parece ser o adoecimento. A ordem direta seria “A mulher adoeceu”, que destaca a narrativa que inverte os valores simbólicos das formas simples. O banhar-se com leite, na narrativa, funciona como um índice caracterizador da mulher divina, preciosa. O estranhamento de uma baba irisada, secando sobre a pele entre as coxas da mulher, liga-se aos mamilos duros e brilhantes do outro conto analisado, ao aspecto cromático da mucosa e ao próprio molusco presente no interior das conchas.

Já no segundo e último parágrafo, o tempo salta, passa-se algum tempo e, com esse, o desejo do marido de penetrar a esposa. Se, em “De floração”, a penetração é sugerida, em “De fato, uma mulher preciosa”, o ato é contado. O duplo se instala e os vocábulos extrapolam o sentido, na medida em que são selecionados e dispostos esteticamente na narrativa.

É possível pensar nesse impedimento do marido como algo que barra a continuidade do ato, como também a impossibilidade de dar prazer a sua esposa acamada. Retirando-se dela, o personagem, com os “dedos em pinça”, elemento fálico, mergulha profundamente, o que pode ser associado à habilidade do tato. O pescar no conto deve ser visto como a ação de pescar, mas também de causar e proporcionar prazer, metaforizada pela pérola rodeada de mucosas palpitantes. Os elementos das flores e da ostra adquirem outro significado nesse conto: pétalas e pistilo (órgão sexual feminino dos vegetais) ligam-se ao sexo feminino, e pérola ao orgasmo dos amantes.

Discutido o conto, passemos aos comentários da pérola das ostras. A ostra reage à introdução de uma impureza em seu organismo dando origem à pérola: pura e preciosa, retirada de uma água lodosa, de uma concha grosseira, surge bela e límpida.

Assim, ocorre, nos dois contos analisados, a transferência de um signo (orquídea e ostra), de sua percepção costumeira, para uma esfera de nova percepção (seios, vagina e ato amoroso); há uma mudança semântica motivada. É preciso, pois, libertar essa identificação dos significantes primeiros do automatismo, dar-lhes uma roupagem nova de acordo com o modo como eles são elaborados e trabalhados em uma narrativa criativa nos seus recursos de significação.



Le viol (The rape). R. Magritte (1934)

3.2.1.2. A (DE)FLORAÇÃO, A VIOLAÇÃO E O ESTUPRO DOS SIGNOS

O pintor René Magritte coloca em justaposição em suas pinturas situações sobremaneira conflitantes, apresentadas de uma forma potencialmente realista. Ao compor imagens paradoxais, dilui os limites entre o fictício e o mundo real, questiona as relações entre arte e vida, e critica, poeticamente, as fronteiras entre o belo natural e o belo artístico. As pinturas de Magritte são "colagens pintadas à mão" de acordo com as palavras de Max Ernst (1891-1976).

Utilizando os conceitos da proposta da XXIV Bienal de São Paulo, Núcleo de Educação, "Entradas e enigmas do imaginário surrealista René Magritte", pode-se pensar no sentido de *canibalismo de imagens*, que se refere ao método surrealista de criação, ao se apropriar e descontextualizar diferentes imagens, que passam a fazer parte de uma nova ordem impactante por seu aspecto enigmático. Justaposição, fusão, canibalismo e antropofagia são diferentes palavras que remetem igualmente ao processo ou a metodologia surrealista utilizada por Magritte.

Fundem-se na obra de Magritte imaginários de natureza diferente, num processo chamado por Didier Ottinger, curador da Bienal, "canibalismo fusionista". Essa dimensão conciliadora de opostos torna-se visível pelo uso da colagem como modelo estrutural.

Assim, pensemos na obra *Le viol* ou *The rape* (1934), em que uma cabeça feminina é configurada e organizada pelo corpo do mesmo sexo: os seios ocupam o lugar dos olhos, o umbigo o do nariz, a vagina o espaço da boca, a silhueta das pernas lembram as bochechas e o queixo. A imagem do rosto exhibe o pescoço alongado, cujo contorno sombreado em cor mais escura se assemelha a um membro masculino ereto, e os cabelos um corte arrojado. Com isso, o título da pintura se conjuga com o conteúdo da obra. O sugerido pênis toca o queixo da figura, e, portanto, "procura" a boca-vagina da mulher.

A leitura da obra causa um estranhamento, um desconforto, promovido pela *transferência* do tronco feminino para o rosto. Não nos é possível confirmar o campo de visão dessa imagem, se ela sequer nos olha com o que seriam as pupilas, *transformadas* ou *metamorfoseadas* em mamilos.

Acentuam a *desautomatização representativa* o espaço mítico que a cabeça ocupa: ela está em primeiro plano; atrás, visualiza-se uma espécie de deserto e um céu que vai do amarelo claro ao azul escuro, numa perspectiva horizontal de baixo para cima. A impressão que se tem é a de um espaço fora da Terra.

Retomando as elucidações de Motta (1996), percebemos, por meio desse recurso artístico, as “novas redes de relações”, “a morte do uso para o florescer inusitado” do signo, no caso, visual. Ao deslocar partes do corpo, o artista “viola” o signo, “estupra” o automatismo de representação. E é esse o ponto de contato entre quadro e narrativa, que torna possível retomar e entender os procedimentos composicionais dos contos “De floração” e “De fato, uma mulher preciosa”. Basta refletir na metamorfose dos seios da personagem em orquídeas e na sugestão da vagina com as “sépalas tensas” e “rígidos babados”, por exemplo. A vagina da mulher, em “De fato, uma mulher preciosa”, entra em relação figurativa com a ostra e com os órgãos sexuais das plantas: pétalas e pistilos.

O tratamento dado à quebra, ou melhor, à “de-floração”, à “violação” e ao “estupro” dos signos (rosto, seios, vagina, orquídeas e ostras) é tomado como motivo de construção artística, seja por Magritte seja por Colasanti. Ao menos nesse caso, o diálogo entre os textos verbais e visuais se manifesta mais pelos recursos significantes (plano de expressão) do que pelo significado (plano de conteúdo). O meio de fazer a obra significar por meio da *transposição* de signos faz com que as obras em questão tenham um diálogo intertextual; cada um, é claro, se configurando a sua maneira e pelas especificidades de sua linguagem, verbal, em se tratando de contos, e visual, no que toca à pintura.

3.2.1.3. O MITO DESLOCADO

De acordo com as análises descritivo-interpretativas dos mitos e de seus símbolos, podemos perceber que os contos “De floração” e “De fato, uma mulher preciosa” ligam-se aos mitos antigos, às suas formas de significação metafórica e a seus procedimentos de narração. As duas narrativas contemporâneas “olham” para os mitos em suas *formas simples* e literárias, como se lê em Ovídio, mas afastam-se deles num tratamento de afirmação e negação. A simbologia das flores e da pérola é pertinente nos ritos sagrados. Esses conteúdos, por outro lado, são esvaziados nos contos analisados. Ao mesmo tempo que os afirmam, as narrativas negam esses valores, recuando para se fazer valer.

Os contos utilizam os mesmos contornos e circunferências dos mitos e, nesse momento, cabe trazer, novamente, as explicações de Frye (1957, p. 138): “Quando o que está escrito é como o que se conhece, temos uma arte de símile extenso, ou subentendido. E, assim como o realismo é uma arte do símile implícito, o mito é uma arte da identidade metafórica implícita”. É pela expressão metafórica da linguagem mítica que literatura e mito estabelecem conotações insuspeitas. É um dizer *como*, não um dizer *o quê*. A dor e o amor das personagens da mitologia são como a metamorfose em flores; o relacionamento dos casais, suas vidas conjugais e seus atos amorosos são como o ciclo de floração da orquídea e o pescar a pérola da ostra.

Os contos analisados se aproximam da esfera mítica e deles se deslocam e recuam. De acordo com a *deslocação* proposta por Frye (1957, p. 139), no que se refere ao mito e à literatura, “o que pode ser identificado metaforicamente num mito pode apenas ser vinculado, na estória romanesca, por alguma forma de símile: analogia, associação significativa, imagem incidental agregada, e semelhantes”.

Os contos “De floração” e “De fato, uma mulher preciosa” deslocam os mitos e seus símbolos de sua origem antiga para um novo contexto, por meio da conjugação natural entre as duas linguagens (mítica e literária). Ao afastar-se dos mitos, e, por causa disto, deslocá-los, a narrativa contemporânea dá um tratamento singularizado ao passado cultural dos povos que conceberam os mitos e os ritos, transfigurando conteúdos e re-significando valores.

**3.2.2. DA MELOPÉIA À MÚSICA DE ROBERTO CARLOS: A SEREIA
DESAUTOMATIZADA DE *CONTOS DE AMOR RASGADOS***



Sereia da Skol. Bruna di Túlio

3.2.2.1. AS ILHAS SIRENUSAS E A NAU DE ULISSES: O ESPAÇO MÍTICO

Os contos analisados, nas páginas anteriores, dialogaram com os ritos primitivos e os mitos antigos, por meio de ritual de iniciação (decapitação, esquartejamento e canibalismo) e pelo modo de “dizer algo”, ou seja, pela linguagem metafórica, verificada no mito das flores.

Os textos que analisaremos nesta seção ligam-se aos mitos de forma mais explícita, exigindo um leitor atento para perceber e decodificar as referências clássicas neles presentes. Em “De água nem tão doce” e “Ao largo das Ilhas Sirenas”, encontra-se a figura-personagem da sereia e a situação de incômodo de outra personagem diante das “vozes maviosas”, que remetem ao Canto XII da *Odisséia* de Homero, no qual Ulisses ouve os cantos irresistíveis das sereias.

O fio condutor que norteará as análises será o aspecto espacial dos contos, uma vez que, se comparados aos dos mitos, será possível perceber a subversão e ironia deles. Isto não quer dizer, aliás, que não ocorram inversões de outra natureza, tais como personagens, ações etc, como se verá.

Tomando por base o princípio de que o espaço homologa o que ocorre com as personagens, seus conflitos, dramas e ações tensivas, pense-se no espaço das Ilhas Sirenas, local ao qual as sereias levavam suas vítimas. Esses monstros eram filhas de Aqueló e Terpsícore, uma das nove Musas. Diferentes da figura sensual, sugerida por suas representações mais correntes na atualidade, metade mulher e metade peixe, as sereias possuíam asas que foram arrancadas e transformadas em coroas pelas Musas num combate, de acordo com as explicações de Francis Bacon (2002, p. 96).

De acordo com Castro (2003, p. 23), o mito das sereias coloca em evidência a “escuta da palavra cantada”: Ulisses “escuta” a feiticeira Circe, suas advertências acerca da inevitável “travessia” pelas ilhas desses monstros; “escuta” também o canto das sereias; e, por último,

realiza-se a “escuta da não-escuta”, aquela que seria mortal ao herói. A primeira escuta mítica de Ulisses é a de Circe:

Escuta agora o que eu vou dizer-te; aliás, um deus de novo recordará isso mesmo. Chegarás, primeiro, à **região das Sereias**, cuja voz encanta todos os homens que **delas se aproximam**. Se alguém, sem dar por isso, **delas se avizinha e as escuta**, nunca mais sua mulher nem seus filhos pequeninos se reunirão em torno dele, pois que ficará cativo do canto harmonioso das Sereias. **Residem elas num prado**, em redor do qual se amontoam as **ossadas de corpos em putrefação, cujas peles se vão ressequindo** (HOMERO, Odisséia, XII, p. 166) [grifos nossos].

Castro chama atenção para o verbo escutar no imperativo logo no início da fala, plena de informações e conselhos: advertido, o herói sabe do poder do canto das sereias. Pode-se caracterizar essa primeira escuta de Ulisses como uma “escuta da advertência”; a segunda, pelo contrário, chamaremos “escuta da opção”. Tendo feito sua “escolha”, o herói decide ouvir o canto das sereias:

Tu, **se quiseres**, ouve-as; mas, que em tua nau ligeira te atem pés e mãos, estando tu direito, ao mastro, por meio de cordas para que te seja dado **experimentar o prazer de ouvir a voz das Sereias**. Se acaso pedires e instares com teus homens que te soltem, que eles te prendam com maior número de ligaduras (HOMERO, Odisséia, XII, p. 166) [grifos nossos].

É Ulisses quem decide ouvir o canto das sereias, mas, para isso, deverá ser amarrado ao mastro da nau pelos companheiros, aos quais se dirige:

Ordena-nos ela [Circe] que, antes de mais nada, evitemos as **enfeitadoras Sereias, sua voz divinal e seu prado florido**. Aconselha que **só eu as ouça**. Mas, atai-me com laços bem apertados, de sorte que permaneça imóvel, de pé, junto **ao mastro**, ao qual deverei estar preso por cordas. Se vos pedir e ordenar que me desligueis, apertai-me com maior número de laços. (HOMERO, Odisséia, XII, p. 169) [grifos nossos].

Ulisses reproduz a fala de Circe aos companheiros, que, de acordo com Castro (2003,

p. 27) não possuem a astúcia do herói para ouvirem tanto a primeira fala de Circe, como o canto prazeroso e mortal das sereias:

Súbito, entoaram [as Sereias] este **harmonioso canto**: ‘Vem **aqui**, decantado Ulisses, ilustre glória dos Aqueus; detém tua nau, para escutares nossa voz. Jamais alguém por **aqui** passou em nau escura, que não ouvisse a **voz de agradáveis sons** que sai de nossos lábios; depois afasta-se maravilhado e conhecedor de muitas coisas, porque **nós sabemos tudo** quanto, na extensa Tróade, Argivos e Troianos sofreram dos deuses, bem como o que acontece na nutrícia terra’. Assim elas cantavam, e suas **magníficas vozes** inundavam-me o coração com o desejo de as ouvir, de sorte, que com um movimento das sobrancelhas, ordenei aos companheiros que me soltassem; eles, porém, curvados sobre os remos continuavam remando; mas, imediatamente, Perímedes e Euríloco, tendo-se levantado, prenderam-me com laços mais numerosos e os apertaram com mais força. Depois que passamos as Sereias e não mais lhes ouvimos a voz nem o canto, meus fiéis companheiros retiraram a cera com que lhes tapara os ouvidos, e libertaram-me das cordas (HOMERO, Odisséia, XII, p. 169-170) [grifos nossos].

Ulisses, preso ao mastro da nau, ouve o canto das sereias: é a “escuta da opção”. São bem vindas, novamente, as colocações de Castro, explicando-nos que, se o herói quer ficar livre para escutar (“inundavam-me o coração com o desejo de as ouvir”), é porque já escutou e não-escutou. “Estas falam cantando e ele escuta, e lhe anunciam algo que ele não pode escutar, senão morreria” (CASTRO, 2003, p. 29). Apesar de ter ouvido o canto, Ulisses não pôde se aproximar das sereias que o chamavam, porque essa “escuta” seria mortal.

A grande questão dessas “figuras femininas da morte” é que possuem um “poder encantador”, que, ao mesmo tempo, é um “saber encantar”. Bacon (2002, p. 96) elucida que sua “melodia não era invariável: elas a adaptavam à natureza do ouvinte, para cativá-lo”. As sereias sabem “o que” e “como” cantar para Ulisses. Elas sabem da fama do herói, “nós sabemos tudo”. A sedução acontece tanto no modo como falar a palavra cantada, quanto no que falar, “decantado Ulisses, ilustre glória dos Aqueus”. Esses monstros não são apenas mulheres “que sabem e cantam o saber. Elas são simplesmente o saber e o canto” (CASTRO, 2003, p. 28). O saber configura-se, nesse mito, como o sabor divino, encantador, ao mesmo

tempo que é mortal. Os homens, ao escutarem o canto encantador das sereias, se deleitam, mas, ao ouvi-lo, são enfeitizados e levados ao prado, ao espaço onde vivem as sereias e, por elas, são exterminados.

O drama dos homens, das vítimas das sereias ou, mais especificamente, de Ulisses e seus companheiros ocorre no mar, espaço aberto, profundo e misterioso, no qual se encontram as ilhas Sireusas. Os desavisados, facilmente, são devorados, como nos fala Circe: “[...] nunca mais sua mulher nem seus filhos pequeninos se reunirão em torno dele, pois que ficará cativo do canto harmonioso das Sereias”.

Centralizando o espaço em questão, há a nau, onde se encontram o herói e seus companheiros e, no caso de Ulisses, o mastro, no qual é amarrado. Nesses espaços, ele coloca a cera de abelha no ouvido dos parceiros:

Eu, depois de ter cortado com o bronze afiado da espada um grande pedaço de cera, amassei os pedaços com minhas mãos fortes. Logo a cera amoleceu, mercê da grande força e do brilho do rei Hélio, filho de Hipérion. Com ela tapei as orelhas de todos os meus companheiros, a cada um por sua vez (HOMERO, *Odisséia*, XII, p. 169).

Embora a nau esteja inserida no espaço do mar, é possível atribuir-lhe o ambiente de estabilidade. Por outro lado, o mastro figurativiza o limite da força humana, do herói da *Odisséia*; ele quis ouvir o canto harmonioso das sereias, ressaltando, desse modo, a sua coragem. Notamos, assim, os companheiros na parte inferior da nau; Ulisses na parte superior, preso ao mastro; todos no misterioso espaço marítimo, próximo à ilha das Sereias.

Outro aspecto importante a ser observado é o da proximidade e do distanciamento. As sereias pedem ao herói, amarrado ao mastro, que se aproxime delas: “Vem **aqui**, decantado Ulisses, “Jamais alguém por **aqui** passou em nau escura [...]”. A fala cantada surge de um “lá” perigoso, mortal e harmonioso. Ulisses as escuta de um “aqui”, nau e mastro. O “lá” seria o distante e o “aqui” o próximo, pela perspectiva da narração de Ulisses na *Odisséia*.

Ao mar, podem relacionar-se a imensidão, a mobilidade, a instabilidade e a infinidade, enquanto à nau, a restrição, a imobilidade e a finitude. Como esses lugares são, na verdade, únicos, ou seja, o espaço mais amplo “mar”, no qual a ilha das Sereias se encontra, e pelo qual a “nau” de Ulisses passa, é de se esperar a tensão da ação e o drama da personagem. O mastro se transforma no limite não somente espacial da nau, mas do herói que pede para ser libertado: “com um movimento das sobancelhas, ordenei aos companheiros que me soltassem”. Ele não está na parte inferior da nau com seus companheiros que não ouvem o canto, tampouco está na ilha; é a fronteira demarcada pelo espaço mastro. Afastar-se da ilha (distanciamento) é, para Ulisses e seus companheiros, a salvação da travessia. Para o herói, é o duplo libertar-se: ele se liberta do canto mortal das sereias e se liberta das cordas.

Os espaços mar, nau, mastro e ilha das Sereias correspondem ao conflito das personagens, com todo o aspecto tensivo da travessia dos navegantes, assim como o desejo devorador das sereias. Sua ilha é afastada, está distante da vista humana. Para Bacon (2002, p. 98), “os prazeres geralmente buscam lugares retirados, longe dos olhares dos homens”. Prazer e sofrimento se conjugam nesse mito, pois o canto das sereias é harmonioso e mortal; o local é amontoado de ossadas de corpos em putrefação.

Após essas considerações sobre o mito, passaremos à leitura dos contos “De água nem tão doce” e “Ao largo das Ilhas Sirenas” que com ele dialogam.

3.2.2.2. O CONTO *DESENCANTA O CANTO: A SEREIA NA BANHEIRA ENTRE AZULEJOS*

O conto “De água nem tão doce” trata do cotidiano de um “possível casal”; não se sabe se são marido e mulher ou amantes. Estão ausentes momentos de briga ou carícia, mas sim, a ênfase na alteração realizada, durante toda a narrativa, da personagem mítica sereia. Essa alteração paródica configura-se tanto no espaço, como no próprio físico da personagem:

De água nem tão doce

Criava uma sereia na banheira. Trabalho, não dava nenhum, só a aquisição de peixes com que se alimentava. Mansa desde pequena, quando colhida em rede de camarão, já estava treinada para o cotidiano da vida entre azulejos.

Cantava. Melopéias, a princípio. Que aos poucos, por influência do rádio que ele ouvia na sala, foi trocando por músicas de Roberto Carlos. Baixinho, porém, para não incomodar os vizinhos.

Assim se ocupava. E com os cabelos, agora pálido ouro, que trançava e destrançava sem fim. “Sempre achei que sereia era loura”, dissera ele um dia trazendo tinta e água oxigenada. E ela, sem sequer despedir-se dos negros cachos no reflexo da água da banheira, começara a passar o pincel.

Só uma vez, nos anos todos em que viveram juntos, ele a levou até a praia. De carro, as escamas da cauda escondidas debaixo de uma manta, no pescoço a coleira que havia comprado para prevenir um recrudescer do instinto. Baixou um pouco o vidro, que entrasse ar de maresia. Mas ela nem tentou fugir. Ligou o rádio, e ficou olhando as ondas, enquanto flocos de espuma caíam dos seus olhos. (COLASANTI. 1986, p. 77-8).

Assim como “De floração”, o título desse conto apresenta o motivo da fábula e da trama narrativa: “nem tão doce” pode se referir à passividade da sereia e ao fato de ela não viver no mar de água salgada.

O estranhamento, logo no primeiro período do conto, manifesta-se pelo “criar” a sereia “na banheira”, desautomatização mítica que perpassa todo texto. Se se temia a sereia do mito antigo por seu fazer encantador e mortal, no conto, a personagem, nesse deslocamento, perde tal poder. Além de ser criada na banheira e ser de fácil trato, a personagem “só” se alimentava de peixes, diferente da mitológica que se alimentava da carne dos homens em putrefação. Inicia-se o processo de diminuição e submissão da sereia, marcada,

lingüísticamente pelo advérbio (só). A passividade em “Mansa, desde pequena”, e em “treinada para o cotidiano”, salientam a sua desautomatização, pois as sereias devoravam carne humana; a do conto, pelo contrário, é infantilizada. O narrador apresenta-nos o seu caráter pueril (mansa desde pequena); e, “treinada”, carrega todo o processo de dominação ou percurso de transformação e alteração de instinto. Em “quando colhida em rede de camarão”, *flash-back* narrativo, notamos que essa sereia foi “pega” ao acaso, uma referência que a aproxima da classe dos peixes e ao modo como eles são “pescados”.

Pensando na trama narrativa desse primeiro parágrafo, destacamos a sereia realizando a maioria das ações (evento e estado), “não dava nenhum”; “se alimentava”; “colhida em rede”; “estava treinada”, ao passo que ele realiza apenas uma, “criava”. Ainda que a maioria das ações seja realizada por ela, é ele o dominador do conto, mesmo que apenas com a ação de “criar”. Assim, a soberania das ações não corresponde à superioridade do relacionamento, por causa, também, da carga semântica dos verbos escolhidos.

A ordem dos acontecimentos disposta na narrativa, “Criava uma sereia na banheira”; “Trabalho não dava nenhum [...]”; “[...] colhida em rede de camarão [...]”; “[...] já estava treinada para o cotidiano [...]”, relatada pelo narrador, não coincide totalmente com a ordem natural dos acontecimentos, que seria, logicamente, esta: “[...] colhida em rede de camarão [...]”; “Criava uma sereia na banheira”; “Trabalho não dava nenhum [...]”; “[...] já estava treinada para o cotidiano [...]”. A alteração da seqüência do relato traz à tona a ênfase pretendida pelo narrador onisciente, qual seja, a de desestruturar o relato e causar um efeito de *knock-out*.

O organizador da narrativa, como se suspeitasse da reação do leitor e se quisesse aumentar o estranhamento literário, nos relata que a sereia cantava, já que essa é a particularidade daquele ser. Mas o segundo parágrafo conciso é constituído pelo verbo no pretérito imperfeito seguido de ponto final. Esse recurso, verbo transitivo direto *cantar* sem

complemento de objeto, auxilia a trama narrativa da fábula a causar a surpresa no leitor, a agarrá-lo desde as primeiras linhas, segundo Cortázar (1974), pois o que se segue é o “complemento” do período anterior: “Melopéias, a princípio. Que aos poucos, por influência do rádio que ele ouvia na sala, foi trocando por músicas de Roberto Carlos” (COLASANTI, 1986, p. 77). A justaposição e o encadeamento dos períodos dispostos, literariamente, quebram o horizonte de expectativas de leitura do conto e iconiza, sintaticamente, a desautomatização da figura mítica da sereia. Ela, “a princípio” tinha o saber “cantar melopéias”, porém trocou por músicas de Roberto Carlos. O modo como a sereia do conto deixa de “cantar” potencializa o processo de subversão: ela é influenciada pelo rádio; está na banheira e ouve, desse local, o que ele ouvia na sala.

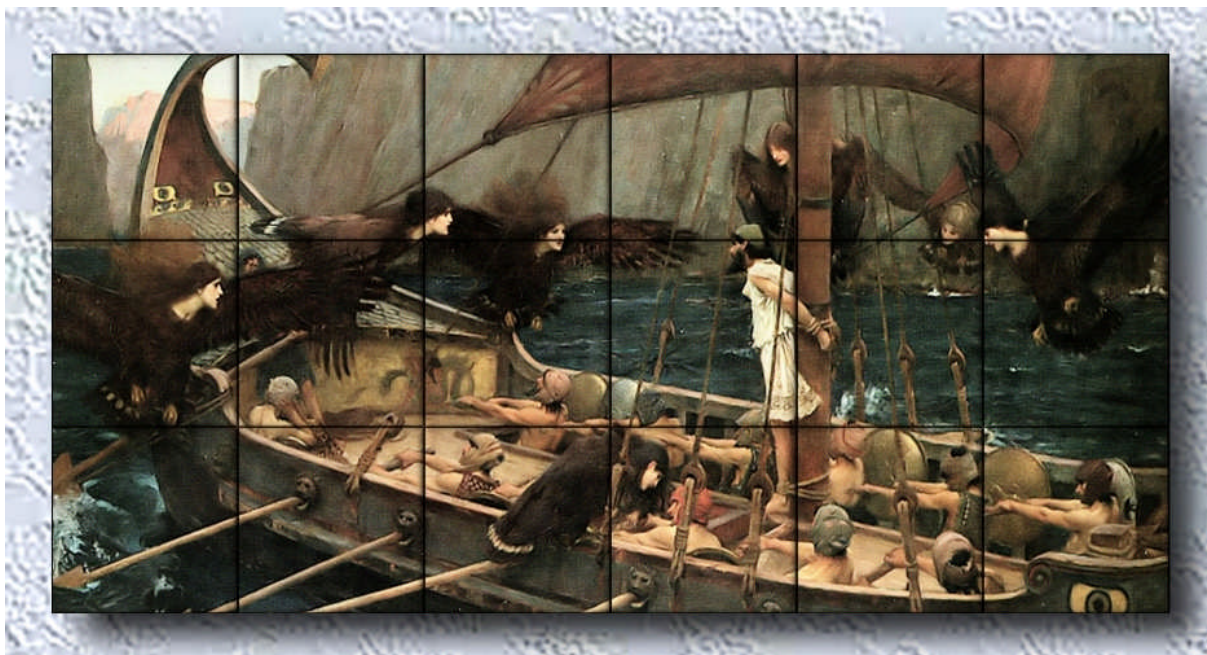
Tomando a sereia “na banheira” como referência de espacialidade, configura-se o “lá”: o artificial do rádio e do som da música, a presença do treinador/criador. O “aqui”, pelo contrário, fica sendo o natural do canto da voz da sereia já desautomatizada, a própria sereia, a ausência do companheiro. Esse novo “cantar” não mais mítico, tampouco relacionado ao saber como sabor harmonioso e mortal, é, agora, “baixinho” para não incomodar. A sereia do conto tem o “cantar entretenimento”, o “cantar do cotidiano” que não enfeitiça os homens a fim de serem devorados.

Manifesta-se, desse modo, o “ir e vir” ao passado, ao antigo, ao clássico, marcado pelo vocábulo “princípio”, que atua como aspecto temporal da narrativa, a saber, o período em que a personagem do conto cantava melopéias do “princípio”, peculiar à mitologia, quando as sereias, como diz Castro (2003), são a própria palavra cantada. O “ir” ao princípio é o canto enquanto rito e encantamento; o poder e o saber; a melopéia; o “vir”, por seu turno, é a “troca”, a música de Roberto Carlos enquanto passatempo; o aprender por influência do rádio, não o saber inato. Há, no conto, a “troca” do canto pela música; o som da voz harmoniosa e mortal (natural) pelo som automático do rádio (artificial).

A atmosfera de cotidiano e de passatempo se estende ao terceiro parágrafo do conto, juntamente com a transformação física da personagem: cantava para se ocupar e “trançava e destrançava sem fim” os cabelos. A sereia, que é criada na banheira entre azulejos, que canta músicas de Roberto Carlos, baixinho para não incomodar os vizinhos, tem “agora” seus cabelos tingidos. Ele traz “tinta e água oxigenada” e ela “sem sequer despedir-se dos negros cachos no reflexo da água da banheira, começara dócil a passar o pincel” (COLASANTI, 1986, p. 77). Por achar que sereia era loura, ele altera a cor dos cabelos da sereia: de negros cachos a pálido ouro. O jogo entre o “princípio” mítico e o “agora” contemporâneo, no fragmento, realiza-se pela cromaticidade paradoxal: se antes ela tinha negros cachos, agora tem cabelos ouro pálido. A cor negra torna próxima, culturalmente, a obscuridade, a força do feitiço; os cachos dão a idéia de plenitude, de vigor, características que contrastam com a expressão paradoxal “pálido ouro”. O narrador, ao passar a voz à personagem, “Sempre pensei que sereia era loura”, faz com que o leitor compactue com o símbolo da sereia moderna, a que seduz os homens pela beleza das curvas do corpo, pela pele bronzeada e brilho dos cabelos.

Essa é a concepção de sereia que temos modernamente. Não mais aquela que teve suas asas arrancadas pelas musas, que enfeitiçam os homens, que comem suas carnes em decomposição e que juntam ossadas humanas nas Ilhas Sirenas (ver *Ulisses and the sirens* de Waterhouse, 1891, pintura em que as sereias possuem copo de passaro e cabeça de mulher).

Tanto o leitor como a personagem que cria a sereia têm esse “pensamento” sobre essa sedutora figura feminina. Todavia, no conto em questão, o ser mítico é retirado da “moldura” clássica, é desautomatizado, reorganizado pela narrativa suscitando novas significações. É possível, se comparar as sereias, dizer que até mesmo a figura moderna é subvertida e parodiada no conto.



Ulysses and the sirens. Waterhouse (1891)

A sensualidade, a paixão e o dom de persuasão ausentam-se das ações da “sereia da banheira”. Essa submissão e passividade em nada nos lembram a sereia mortífera do mito, tampouco a loura sedutora da publicidade da *Skol*, embora o “signo sereia” apresente reminiscências da mitologia. Mazucchi-Saes (2005, p. 13) destaca que a:

[...] publicidade é uma modalidade de discurso que opera com mecanismos de sedução e de persuasão. Para tanto, procura atingir seu objetivo, criando textos e imagens com os quais o leitor estabelece alguma identificação. Para criar o seu ‘mundo mágico’, serve-se de valores e conceitos enraizados, que tocam profundamente a alma. Esses valores e conceitos são representados pelos mitos presentes em todas as culturas e que vêm, desde os primórdios da existência, sendo cristalizados na mente humana.

Tal é a artimanha publicitária da propaganda da cerveja *Skol*, que resgata o arquétipo sedutor da sereia com os seios de fora, apenas entrecobertos por cabelos, e que oferece ao consumidor masculino o produto e serve de modelo para a consumidora que, por isso, passa a ter essa “figura feminina de sedução” como modelo. Essas imagens arquetípicas, pertencentes

ao inconsciente coletivo são, segundo Jung (1981, p. 515), “sempre coletiva, quer dizer, é sempre comum a povos inteiros ou, pelo menos, a determinadas épocas. Provavelmente, os motivos mitológicos principais são comuns a todas as raças e a todas as épocas”.

A sereia da *Skol* não canta, mas encanta com sua beleza e sensualidade. Beber a cerveja pode levar o consumidor a “conquistar a sereia” e fazer que a consumidora “encante” o público masculino. É baseado na “reminiscência” de encantamento mítico que se estrutura o texto publicitário. Mazucchi-Saes (2005, p. 15) comenta também que o “publicitário vale-se da força do inconsciente, inclusive do seu próprio, e é nesse outro mundo, dos sonhos, das fantasias, entidades sagradas e das imagens arquetípicas, que ele vai encontrar inspiração para o seu trabalho”.

O conto “De água nem tão doce”, do mesmo modo que o texto publicitário, retoma o ser mitológico, mas, diferente desse, subverte os sentidos primordiais pertencentes a ele. De temida e terrível, de mulher sedutora e fatal, a do conto passa ao arquétipo da criada, daquela que oferece segurança. Jung (1985) diz que o arquétipo da Grande-Mãe é ambivalente e pode sofrer desdobramentos que revelam dualidade.

A submissão da personagem sereia extrapola quando ele a leva à praia. No desenlace do conto, assim como em toda a narrativa, o léxico colabora com a atmosfera de limitação: “entre”; “só”; “até”; “escondidas debaixo”; “Baixou um pouco”; “nem tentou”. A sereia foi domesticada; trocou as melopéias pelas músicas de Roberto Carlos; canta baixinho; tingiu seus cabelos porque ele achava que sereia tinha de ser loura.

Durante toda a fábula ocorre a degradação da personagem e a redução do espaço, no qual ela estava “treinada para o cotidiano”. Do espaço mítico *mar, Ilhas Sirenas* (espaço aberto da figura mítica), a sereia vive na banheira entre azulejos (espaço fechado do conto). A diminuição do espaço acontece juntamente com a submissão da personagem. “Só” uma vez (limite temporal), ela saiu desse espaço “caseiro”, indo, ainda assim, somente “até” (limite

espacial) a praia. O modo como esse deslocamento se dá entra em consonância com a situação, “as escamas escondidas debaixo de uma manta, no pescoço a coleira”. Ele a esconde e a prende para “prevenir um recrudescer do instinto”, e, nesse momento, é ele quem teme as reminiscências da figura feminina da morte, bem como o poder encantador doce e mortal da sereia, pois ela ainda carrega, na “raiz mítica” do seu ser, a natureza daquilo que ela é e representa.

A personagem já foi re-significada e retirada da moldura da qual fazia parte e “nem tentou fugir”. O leitor espera uma reação que não acontece, e, novamente, o horizonte de expectativas se desfaz diante do desfecho disfórico do conto. O automatismo da vida da sereia durante o conto chega ao clímax, antes de os “flocos de espuma” caírem de seus olhos; ela já havia sofrido uma série de limitações. O conto “De água nem doce” figurativiza o cotidiano de um relacionamento em que a figura mítica da sereia metaforiza a submissão feminina, o apagamento de personalidade. A sereia é vista, no conto, como aquela que se deixa dominar pelo parceiro e a que se submete às suas vontades e desejos. Ciente de que a sereia hoje não é mais lembrada por suas qualidades cruéis, mas pela sensualidade de seu corpo e mistério de seu canto sedutor, ou seja, é um elemento filtrado por uma consciência crítica e já deslocado do círculo do perigo potencial e imediato para o da sedução e o da sexualidade, a narrativa dá “configuração singular” à personagem, reconstruindo sentidos e suscitando leituras ambíguas por causa do resgate ao passado clássico antigo.

No conto, a sereia é criada na banheira, espaço carregado, culturalmente, de imagens prazerosas, juntamente com as espumas. Esses recursos, por outro lado, na estrutura do conto não trazem a idéia de paixão e prazer, mas de prisão e lágrimas: a banheira é para a sereia o espaço restrito, e os “flocos de espuma” são lágrimas. Esses signos literários (sereia, banheira, música, flocos de espuma, negros cachos, praia) combinados e tramados no conto assumem, na trama narrativa, outros valores. Foi por essa razão que se analisou anteriormente, no

episódio das sereias do Canto XII da *Odisséia* de Homero, a força mítica da sereia, para mostrar que, no conto analisado, a sereia recebe um tratamento literário particular.

No conto “Ao largo das Ilhas Sirenas”, não está presente a figura da sereia, mas o seu canto enquanto elemento perturbador:

Embora ao largo das ilhas Sirenas

Todas as tardes, chegando em casa cansado do périplo do trabalho, e por mais que quisesse evitá-lo, via-se envolvido pelo sortilégio das vozes maviosas, dos cantos irresistíveis que lentamente o penetravam arrastando-o para outros mundos, aniquilando qualquer tentativa de reação, e deixando-o entregue a obscuros desígnios.

Só na rua, longe do chamado, conseguia revoltar-se. E foi quando ainda restavam-lhe forças, que urdiu o plano de ação. Voltando mais cedo aquele dia, pediu à mulher que o amarrasse firmemente à cabeceira da cama. Depois exigiu que coasse cera em seus ouvidos.

Só então, seguro, permitiu que, na sala, ela ligasse a televisão. (COLASANTI. 1986, p. 197).

O título do conto também nos remete ao clássico (*Ilhas Sirenas*) e nos previne, sutilmente, sobre uma provável alteração de conteúdos. A conjunção subordinada concessiva “embora”, iniciando o título, por seu valor semântico, funciona, literariamente, como se “algo” contrário a uma oração principal fosse aparecer. É como se a oração principal, não escrita no título, fosse todo o conteúdo pré-definido, emoldurado e fechado de que já se falou, e a subordinada “Embora ao largo das ilhas Sirenas”, o seu concessivo ou contraditório.

Como o “canto” se evidencia nesse conto, é interessante destacar os aspectos sonoros nele presentes, ou seja, os elementos responsáveis pela função poética, como a define Jakobson (1969). Se a sereia (emissor) não aparece na narrativa, o canto (mensagem) e o ouvinte/personagem (receptor) estão presentes.

Pense-se na relação som (ou plano de expressão) e sentido (ou plano de conteúdo) presentes na narrativa. Tem-se a personagem perturbada por vozes durante um período, “Todas as tardes”, e que se dirige ao árduo trabalho:

Todas as tardes, chegando em casa cansado do périplo do trabalho, e por mais que quisesse evitá-lo, via-se envolvido pelo sortilégio das vozes maviosas, dos cantos irresistíveis que lentamente o penetravam arrastando-o para outros mundos, aniquilando qualquer tentativa de reação, e deixando-o entregue a obscuros desígnios.

Ao esforço do trabalho, conjuga-se a sugestão de um ritmo de tambor das oclusivas /t/, /p/, /g/, /k/, /b/ e /d/, marcadas em amarelo, assim como o automatismo de um período cotidiano, a saber, “Todas as tardes”. Além disso, “périplo do trabalho” nos remete à “travessia marítima de Ulisses”. O mal-estar causado pela escuta das “vozes” pode ser percebido pelas fricativas /s/ e /z/, em azul claro, juntamente com a vozeada em /v/, marcadas em vermelho, com as vogais em /i/, /o/, /e/ e /a/, causando uma pluralidade de sons, que se pode relacionar com os “sortilégios das vozes maviosas”. Essa “escuta” da personagem o penetra e o arrasta lentamente, por isso, a presença das nasais /m/ e /n/, marcadas em lilás, que dão, ao menos à dimensão fonológica do texto, a ilusão de prolongamento.

Cabe, agora, trazer as reflexões de Octavio Paz (1982, p. 59), quando diz que “as palavras sempre dizem ‘isto e o outro’ e, ao mesmo tempo, aquilo e o outro mais além. Para que a linguagem se produza, é mister que os signos se associem de tal maneira que impliquem e transmitam um sentido”. É a escuta e a descrição da sensação que os vocábulos motivados transmitem. Nesse conto, a sereia se faz presente não física e lingüisticamente, mas pela sonoridade do plano de expressão. Diferente do mito clássico, no qual, de acordo com Castro (2003), a sereia é a própria palavra cantada, é o conto cantado que se faz sereia, que se transmuta em mito.

Ainda de acordo com Octavio Paz (1982, p. 68), “o ritmo é algo mais que medida, algo mais que tempo dividido em porções. A sucessão de golpes revela uma certa intenção, algo como uma direção”. O ritmo conduz a personagem, a leva para outros mundos, retira

suas forças e a deixa na obscuridade. Para Paz, “o ritmo é um ir em direção a alguma coisa” (p. 69). É o canto do conto que leva a personagem a algo e, ao mesmo tempo, que engana o leitor desatento, pois, se o ritmo é uma cadência que se pode medir e prever, quando é quebrado, desfaz a euforia, desmancha o horizonte de expectativa sobremaneira presente nos contos analisados. Ora, o que se segue não é a continuidade do canto; é a resolução e a busca de bem-estar da personagem, o seu “plano de ação”, que se dá quando ele volta “mais cedo aquele dia” do trabalho. O desautomatismo do dia-a-dia e a quebra da cronologia costumeira da personagem ocorrem tanto no plano da fábula como na trama narrativa; é a quebra do automatismo que o faz urdir o “plano de ação”.

Se, no Canto XII da *Odisséia*, Ulisses tapou orelhas dos companheiros com cera derretida pelo Sol, a fim de que seus companheiros não ouvissem o canto mortal das sereias, e depois pediu que o atassem com laços bem apertados junto ao mastro, no conto, pelo contrário, é a personagem que pede à mulher que o amarre “firmemente à cabeceira da cama” e, depois, “exigiu que coasse cera em seus ouvidos”. À medida que a sugestão de ritmo de tambor e a riqueza de sonoridade do primeiro parágrafo do conto se reduzem, a alteração do plano de ação da personagem do conto, comparada a do herói Ulisses, vai-se revelando. A inversão se manifesta juntamente com a espacialidade da narrativa: no mito, há Ulisses atado ao mastro da nau; no conto, a personagem amarrada à cabeceira da cama. Enquanto o primeiro espaço é mítico, o segundo é doméstico e conjugal.

O clímax narrativo, porém, se revela no desenlace do conto, “Só então, seguro, permitiu que, na sala, ela ligasse a televisão” (COLASANTI, 1986, p. 197). As vozes maviosas, os cantos irresistíveis que arrastavam a personagem para outros mundos eram oriundos do som da televisão, não do canto irresistível das sereias. Ele está amarrado no “aqui”, no quarto, mais especificamente, à cabeceira da cama, ao passo que o som, que agora sabemos ser o da TV, está no “lá”.

Em “De água nem tão doce”, na banheira, a sereia ouvia o som do rádio da sala em que se encontrava o “criador”; em “Embora ao largo das ilhas Sirenas”, o personagem “seguro” e amarrado à cabeceira, no quarto pressuposto, não ouve o som da televisão da sala em que se encontra a mulher: nesse conto, a personagem se assemelha aos seus companheiros de Ulisses com cera no ouvido.

Sabemos que a sereia do conto “De água nem tão doce” e a personagem que pede à esposa para coar cera em seus ouvidos não são as figuras míticas “sereia” e “Ulisses”. Entretanto, o diálogo intertextual permite que se façam tais relações. A recordação do mito, estabelecida pelos personagens em questão, na contemporaneidade, causa o *estranhamento* literário. O herói da *Odisséia*, preso ao mastro de sua nau pelos companheiros, cujas orelhas foram cobertas por cera derretida durante a travessia, e a carnificina feita pelas sereias nas ilhas Sirenas, no contexto fabuloso da mitologia antiga, não causa *estranhamento*, visto que esses acontecimentos contribuem para a isotopia das narrativas mitológicas.

É a inserção dessas figuras clássicas na modernidade que causa o “efeito estranho ficcional”. Criar a sereia na banheira, treiná-la para o cotidiano da vida entre azulejos e tingir seus cabelos, assim como cantar músicas de Roberto Carlos, ao invés de melopéias, ser preso à cabeceira da cama e se incomodar com “as vozes maviosas” oriundas da TV “modulam” todos os valores simbólicos da antiguidade, dando ao conto a possibilidade de gerar novos sentidos, por meio, também, de “uma contínua circulação de trocas”, como já explicou Dias (2005).

Lins (1976, p. 70), quando tece considerações sobre o espaço romanesco, diz que o “delineamento do espaço, processado com cálculo, cumpre a finalidade de apoiar as figuras e mesmo de as definir socialmente de maneira indireta [...]”. Ao criar a sereia na banheira e levá-la à praia de coleira e coberta por uma manta, sugere-se a atmosfera de dominação e submissão, no conto “De água nem tão doce”. Ser amarrado à cabeceira da cama pela esposa

porque o som da televisão lhe é fatal figurativiza o dia-a-dia conjugal, o cotidiano e o tédio “automatizante” da personagem de “Embora ao largo das ilhas Sirenas”.

As inversões não se manifestam, apenas, no que se referem ao espaço da narrativa.

Voltemos, mais uma vez, às elucidações de Lins (1976, p. 76):

a atmosfera, designação ligada à idéia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência, etc. – consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se pela atmosfera que provoca.

Desse modo, a “troca” da espacialidade realizada pela narrativa moderna causa uma certa inadequação das personagens ao meio: banheira X *Ilhas Sirenas*, e cabeceira da cama X mastro da nau. Não podemos deixar de assinalar que, numa narrativa, deve-se levar em consideração a harmonia do espaço com os demais elementos narrativos, tais como personagens, ações e, principalmente, seus dramas.

3.2.3. É FOGO QUE ARDE

Nesta seção, serão analisados os contos “Como se fosse na Índia” e “Verdadeira estória de um amor ardente”. O primeiro dialoga com o mito hindu de Shiva e sua esposa Sati e, conseqüentemente, com um ritual funerário indiano chamado *sati*; o segundo, com o mito greco-romano de Pigmaleão e a estátua Galatéia.

Os textos possuem o elemento fogo como elemento simbólico: no mito, a deusa Sati é consumida pelo próprio fogo interno, no conto, a ausência desse elemento pressupõe outra leitura e suscita outros sentidos; no caso do mito do escultor e sua estátua de marfim, o fogo não está presente; no conto que o resgata, a personagem queima a sua companheira de cera, alterando, assim, o desfecho do mito clássico.

3.2.3.1.O RITUAL E O MITO DE SHIVA E SUA ESPOSA SATI

No conto “Como se fosse na Índia”, embora re-configurado, identificamos o ritual *sati*, praticado na Índia atualmente. Tal prática funerária relaciona-se com o mito hindu de Shiva e sua esposa Sati.

De acordo com os estudos de Coomaraswamy e Nivedita (2002), ocorre uma imensa síntese, no hinduísmo, que compilou seus elementos de várias direções distintas e inseriu todos os temas de religião concebíveis: adoração da terra, do sol, da natureza, do céu, do pai e da mãe, homenagem prestada a heróis e a ancestrais, prece pelos mortos, associação mística de certas plantas e animais. As estudiosas ressaltam que cada um desses temas assinala algum período específico do passado, com sua combinação característica ou invasão de povos, outrora desconhecidos uns dos outros.

Além de visitas a santuários, por meio do estudo da literatura de certos períodos definidos e pela cuidadosa observação de seu encadeamento, é possível localizar algumas das influências que entraram na composição da mitologia hindu, dentre as quais destacam-se livros como os *Puranas*, o poema épico chamado *Ramaiana* (história da reconquista de uma esposa raptada), e o mais perfeito de todos, consoante as estudiosas Coomaraswamy e Nivedita, o *Mahabharata*. O próprio nome *Mahabharata* mostra que o movimento que culminou na reunião dessa grande obra teve atrás de si uma consciência viva da unidade do povo *bharata* ou indiano.

Desse modo, explica-nos Coomaraswamy e Nivedita (2002, p. 14), “[...] na Índia a mitologia não é um mero tema de pesquisa e estudo de coisas antigas: ela ainda permeia inteiramente a vida de seu povo, como uma influência controladora”. Os seguidores do hinduísmo, como se verá, por meio do mito de Shiva e Sati, exercitam o ritual funerário no qual a esposa viúva deve ser enterrada, cremada ou queimada juntamente com o marido morto

Antes de tecer considerações acerca do mito e mostrar, posteriormente, como o conto “Como se fosse na Índia” *rapta e absorve* o texto mítico em questão, citaremos a narrativa hindu em sua forma escrita (já que, antes dessa forma de fixação, ela era transmitida oralmente) e adaptada:

Muito tempo atrás houve um chefe supremo dos deuses chamado Daksha. Ele casou-se com Prasuti, filha de Manu, e com ela teve dezesseis filhas, das quais a mais moça, Sati, tornou-se esposa de Shiva. Foi um casamento que desagradou a Daksha, pois ele tinha má vontade com Shiva não apenas por seus hábitos mal-afamados como também porque, por ocasião de um festival para o qual ele havia sido convidado, Shiva não lhe tinha prestado homenagem. Por essa razão Daksha tinha lançado sobre Shiva a maldição de que ele não receberia nenhuma porção das oferendas feitas aos deuses. Um brâmane devoto de Shiva, entretanto, pronunciou outra maldição de que Daksha dissiparia a vida em prazeres materiais e observâncias cerimoniais e teria cara de cabra.

Nesse meio tempo Sati cresceu e apaixonou-se por Shiva, adorando-o em segredo. Ela chegou à idade núbil e seu pai organizou um *swayamvara*, ou escolha própria, para o qual convidou deuses e príncipes, de longe e de perto, com exceção de Shiva. Sati foi conduzida para a grande reunião, empunhando a grinalda. Mas não se via Shiva em parte alguma, nem entre os homens nem entre os deuses. Então, desesperada, ela atirou a grinalda para o ar, exortando Shiva a recebê-la; e viu-o de pé, no meio de toda a corte, com a grinalda em volta do pescoço. Assim, Daksha não teve escolha senão realizar o casamento; e Shiva foi embora com Sati para sua casa em Kailas.

Kailas era longe, muito além dos brancos Himalaias, e lá morava Shiva, em pompa real, adorado por deuses e sacerdotes; ele passava a maior parte do tempo andando a pé pela montanha, como um mendigo, o corpo manchado de cinzas, e com Sati usando roupas andrajosas; algumas vezes também ele era visto nos pátios de cremação, cercado de duendes dançarinos e tomando parte de ritos horrendos.

Um dia Daksha tomou providências para um grande sacrifício de cavalo e convidou todos os deuses para que fossem e participassem das oferendas, omitindo apenas Shiva. As oferendas deviam ser feitas a Vishnu. Sati viu a partida dos deuses, no momento em que saíam, e virando-se para o marido perguntou: “Aonde, ó senhor vão os deuses, com Indra à frente? Eu queria saber para onde eles se dirigem”. Então Mahadeva respondeu: “Brilhante senhora, o bom patriarca Daksha preparou um sacrifício de cavalo

e para lá os deuses se dirigem”. Ela indagou: “Por que não vais também à grande cerimônia?” Ele lhe informou: “Foi combinado entre os deuses que eu não tomaria parte em quaisquer oferendas feitas em sacrifício”. Então Devi ficou irritada e exclamou: “Como é possível que aquele que mora em cada ser, que é inatingível em poder e glória, seja excluído das oblações? Que sacrifícios, que dádivas devo eu fazer para que meu Senhor, que transcende todos os pensamentos, receba uma parcela, um terço ou metade da doação?” Shiva sorriu para Devi, lisonjeado por sua afeição, e disse, “Essas oferendas têm pouca importância para mim, pois eles, que cantam os hinos do *Samadeva*, me fazem sacrifício; meus sacerdotes são aqueles que oferecem a oblação de real sabedoria, na qual não é necessária a presença de um brâmane oficiante; essa é a minha porção”. Devi respondeu: “Não é difícil apresentar razões perante mulheres. Seja como for, me permitirás ir à casa de meu pai nessa ocasião”. “Sem convite?”, respondeu ele. “Uma filha não precisa de convite para a casa de seu pai”, replicou ela. “Então, que seja assim”, anuiu Mahadeva, “mas disso resultará algum mal, pois Daksha me insultará em sua presença”.

Então Devi dirigiu-se à casa de seu pai e lá, de fato foi recebida, mas sem honras, pois viajou no elefante de Shiva e usava roupa de mendiga. Ela protestou pela negligência de seu pai para com Shiva; mas Daksha irrompeu em impropérios e ridicularizou o “rei dos duendes”, “o mendigo”, o “homem-cinza”, o iogue de cabelos compridos. Sati respondeu ao pai: “Shiva é amigo de todos; ninguém, a não ser vós, fala mal dele”. Os *devas* sabem de tudo o que dizeis, e contudo adoram-no. Mas uma esposa, quando seu Senhor é ultrajado, se ela não pode matar as pessoas más que falam contra ele, deve deixar o lugar tampando os ouvidos com as mãos ou, se tiver poder para tal, deve abrir mão da vida. Isso farei, pois me envergonho de dever este corpo e uma pessoa como vós”. Então Sati liberou o fogo interno consumidor e caiu morta aos pés de Daksha. (COOMARASWAMY, A. K. & NIVEDITA, 2002, p. 272-274).

A história do casal segue o mesmo modelo de comportamento ideal de esposa hindu.

Sati, a fim de mostrar ao pai Daksha a grandeza de seu amor, abre mão da própria vida e é consumida pelo fogo interno. A deusa torna-se, assim, a “perfeita encarnação da piedade e da dedicação feminina”. Em sua obra *Mascaras de Deus – mitologia oriental* (1994), Campbell explica a pertinência da analogia entre Sati e o animal sagrado vaca. O estudioso explica a enorme presença da figura da vaca, seja na religião, na literatura, etc., sempre “à maneira de uma imagem maternal, bondosa e querida” (CAMPBELL, 1994, p. 57-58). Se a Shiva atribuiu-se o touro, quando os ritos e as mitologias de Vishnu e Shiva floresceram, a Sati atribuíram a figura sagrada da vaca. Outro aspecto importante a ser notado emana da raiz verbal sânscrita, que, consoante Campbell (1994, p. 59), expõe a identificação com o papel de “esposa fiel e dedicada”: a palavra provém de *sat*, “ser”, “estar”; a forma substantiva *satya* significa

“verdade”, “o real, genuíno e sincero, o leal, virtuoso, puro e bom”, assim como “o realizado, o consumado”, ao passo que o negativo, *a-sat*, “irreal, não-verdadeiro”, tem as conotações “errado, mau e vil”, e na forma feminina do particípio, *a-sati*, “esposa infiel, incasta”. O termo *sati*:

[...] particípio feminino de *sat*, ‘é a fêmea que realmente é algo porquanto ela é de fato uma personagem do papel feminino: ela é apenas boa e verdadeira no sentido ético, mas verdadeira e real ontologicamente. Na lealdade de sua morte, ela se torna una com seu próprio ser verdadeiro. (CAMPBELL, 1994, p. 59-60).

A etimologia da palavra, plano de expressão, liga-se ao caráter da personagem hindu, plano de conteúdo. Ao abrir mão de sua vida, a filha de Daksha demonstra todo o seu sentimento não apenas ao pai, mas também a Shiva. Afora as questões etimológicas e simbólicas como a figura da vaca, as sucessivas encarnações da deusa revelam que Sati mantém em sua “matriz espiritual” os predicativos positivos de esposa ideal.

A esposa de Shiva renasceu como filha da grande montanha Himalaia, que, ao contrário de Daksha, fez questão na união de Shiva e Uma Haimavati ou Parvati – filha da montanha – outrora Sati. Antes do casamento, porém, o deus hindu testou a fidelidade de Uma, que havia se tornado uma *sannyasini*, ermitã; deixou de lado todas as jóias, o trato com os cabelos e usava roupas de casca de árvores. Retirada em uma montanha, Uma meditava sobre Shiva e praticava a asceses de que ele gostava. Em certa ocasião, um jovem brâmane caluniou as práticas de Shiva, e Uma Haimavati defendeu seu senhor e lhe disse que o amor que sentia não se alteraria com quaisquer verdades ou inverdades sobre o deus. O jovem brâmane, na verdade, era Shiva disfarçado que a tomou como esposa.

Em outra existência, por imposição de Shiva, a fim de que Sati aprendesse a ouvir os relatos dos textos sagrados, tornou-se filha adotiva do chefe dos pescadores. Encontrada à beira-mar, tornou-se uma moça muito bonita e bondosa. O deus assumiu a forma de um

jovem procedente de Madura e capturou o grande tubarão que ameaçava os pescadores. Quando Shiva exterminou o tubarão, a filha do chefe foi dada em casamento ao jovem, que assumiu sua verdadeira forma divina: Shiva. Sati, depois dessas experiências, refletiu e percebeu que deveria ficar mais atenta para ouvir os relatos dos textos sagrados.

A deusa e suas outras existências mantiveram a qualidade de “mulher bondosa e fiel”, ao demonstrar o amor queimando-se no fogo interno consumidor (Sati), ao abdicar da vida em sociedade, isolando-se na montanha, ao defender Shiva (Uma Haimavati ou Parvati), e tornando-se uma moça bonita e bondosa (filha do chefe dos pescadores). Os predicativos ideais hindus de perfeição feminina acompanham as sucessivas vidas de Sati. Desse modo, o ritual sati, praticado na Índia, ainda que em casos isolados, tem sua explicação no mito hindu de Shiva e sua esposa Sati.

O portal do *Estadão* informou, em 21 de setembro de 2006, que uma viúva morreu depois de se jogar sobre a pira funerária de seu marido no estado de Madhya Pradesh, no centro da Índia. Foi o segundo caso, em um mês, de suicídio cometido de acordo com a tradição *sati*, proibida por lei desde 1829. A lei prevê até a pena de morte para quem, direta ou indiretamente, estimular, aplaudir ou festejar o ritual. Segundo fontes policiais, o novo caso de *sati* aconteceu na quarta-feira, 20 de setembro, na localidade de Baniyani, no distrito de Chhatarpur. Kuria, de 95 anos, se lançou à fogueira em que ardia o corpo de seu marido, Siaram Rajput, que havia morrido um dia antes. Os quatro filhos de Kuria foram detidos pela Polícia. Eles são acusados de assassinato, conforme a Lei de Prevenção do *Sati*, informou o administrador do distrito, Ajatshatru Shrivastava, que foi ao local para supervisionar a abertura de uma investigação. Outras pessoas que assistiram ao funeral também foram detidas por incitar a mulher a se imolar, informou o inspetor geral da Polícia, Swarn Singh. Vários moradores da localidade se manifestaram nas ruas exigindo a construção no local de um “templo de *sati*”, por considerar o ato sagrado.

Em 22 de agosto do mesmo ano, Janakrani, uma mulher de 45 anos, cometeu *sati* no povoado de Tulsipur, também no estado de Madhya Pradesh. Ela se lançou à fogueira de noite, quando não havia mais ninguém no local. Por isso, a Polícia não pôde acusar ninguém, mesmo admitindo a dificuldade de demonstrar se foi um suicídio voluntário ou se a viúva se viu forçada pela sociedade e pela família. A prática funerária tem sua raiz na concepção mítico-religiosa dos hindus, que sustentam concepções de vida e religião sobremaneira distinta dos ocidentais.

Convém lembrar os estudos de Chevalier (1988, p. 440): grande parte dos aspectos simbólicos do fogo está concentrada na doutrina hindu, que lhe confere fundamental importância. “Agni” corresponde a fogo do mundo terrestre, o fogo comum; “Indra”, ao intermediário, o raio; e “Surya”, ao celeste, o Sol. Além desses, existe o fogo da penetração ou absorção – “Vaishvanara”. O fogo, quando queima e consome, é “símbolo da purificação e de regenerescência” (CHEVALIER, 1988, p. 443). A deusa Sati, ao ser consumida pelo fogo interno, abdicou de sua vida, valorizou o marido e provou a Daksha o amor puro e verdadeiro que sentia por Shiva. Baseados nesses aspectos simbólicos, os hindus acreditam que as esposas devam abdicar de sua vida pelo marido falecido.

O conto “Como se fosse na Índia”, por sua vez, lembra-nos esse ritual antigo por meio da perspectiva irônica e de sua crítica questionadora.

3.2.3.2. É COMO SE FOSSE NA ÍNDIA

Com a leitura do conto “Como se fosse na Índia”, o leitor talvez não perceba, imediatamente, relações com algum mito, lenda ou conto maravilhoso. O simples fato de uma personagem saber que vai morrer, juntar seus bens numa pilha e ser auxiliado pela esposa não constituem ações suficientes para tecermos relações tão precisas com o mito de Shiva e Sati e, conseqüentemente, com o ritual funerário:

Como se fosse na Índia

Quando ele soube que ia morrer, comprou uma serra, um formão, e durante semanas, com as poucas forças que lhe restavam, empenhou-se em destruir os móveis do apartamento, reduzindo armários, mesas, cadeiras, molduras e consoles em cavacos de pau que ordenadamente empilhava no centro da sala.

A mulher acompanhava o labor, varrendo o entulho, cuidando para que ele não se cansasse demais, sempre disponíveis na bandeja a xícara de cafezinho ou o copo d’água. E estando tudo pronto afinal, quando já se esgotava o tempo do homem, subiu ela no alto da pilha, atenta para não derrubar o cuidadoso arranjo.

Deitada lá em cima, ainda tirou com a mão uma teia de aranha do lustre. Depois vasculhou o bolso do avental, e estendeu para o marido a caixa de fósforos.

(COLASANTI, 1986, p. 135).

O título, no entanto, funciona como uma das contexturas textuais, se levarmos em consideração o intenso pensamento mítico-religioso peculiar à Índia e ao hinduísmo. A expressão “como se fosse” funciona como artifício de estranhamento literário da narrativa, dando, não apenas ao título do conto, mas a toda fábula, a relação de comparação com o mito e o rito hindu.

A comparação consiste num *tropo* em que dois elementos são relacionados por traços significativos comuns. Temos, no caso, duas representações (mito/rito e conto) relacionados por uma unidade de sentido. Essa ligação, no que se refere ao título do conto, realiza-se pela expressão lingüística “como se” (nexo gramatical). O verbo “ser” no pretérito imperfeito do

subjuntivo potencializa a trama incerta e duvidosa, ou até mesmo “irreal” – característica do mito e do maravilhoso – entre os dois textos em questão. Assim, as representações simbólicas do mito e do rito e o modo de significar do conto mantêm suas independências; os textos (mito/rito e conto) não se fundiram e não formaram uma identidade plena entre si. O nexos gramatical e o verbo *ser* no pretérito imperfeito do subjuntivo contribuem, semanticamente, para essa *in*-dependência. O mito e o rito possuem suas particularidades simbólicas; o conto re-significa essas mesmas particularidades para a construção de outros sentidos.

Entendendo a comparação com o seguinte esquema, teremos: **A** [conto “Como se fosse na Índia”] é **B** [mítico/cruel; mítico/agressivo; mítico/primitivo], assim como **C** [mito de Shiva e Sati e rito funerário *sati*] é **B** [mítico/cruel; mítico/agressivo; mítico/primitivo]. Tanto no título como no conto, a analogia está implícita, ficando ao encargo do leitor completar as “lacunas” que a narrativa utiliza para significar.

O conto se inicia com a oração subordinada “Quando ele soube que ia morrer” que sugere, além do próprio aspecto temporal, a consciência de morte da personagem. Esse aspecto do tempo e a idéia de morte, entretanto, não são os fios condutores da narrativa, já que, em nenhum momento, percebemos marcas de preocupação e mal-estar da personagem. O seu empenho é, pelo contrário, “destruir os móveis do apartamento” e, para tanto, lança mão de serra e de formão para “ordenar a pilha” no centro da sala.

O único e longo período do primeiro parágrafo do conto sugere a rapidez com a qual a personagem realiza as ações “durante semanas”, ao mesmo tempo que aguça a curiosidade do possível leitor, pois não sabemos, ainda, o porquê da destruição dos móveis e da ordenação da pilha no centro da sala, “com as poucas forças que lhe restavam”. À primeira vista, parece ser a de revolta e inconformismo diante da morte, mas, com o desenrolar da narrativa, saberemos que não se trata disso em absoluto, tendo em vista que o narrador transfere, no segundo parágrafo, a perspectiva da situação para a mulher.

A trama do conto prende a atenção do leitor que ainda não sabe o motivo da destruição dos móveis. Nesse momento, o título, novamente, colabora como elemento contextualizador que nos remete a um rito, a um fazer mítico e místico da cultura oriental. Diante de um “como se fosse”, a leitura começa a dar pistas do diálogo intertextual com o mito e rito hindu.

A mulher configura-se no conto prontamente envolvida com o “labor” do marido, e suas atuações vinculam-se ao fazer doméstico de uma esposa atenta que auxilia: “varrendo o entulho, cuidando para que ele não se cansasse demais, sempre disponíveis na bandeja a xícara de cafezinho ou o copo d`água”. Ao “cafezinho”, é possível relacionar a bebida prazerosa e o descanso, e à “água”, a reposição de energia, ou seja, ela “cuida” para que ele “não se cansasse demais”. No plano da fábula, “E estando tudo pronto afinal”, a pilha está concluída; no plano da decodificação da leitura, contudo, o porquê não se explicita; “as lacunas textuais” potencializam a curiosidade, e a análise do conto se realiza pelas “entrelinhas” justamente dispostas na narrativa. A mobília do apartamento, matéria organizada pela indústria, transforma-se, no conto, em lenha, material da natureza em seu estado bruto; tal procedimento intensifica a circulação de trocas entre as reminiscências do passado clássico e a ficção contemporânea, mercê do recurso intertextual.

Inicia-se o desfecho do conto, o seu término, e a narrativa retoma a questão de morte e tempo de vida, “quando já se esgotava o tempo do homem”. A mulher sobe, “atenta”, no alto da pilha e se transfigura, simbolicamente, no entulho dos móveis do apartamento destruídos pelo empenho do marido. O narrador trama o clímax narrativo, o desfecho do conto e descreve as ações da mulher: que já havia subido “atenta” no alto do “cuidadoso arranjo”, tirando “com a mão uma teia de aranha do lustre”, vasculhando “o bolso do avental” e “estendendo para o marido a caixa de fósforos”.

Essa atitude da mulher aproxima-se do rito funerário *sati* pela perspectiva irônica e

crítica. O marido ainda vive, e é a esposa quem tira do avental, utensílio doméstico, a caixa de fósforos. *Como se fosse* a deusa Sati, a personagem transfigura-se na perfeita encarnação da piedade e da dedicação feminina. Se Sati, no mito, manteve esse princípio ideal de mulher nas sucessivas encarnações (Uma Haimavati ou Parvati e filha de pescador), a do conto é tão zelosa como a deusa, a ponto de tirar a teia de aranha do lustre. É o ponto máximo da ironia da mulher fiel e dedicada, que sempre deixava disponível café e água na bandeja.

Porém, esse exagero de dedicação e o fogo, representado no conto pela caixa de fósforos dão, à narrativa, um valor de ironia crítica. O fogo simbólico, regenerador, purificador, resume-se, nesse diálogo intertextual, à caixa de fósforos. Chama-nos atenção que um item da cultura industrial e urbana como o fósforo se relacione com a força incontrolável da natureza que é o fogo de uma pira funerária. Destaca-se, por isso, a tensão entre cultura, natureza e ficção. Pode-se evidenciar também a comparação da atitude da mulher de Shiva e a do conto: a do conto, ironicamente, age como se estivesse na Índia, como se fosse Sati. O marido sequer morreu, e não haveria motivo para o sacrifício.

Importa sublinhar o desfecho em aberto do conto, pois, textualmente, não é possível saber se, de fato, o marido atearia fogo na pilha, o que remeteria, assim, ao sati. Se ocorresse o “pseudo-rito” *sati*, a prática dar-se-ia no espaço interno e fechado do apartamento, ambiente sobremaneira urbano, ao invés de em um espaço externo e aberto, como o espaço natural de um campo ou da beira de um rio como o Ganges, por exemplo. Sugere-se, assim, a futilidade e a superfluidade da prática que não se relaciona, no conto, com a tradição de que o rito contribui para a salvação da viúva e traz bençãos para toda a família.

3.2.3.3. A HISTÓRIA DE PIGMALEÃO

O conto “Verdadeira estória de um amor ardente” retoma o mito de amor do escultor Pigmaleão e sua estátua de marfim Galatéia. Embora nesse mito o fogo não tenha uma presença tão significativa como no mito hindu de Shiva e Sati, no conto, sua significação é mais expressiva. Vejamos, primeiramente, o mito para, depois, passarmos à elucidação do modo pelo qual o conto de Marina Colasanti o re-significa.

A história de Pigmaleão

- 1 Um homem, Pigmaleão, que tinha visto essas mulheres
Levando suas vidas desavergonhadas, chocado com seus vícios,
Achou que a natureza deu uma disposição muito errada
Às mulheres e escolheu viver sozinho,
- 5 Não ter nenhuma mulher em sua cama. Para se distrair,
Fez, com habilidade maravilhosa, uma estátua de marfim,
Branca como a neve, e lhe deu uma beleza tal
Que nenhuma moça teria, e se apaixonou
Pela sua própria criação. A imagem parecia
- 10 Ser a de uma virgem, quase de verdade, quase viva,
E disposta, salvo pela modéstia,
A se movimentar. A melhor arte, dizem,
É aquela que dissimula a arte, e assim Pigmaleão
Se maravilhou, e se apaixonou pelo corpo que ele próprio construiu.
- 15 Colocava sempre suas mãos na estátua, para testá-la, tocá-la,
Seria isso carne, ou apenas marfim?
Não, não poderia ser marfim. Seus beijos,
Ele fantasia, ela retribui; fala com ela,
Abraça-a, acredita que seus dedos deixam
- 20 Marcas nos braços dela, e teme machucá-la.
Ele lhe faz elogios, lhe traz presentes
Do tipo que as moças adoram, pedras lisas, caramujos,
Passarinhos, flores de mil cores,
Lírios, bolas pintadas, torrões de âmbar.
- 25 Ele a enfeita com vestidos e coloca anéis
Nos seus dedos, e lhe traz um colar,
E brincos, e uma fita,
E tudo isso, vai se transformando nela. Mas ela parece
Ainda mais adorável nua, e ele estende
- 30 Um acolchoado carmim para deitá-la,
Leva-a para sua cama, coloca um travesseiro macio sob
Sua cabeça, como se ela o sentisse, e a chama de *Querida*,
Meu amor adorado!
- E chegou o feriado de Vênus
- 35 E todo o povo da ilha

Estava participando da festa. Novilhas alvas como a neve
 Tiveram os chifres enfeitados com ponteiras de ouro,
 Foram colocados nos altares,
 Onde o incenso queimava. Timidamente, Pigmaleão
 40 Fez suas oferendas, e pediu: “Se vocês podem nos dar tudo,
 Todas as coisas, ó deuses, rezo para que minha mulher possa ser –
 (Ele quase disse *Minha menina de marfim*, mas não ousou fazê-lo) –
 Como a minha menina de marfim”. A dourada Vênus
 Estava ali, e entendeu a intenção da prece.
 45 Mostrou-se a ele como uma chama brilhante que saltou
 Três vezes no altar, e Pigmaleão voltou
 Para onde a donzela estava deitada. Deitou-se ao lado dela,
 E a beijou. Ela pareceu corar, e ele a beijou de novo,
 E acariciou seu seio, e sentiu o marfim ficar macio
 50 Ao toque de seus dedos, como a cera dura que amolece ao calor
 do sol. Pigmaleão
 Se assusta, duvida, está desconfiado e feliz.
 Acaricia-a novamente, toca aqui e ali
 No corpo todo, com as mãos. É um corpo!
 55 As veias pulsam sob seus dedos. E, oh!, Pigmaleão
 É pródigo em preces e agradecimentos a Vênus,
 Nenhuma palavra lhe parece boa o suficiente. Os lábios que ele beija
 São de verdade, a moça de marfim consegue senti-los,
 E cora e responde, e os olhos abrem
 60 Agora para o amor e para o céu, e Vênus abençoa
 O casamento que ele fez. A lua crescente
 Passa para cheia nove vezes, e mingua de novo,
 E então nasce uma menina, que recebe o nome de Pafos,
 De quem, mais tarde, a ilha herdaria o nome.
 (OVIDIO, *Metamorfoses*, Livro X, pp. 207-209.)

Na passagem das *Metamorfoses*, de Ovídio, que conta a “História de Pigmalião”, o escultor dispensou horas, dias, semanas e meses, para criar a sua obra. Ele elaborou, fez e refez a sua criação; verificou o ponto mais sensível a fim de *transfigurar* o material bruto: marfim. Sua obra, Galatéia, soube o quanto o seu criador havia dispensado todo o tempo necessário para que ela pudesse ser *metamorfoseada*. O tempo em que ambos ficaram juntos foi suficiente para, num determinado momento, torná-los um ser único: artista e obra ao mesmo tempo. Desse modo, o artista preparou a sua obra, e o encontro com ela foi inevitável:

10 Pela sua própria criação. A imagem parecia
 Ser a de uma virgem, quase de verdade, quase viva,
 E disposta, salvo pela modéstia,

A se movimentar. A melhor arte, dizem,
 É aquela que dissimula a arte, e assim Pigmaleão
 Se maravilhou, e se apaixonou pelo corpo que ele próprio construiu.
 (OVÍDIO, versos 9 a 14).

O criador tocou a sua criatura, “Seria de carne, ou apenas marfim?” (OVÍDIO, verso 16). O momento exigia adoração; Pigmaleão falava com ela; abraçava-a e temia machucá-la; fazia-lhe elogios; trazia-lhe presentes; levava-a para cama e colocava um travesseiro macio sob sua cabeça e chamava-a de “Querida, meu amor adorado”.

Eros, princípio do amor-paixão, já havia se instalado no coração do artista. Apenas Vênus poderia ajudá-lo no assunto amoroso. No Feriado de adoração à deusa, Pigmaleão aproveitou a ocasião para fazer preces: “Novilhos alvas como a neve / Tiveram os chifres enfeitados com ponteiros de ouro, / Foram colocados nos altares, / Onde o incenso queimava” (OVÍDIO, versos 36 a 39). Esse detalhe merece uma breve elucidação de Brandão (1987, p. 39), que comenta:

[...] por meio do rito, o homem se incorpora ao mito, beneficiando-se de todas as forças e energias que jorraram nas origens. A ação ritual realiza no imediato uma transcendência vivida. O rito toma, nesse caso, ‘o sentido de uma ação essencial e primordial através da referência que se estabelece do profano ao sagrado’. Em resumo: o rito é a práxis do mito. É o mito em ação. O mito rememora, o rito comemora.

Essa Festa, celebrada pelo ritual religioso de Vênus, trouxe luz ao coração do apaixonado: “[...] rezo para que minha mulher possa ser / [...] como a minha menina de marfim” (OVIDIO, versos 41 a 43). Vênus atendeu ao pedido de Pigmaleão. Posteriormente, a estátua de marfim pôde sentir o toque do amante. Como perpetuação desse amor, nasceu a menina de nome Pafos, nome de uma ilha e uma das moradas da deusa Vênus.

Feitas essas observações acerca do mito do escultor e sua *criatura*, voltemos ao conto de Marina Colasanti.

3.2.3.4. A VERDADEIRA ESTÓRIA DA HISTÓRIA DE PIGMALEÃO

Além da relação entre criador e criatura, muito significativa no conto e no mito, o título escolhido por Colasanti também oferece uma gama de sentidos velados entre o texto-base e o texto “novo”, traço bem característico de *Contos de amor rasgados*. Se em “Como se fosse na Índia” a analogia entre rito, mito e conto aproximou-se do símile ou comparação, em “Verdadeira estória de um amor ardente”, é já a metáfora o elemento norteador de alteração de sentidos.

Verdadeira estória de um amor ardente

Nunca tivera namorada, esposa, amante. Desde jovem, vivia só. Entretanto passando os anos, sentia-se como se mais só ficasse, adensando-se ao seu redor aquele mesmo silêncio que antes lhe parecera apenas repousante. E vindo por fim a tristeza instalar-se no seu cotidiano, decidiu providenciar uma companheira que, partilhando com ele o espaço, expulsasse a intrusa lamentosa.

Em loja especializada adquiriu grande quantidade de cera, corantes, e todo o material necessário. Em breves estudos nos almanaques e tratados aprendeu a técnica. E logo, trancado à noite em sua casa, começou a moldar aquela que preencheria seus desejos.

Pronta, surpreendeu-se com a beleza que quase inconscientemente lhe havia transmitido. A suavidade opalinada, rósea palidez que aqui parecia acentuar-se num rubor, não tinha semelhança com a áspera pele das mulheres que porventura conhecera. Nem a elegância altiva desta podia comparar-se à rusticidade quase grosseira daquelas. Era uma dama de nobre silêncio. E só tinha olhos para ele.

Perdidamente a amou. O calor dos seus abraços tornando aquele corpo ainda mais macio, conferia-lhe uma maleabilidade em que todo toque se imprimia, formando e deformando a amada no fluxo do seu prazer.

Já há algum tempo viviam juntos, quando uma noite a luz faltou. Começava ele a cansar-se de tanta docilidade. Começava ela a empoeirar-se, turvando em manchas acinzentadas os tons antes translúcidos. Um certo tédio havia-se infiltrado na vida do casal. Que ele tentava justamente combater naquela noite empunhando um bom livro, no momento em que a lâmpada se apagou.

Sentado na poltrona, com o livro nas mãos prometendo delícias, ainda hesitou. Depois levantou-se, e tateando, com o mesmo isqueiro com que há pouco acendera o cigarro, inflamou a trança da mulher, iluminando o aposento.

Arrastou-a então para mais perto de si, refestelou-se na poltrona. E, sereno, começou a ler à luz do seu passado amor, que queimava lentamente. (COLASANTI, 1986, p. 35-36).

Os artifícios de migração de sentidos de um termo para outro encontram seu campo propício de manifestação nos procedimentos mentais por similaridade, e os poeticamente mais perturbadores são os metafóricos. Conforme Lakoff e Johnson (1980, p.5), “A essência da metáfora é entender e experienciar uma espécie de coisa em termos de outra”. A metáfora, para esses estudiosos, implica uma transposição de domínios, na qual escolhe-se alguma coisa em um domínio de origem e transpõe-se para outro domínio.

Centrando-nos em “A história de Pigmaleão” de Ovídio e “Verdadeira estória de um amor ardente” de Marina Colasanti, é possível pensarmos na transposição *conto é mito*, não *conto é como o mito ou rito* do conto anterior. A caracterização “verdadeira” para essa estória reforça a idéia de transposição de sentidos, dando novas significações para o mito em questão. Conto e mito giram em torno da relação amorosa, da solidão, e, principalmente, da criação de uma estátua de marfim, de cera e de corante.

A expressão “verdadeira estória” permite, também, a quebra da idealização amorosa presente no mito de Pigmaleão e Galatéia. O conto, novo domínio, narra o “verdadeiro”, o “real” e *absorve* o mito, domínio de origem, “não verdadeiro” e “ideal”. O conto recupera os *frames*, modelos globais vinculados a um conceito central, segundo o senso comum. “Compõe-se de um conjunto das associações que podemos fazer, a partir de um tópico, criando um campo semântico a ele vinculado” (GONÇALVES, s.d., p. 56). Do mito, o conto recupera e altera os conteúdos semânticos: clássico, antigo, sagrado, simbólico, acreditado, ideal amoroso, completude amorosa, perpetuação, criação, etc. Portanto, o conto é, metaforicamente, a “verdadeira estória de um amor ardente”, ao passo que o mito já não é mais a verdadeira estória de amor.

No conto, a personagem vive sem a presença de uma mulher: “Nunca tivera namorada, esposa, amante. Desde jovem, vivia só” (COLASANTI, 1986, p. 35); por isso, decidiu dar fim àquela solidão e providenciar uma companheira. É interessante destacar a

gradação de um envolvimento amoroso: namorada, esposa e amante. A ausência dessa fase reforça o caráter solitário da personagem, sua inexperiência nos assuntos amorosos, ao mesmo tempo que informa que se trata de um homem mais velho, visto que “Desde jovem, vivia só”.

Essa inexperiência é salientada porque, ao invés de procurar um relacionamento amoroso, ele prefere *moldar* uma companheira, “Em loja especializada adquiriu grande quantidade de cera, corantes, e todo o material necessário” (COLASANTI, 1986, p. 35); para tanto, teve que aprender a técnica “em breves estudos nos almanaques e tratados” (p. 35). Logo, ele começou a moldar aquela que preencheria seus desejos. Merece um destaque a ambigüidade do verbo moldar que possui o sentido de *dar forma ou contornos a, e submeter, sujeitar alguém*. Ao mesmo tempo que molda com cera e corantes a sua futura amada, ou seja, dá-lhe formas e contornos, ele molda seus comportamentos para que ela realize todos os seus desejos. A personagem, então, prefere aprender técnicas novas para construir alguém a aprender a arte da conquista.

Outro aspecto importante a ser notado é a reação da personagem quando se depara com a estátua de cera:

[...] A suavidade opalina, rósea palidez que aqui e ali parecia acentuar-se num rubor, não tinha semelhança com a áspera pele das mulheres que porventura conhecera. Nem a elegância altiva desta podia comparar-se à rusticidade quase grosseira daquelas. (COLASANTI, 1986, p. 35).

A personagem despreza as mulheres e supervaloriza a sua companheira de cera; as noites de amor do casal são caracterizadas pela “maleabilidade em que todo toque se imprimia, formando e deformando a amada no fluxo do seu prazer” (COLASANTI, 1986, p. 36).

O desfecho disfórico do conto inicia-se com a luz que faltou numa noite; a partir da ausência de luz, que pode ser interpretada como falta de sentimento, a personagem, antes apaixonada, começou a cansar-se da mulher; a suavidade opalina, rósea palidez, deu lugar,

agora, às manchas acinzentadas. Ele acendeu o cigarro, pegou o livro e inflamou a trança da mulher, iluminando o aposento.

No último parágrafo, percebe-se uma quebra dos sentimentos da personagem que se mostrou, inicialmente, só, com a tristeza instalada no seu cotidiano; depois de apaziguada a carência e saciados os prazeres, ele arrastou a estátua para mais perto de si, refestelou-se na poltrona e, sereno, “começou a ler à luz do seu passado amor que, queimava lentamente” (COLASANTI, 1986, p. 36). Assim, a luz volta para o lar do casal, servindo para que a personagem leia o livro e, dessa forma, afaste o tédio do seu cotidiano amoroso.

A queima da companheira, na estrutura desse conto, não se aproxima dos símbolos de purificação, regeneração, e paixão, explicados por Chevalier (1988) e coerentes com o mito hindu. A chama do fogo, em “Verdadeira estória de um amor ardente”, aproxima-se mais do fim do relacionamento e do tédio que da paixão sentida pela personagem outrora solitária. Porém, percebe-se o mesmo recurso presente no conto “Como se fosse na Índia”, em que um elemento da cultura industrial – um isqueiro – seja o veículo que põe fogo – força incontrolável da natureza e prenhe de simbologia – na mulher de cera e corantes. No conto anterior, é a caixa de fósforos o instrumento utilizado; em “Verdadeira estória de um amor ardente”, é o isqueiro que, se comparado a caixa de fósforos, é um elemento industrial mais moderno e sofisticado.

Ambos, Pigmaleão e a personagem do conto, tinham problemas com mulheres. A solidão fez com que eles tomassem uma providência: no conto, a construção de uma estátua de cera e corantes; no mito, uma estátua de marfim. O escultor era um talentoso artista e sabia como fazer uma bela obra; a personagem do conto teve que aprender, lendo almanaques e tratados, a técnica de construção.

A rapidez com que adquiriu a habilidade de moldar foi mais rápida para a personagem do conto, o que salienta o caráter dinâmico que tal gênero deve ter, mesmo assim, por causa da perfeição de sua obra de cera, pode-se dizer que a personagem é também talentosa.

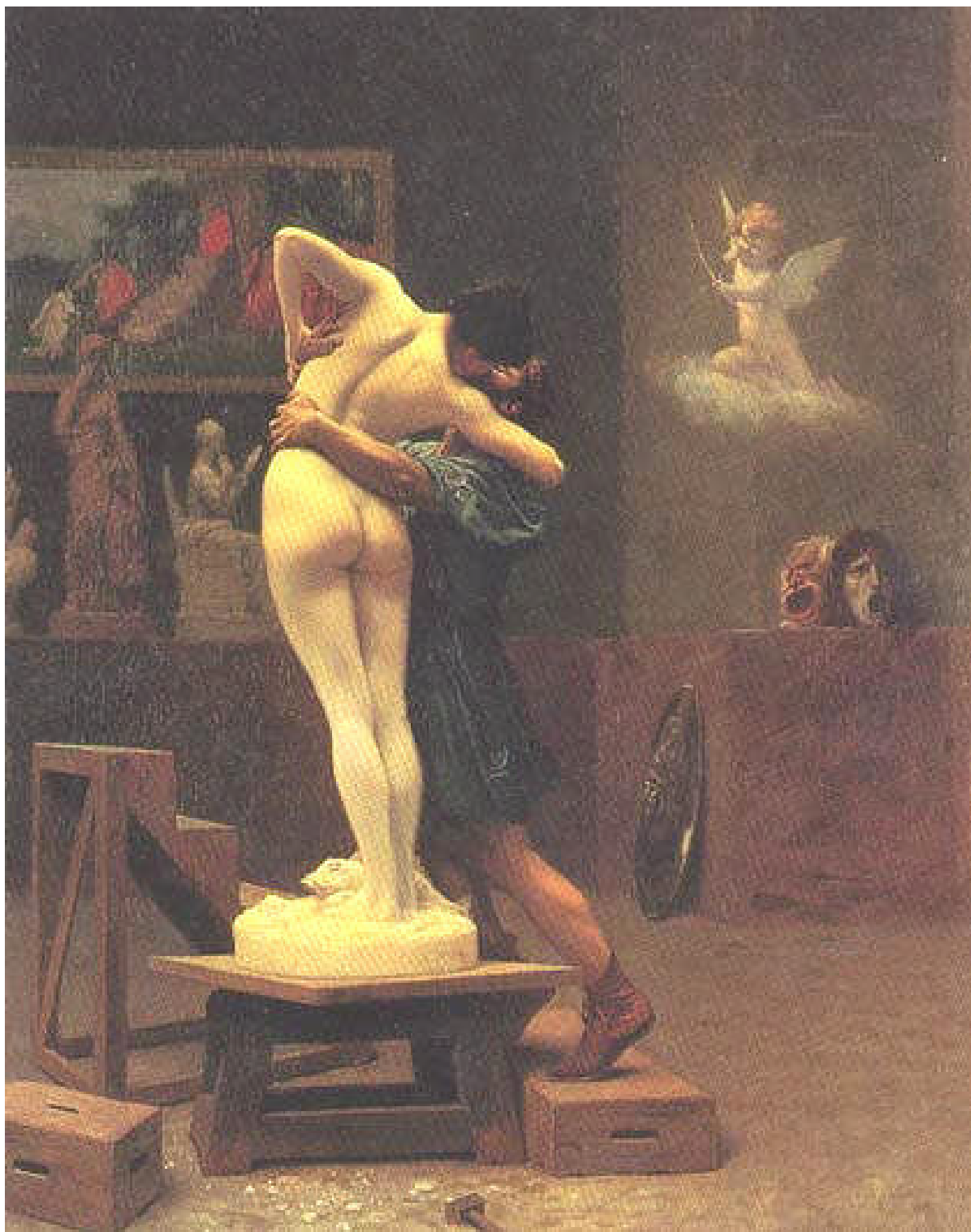
No mito, o desfecho amoroso é positivo, tendo em vista que o escultor conseguiu dar vida a sua obra. Pigmaleão, antes, beijava e acariciava sua amada, mas sentia-lhe a rigidez do marfim. A personagem do conto, por sua vez, era capaz de sentir a suavidade opalina e a rósea palidez de sua estátua de cera, bem como conferiu-lhe a maleabilidade do corpo, formando e deformando a amada no fluxo do seu prazer. Todavia, diferente de Pigmaleão, a personagem do conto não enfeitava, tampouco presenteava a estátua feita de cera e corantes.

Pigmaleão foi vítima da perfeição de sua arte; a personagem do conto, ao contrário, moldou a mulher para, justamente, pôr fim à tristeza que se instalou no seu cotidiano. Mas, o tédio visitou novamente a casa da personagem que, ironicamente, queimou a estátua de cera. No mito, a concretização da felicidade amorosa atinge seu ápice com o nascimento de Pafos, filha de Pigmaleão e Galatéia, no conto, pelo contrário, a personagem queima a companheira de cera e, assim, lê à luz de seu passado amor.

A personagem do conto parte de uma situação inicial “só”, e não se sabe o motivo dessa solidão, característica típica do miniconto literário; depois, uma situação intermediária “acompanhada”, com sua mulher de cera e corantes; e, finalmente, a fase final “solitária”, quando, entediado, atea fogo na companheira. Pigmaleão tem uma situação inicial semelhante à da personagem do miniconto, mas o mito nos diz que foi a decepção a causa de sua reclusão; a situação intermediária, quando esculpe a mulher de marfim, também representa um estado “acompanhado”, diferente da fase final mítica e idealizada pela personificação da estátua. O escultor, além da mulher de carne e osso, teve a filha Pafos, o que reforça a idéia de companheirismo e aproximação amorosa. A personagem do conto, pelo contrário, prefere “ler à luz do seu passado amor, que queimava lentamente” (COLASANTI,

1986, p. 36).

3.2.3.5. PREPARAÇÃO, CONTEMPLAÇÃO, ENCONTRO, PERPETUAÇÃO E DESTRUIÇÃO: OS INSTANTES DOS RELACIONAMENTOS



Pigmeleão e Galatea. Jean-Gérome (1980)

Em “A história de Pigmaleão”, presente nas *Metamorfoses* de Ovídio, encontram-se momentos de sensibilidade, que se manifestam de formas distintas das do conto de Marina Colasanti. Primeiramente, a *atitude criativa*: Pigmaleão decide esculpir uma mulher de marfim, e, depois, entra no plano da *preparação*. O artista prepara sua obra, transforma o marfim, dá-lhe formas e contornos. Transfigurado o marfim, ele *contempla* o corpo e o adora. A *contemplação* leva ao *encontro*, é Eros manifestando-se: “[...] e se apaixonou / Pela sua própria criação” (OVÍDIO, versos 8-9). Por meio da intervenção de Vênus, a estátua de marfim metamorfoseia-se em mulher de carne e osso:

Acaricia-a novamente, toca aqui e ali
 No corpo todo, com as mãos. É um corpo!
 As veias pulsam sob seus dedos. E, oh!, Pigmaleão
 É pródigo em preces e agradecimentos a Vênus,
 Nenhuma palavra lhe parece boa o suficiente. Os lábios que ele beija
 São de verdade, a moça de marfim consegue senti-los,
 E cora e responde, e os olhos abrem [...] (OVÍDIO, versos 53-59).

O escultor, após todo processo de *criação poética* (do verbo grego ποιέiv – *poiéin* – cujo sentido próprio é “criar”), desfruta o instante: ele a ama, a toca e verifica o corpo já transfigurado novamente, pois, antes, fora marfim bruto. A *perpetuação* configura-se no nascimento de Pafos e evidencia o poder feminino e fértil da deusa Vênus.

No conto, percebe-se o desejo da personagem em pôr fim à solidão: “[...] decidi providenciar uma companheira que, partilhando com ele o espaço, expulsasse a intrusa lamentosa” (COLASANTI, 1986, p. 35). No mito, o escultor inicia a arte para se distrair; no conto, a personagem, por outro lado, decide ter uma companheira. A *preparação* realizou-se com a ajuda de cera, corantes, e todo material necessário, juntamente com o auxílio dos breves estudos nos almanaques e tratados técnicos que teve de pesquisar. Ele foi em busca do saber, diferentemente de Pigmaleão que já sabia esculpir.

A *contemplação* de tanta beleza foi inevitável: “Pronta, surpreendeu-se com a beleza que quase inconscientemente lhe havia transmitido” (COLASANTI, 1986, p. 35). O *encontro* configurou-se no próprio calor do ato amoroso: “toque se imprimia, formando e deformando a amada no fluxo do seu prazer” (COLASANTI, 1986, p. 35). A *perpetuação*, presente no mito, dá lugar à *destruição* do corpo de cera. O cansaço e o tédio levaram à queima, ao fim do envolvimento amoroso sem frutos.

Pela leitura que faz Bastos (2003) da obra pictórica *Pigmaleão e Galatéia* de Jean Leon Gérome (1980), identificam-se, simultaneamente, instantes de sensibilidade oriundos do texto-base e, por isso, *re-configurados* por meio da linguagem plástica visual.

A mulher se forma à sua frente e, aos poucos, deixa de ser a estátua. [...] Num instante de delírio, ele saltou ao *encontro* do corpo bem conhecido, procurando seus lábios com o ardor concentrado dos dias em que a esteve *contemplando*, em que a esteve criando. [...] No instante em que seus lábios se tocam, que seus corpos se unem, apesar de suas almas já estarem se amando há tempo, a estátua começa a receber a vida. O rosto de Galatéia se enrubesce. Seus cabelos ganham um brilho negro, o corpo se rende e se entrega em direção ao amante e ela o abraça, segura suas mãos [...] O escultor, até então solitário operário da arte, recebe a recompensa dos dias de trabalho: mais do que a obra, ele possuirá a amante. (BASTOS, 2003, p. 18-19).

A imagem oferece todos os instantes simultaneamente. Tem-se a *preparação* pelo maço do escultor jogado ao chão e pela base ainda tosca e branca do material em contraste com a gradação do tom, à medida que o olhar sobe para o tronco da obra. Ao mesmo tempo que matéria bruta e opaca, a obra é corada e rosada; a parte inferior sem vida desliga-se do corpo do escultor; a parte superior viva volta-se para aquele que a preparou. *Contemplação* e *encontro* nos abraços dos amantes que se beijam. Se, em Ovídio, Vênus atende aos pedidos de Pigmaleão, em Gérome (1980), a figura mítica de Cupido flecheiro aquece o casal de paixão. Em Colasanti, a expressão ambígua “amor ardente” sugere, no início, tanto calor quanto material que está em chama de fogo; mas sugere também o relacionamento *fogoso* e intenso.

Galatéia-imagem nos dá as costas e volta-se para aquele que a criou: é o que lhe importa. Dando as costas a quem contempla a pintura, ela sai da “moldura” mitológica e adquire seu estado pleno numa leitura de intervalo, como a que sugeriu Barbosa (1990); já não é mais a personagem clássica, mas sim aquela que conjuga-se ao amante e proporciona-lhe sensações.

Ao queimar a estátua de cera, a personagem do conto distancia-se da idealização amorosa e de perpetuação, e rompe com a significação do texto-base. O mito de Pigmaleão serve, apenas, como motivo no conto, que o recupera por meio da linguagem para mostrar a instabilidade de um relacionamento amoroso. O texto, então, absorve o mito, alterando seus valores simbólicos; a pintura também recupera o mito por meio de seus recursos expressivos, destacando a simultaneidade da cena escolhida: o momento de transformação da estátua de marfim em uma mulher real.

*Vi Sísifo, anelante e afadigado,
 Em pés e mãos firmar-se, pedra ingente
 Para um monte empurrando, e lá do cume
 Galgado por Crateis, rolar de novo
 O pertinaz penedo; ei-lo persiste,
 Suor escorre e a testa se empoeira.
 (HOMERO, ODISSÉIA)*

Sem que se diga
*Sísifo empurrava sua pedra
 morro acima. E chegando no alto
 a pedra rolava, a pedra
 rolava.
 Semelhante é o destino das mulheres.
 Sem que se diga ‘maldição’
 Refazem camas.
 (Marina Colasanti, Rota de colisão)*

3.2.4. O ÚNICO MOMENTO DE COMPLETUDE DE SÍSIFO

No conto “Ela era sua tarefa”, as personagens homem e mulher adquirem outras significações por meio do mito de Sísifo e sua pedra. O conto, através do diálogo com o mito, atinge a *pluri-significação*, dando ao relacionamento do casal uma configuração singular.

Sísifo era o mais sábio e prudente dos mortais. Algumas versões, devido à transmissão oral, divergem sobre os motivos que o levaram a ser o trabalhador “inútil” dos infernos. Ele revelou o segredo de que Zeus havia seqüestrado Egina, filha de Asopo. Noutra versão, o astuto havia também acorrentado a Morte, e Plutão não pôde suportar o “silêncio” de seu império, privado de almas pela ausência do “trabalho” proporcionado pela Morte, por isso, enviou Ares, deus da guerra, que a libertou.

Narra-se que Sísifo, já perto da morte, ordenou a esposa jogasse seu corpo insepulto no meio da praça pública. Sísifo foi para os infernos e obteve a permissão de Plutão para voltar à Terra a fim de, supostamente, castigar a mulher. Quando retornou, porém, não quis voltar para as sombras infernais e, durante anos, continuou morando em frente à curva do golfo. Foi necessária a intervenção dos deuses. Mercúrio segurou o audacioso pelo pescoço e, privando-o de suas alegrias, trouxe-o de volta para a morada de Plutão, onde sua pedra estava preparada. Os deuses condenaram Sísifo a empurrar permanentemente uma pedra até o alto de uma montanha, de onde tornava a cair por seu próprio peso (CAMUS, 2004).

Távola (1985, p. 42) explica-nos que, no embate contra a morte, os homens, a cada dia, “executam” um suplício. “A própria vida é uma corrida para a morte, representa o labor talvez infrutífero de trabalhar, crer, sonhar e ter esperanças sem indicação de recompensas, salvo circunstâncias”. Os homens, à maneira de Sísifo, estariam sujeitos a repetir a pena sem fim que os conduz a trabalhar, comprometidos, eternamente, com o vazio ou com o constante recomeçar, castigo por sua esperteza e sagacidade, símbolos do uso exagerado da inteligência

na relação com a vida. Sísifo é a expressão da pena humana, do trabalho eterno.

A pedra rolando eternamente e sendo levada outra vez acima simboliza a mais inglória das *tarefas*. É inútil rolá-la para cima, pois ela retornará a seu ponto de partida. Para o pensamento antigo, isso tinha um significado maior: “Permanecer no Hades, sem poder retornar para seu astro-guia e voltar a viver, era o pior dos castigos, uma vez que significava perder o mais sagrado dos direitos de uma alma”, comenta Salis (2003, p. 200). Esse fazer contínuo significa que o homem prossegue “em seu destino, evoluindo cada vez mais numa nova existência, para finalmente reconquistar a imortalidade perdida” (SALIS, 2003, p. 200).

Camus, por sua vez, trata Sísifo como o herói do absurdo, tanto por causa de suas paixões como por seu tormento. Seu amor à vida terrena e seu descaso com os deuses valeram esse suplício, no qual o ser se empenha em não terminar coisa alguma. Camus (2004, p. 138) descreve o seu esforço:

[...] só vemos todo o esforço de um corpo tenso ao erguer a pedra enorme, empurrá-la a subir uma ladeira cem vezes recomeçada; vemos o rosto crispado, a bochecha colada contra a pedra, o socorro de um ombro que recebe a massa coberta de argila, um pé que a retém, a tensão dos braços, a segurança totalmente humana de duas mãos cheias de terra. Ao final desse prolongado esforço, medido pelo espaço sem céu e pelo tempo sem profundidade, a meta é atingida. Sísifo contempla a pedra despencando em alguns instantes até esse mundo inferior de onde ele terá que tornar a subi-la até os picos. E volta à planície. [...] Um rosto que padece tão perto das pedras já é pedra ele próprio!

A relação de Sísifo e sua pedra chega ao ponto pleno de torná-los um “ser único”: Sísifo transfigura-se em pedra, e pedra é Sísifo. Ele tem, ainda que breve, o momento prazeroso; ao atingir o pico, com sua pedra, o astuto tem a sensação de ter completado a *tarefa*, de ter terminado o trabalho outrora eterno. Nesse momento, diante a complexidade do suplício e do esforço para realizá-lo, esse instante breve torna-se sublime, pois é a única circunstância “agradável” da qual Sísifo pode tirar algum proveito. Por isso, torna-se superior aos deuses que o condenaram e acharam que todo o processo seria árduo; ele ainda continua

ardiloso e enganando os imortais. Consciente de que a pedra voltará a despencar monte abaixo, Sísifo recomeça a *tarefa* e espera pelo ínfimo momento de plenitude: a de atingir o pico do monte, a esperança de triunfar; o esforço para chegar ao cume é suficiente para preencher o interior de um homem. Se a descida é feita na dor, a subida é realizada à procura do bem-estar passageiro.

3.2.4.1. A TAREFA NO CONTO

Em “Ela era sua tarefa”, é o esposo que empurra não uma pedra, mas a esposa. Devido à peculiaridade dessa forma narrativa, o conto não explica as causas dessa ação: o que levou as personagens a assumirem as funções, um, de empurrar, e outra, de ser empurrada. A leitura do conto sem o conhecimento do mito de Sísifo causa maior estranhamento ao leitor; a recuperação/reconhecimento intertextual, por outro lado, proporciona uma outra espécie de estranhamento.

Ela era sua tarefa

Desde sempre, o dia chegando vinha encontrá-lo ali, no começo da encosta, já empurrando e rolando sua esposa para cima, longo esforço em direção ao cume.

Desde sempre, resvalando lentamente para a noite, o sol desenhava a sombra embolada do corpo da mulher que, mal chegada ao alto, despencava novamente pelo flanco do monte.

Desde sempre. Até o momento em que, cravando os dentes e agarrando as unhas nas pedras daquele cimo árido, a mulher contém seu destino. E erguidas aos poucos as costas, mal equilibrada ainda sobre si, faz-se de pé.

Desaparece quase a luz do sol, o último alento vermelho tinge a mão do homem. Que se levanta. E firme, empurra a mulher pelas costas, monte abaixo. (COLASANTI, 1986, p. 99).

A presença do verbo *ser* do título, no pretérito imperfeito, além de descrever fatos freqüentes ou repetidos no passado, é uma expressão de uso em mitos, fábulas e contos maravilhosos, funcionando como um índice intertextual que aponta para as formas simples e, especificamente para o mito de Sísifo e sua tarefa perpétua.

Os itens lexicais empregados, tais como “desde sempre”, “encosta”, “para cima”, “longo esforço”, “direção ao cume”, “ao alto”, “despencava”, “flanco do monte”, “pedras”, “cimo árido”, “empurra” “monte abaixo”, os gerúndios e os advérbios terminados em “mente” contribuem para a isotopia do conto e sugerem o mito. Juntamente com os recursos verbais e os lexicais, o recurso anafórico colabora, esteticamente, para a produção de efetivos

resultados na significação da narrativa. “Ela era sua tarefa” trabalha com o tema da *repetição*, do *fazer contínuo* que, de certa forma, figurativiza o relacionamento amoroso, os seus “altos” e “baixos”, como quer o mito, texto-base em questão. O conto sugere, por meio do resgate de Sísifo, os “embates” da relação homem/marido e mulher/esposa.

Desenvolvido em quatro parágrafos, os três primeiros iniciam-se com a expressão adverbial “Desde sempre”, formada pela preposição “desde”, com sentido de sugestão de movimento, isto é, de afastamento de um limite, com insistência no ponto de partida (CUNHA, 2001, p. 569), e pelo advérbio de tempo “sempre”. A expressão anafórica “Desde sempre” intensifica o “fazer sem fim” da personagem que rola e empurra a sua esposa; ocorrem determinação e intensificação de um tempo: o homem e a mulher sempre estiveram assim, de acordo com o conto. O exagero estético de tempo figurativiza e particulariza a vida conjugal, sua perene instabilidade: subidas e descidas.

Em “Até o momento em que”, seguida do anafórico “Desde sempre”, seguido de ponto final significativo, o fazer ininterrupto parece cessar: a mulher esforça-se para manter-se de pé. A ambigüidade intrigante, no que diz respeito ao casal, nesse momento, se intensifica: a mulher põe-se de pé (alto) e contém seu destino; firme, o homem que se levanta (baixo); empurra a esposa, ambos no cimo. Essa inversão *homem e mulher e alto e baixo* poderia apenas sugerir a superioridade e a inferioridade, marcada pelo gênero e pelas dimensões espaciais. Porém, pense-se no esforço dele em empurrá-la em direção ao cume (alto), bem como nela, “que, mal chegada ao alto, despencava novamente pelo flanco do monte” (COLASANTI, 1986, p. 99).

Deparamo-nos com o casal que se esforça em um fazer incessante. Não importa dizer quem supera quem, mas, sim, o modo como a vida conjugal literariamente é transfigurada em linguagem. Vale a pena lembrar, novamente, as considerações de Camus (2004), quando esclarece que Sísifo se torna a própria pedra, e essa, em Sísifo.

No conto, homem e mulher se unificam; e o rolar para cima e para baixo se torna tão assimilado em suas vidas que, após o “breve cessar”, ambos voltam a cair monte abaixo, pois a mulher foi novamente empurrada pelas mãos do homem. A ambigüidade e os intervalos presentes no conto salientam a análise crítico-literária, já que não é significativo “resolver” os dramas das personagens ou justificar seus atos na narrativa. É preciso que o modo de configuração e de sugestão de sentidos velados se manifeste. Seria, então, um procedimento reducionista dizer apenas que a mulher se submete ao marido, e que este, por empurrá-la, é dominante. Interessa, antes, ler o conto e destacar, em sua estrutura, aquilo que foge do meramente referencial e do concreto, mas que se utiliza de recursos poéticos, por isso, alusivos e não de todo definíveis.

– Tens que dançar – disse – Dança com teus sapatos vermelhos até que caias pálida e fria! [...] Dançarás de porta em porta e onde vivam crianças cheias de orgulho e vaidade, chamarás, para que te ouçam e se assustem. (H. C. ANDERSEN)

*Que tirasse tudo, menos os sapatos — os três imploraram no quarto em desordem. Garrafa de uísque na penteadeira, Fafá de Belém antiga no toca-discos [...] Tirou tudo, jogando para os lados. Menos as meias de seda negra, com costura atrás, e os sapatos vermelhos.
(C. F. ABREU)*

4. FORMAS SIMPLES CONTO MARAVILHOSO NA CONTEMPORANEIDADE

Ligado à idéia do maravilhoso e do sobrenatural, o conto de fadas ou popular trata do que não é explicável pela razão e leis naturais. Nessa forma narrativa, nem os leitores tampouco as personagens se surpreendem com os acontecimentos estranhos.

Esse tipo de conto está inserido nas “formas simples”, nas quais a “linguagem permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante” (JOLLES, 1976, p. 195). Qualquer pessoa é capaz de contar um conto com suas próprias palavras, desde que mantenha o chamado “gesto verbal” da forma, pois é a linguagem a verdadeira força da execução.

Volobuef (1993, p. 100) explica que se denomina conto de fadas ou conto da carochinha histórias que “constituem um legado da tradição oral popular: narrativas transmitidas de geração a geração durante um longo tempo antes de serem, afinal, coletados e recolhidas em livros”. Assim, a prolongada difusão oral, no seio do povo mais simples, fez dessas obras um fruto e um bem da coletividade.

Charles Perrault, por exemplo, adaptou literariamente os contos que não pertenciam à literatura infantil, mas, sim, ao folclore francês, à literatura oral, sempre em mudança, destinada aos adultos dos povoados e concebida para o entretenimento noturno.

A oralidade é marcada pela escrita, por meio do emprego de versos rimados, fórmulas (*Era uma vez, Há muito tempo atrás, Num reino distante*, etc.), repetições diversas (o número três, por exemplo). Volobuef (1993, p. 103) destaca, ainda, que esses recursos estruturais facilitam sobremaneira “a exteriorização de sentimentos e reforçam a clareza na exposição dos acontecimentos [...]”. Principalmente versos, fórmulas e repetições “facilitam a memorização, concorrendo, portanto, para tornar o conto de fadas

popular à narrativa oral”. No texto de Grimm, “O Rei sapo ou Henrique de Ferro”, por exemplo, encontram-se essas repetições:

Princesinha, princesinha,
abre a porta para mim!
Juraste ser boazinha,
e foi por isso que vim!
(GRIMM, 1994, p. 74)

A passagem do texto oral para o escrito implica um processo de transformação de forma que procura, de certa maneira, manter conteúdos.

O conto adotou o sentido maior de forma literária fixa, no momento em que Perrault publicou a coletânea hoje considerada a primeira versão literária dos contos folclóricos dirigida ao público infantil, chamada *Contos da mamãe Gansa*, e quando os irmãos Grimm deram a uma coletânea de narrativas o título de *Kinder- und Hausmärchen* (Contos para crianças e famílias).

O conto maravilhoso, aliás, tem sua ênfase artística no conteúdo, ou seja, no plano narrativo. Isso não quer dizer, aliás, que essa forma não tenha uma riqueza estilística e artística, visto que o modo como se conta e se narra deve ser levado em consideração nos estudos críticos da teoria literária. Cabe aqui uma vez mais a observação de Jolles no que diz respeito a essas narrativas:

[...] não são apreendidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, nem mesmo pela ‘escrita’, talvez; que não se tornam verdadeiramente obras de arte, embora façam parte da arte; que não constituam poemas, embora sejam poesia [...] (1976, p. 20).

Para o autor, tais formas encontram-se “num estado de agregação” diferente do da literatura propriamente dita, uma vez que ainda não são abrangidas pelas disciplinas que descrevem e explicitam a construção dessas obras, desde as unidades e as articulações

lingüísticas até a composição artística definitiva.

Propp, porém, isolou as partes constitutivas dos contos, seguindo métodos particulares e, depois, comparou-os segundo as partes que os constitui. O resultado desse trabalho foi a *Morfologia do conto maravilhoso*, na qual concluiu que “O que muda são os nomes (e ao mesmo tempo os atributos) das personagens; o que não muda são as suas acções, ou as suas funções” (PROPP, 1983, p. 58). Para o autor, a questão de saber *o que* fazem as personagens é a única que importa; *quem* faz qualquer coisa e *como* o faz são as questões acessórias. O autor salienta, na sua morfologia, a grande diversidade das personagens e a restrita quantidade de funções, dando a essas narrativas “o duplo aspecto do conto maravilhoso: de um lado, a sua extraordinária diversidade, o seu pitoresco colorido, e por outro lado, a sua uniformidade não menos extraordinária, a sua monotonia” (p. 59).

Na já citada obra *As raízes históricas do conto maravilhoso*, Propp se propôs a fazer o estudo genético do conto. A gênese tem como objetivo, segundo o autor, estudar a origem de um fenômeno; a história estuda o seu desenvolvimento, tendo em vista que o conto conservou vestígios de organizações sociais (rito de iniciação e mitos) hoje desaparecidos.

Desse modo, à luz das considerações de Jolles (1976), no que se refere ao trato das “formas simples”, priorizar-se-ão, aqui, primeiramente as análises descritivo-interpretativas dos textos-base “Barba Azul” de Perrault e “Rei Sapó ou Henrique de Ferro” de Grimm de 1810 (1ª versão), quais sejam, personagens, ação, espaço, e tempo, para, posteriormente, verificar como os contos “De um certo tom azulado” e “Perdida estava a meta da morfose” absorvem esses textos-base.

É preciso frisar de início que as duas narrativas, de Perrault e Grimm, e as duas de Marina Colasanti suscitam pontos de vista distintos sobre o fazer artístico: as primeiras se referem à criação “original escrita”, valorizada nos séculos XVII e XIX; as segundas “ressignificam” os textos do passado, procedimento peculiar à contemporaneidade.

Até este momento, foram elucidadas algumas características do gênero conto maravilhoso. A partir daqui, passar-se-á às análises das narrativas escolhidas.



Barba Azul. Gustave Doré.

4.1. A CURIOSIDADE FEMININA E A CRUELDADE MASCULINA EM “BARBA AZUL” DE PERRAULT

O conto “Barba Azul” de Perrault (ver Anexo) faz parte daqueles contos ditos “terríveis”, por causa da crueldade do marido em relação às suas esposas. Hoje, está excluído das histórias infantis das edições brasileiras, não apenas por causa da violência, mas pela ausência de personagens infantis.

A narrativa se inicia com a estrutura típica do conto popular, ou seja, “Era uma vez”, recurso que, embora introduza o leitor num espaço e tempo maravilhosos, não ameniza as ações terríveis do personagem. Consoante Propp (1997, p. 29), as primeiras palavras do conto:

[...] introduzem o ouvinte em uma atmosfera especial, que se caracteriza pela tranqüilidade épica. Mas, trata-se de uma impressão ilusória. Ante ele não tardarão a se desenrolar acontecimentos extremamente tensos e vibrantes. Essa tranqüilidade é um recurso artístico que se contrasta com a dinâmica interna do conto, geralmente vibrante e trágica, às vezes cômica e realista.

Esse recurso típico dos contos maravilhosos funcionará como uma armadilha para surpreender o leitor no decorrer da fábula. Vale ressaltar que o fato de a personagem ter a barba azul não é explicado no texto; essa característica, por sinal, afasta as mulheres que o consideram feio e horripilante.

Silva (2004) informa que, na Grécia antiga, a barba separava os homens dos meninos nos Jogos Olímpicos. Para Santo Agostinho, ela marcava os homens rápidos, fortes e ativos. Essa visão positiva sobre a barba sofreu uma mudança drástica durante a Idade Média, por causa dos esforços, empreendidos pela Igreja Católica, para relacioná-la a figuras consideradas pagãs. A barba era a marca do bode e, dada a natureza lasciva desse animal e sua ligação com sátiros e ao deus Pã, passou a representar o próprio Diabo. Silva destaca também que essa relação se intensificou durante as Cruzadas, quando a barba era considerada a marca

registrada dos “infiéis” muçulmanos. Durante a corte do Rei Luis XIV e a época de Perrault, o uso da barba estava completamente fora dos padrões dos salões estando associado a selvagens.

Jolles (1976, p. 193) informa que “[...] os fatos, tal como os encontramos no conto, só podem ser concebidos no conto. Numa palavra: pode aplicar-se o universo ao conto e não o conto ao universo”. A barba azul é aceita pelo leitor que estabelece um “contrato ficcional” com a narrativa, ao mesmo tempo que qualifica e sugere o caráter do personagem.

As informações sobre os bens de Barba Azul são mostradas ao leitor primeiramente: “belas casas na cidade e no campo”, “baixelas de ouro e de prata”, “móveis forrados com bordados e carruagens douradas”. Esses bens amenizam, por ora, o aspecto cruel e bárbaro, pois a seqüência das informações da personagem (bens e depois ter a “barba azul”) contribui para dar sentido poético ao ato da leitura: há, inicialmente, a caracterização de Barba Azul pelos seus pertences e, posteriormente, a “desgraça” de ter a barba azul. Perrault seleciona (paradigma) e combina (sintagma) os termos para causar o máximo de tensão, estratégia que nos remete a Jakobson (1969), quando propõe, para o entendimento da função poética, a projeção do princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação.

O viúvo quis uma nova esposa e, por isso, procurou uma das suas vizinhas, cujas filhas eram “muitíssimo bonitas”. Ambas resolveram pensar no assunto, mas o temiam porque ele “já havia desposado várias mulheres, e ninguém sabia o que tinha acontecido com elas”. Aqui, já percebemos um índice sutil: o leitor do conto é instigado a ficar curioso e se perguntar o que aconteceu com as esposas de Barba Azul. Esse índice, assim como a seqüência das características do viúvo (bens – positivo – e aversão – negativo), também funciona como um recurso para causar curiosidade durante a leitura do conto.

Para persuadir as jovens, Barba Azul convidou-as, juntamente com a mãe e os amigos para conhecer a sua casa de campo. Nesse espaço, os convidados se divertiram: “Só havia

passaios, caçadas e pescarias, danças e banquetes, comilanças. Ninguém dormia, e todos passavam a noite a fazer delícias uns para os outros”. Essa astúcia da personagem fez com que a caçula começasse a achar que “o dono da casa não tinha a barba tão azul, e que era um homem muito distinguido”. É como se a intensidade da cor azul estivesse relacionada ao caráter do pretendente, isto é, se a cor não é tão azul, a personagem, de acordo com o ponto de vista da caçula, não é tão horripilante.

Esses detalhes da narrativa merecem uma breve ênfase, já que é típico dos contos populares e de alguns mitos conferir destaque para os caçulas. Nesse conto de Perrault, é a caçula que teve interesse no casamento. De acordo com Mendes:

[...] os atributos das personagens femininas logo saltam aos olhos. Cinderela, Bela Adormecida e Chapeuzinho Vermelho são muito lindas, dóceis e amáveis e lembram as garotas ingênuas e desprotegidas, que são expostas aos perigos do mundo (2000, p. 124).

A esposa de Barba Azul faz jus ao padrão da beleza feminino, por isso é encantadora, algo típico dos mitos e contos maravilhosos. Pode-se tomar um exemplo de narrativa mitológica e verificar a permanência de seus motivos nos contos populares; por exemplo, a de Psiquê, que, com sua beleza excepcional, despertou a inveja da deusa Vênus.

Ainda segundo Mendes (2000, p. 37), em termos literários, tudo começou com a história de Psiquê, que está no livro *O asno de ouro* (s.d.), de Apuleio. A pesquisadora comenta que: “os principais temas e motivos do mito de Psiquê estão nos contos de fadas mais conhecidos”.

O jogo de conquista de Barba Azul ocorreu no campo e o casamento na cidade (espaços delimitados da narrativa). Embora fossem naturais, na época do conto, casas de campo, é possível fazer uma relação de afastamento (casa de campo) e aproximação social (cidade). No campo, ele usou do poder material para efetuar a sedução por curtos oito dias (tempo) e, na cidade, ele concretizou, para que todos soubessem, o seu “novo casamento”.

Casado, Barba Azul precisou se ausentar por alguns dias, “pelo menos seis semanas, para tratar de um negócio importante”. O marido deu à esposa liberdade para convidar as amigas para lhe fazer companhia e instruções sobre as “chaves de todos os aposentos”. Nesse momento do texto, o narrador passa a voz à personagem, recurso que causa uma maior veredicação ao caráter de Barba Azul:

— Aqui estão – disse ele – as chaves de todos os aposentos. Estas são as chaves do cômodo onde estão as baixelas de ouro e de prata, que não se usam todos os dias; essas as dos meus cofres onde está o meu ouro e a minha prata; estas, as dos cofrinhos onde estão as minhas pedras preciosas. Estas chaves permitem circular por toda a casa. Ah, esta pequenina é a chave do gabinete que fica no fim da grande galeria do andar térreo: abra tudo, ande por toda parte, mas não nesse gabinete. Eu a proíbo de nele entrar, e de maneira tal que, se o abrir, será o objeto de minha cólera (PERRAULT, 2004, p. 80).

No trecho citado percebemos a descrição “chave a chave” que a personagem fez, além da enumeração dos seus bens mais preciosos. Barba Azul deu à esposa uma falsa liberdade para circular por toda a casa, já que entrar no gabinete era proibido.

Cabe salientar a questão da dimensão da chave e da “futura situação” da esposa: a chave do gabinete era “pequenina”, e o cômodo ficava no fim da “grande” galeria do andar térreo. A narrativa sugere alguns conteúdos paradoxais por meio das dimensões do objeto: a “pequenina” chave do gabinete, que fica no fim da “grande” galeria do andar térreo, é o objeto que causará “grandes” problemas aos protagonistas (pequenina *versus* grande). Afora essas questões, a topologia espacial também sugere sentidos: “gabinete que fica no fim da grande galeria do andar térreo”. Temos “fim” do espaço, concomitante com “início” de problemas e a noção de baixo do “andar térreo” sugerindo uma catábase, uma “descida aos infernos”; espaço no qual os “mortos” são enterrados; topologias relacionadas à proibição imposta à personagem.

Barba Azul impôs limites à esposa, imposição que pôde ser notada pela presença dos

imperativos, “abra” e “ande”; pela adversativa “mas não nesse gabinete”; o próprio verbo proibir, “Eu a proíbo”; o vocábulo “cólera”, e a modalidade de frase condicional “se o abrir, será o objeto da minha cólera”. Barba Azul e sua esposa assumiram um “contrato”: “Ela prometeu fazer exatamente tudo o que ele lhe acabara de ordenar”. Se ela não entrasse no gabinete proibido, ele não iria puni-la. O “contrato” foi firmado pelo beijo de despedida: “E ele [Barba Azul], depois de beijá-la, sobe à carruagem, e segue caminho”.

Seguindo o “conselho” do marido, a esposa chamou algumas amigas para fazer-lhe companhia; o que não era possível antes, pois as amigas “não ousaram visitá-la enquanto o marido lá estava, devido a sua barba azul, que lhes metia medo”. Esse momento do conto de Perrault tece uma tênue relação com o mito de Psiquê. Basta lembrar a visita que as irmãs da caçula lhe fizeram e a inveja que sentiram diante de tanta riqueza, como se pode constatar a seguir:

As excelentes irmãs, entrando em casa, cada vez mais devoradas pelo fel ardente da **inveja**, conversavam com barulhenta animação. Por fim, uma se exprimiu assim: ‘Aí estão, oh! Iníqua Fortuna, tua cegueira e tua injustiça! Por que aprovaste que filhas de um mesmo pai e da mesma mãe tivessem sortes tão diversas? Nós, as mais velhas, fomos entregues a estrangeiros, para sermos suas escravas. [...] Tu viste, minha irmã. Quantos colares, valiosos, jogados pela casa! E brilhantes tecidos e faiscentes pedrarias, sem falar desse ouro sobre o qual se pisa, por toda parte. (APULEIO, Livro V, cap. IX, p. 79-80) [grifo nosso].

Logo se puseram a percorrer os cômodos, os quartos de dormir, os guarda-roupas, uns mais lindos e mais ricos do que os outros. Em seguida, subiram às salas, onde não conseguiam parar de admirar tantas e tão belas tapeçarias, camas, sofás, gabinetes, mesinhas de centro, mesas, espelhos, onde se miravam dos pés à cabeça, e cujas molduras, umas de vidro, outras de prata e de cobre dourado eram as mais belas e mais magníficas jamais vistas. Não paravam de exagerar e **invejar** a felicidade da amiga [...] (PERRAULT, 2004, p. 85) [grifo nosso].

A riqueza do casal foi, mais uma vez, destacada no conto. É importante perceber que, se anteriormente foram esses bens que persuadiram a jovem caçula a casar-se com Barba Azul, agora não lhe despertam tanto interesse, pois foi o gabinete proibido que lhe despertou e

aguçou-lhe a curiosidade: “não se divertia nada ao ver todas aquelas riquezas, por causa da impaciência que tinha de abrir o gabinete do andar térreo”.

Novamente, a topologia espacial sugere significados: em cima (alto) são destacados os bens preciosos da casa, lá estão presentes as amigas que se divertiam com todas as suas riquezas; no térreo (baixo) está o gabinete proibido. Essas categorias relacionam-se com positividade e negatividade, tais como “céu”, “ascensão”, “crescimento”, (alto); “inferno”, “queda”, “decréscimo” (baixo). Assim, a esposa de Barba Azul quer ir ao plano inferior (gabinete do térreo), no qual encontrará o perigo.

Desse modo, a quebra de contrato foi inevitável e a jovem:

[...] desceu por uma escadinha oculta, e com tanta precipitação, que, duas ou três vezes, achou que ia quebrar o pescoço. Já na porta do gabinete, ali parou por algum tempo, pensando na proibição do marido, e achando que lhe poderia acontecer uma desgraça por ser desobediente. Mas a tentação era tão forte que não conseguiu vencê-la. Então, pegou a pequenina chave e abriu, a tremer, a porta do gabinete (PERRAULT, 2004, p. 85).

A esposa de Barba Azul, tal como Psiquê foi vencida pela curiosidade, desobedecendo à ordem estabelecida. Outra personagem feminina da mitologia grega também serve de exemplo de curiosidade: Pandora.

Hesíodo, em *Os trabalhos e os dias* e na *Teogonia*, apresenta a mesma estória de maneiras matizadas. De acordo com Lafer (1990, p. 59-60), na *Teogonia*, os protagonistas são Prometeu, caracterizado por sua astúcia e sua arte fraudulenta, e Zeus, cuja sabedoria se manifesta pela astúcia superior e pela inteligência soberana. Aparecem, ainda, Atena e Hefestos para confeccionar a primeira mulher, o “belo mal”, que Zeus ofereceu a Epimeteu, irmão e reverso de Prometeu.

Já a presença de Pandora em *Os trabalhos e os dias* é muito mais enfática, ela não aparece apenas como a primeira mulher, mas vem nomeada e é um dos protagonistas do episódio. Com a primeira mulher, destaca Lafer (1990, p. 61), surge a sexualidade e é com a

primeira fêmea, da raça dos mortais, que um novo ciclo se inicia. Pandora traz consigo um jarro e dentro dele inúmeros males:

[...]. Fala
o arauto dos deuses aí pôs e a esta mulher chamou
Pandora, porque todos os que têm olímpia morada
deram-lhe um dom, um mal aos homens que comem pão.
E quando terminou o íngreme invencível ardil,
a Epimeteu o pai enviou o ínclito Argifonte
veloz mensageiro dos deuses, o dom levando; Epimeteu
não pensou no que Prometeu lhe dissera jamais dom
do olímpio Zeus aceitar, mas que logo o devolvesse
para mal nenhum nascer aos homens mortais
Depois de aceitar, sofrendo o mal, ele compreendeu.
Antes vivia sobre a terra a grei dos humanos,
a recato dos males, dos difíceis trabalhos,
das terríveis doenças que ao homem põe fim;
**mas a mulher, a grande tampa do jarro alçando,
dispersou-os e para os homens tramou tristes pesares.**
(HESÍODO, *Os trabalhos e os dias*, vv. 79-95) [grifo nosso]

De acordo com os versos de Hesíodo, Pandora – o belo mal – ao abrir o jarro liberou todos os males existentes na terra. A curiosidade parece estar ligada ao ser feminino desde a Antiguidade greco-romana, permanecendo até a Antiguidade cristã. Do mito pagão dirigimo-nos ao mito cristão, no qual verifica-se a desobediência, o castigo e curiosidade feminina com Eva:

E disse a mulher à serpente: Do fruto das árvores do jardim comeremos,
Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis, para que não morrais.
Então a serpente disse à mulher: Certamente que não morrereis.
Porque Deus sabe que no dia em que dele comerdes se abrirão os vossos olhos, e sereis como Deus, sabendo o bem e o mal.
E vendo que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento, tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido, e ele comeu com ela. (*Gênesis*, 3, 3-6).

A primeira mulher, de acordo com a *Gênesis*, foi tentada pela serpente e provou do fruto proibido. A punição de tal ato para Eva foi: “E à mulher disse [Deus]: Multiplicarei

grandemente a tua dor, e a tua conceição; com dor terás filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará” (*Gênesis*, 3, 16). Essas ações narrativas dos mitos estão em concordância com as elucidações de Frye (2000, p. 33), porque o mito tem o esquema - \cap (ponto crescente que tende a decrescer), com a ação intensificando a crise até uma peripécia e, depois, mergulhando-a numa catástrofe por meio de uma série de reconhecimentos, em grande parte, das conseqüências inevitáveis de atos anteriores.

Para os antigos, as desgraças do mundo existiam por causa da curiosidade da mulher Pandora. Além disso, essa é a *função explicativa* de Levi-Strauss (1987), na qual o presente é explicado por alguma ação passada, cujos efeitos permaneceram no tempo. Para os cristãos, a expulsão do paraíso e suas conseqüências tiveram lugar porque Eva ofereceu o fruto proibido a Adão.

As mulheres, tanto do conto como dos mitos, são vencidas pela curiosidade: a mulher de Barba Azul abriu a porta do gabinete proibido; Pandora abriu o jarro de todos os males, Psiquê abriu a caixa de formosura oriunda do Hades, e Eva provou do fruto proibido.

No conto de Perrault, quando a esposa de Barba Azul abriu a porta e entrou no gabinete, configurou-se o ponto máximo de tensão: ela sanou a curiosidade, e o leitor do texto também fica surpreso e admirado, juntamente com a personagem, com a descrição das mulheres estranguladas e penduradas ao longo das paredes e com o chão coberto de sangue coalhado. A personagem estava no térreo (baixo), dentro do gabinete (interior); situação que ela mesma provocou para si, porque abriu a porta proibida. Os termos “baixo”, “interior” e “abrir” figurativizam o momento tensivo da personagem.

Convém citarmos também outro índice desse fragmento: “Achou que ia morrer de medo, e a chave do gabinete que ela acabara de tirar da fechadura lhe caiu da mão”. Ela perdeu o controle não apenas de si, mas de toda a situação: tirar a chave da fechadura do gabinete que lhe causou fortes emoções e deixá-la cair (baixo) da mão simboliza, no contexto

da narrativa, futuros problemas.

A jovem pegou a chave, fechou a porta e subiu ao quarto: “Depois de se acalmar um pouco, pegou a chave, fechou a porta, e subiu ao quarto para se recompor, mas não conseguia, tamanho era o seu transtorno”. As modalidades “abrir” *versus* “fechar”; “subir” (alto) *versus* “descer” (baixo) mais uma vez sugerem significações: *abrir a porta*, no conto, significa surgimento de problemas, tensão, angústia etc.; *fechar a porta* significa fuga do desconhecido; *subir* relaciona-se a ações menos negativas, tais como tranquilidade aparente, uma vez que ela subiu para o quarto para se recompor; ação que se opõe ao *descer* para transgredir a ordem do marido. Todavia, como os problemas devem ser resolvidos no interior mesmo dos contos populares, não bastaria que a esposa de Barba Azul, simplesmente, fechasse a porta do gabinete. É por isso que a mancha de sangue da chave a obrigou, de certa forma, a encarar os problemas e sofrer a punição pela quebra do acordo:

Por mais que a lavasse, e até mesmo a esfregasse com areia fina e com argila arenosa, o sangue continuava lá, pois a chave era mágica e não havia meio algum de limpá-la: quando se tirava o sangue de um lado, ele aparecia do outro (PERRAULT, 2004, p. 85).

À medida que a narrativa avança, os aspectos tensivos aumentam. Barba Azul retornou mais cedo, “O Barba Azul voltou naquela noite mesmo, e disse que havia recebido cartas no caminho, que lhe confiavam que o negócio pelo qual ele saíra em viagem acabara de se resolver a seu favor”. Diante do inusitado, a esposa fingiu estar tudo bem e feliz com o retorno do marido. O retorno de Barba Azul e a sua chegada à noite também dão uma coerência interna ao texto: a noite escura é sempre enigmática e maravilhosa nos contos maravilhosos.

O marido pediu as chaves, descobriu que a esposa o desobedeceu e decidiu puni-la. O retorno inesperado do marido faz com que se pense na possibilidade de um *teste implícito* para a esposa; como se a viagem a negócio fosse apenas um pretexto: “ — Não sabe de nada —

retomou o Barba Azul -, mas eu sei. Quis entrar no gabinete, não? Pois bem, a senhora vai entrar e ficar ao lado das outras que viu”.

O narrador do conto passa a voz ao casal, e há várias seqüências de diálogos com frases interrogativas e declarativas, típicas de um verdadeiro interrogatório. Ameaçada, a jovem pede perdão ao marido:

Ela se lançou aos pés do marido, aos prantos e a pedir-lhe perdão, com todos os sinais de verdadeiro arrependimento por não ter sido obediente. Comoveria uma rocha, bela e aflita como estava, mas o Barba Azul tinha o coração mais duro do que um rochedo (PERRAULT, 2004, p. 86).

O traço tátil “duro” qualifica o caráter do marido que, por sua vez, está resolvido a matar mais uma esposa. Nada mais coerente, então, do que a relação com o “rochedo”.

A esposa pediu-lhe algum tempo para rezar a Deus e recorreu à irmã para auxiliá-la. A cunhada de Barba Azul subiu ao topo da torre para ver se os seus irmãos estavam chegando. Nesse momento do conto, o subir (alto) relaciona-se ao positivo; é no topo da torre que Ana, a irmã, procurava avistar os irmãos.

Outro ponto comum à estrutura do conto maravilhoso é que as personagens solucionam os conflitos com a ajuda de outros personagens auxiliares, que mostram uma verdadeira astúcia e esperteza para resolver os problemas. A personagem, fingindo rezar para Deus no quarto, ganhava tempo e, “três vezes”, perguntou a sua irmã se os irmãos estavam chegando. Desse modo, a vítima perguntava à irmã; a irmã respondia e Barba Azul apressava a jovem:

— Ana, minha irmã Ana, não vê nada ainda?

E a irmã Ana respondia:

— Nada vejo além do sol que empoeira e da urze que verdeja.

Porém, o Barba Azul, empunhando um facão, gritava alto e bom som à esposa:

— Desça rápido, ou eu subirei.

— Só mais um minutinho, por favor – respondia-lhe a mulher, que em seguida gritava, quase sussurrando à irmã (PERRAULT, 2004, p. 87).

Somente na quarta seqüência de pergunta e resposta Ana avistou os irmãos, recurso que acentua o aspecto tenso da narrativa:

— Ana minha irmã Ana, não vê nada ainda?
 — Sim, vejo – respondeu ela – dois cavaleiros que vêm deste lado, mas estão muito longe... Deus seja louvado – exclamou um momento depois – são os meus irmãos. Vou acenar-lhes para que se apressem (PERRAULT, 2004, p. 87).

Barba Azul gritou, e a esposa desceu para o encontro: “Em seguida, pegando-a com uma das mãos pelos cabelos, e erguendo o facão com a outra, ia decapitá-la”. A chegada dos irmãos (auxiliares) coincidiu com o exato momento da luta entre Barba Azul e sua esposa, que ainda suplicava por mais alguns minutos:

Nesse instante, bateram com tanta força na porta que o Barba Azul parou na hora. A porta foi aberta, e logo entraram dois cavaleiros, que, empunhando a espada, correram diretamente até o Barba Azul. [...] Traspassaram-no com as espadas, e o deixaram morrer (PERRAULT, 2004, p. 88).

Como se trata do desfecho do conto, é necessário o final-feliz, mas é preciso analisar de que modo o final ocorreu. O contraste “facão” de Barba Azul e “as espadas” dos dois cavaleiros indicam, de uma certa forma, o fracasso do vilão da história e o sucesso da protagonista, porque a espada é mais nobre do que um simples facão.

Desse modo, a jovem tornou-se dona de todos os bens de Barba Azul, que não tinha herdeiros. Passou de auxiliada a ajudante dos irmãos: casou Ana com um gentil-homem e comprou cargos de capitão para os dois irmãos. Uma outra parte dos bens, usou para “casar-se com um homem muito distinguido, que lhe fez esquecer os tempos ruins que passara com Barba Azul”.

Pela explicação de Frye (2000, p. 33), um enredo trágico ou cômico não é uma linha reta. A comédia, análoga ao conto, tem um enredo em forma de - ∪ (denotando um movimento para baixo e uma arremetida para cima), com ações afundando em complicações profundas e, com frequência, potencialmente trágicas (proibição da jovem em entrar no gabinete proibido; a desobediência propriamente dita; a surpresa e o choque com a descoberta do segredo; e a punição do marido) e, depois, repentinamente, voltando-se para cima em direção a um “final-feliz” (morte do vilão, herança de bens, recompensa dos auxiliares e novos matrimônios).

Verificou-se, nesta seção, de que modo o tema da curiosidade e do castigo é trabalhado pela linguagem literária de Perrault, destacando os procedimentos narrativos, como espaço, tempo e ação das personagens. Passar-se-á, agora, ao conto “De um certo tom azulado” de Marina Colasanti para analisar de que modo o conto clássico é transfigurado pela poética da narrativa em estudo.

4.2. A PERMANÊNCIA DA CURIOSIDADE FEMININA E A AUSÊNCIA DA CRUELDADE EM “DE UM CERTO TOM AZULADO” DE MARINA COLASANTI

Em “De um certo tom azulado”, narra-se a história da esposa avisada pelo marido para que não entrasse num cômodo. Vejamos como o texto sugere outro significado, comparando-o com o texto de Perrault. O título do conto já funciona como traço intertextual:

De um certo tom azulado

Casou-se com o viúvo de espessa barba, embora sabendo que antes três esposas haviam morrido. E com ele subiu em dorso de mula até o sombrio castelo.

Poucos dias haviam passado, quando ele a avisou de que num cômodo jamais deveria entrar. Era o décimo quinto quarto do corredor esquerdo, no terceiro andar. A chave, mostrou, estava junto com as outras no grande molhe. E a ela seria entregue, tão certo estava de que sua virtude não lhe permitiria transgredir a ordem.

E não permitiu, na semana toda em que o marido ficou no castelo. Mas chegando a oportunidade da primeira viagem, despediu-se ela acenando com uma mão, enquanto com a outra apalpava no bolso a chave proibida.

Só esperou ver o marido afastar-se caminho abaixo. Então, rápida, subiu as escadas do primeiro, do segundo, do terceiro andar, avançou pelo corredor, e ofegante parou frente à décima quinta porta.

Batia seu coração, inundando a cabeça de zumbidos. Tremia a mão hesitante empunhando a chave. Nenhum som vinha além da pesada porta de carvalho. Apenas uma fresta de luz escorria junto ao chão.

Devagar botou a chave na fechadura. Devagar rodou, ouvindo o estalar de molas e lingüetas. E empurrando lentamente, bem lentamente, entrou.

No grande quarto, sentadas ao redor da mesa, as três esposas esperavam. Só ela faltava para completar o jogo de buraco (COLASANTI, 1986, p. 115-116).

O conto inicia-se com o casamento das personagens. A primeira ação da narrativa, “Casou-se”, é a própria união do casal. Cabe destacar que o verbo está no singular sem a presença do ser/agente e, por isso, pressupõe um sujeito oculto “ela”. A esposa sabia da morte das três esposas; informação marcada pela conjunção concessiva “embora”, que marca um fato contrário (saber da morte de três esposas) à ação principal (casar-se), incapaz, porém, de impedi-la. Esse saber, aliás, ameniza o aspecto tensivo e de terror; mesmo que alguns traços no conto moderno funcionem como “pequenas armadilhas” e truques, como por exemplo, o

“sombrio castelo”. Silva (2004, p. 72) destaca que as narrativas de Marina Colasanti “transcorrem numa época que sugere a Idade Média [...]”. Ainda que *Contos de amor rasgados* não tenha o ambiente típico dos contos de fadas, o espaço medieval está presente na obra direcionada ao público adulto, haja vista o supra mencionado “castelo”.

O viúvo do conto não possui a barba azulada como no conto de Perrault, tampouco a narrativa nos oferece explicações acerca da decisão da moça em casar-se com o viúvo: não se sabe se ela tem uma irmã, ou se é a caçula da família; não se conta, também, se o marido de espessa barba teve de persuadir a noiva para que se casasse com ele.

Esses apontamentos estão em conformidade com o posicionamento crítico de Cortázar (1974, p. 152) sobre o contista, que sente a necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que seja *significativo*, que valham por si mesmos e sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de “abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto”. Tal limite ocorre porque o conto de Colasanti possui outro funcionamento quando comparado ao de Perrault.

Outro aspecto importante a ser notado é a adjetivação da barba: ela é espessa, e esse adjetivo possui os traços semânticos de densidade, compacidade, consistência, grossura, rudeza etc. Tais características sugerem virilidade ao marido e, portanto, um provável aspecto dominador. Logo, a barba permanece como elemento metonímico quer da personagem popular quer da contemporânea; enquanto esta tem a barba espessa, aquela tem a barba azul.

Percebe-se, também, uma simplificação de bens do marido: “dorso de mula” (COLASANTI) *versus* “carruagens douradas” (PERRAULT).

No segundo parágrafo, ocorre a celebre cena da proibição: ela estava proibida de entrar no “décimo quinto quarto do corredor esquerdo, no terceiro andar”. Entretanto, o marido “a avisou” sobre o cômodo. Se se compara o verbo *avisar* (COLASANTI) com

proibir (PERRAULT), nota-se naquele um traço menos autoritário do que o deste.

A “dessemelhança” ocorre também no aspecto temporal das narrativas: “Depois de um mês” (PERRAULT) *versus* “Poucos dias” (COLASANTI). A proibição em “De um certo tom azulado” ocorre num tempo mais curto de duração de casamento, fato que dá a esse conto um aspecto mais dinâmico aos acontecimentos.

No que diz respeito ao espaço, o cômodo proibido fica no terceiro andar (alto), no conto de Perrault encontra-se no térreo (baixo); inversão que, ironicamente, sugere um futuro desfecho paródico. A descrição do local em que está o cômodo “proibido” e “avisado” merece destaque, pois insinua um “labirinto”.

A esposa, diferente da mulher de Barba Azul, não se comprometeu a obedecer à ordem; nada se informa sobre isso. Deve-se enfatizar, todavia, que o marido “estava certo de que sua virtude não lhe permitiria transgredir a ordem”. O uso do futuro do pretérito por si já acusa a quebra de contrato implícito entre o marido e a mulher, visto que o verbo indica um fato que talvez não se realize. O personagem entregou o molho de chave à esposa mesmo sem viajar, ação que ocorreu uma semana depois. Podemos dizer, com isso, que a esposa do “barba espessa” ficou com a chave em mãos por um período maior do que a de Barba Azul.

Viajando o marido, a esposa, imediatamente, dirigiu-se ao quarto e subiu até o cômodo proibido. É interessante frisar o modo cômico como a curiosidade da esposa é insinuada na narrativa: “[...] despediu-se ela acenando com a mão, enquanto com a outra apalpava no bolso a chave proibida”. Nesse ponto, ambas as esposas dissimularam: uma prometeu fazer exatamente tudo o que o marido lhe ordenara (PERRAULT); a outra mostrou o seu perfil dúbio: uma mão é fiel e submissa ao marido e a outra é a mão da curiosidade e da transgressão.

À maneira da esposa de Barba Azul, de Psique, de Pandora e de Eva, a personagem do conto contemporâneo não dominou a curiosidade e correu para o quarto proibido, à medida

que o marido se afastava “caminho abaixo”. Mais uma vez, a idéia de espaço labiríntico está presente, pois o narrador descreve passo-a-passo a ida da personagem ao quarto: “Então, rápida, subiu as escadas do primeiro, do segundo, do terceiro andar, avançou pelo corredor, e ofegante parou frente à décima quinta porta”. Esse recurso causa tensão no leitor, tendo em vista que a sugestão de que a esposa entrará no quarto foi dada no parágrafo anterior (terceiro) e se concretizará no sexto e penúltimo parágrafo da narrativa.

A reação das personagens femininas de Perrault e Colasanti é bem parecida: “[...] para lá desceu por uma escadinha oculta, e com tanta precipitação, que, duas ou três vezes, achou que ia quebrar o pescoço” (PERRAULT); “[...] avançou pelo corredor, e ofegante parou frente à décima quinta porta” (COLASANTI, p. 115). Uma ainda hesitou e pensou no que lhe poderia acontecer por ser desobediente, a outra teve a cabeça inundada de zumbidos pela batida do coração, “Tremia a mão hesitante empunhando a chave” (COLASANTI, p. 115-116).

Os significantes expressivos do quinto parágrafo, de certo modo, tendem a imitar o estado da esposa, que pára frente à porta, ou seja, a narrativa, no que diz respeito ao plano da expressão, prolonga as ações por meio da oração reduzida de gerúndio, “inundando a cabeça de zumbidos” e das consoantes nasais, nasalizadas e, também, pelas sibilantes surdas /s/ e sonoras /z/, “zumbidos”, “Tremia”, “mão”, “hesitante”, “empunhando”, “Nenhum”, “som”, “vinha”, e “além”.

Se no texto de Perrault a percepção visual foi posta em destaque, no momento de tensão da narrativa, “Num primeiro momento, nada viu, porque as janelas estavam fechadas”. No de Colasanti, o traço auditivo, juntamente com o visual, foi utilizado para causar suspense: “Nenhum som vinha além da pesada porta de carvalho. Apenas uma fresta de luz escorria junto ao chão”. No conto popular a personagem viu que “o assoalho estava todo coberto de sangue coalhado, e que nesse sangue refletiam os corpos de várias mulheres mortas e

pregadas ao longo das paredes”. Em “De um certo tom azulado”, por seu turno, a personagem vê “uma fresta de luz”. A oposição é, pois, “sangue” (escuro) *versus* “fresta de luz” (claro).

Por mais que o conto de Marina Colasanti não possua, no seu conteúdo, o mesmo aspecto de crueldade do de Perrault, é possível percebermos um recurso para causar não a uma tensão propriamente, mas uma certa *curiosidade* no leitor atento: “Devagar botou a chave na fechadura. Devagar rodou, ouvindo o estalar de molas e lingüetas. E empurrando lentamente, bem lentamente, entrou” (COLASANTI, p. 116). O recurso anafórico “devagar” (advérbio de modo) mais verbo (“botou e rodou”) aguçam o leitor, que espera saber o que há por trás da porta, estratégia que também prolonga a narrativa e retarda, por um certo tempo, o desfecho. Os gerúndios “ouvindo” e “empurrando”, e os advérbios em MENTE “lentamente”, contribuem para causar esse efeito. Esses recursos expressivos encontram-se no sexto e penúltimo parágrafo do conto.

A entrada da personagem no quarto proibido, desfecho do conto, é o clímax do texto: ela encontra as três esposas do marido, tidas como mortas, sentadas ao redor da mesa, esperando-a. É o máximo da relação intertextual por diferença. No conto popular, as esposas estão mortas e penduradas na parede do quarto; no conto moderno, além de elas estarem vivas, estão sentadas ao redor da mesa, esperando a “nova esposa” para completar a partida de buraco.

A arte da literatura tem, em seu princípio de organização, um caráter lúdico, seja pela forma de trabalhar e expressar um conteúdo (significado), seja pelo modo como esse conteúdo é expresso (significante). O lúdico, a brincadeira e o jogo (no caso do conto em análise, o jogo de buraco) fazem parte do universo humano. O jogo é:

uma atividade livre, não-séria, consciente e praticada dentro de certos limites espaciais, no qual se cria uma ordem que obedece a determinadas regras, mas ao mesmo tempo é capaz de fascinar o jogador de forma intensa” (HUIZINGA, 1980, p.5).

Em “De um certo tom azulado”, destaca-se o lúdico da relação intertextual, na qual o “buraco” se relaciona não apenas com o jogo de cartas, mas, comicamente, pode ser entendido como a “metáfora da morte”: o buraco da cova seria o quarto proibido.

As diferenças são, pois: morte (PERRAULT) *versus* vida (COLASANTI); estranguladas e pregadas ao longo da parede (PERRAULT) *versus* sentadas ao redor da mesa para uma partida de buraco (COLASANTI). Há, como vemos, redução e alteração de conteúdos do conto de Perrault no conto de Colasanti. O conto de Marina Colasanti dá ao tema curiosidade outro tratamento narrativo, atenuando o aspecto tensivo e de terror peculiar ao texto de Perrault. Além disso, o castigo, presente em Perrault, está ausente em “De um certo tom azulado”.

Feitas as análises dos contos de Perrault e Colasanti, resta ver ainda os contos de Grimm e da autora em estudo.

4.3. “O REI SAPO OU HENRIQUE DE FERRO” DE GRIMM: A PREFERÊNCIA DO BELO AO GROTESCO

Esse conto dos irmãos Grimm também se inicia com a estrutura típica dos contos maravilhosos, inserindo o leitor num mundo mágico, apesar das estranhezas nele presentes: “Há muitos e muitos anos, no tempo que se amarrava cachorro com lingüiça [...]” (GRIMM, 1994, p. 71). Assim como no texto de Perrault, o leitor do texto de Grimm sabe que encontrará personagens, espaços e ações fantasiosas. Temos também a presença de filhas belíssimas: “Até mesmo o Sol se encanta com o rosto da caçula”.

Próximo ao “castelo do Rei”, encontrava-se uma “grande e sombria floresta”, lugar no qual a princesa brincava com sua bola de ouro, próxima a um “poço de água muito fresca”, “embaixo de uma velha limeira”. No que diz respeito a esses espaços, Propp destaca que, na maioria das vezes, a heroína (ou herói) afasta-se de seu lar (casa ou castelo) e dirige-se para a floresta, onde começam suas aventuras. Para o autor trata-se de um resquício dos ritos de iniciação, que sempre ocorrem em uma floresta. “Toda vez que o herói se encontra na floresta, surge o problema da relação entre o assunto apresentado e o ciclo iniciático” (PROPP, 1997, p. 55). É nesse espaço que a princesa irá perder seu brinquedo e firmará um contrato com o sapo.

Outro fato importante é a peculiaridade da princesa desse conto. Quando se sentia aborrecida e queria se distrair, ela brincava com sua bola e a lançava bem alto. Essa atitude da personagem mostra que ela é mais ativa do que outras típicas dos contos maravilhosos, tais como Branca de Neve, Cinderela e Rapunzel, etc., que bordavam, pintavam e faziam outras atividades passivas. A personagem, certo dia, deixou a bola cair no poço e não conseguiu recuperá-la: inicia-se a situação-problema da narrativa, ou melhor, o processo de amadurecimento da menina. Ela perdeu o controle da situação: “em vez de cair nas mãos da princesa, como costumava, caiu no chão, atrás dela, e rolou para dentro da água”. De acordo

com Bettelheim (1980, p. 327), essa bola é um símbolo duplo de perfeição, pois tem a forma de esfera e é feita de ouro, o material mais precioso. “A bola representa uma psique narcisista ainda não desenvolvida: contém todos os potenciais, mas nenhum foi ainda concretizado”. A perda da bola simboliza o início da perda da inocência rumo à maturidade. Do mesmo modo que a esposa de Barba Azul perdeu o controle da situação ao deixar cair a chave do cômodo, iniciando com isso uma mudança, a filha do rei passará para outro estágio de sua vida.

A personagem de Grimm chorou (puerilidade) pela perda de seu objeto de prazer solitário: “começou, então, a chorar, inconsolável, soluçando a toda altura”. Nota-se que a personagem relutou como pôde, tentando manter-se nesse estágio infantil.

O narrador do conto passa a falar a uma voz que, depois, sabemos tratar-se do sapo. Ao retomar o discurso, é o narrador que qualifica o sapo, “[...] a cabeça, muito grande e feia”. Não se sabe ainda, a essa altura, a impressão da menina sobre o sapo.

Após saber o motivo do choro da filha do rei, o sapo se comprometeu a devolver a bola a ela, mas perguntou o que ela daria em troca. Não se interessando pelos bens materiais da princesa, o sapo disse que ela deveria gostar dele, permitir que ele fosse o seu companheiro e jogasse com ele, e sentasse em sua mesa, comendo no prato dela e bebendo no seu copo e dormindo na sua cama.

O narrador retoma a voz da narrativa e nos informa o pensamento da princesa, “Que sapo bobo falando dessa maneira! A única coisa que ele faz é ficar no meio da água com os outros sapos a coaxar! Não pode ser companheiro de um ser humano!” (GRIMM, 1994, p 72). Ainda que a voz narrativa não tenha sido dada à filha do rei, o discurso oferece veracidade ao fragmento, uma vez que se trata do pensamento da garota.

A filha do rei aceitou e prometeu tudo o que o sapo desejava. Firmado o acordo, “o sapo mergulhou de cabeça para baixo e pouco depois reapareceu, nadando com a bola dourada na boca e atirou-a à grama à margem do poço. A filha do Rei ficou satisfeitiíssima e,

mais do que depressa, agarrou a bola e saiu correndo” (GRIMM, 1994, p. 72). Fugindo e correndo, a princesa quebrou o acordo com o sapo. Se, nesse conto de Grimm, o desacordo se fez na presença do outro, no de Perrault ocorreu quando o marido se afastou do castelo; ação que faz dessa personagem de Grimm uma pseudo-heroína.

A pergunta retórica do narrador (“O que valeria para o sapo, porém, coaxar, coaxar, atrás dela, o mais alto que pudesse?”) demonstra o quanto a súplica do sapo para que a filha do rei o levasse com ela seria inútil. Ao sair do espaço mítico da floresta, descumprindo um acordo, a princesa não adquiriu ainda um amadurecimento.

No dia seguinte, o sapo dirigiu-se até o castelo e cobrou a parte do acordo: “Princesinha, princesinha, abre a porta para mim!” (GRIMM, 1994, p. 72). O rei, notando o desconforto da filha, pediu-lhe explicações e, sabendo do ocorrido, deixou o sapo entrar. Antes, porém o sapo cantou novamente:

Princesinha, princesinha,
abre a porta para mim!
Juraste ser boazinha,
e foi por isso que vim!
(GRIMM, 1994, p. 74)

Ao mesmo tempo que o cantar do sapo nos leva ao passado oral dos contos maravilhosos, funciona como um lembrete de como a princesa deve se portar, a saber, ser boazinha. Nesse momento, a situação das personagens do conto se inverte: o sapo tem o apoio do rei e suas vontades serão todas satisfeitas, e a princesa vai sofrendo um gradativo apagamento. Se antes ela fugia do sapo, batia a porta com toda força e dizia que o sapo era um ser repulsivo, agora ela é obrigada a ser “boazinha”, atitude que reforça o aspecto moralizante dos contos nos séculos XVII e XVIII.

Ciente de seu poder e apoiado pelo rei, o sapo lhe deu uma série de ordens: “Levanta-me, para ficar ao teu lado”; “Agora empurra o teu prato para junto de mim”; “Leva-me para o

teu quarto, arruma a tua cama para nós dois deitarmos e dormirmos”; “Levanta-me, portanto, e coloca-me ao teu lado. Do contrário, vou contar a teu pai”.

A princesa fazia tudo o que ele pedia, “mas era visível a sua repugnância” (GRIMM, 1994, p. 74). O repúdio da princesa pelo sapo ora é marcado por ela, “Que sapo bobo falando dessa maneira!”; “Não é gigante, meu pai, mas um sapo repulsivo”; ora é marcado pelo narrador, “a cabeça, muito grande e feia”; “aquela pele viscosa e repelente, que tinha nojo de tocar mesmo de leve”; “a princesa segurou o sapo com dois dedos, levou-o para o seu quarto e colocou-o em um canto”. A filha do rei, mesmo perdendo a força e se submetendo às vontades do sapo e ao rigor do pai, teve um acesso de fúria, agarrou o sapo e o atirou com toda força contra a parede, atitude que salienta o seu perfil de pseudo-heroína: “Cala a boca agora, sapo nojento – gritou” (GRIMM, 1994, p. 75).

Seguindo a leitura de Bettelheim (1980, p. 328):

Quanto mais o sapo se aproxima fisicamente, mais ela sente repulsa e ansiedade, especialmente de ser tocada. O despertar do sexo não está isento de repulsa ou ansiedade, até mesmo de raiva. A ansiedade se transforma em raiva e ódio quando a princesa atira o sapo contra a parede.

Diferente das versões nas quais a princesa beijava o sapo para transformá-lo em príncipe; nessa versão, a dos irmãos Grimm, não foi o beijo que o trouxe à antiga forma, mas o contato com a princesa que o jogou contra a parede: o sapo vira “um garboso príncipe, de porte elegante e belos olhos” (GRIMM, 1994, p. 75).

Os acontecimentos no conto se deram num curto período. Os dois primeiros parágrafos funcionam como caracterizadores, fornecendo-nos as informações principais: espaço (castelo e floresta) e personagens (rei e suas duas filhas). No terceiro parágrafo, iniciado pela marcação temporal “Certo dia”, inicia-se a situação problema da narrativa; a perda de um objeto pela princesa, o estabelecimento do acordo entre o sapo e a filha do rei, a quebra desse acordo. Já “No dia seguinte”, inicia-se a resolução dos problemas: o sapo foi

costrar a princesa, adquiriu a confiança do rei, teve suas vontades feitas, foi agredido pela princesa, transformou-se em príncipe e ficou noivo da filha do rei. E, “No dia seguinte”, temos: o encontro com o criado – o fiel Henrique – e a partida do casal para o reino.

Como já se disse, durante a narrativa, a filha do rei vai perdendo a autoridade e suas vontades se amenizam; de menina que chorava pela perda da bola, ela tornou-se a noiva dócil e obediente que o rei, seu pai, e o príncipe desejavam. É pelo querer do rei que o príncipe tornou-se seu companheiro e marido.

Se antes a personagem repudiava o sapo por suas formas repulsivas e grotescas, após a mudança, na qual o sapo se transformou num “garboso príncipe, de porte elegante e belos olhos” (GRIMM, 1994, p. 75), ela aceita as exigências do pai e futuro marido, porque prefere às formas do belo, arquétipo do homem guerreiro.

Analisado o conto de Grimm, é possível neste momento verificar de que modo a relação entre mulher e sapo é resgatada no conto “Perdida estava a meta da morfose”.

4.4. “PERDIDA ESTAVA A META DA MORFOSE” DE MARINA COLASANTI: O GROTESCO TORNA-SE BELO

O título desse conto de Marina Colasanti, ao contrário do anterior, “De um certo tom azulado”, não oferece pistas intertextuais com o texto dos irmãos Grimm:

Perdida estava a meta da morfose

Durante todo o verão, o sapo coaxou no jardim, debaixo da janela da moça. Até que uma noite, atraída por tanta dedicação, ela desceu para procurá-lo no canteiro. E entre flores o viu, corpo desgracioso sobre pernas tortas, gordo e verde, os olhos saltados, aguados como se chorando, o papo inchado debaixo da grande boca triste. Que criatura era aquela, repugnante e indefensa, que com tanto desejo a chamava? A moça abaixou-se, apanhou o sapo e, carregando-o nas pregas da camisola levou-o para cama.

Naquela noite o sapo não coaxou. Suspirou a moça, descobrindo as viscosas doçuras do abismo.

Mas, ao abrir os olhos, a manhã seguinte rompeu seu prazer. Sem aviso ou pedido, o sapo que ela recolhera à noite havia desaparecido. Em seu lugar dormia um rapaz moreno. Bonito, porém semelhante a tantos outros rapazes morenos e louros que haviam passado antes por aquela cama, sem jamais fazê-la estremecer.

Ao seu lado, sobre o linho jazia inútil a pele verde (COLASANTI, 1986, p. 43).

Mesmo que o título não teça relações explícitas com o texto-base, a inversão se configura na quebra do vocábulo metamorfose por “morfose” e a inserção da preposição “de” e artigo “a”: “meta da morfose”. A mudança da ordem canônica da estrutura do português (sujeito + predicado + complemento) reforça a idéia de inversão contida no conto. Ao invés de: “A meta da morfose (sujeito) estava perdida (predicado)”, lê-se: “Perdida estava” (inversão do predicado formado pelo verbo estar - auxiliar - e pelo principal – perder - no particípio) “a meta” (sujeito) “da morfose” (adjunto caracterizador).

Retomando, novamente, o princípio proposto por Jakobson (1969) – a projeção do princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação (função poética) – a inversão da locução verbal “estava perdida” por “Perdida estava”, funciona como um índice do desfecho disfórico.

Assim como o conto anterior de Colasanti, esse não apresenta a fórmula inicial típica

dos contos maravilhosos, “Era uma vez”, “Há muito tempo atrás” etc. Ele inicia por: “Durante todo o verão” (COLASANTI, 1986, p. 43). Ora, se nas formas simples esse recurso funciona como um elemento que introduz o ouvinte em uma atmosfera especial, sua ausência, mesmo que o leitor saiba tratar-se de uma obra de ficção, oferece maior verossimilhança aos acontecimentos, ao mesmo tempo que causa um estranhamento.

No primeiro e segundo períodos, do primeiro parágrafo, as duas personagens, o sapo e a moça, são apresentados ao leitor de forma diferente.

O Sapo:

Durante todo o verão (tempo) – o sapo (agente) – coaxou (ação) – no jardim (espaço I) - debaixo da janela da moça (espaço II).

A moça:

Até que uma noite (tempo) – atraída por tanta dedicação (predicativo do agente) – ela (agente) – desceu para procurá-lo (ação) – no canteiro (espaço).

Logo nos dois períodos iniciais do conto, verifica-se a atração das personagens: o sapo que coaxa e a moça que é atraída por ele. No que diz respeito ao tempo, cabe destacar o período no qual o sapo dedicou-se a coaxar na janela da moça. “Durante” traz em si a idéia de duração, no decurso de; e “todo”, a de totalidade, complexidade. Ou seja, o sapo se empenhou em “conquistar” a moça por um período sobremaneira significativo e positivo, uma vez que “verão” contempla Sol, calor, quente, dia, etc.

Se a noção de duração se nota no tempo relacionado à ação do sapo, a de limite é notada em relação à moça: “Até que uma noite”. Pode-se inferir que a personagem “resistiu” ao coaxar do sapo por um certo tempo e desceu para procurá-lo. Enquanto o “verão” faz parte do agir do sapo, uma “noite” liga-se à moça, com a noção de Lua, frio, escuro e etc.

A estrutura de tempo, agente, ação e espaço da descrição do sapo mantêm-se a mesma

na descrição da moça, salvo a inclusão do predicativo “atraída por tanta dedicação”, que destaca a idéia de sedução e de atração; reforçada pelo advérbio de intensidade “tanta”. A ação de “coaxar durante todo o verão” resulta em *descer para procurar* “atraída por tanta dedicação”.

Assim como os agentes, tempos e as ações, os espaços também suscitam significações. O sapo está no “baixo”, e a moça está no “alto”. O baixo do sapo abrange duas posições: “no jardim” e “debaixo da janela da moça”. O alto da moça pressupõe um terraço, sobrado ou uma torre de um castelo, típico da Idade Média narrada em contos maravilhosos e peculiar à narrativa de Marina Colasanti. Importa destacar a iniciativa da moça que desce para procurar o sapo no plano inferior.

No texto de Grimm, foi o sapo que desceu no lago para pegar a bola de ouro e devolvê-la à princesa. No de Colasanti, é a moça que desce “no canteiro” para, de certa forma, “ajudar” o sapo, ou melhor, ela atende ao chamado do animal. No texto clássico, o sapo falou com a moça; no moderno, contudo, o sapo mantém seu aspecto natural e a ação habitual de coaxar.

Em “Perdida estava a meta da morfose”, configura-se o jogo entre o belo e o grotesco. Apesar de a moça encontrar o sapo entre flores (belo), a descrição é grotesca: “corpo desgracioso sobre pernas tortas, gordo e verde, os olhos saltados, aguados como se chorando, o papo inchado debaixo da grande boca triste” (COLASANTI, 1986, p. 43). A descrição do narrador reafirma a caracterização do sapo de Colasanti mais próximo ao animal do que ao humano do sapo de Grimm que, além de falar, cantava para a princesinha.

A pergunta retórica do narrador do conto de Colasanti, “Que criatura era aquela, repugnante e indefesa, que com tanto desejo a chamava?” (COLASANTI, 1986, p. 43), reforça os conteúdos de animal grotesco e, por outro lado, indica o possível envolvimento entre as personagens. A pergunta do conto de Grimm, pelo contrário, indicava o quanto o

coaxar do sapo era inútil para fazer a princesa retornar e levá-lo consigo. É o jogo entre o duplo “belo” X “grotesco” e “antigo” X “moderno”.

A princesa fugiu do sapo, e este teve que ir ao castelo para cobrar o acordo feito na floresta; a filha do rei pegava o sapo com os dois dedos e o colocava num canto do quarto. Em “Perdida estava a meta da morfose”, a moça vai à procura do sapo que a chamava incessantemente: “abaixou-se, apanhou o sapo e, carregando-o nas pregas da camisola, levou –o para a cama” (COLASANTI, 1986, p. 43). Assim, temos as personagens femininas se posicionando de modo distinto nas narrativas clássica e contemporânea: pegar com os dois dedos e colocar num canto do quarto (GRIMM) *versus* colocar nas pregas da camisola e levar para cama (COLASANTI). O sapo de Grimm coaxava e não obteve êxito, e o de Colasanti coaxou, foi “apanhado” e “carregado” pela moça.

Há todo um jogo de sensualismo nesta atitude da personagem: um abaixar-se, um carregar nas pregas da camisola e levar para cama. Iniciado o jogo sensual no primeiro parágrafo, no segundo, mais curto que o primeiro, o sapo não mais chamou a moça: “Naquela noite o sapo não coaxou” (COLASANTI, 1986, p. 43); e a moça descobriu “as viscosas doçuras do abismo” (COLASANTI, 1986, p. 43). O ato sexual configura-se com a ausência do coaxar do sapo e a presença do suspiro da moça, insinuando o ponto máximo de prazer. Além disso, há a descoberta das “viscosas doçuras do abismo”, expressão que amalgama uma série de campos semânticos ambíguos, já prenunciados, talvez, pela seleção lexical do substantivo “pregas”, em “pregas da camisola”: as doçuras descobertas são “viscosas” como a pele úmida típica dos sapos; como a lubrificação feminina diante da excitação; ou até mesmo o gozo e o suor dos amantes. A ambivalência do verbo *descobrir* acentua a sensualidade presente no conto, pois pode significar tanto *encontrar e/ou passar a conhecer* como *revelar, mostrar* ou melhor, *levantar* ou *desvelar aquilo que cobria*. Já “doçuras do abismo” funciona como uma metáfora do órgão sexual da mulher e a penetração do ato amoroso.

O segundo parágrafo é o segundo mais curto do conto e, de certa forma, expressa o breve período de prazer da moça; é como se a economia do plano de expressão mimetizasse a efemeridade do momento amoroso (plano de conteúdo).

Em “O Rei sapo ou Henrique de Ferro”, quando o sapo pediu à princesa que o colocasse na cama, ocorreram a fúria da princesa e a transformação do sapo em um “garboso príncipe, de porte elegante e belos olhos” (GRIMM, 1994, p. 75), ou seja, o final-feliz. Em “Perdida estava a meta da morfose”, após a noite de amor da moça, “a manhã seguinte rompeu seu prazer” (COLASANTI, 1986, p. 43), dando início ao desfecho negativo do conto, o final-infeliz. O sapo transforma-se em um “rapaz moreno. Bonito, porém semelhante a tantos outros rapazes morenos e louros que haviam passado antes por aquela cama, sem jamais fazê-la estremecer” (COLASANTI, 1986, p. 43).

A meta da morfose perde-se, pois foi com o sapo-amante que a moça descobriu as doçuras. Preferindo o grotesco que se torna belo, a moça decepciona-se com o belo que se torna grotesco no contexto da narrativa; outros rapazes, ainda que belos, não a levaram ao clímax na cama. E, quanto ao sapo, torna-se “inútil sua pele verde”.

O desfecho, negativo para a personagem, descrito no último e mais curto parágrafo, ressalta a insatisfação e decepção da moça. Junto à metamorfose sapo-rapaz moreno, “jaz” toda a esperança em ter, novamente, outro momento de intenso prazer. Outro aspecto a ser notado é que o coxar do sapo e seu aspecto desgracioso no conto, entendidos como estratégias de sedução, não são mais necessários, pois o “rapaz” já a levou para a cama.

No conto maravilhoso de Grimm, a noite trouxe a verdadeira forma ao príncipe e, na manhã seguinte, o casal partiu junto para o reino. No de Colasanti, a noite foi prazerosa, mas foi com a forma de sapo que o então rapaz moreno conseguiu fazê-la estremecer e, a manhã seguinte rompeu seu prazer.

4.5. RESSIGNIFICAÇÃO DE PERRAULT E GRIMM EM COLASANTI: A TRANSFIGURAÇÃO FEITA PELA LINGUAGEM LÚDICA

Com a análise dos contos “Barba Azul”, de Perrault, e “De um certo tom azulado”, de Marina Colasanti, e “O Rei Sapo ou Henrique de Ferro”, de Grimm, e “Perdida estava a meta da morfose”, também de Marina Colasanti, pôde-se verificar que a escritora resgatou os textos clássicos do século XVII e XIX e os dispôs num contexto de relacionamento amoroso, fazendo e propondo, simultaneamente, uma releitura do passado e uma leitura do presente.

É como se a autora estivesse se apoderando do conteúdo dos autores antigos para descrever uma cena estruturalmente idêntica e diferente, apesar da distância que os separa. Ao recuperar os mitos antigos e os contos maravilhosos sob a perspectiva do mundo contemporâneo, a escritora apresentou novas possibilidades de significação.

Psiquê foi considerada a *psique da vaidade* feminina ao abrir a caixa da formosura oriunda dos infernos. Pandora foi a primeira mulher, de acordo com o mundo grego clássico e a responsável por todas as desgraças do mundo, por ter aberto o jarro no qual todos esses males estavam depositados. Eva, a primeira mulher do mito judaico-cristão, por sua vez, desobedecendo à ordem Divina, comeu do fruto proibido, causando, dessa forma, a expulsão do homem do paraíso.

“De um certo tom azulado” rompe com toda aquela tradição da mulher causadora de todos os males, ao mesmo tempo que mantém o ser feminino vencido e dominado pela curiosidade e desobediência ao marido. Dessa forma, ao aceitar esse conteúdo, a contista afasta as ditas verdades sobre a questão do *belo mal*, que perseguia e qualificava as mulheres desde a antiguidade. Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados; é uma confrontação estilística, uma recodificação e ressignificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança.

É uma espécie de permanência e ruptura ao mesmo tempo. A metonímia da “barba”,

para o marido, permanece como elemento caracterizador, porém, ao invés de se ter, aí, outro “barba azul”, tem-se um “barba espessa”. Preferindo o “espessa” ao “azul”, ocorre um jogo lúdico na linguagem, pois, como já se disse anteriormente, esse adjetivo deveria qualificar o marido; o que ocorre é uma suavização dele, uma vez que, diferente do Barba Azul que proíbe, o marido do conto contemporâneo apenas avisa a esposa de que num cômodo ela não deveria entrar. Cabe lembrar que a esposa, ao contrário da do conto de Perrault, fica um período maior com as chaves em mãos, embora a presença do marido impedisse que ela desobedecesse ao aviso. É um jogo de ir e vir intertextual.

O desfecho paródico, por seu turno, é o clímax do conto. Em Perrault houve morte e tentativa de assassinato. Retomando as concepções de Jolles (1976, p. 197-198), o conto, durante o período em que se opôs à novela ou coexistiu com ela, teve uma certa predileção como narrativa moral. Cada um dos contos de Perrault rematava com uma moral da história em verso² e, na introdução de seus contos, ele próprio disse que em todos eles a virtude é recompensada e o vício, punido. Tendem todos a mostrar a vantagem que existe em sermos honestos, pacientes, refletidos, trabalhadores, obedientes, e o mal que recai sobre todos os que não o são.

No conto de Colasanti, houve a vida reforçada pelo aspecto lúdico da linguagem e da própria questão interna do conto, já que as esposas estavam vivas e jogando uma partida de buraco. Rompe-se toda uma tradição: não há morte e punição.

O conto maravilhoso escolhe, de preferência, os estados e os incidentes que contrariem o nosso sentimento de acontecimento justo. Não é possível resgatar, nessa história, o padrão *final-feliz* dos contos antigos nem mesmo qualificá-la com um desfecho negativo, pois a narrativa termina com a surpreendente cena da mesa de buraco. O leitor precisa estar

²MORALIDADE

“É a moralidade uma mania/ Que apesar do atrativo e da apetência,/ Custa muitos desgostos com frequência,/ E disso há mil exemplares todo dia./ E, apesar das mulheres, é um prazer/ Passageiro e muito avaro/ O qual, provando-o, já deixa de o ser,/ E sempre custa muito, muito caro”. (PERRAULT, 1980, p. 91).

atento e conhecer o texto-fonte, para decodificar esse recurso narrativo. Aliás, o conto não precisava mais de enredo, não havia mais importância para o prosseguimento de ações, porque a intriga foi comicamente bem estruturada para causar, de acordo com Cortázar (1974), o *knock-out*.

Cortázar (1974, p. 228) assim descreve o conto contemporâneo: “o que nasce com Edgar Allan Poe, e que se propõe como uma máquina infalível destinada a cumprir sua missão narrativa com a máxima economia de meios”. O contista precisa, pois, lançar mão de meios criativos (ritmo, conflitos internos, função poética da linguagem etc.), postos a serviço para surpreender o leitor.

As personagens e as aventuras do conto maravilhoso propiciam, segundo Jolles (1976), a impressão de serem verdadeiramente morais, mas é inegável, ao mesmo tempo, que proporcionam certa satisfação:

[...] porque satisfazem, ao mesmo tempo, o nosso pendor para o maravilhoso e o nosso amor ao natural e ao verdadeiro, mas sobretudo, por que as coisas se passam nessas histórias como gostaríamos que acontecessem no universo, como deveriam acontecer (JOLLES, 1976, p. 198).

Em “Perdida estava a meta da morfose”, pelo contrário, os acontecimentos não ocorrem como esperaríamos e nos surpreendem, visto que a moça se frustra com a transformação de seu amante sapo em um belo rapaz moreno. Em Grimm, a satisfação se manifesta, mesmo que a princesa seja uma pseudo-heroína; o feitiço é quebrado, o príncipe retorna a sua forma humana e casa-se com a filha do rei.

De volta a Bettelheim, acerca da repulsa da princesa em relação ao sapo, lê-se o seguinte:

O conto de fadas, concordando com a criança que o sapo (ou qualquer outro animal) é repulsivo, ganha a confiança da criança e assim pode fazer com que ela acredite firmemente que, como diz o conto, no tempo

certo o sapo repugnante se revelará um companheiro encantador. E esta mensagem é transmitida sem se mencionar nada de sexual (1980, p. 331).

Essa explicação psicanalítica aplica-se ao texto de Grimm, mas, no conto de Colasanti, essa repulsa contém outra significação. Inversamente, a personagem repudia o belo, o ideal que nunca a fizera estremecer; ela prefere o grotesco, o repulsivo que, na narrativa, adquire o valor de belo e de ideal, capaz de levá-la à “descoberta das doçuras do abismo”. Embora, no conto, nada de sexual seja mencionado, explicitamente, o jogo da linguagem literária pressupõe, como já se demonstrou aqui, uma série de insinuações sensuais: “pregas da camisola”; “suspirou a moça”; “viscosas doçuras do abismo”; “fazê-la estremecer”, etc.

A relação intertextual entre os textos de Marina Colasanti, de Perrault e de Grimm se dá mediante a subversão e inversão dos valores expressos pelos contos-base. Tal procedimento constitui-se numa sutil crítica: Colasanti tanto *(des)constrói* e invalida a moral veiculada pelo texto de Perrault acerca da curiosidade feminina, dando ao desfecho do conto não o valor de morte mas de lúdico, com a partida de buraco, como sugere que o grotesco pode-se tornar belo, fazendo com que a moça sinta prazer não com o belo rapaz moreno e, sim, com o sapo de corpo desgracioso sobre pernas tortas.

Do mesmo modo que o mito, cada conto maravilhoso, que herdou seus motivos, vai transmitindo os seus conteúdos moralizantes. Os prêmios e os castigos para as boas e as más ações são a base da *moral ingênua*, que caracteriza as narrativas de origem popular.

Em Colasanti, por outro lado, o castigo está ausente em “De um certo tom azulado”, embora a curiosidade feminina permaneça como um jogo lúdico e uma “armadilha narrativa” entre passado e presente. A metamorfose, típica das formas simples, no sentido que lhes dá Jolles, permanece, ainda que ao avesso, na modernidade, em “Perdida estava a meta da morfose”, e o casamento ou união amorosa não se realiza como prêmio para a moça que se

frustra diante do belo rapaz moreno.

Os signos do discurso literário possuem um valor plurissignificativo e pluri-vocal. A linguagem reforça o jogo permanente entre a essência e a aparência, entre a motivação sígnica da palavra poética e a arbitrariedade do signo lingüístico. Cada texto é único nas suas diversas formas de funcionamento. Perrault e Grimm deram um tratamento estético aos conteúdos da curiosidade feminina e da transformação de sapo em homem. Marina Colasanti, por sua vez, utilizando-se de outros recursos da linguagem literária, deu uma configuração peculiar aos mesmos temas, lançando mão desses valores ambíguos, típicos do discurso literário, possibilitando outros olhares em relação ao *dizer o outro* em seus contos.

É preciso, pois, reforçar a atenção dispensada a esses procedimentos, com uma visão não ingênua nem anacrônica, e sermos, de acordo com Barthes (1995), leitores capazes de elaborar um significante para a leitura. É preciso também empreender uma leitura plural, sem que ela esteja determinada pelo que está apenas escrito e impresso, a fim de produzir, no momento da leitura, o espaço vazio para que a significância do outro, que é o texto, aconteça.

5. RAPTO E ABSORÇÃO EM *CONTOS DE AMOR RASGADOS*

*Nossas flores são mais bonitas
Nossas frutas mais gostosas
Mas custam cem mil réis a dúzia.*
Murilo Mendes. *Canção de exílio.*

Os contos “Uma questão de educação”, “De floração” e “De fato, uma mulher preciosa” dialogam, respectivamente, com o rito do ciclo *decapitação, esquartejamento e canibalismo*, e com a linguagem metafórica dos mitos das flores. “Como se fosse na Índia”, “Verdadeira estória de um amor ardente”, “Ela era sua tarefa” e “Perdida estava a meta da morfose”, por outro lado, dialogam com o rito, mito e contos maravilhosos pela ações das personagens: a pseudo-cremação, a criação de uma companheira de cera, ao invés de marfim; o rolar a esposa pelo monte incessantemente, tal como Sísifo com a pedra; e o envolvimento de uma garota com o sapo, assim como nos irmãos Grimm. O *rapto* dos mitos e contos maravilhosos clássicos é mais explícito nos contos “De água nem tão doce”, “Ao largo das Ilhas Sirenas” e “De um certo tom azulado”, nos quais se identifica a referência da sereia, a da ilha em que viviam e a “barba espessa” que aponta o conto “Barba Azul”. A presença das formas simples nesses contos pode ser constatada, se se levar em conta uma leitura *desautomatizada* ou aquela intervalar, de acordo com Barbosa (1990).

Todos os contos, dialogando direta ou indiretamente com os textos clássicos de relacionamentos amorosos, *raptaram* e *absorveram* os sentidos deles e deram outro tratamento aos seus conteúdos, estabelecendo, desse modo, as próprias estruturas de significação. Aliás, essa é a essência do recurso da escritora: “o trabalho de assimilação e de transformação que caracteriza todo e qualquer processo intertextual” (JENNY, 1979, p. 10).

De acordo com Jenny (1979, p. 22) é necessário que o texto *raptado* “admita a renúncia à sua transitividade: ele já não fala, é falado. Deixa de denotar, para conotar”. As

narrativas clássicas tornaram-se significantes para sugerir significados nos contos analisados. Ao absorver esses textos, vale dizer, não ocorre a sua “desconstrução”, apenas a retomada com diferença, procedimento típico do discurso paródico. Na paródia, mesclam-se e encontram-se vários discursos, por isso, ela pode ser definida como um “jogo de ir e vir”, em que o leitor se depara com um discurso polifônico e tem de estabelecer paralelos entre as várias vozes presentes no texto. Assim, o “codificador e, depois, o decodificador, têm de efetuar uma sobreposição estrutural de texto que incorpore o antigo e o novo” (HUTCHEON, 1989, p. 50).

Em *Contos de amor rasgados*, verifica-se que os clássicos, constituindo o legado da tradição mítico-literária, foram reestruturados em outro contexto, a saber, os relacionamentos amorosos: a relação sexual sugerida, em “De floração”; a relação sexual explícita, em “De fato uma mulher preciosa”; o possível adultério, em “Uma questão de educação”; a reclusão da mulher, em “De água nem tão doce”, e a pseudo-imolação, em “Como se fosse na Índia”; o mal-estar do marido ao entrar em casa, em “Ao largo das ilhas Sirenas”; a construção, o envolvimento amoroso e a destruição de uma companheira de cera, em “Verdadeira estória de um amor ardente”; a estabilidade e a instabilidade amorosa, em “Ela era a sua tarefa”; a desobediência feminina e a ausência da crueldade masculina, em “De um certo tom azulado”; e a frustração amorosa, em “Perdida estava a meta da morfose”.

Esse mecanismo ficcional utilizado pela escritora entra em consonância com as observações de João Alexandre Barbosa, acerca das ilusões da modernidade na poesia. Embora o crítico discuta a linguagem da poesia e a sua relação com o leitor, pode-se dizer que, assim como o poeta moderno, que se interessa pela tradição, uma vez que sua “tradução” em linguagem moderna “implica no desbravamento de novas possibilidades de utilização da linguagem da poesia” (p. 29), Marina Colasanti transubstancia esses conteúdos da tradição. A escritora, se se pensar nos procedimentos elucidados por Barbosa (1986), “traduz” a

“tradição”, na medida em que seu texto persegue uma convergência de textos possíveis: “a tradução é a via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição” (p.29).

Pela “tradução”, a “tradição” do novo perde o seu tom repetitivo, o que se consegue obter por meio de uma linguagem e recursos estéticos criativos. O que em nosso trabalho chamamos de “rpto” e “absorção” é justamente a leitura de acréscimo, na qual ler os contos (textos novos) nos clássicos (textos antigos) significar (re)novar.

6. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1968.

BACON, F. *A sabedoria dos antigos*. São Paulo: Unesp, 2002.

BASTOS, R. A. Arquitetura, amor e erotismo. *Interpretar arquitetura*, Belo Horizonte-MG, v. 04, n.6, 2003.

BARBOSA, J. A. As ilusões da modernidade. In:_____. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986 (Debates, 196). p. 13 - 37.

_____. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

_____. A. Reflexões sobre o método. *Revista Mosaico*. S. J. do Rio Preto, v. 3, p. 31-47, 2004.

BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. (Trad. Arlene Caetano). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BRANDÃO, J. de S. *Mitologia grega*. Vol. 1. São Paulo: Vozes, 1987.

_____. *Mitologia grega*. Vol. 2. São Paulo: Vozes, 1992.

_____. *Mitologia grega*. Vol. 3. São Paulo: Vozes, 1993.

BARTHES, R. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1980.

_____. *O grão da voz*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

CAMPBELL, J. *As máscaras de Deus*. Mitologia oriental. (Trad. Carmen Fischer). São Paulo: Palas Athena, 1994.

CAMUS, A. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CASSIRER, E. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CASTRO, M. O canto das sereias: da escuta à travessia poética. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v.9, p. 18-32, 2003.

CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Ed. cit., p. 39-59.

COLASANTI, M. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: 1986.

COOMARASWAMY, K. & NIVEDITA, I. *Mitos hindus e budistas*. São Paulo: Landy, 2002.

CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CUNHA, C; CINTRA, L. F. L. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

DAVID, M. L. *A presença do mito na ficção de Marina Colasanti: resgates das culturas portuguesa e brasileira*. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – FFLCH, USP.

DIAS, M. H. M. A atualidade do “Velho Diálogo”Machadiano: o vazio-pleno da linguagem. IN: *À Roda de Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Campinas: Alínea, 2006.

_____. Os múltiplos ecos de um mesmo grito. *Revista de Letras*, São Paulo, 36, 157-175, 1996.

_____. *A presença de elementos míticos na narrativa de Teolinda Gersão*. http://www.teolindagersao.com/art_dias_maria_heloisa.htm; <http://www.hottopos.com/notand7/heloisa.htm> (acesso 15.03.05).

DIEL, P. *Le symbolisme dans la mythologie grecque*. Paris, Payot, 1952.

DUANT, W. *Nossa herança oriental*. Rio de Janeiro: Record, sd.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957.

_____. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. *Sobre Shakespeare*. São Paulo: Edusp, 1992.

_____. *Fábulas de identidade*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GINZBURG, C. *Olhos de madeira*. – Nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

GONÇALVES, A. J. *Noções de estilística*. s.d.

GOTLIB, N. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1991.

GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. (Trad. Victor Jabouille). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

GRIMM, J. e W. *Contos de Grimm*. Trad. David Jardim Jr. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HARVEY, P. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. (Trad. M. da Gama Kury). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HUIZINGA, Johan. Natureza e significado do jogo como fenômeno cultural. In: _____. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. . 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1980.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. (Trad. Teresa L. Perez). Lisboa: Ed. 70, 1985.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

JEANMARIE, H. *Dionysos, Historie du culte de Bacchus*. Paris, Payothèque, 1978.

JENNY, L. A estratégia da forma. IN: *Poétique: revista de teoria e análise literárias*. Intertextualidades. (Trad. C.C. Rocha). Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

JAKOBSON, R. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

JUNG, C. G. *Os tipos psicológicos*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

_____. *Practive of psychoterapy*. New Jersey: Princeton University Press, 1985.

JOLLES, A. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (1980). *Metaphors we live by*, Chicago,: The University of Chicago Press.

LE-ROY, L. F. *A representação da mulher na literatura para crianças: um estudo de obras de Júlia Lopes, Lygia Bojunga Nunes e Marina Colasanti*. Rio de Janeiro, 2003 (Mestrado em Língua Portuguesa) – UFRJ.

LEVI-STRAUSS, S. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

LINS, O. *O espaço romanesco em Lima Barreto*. São Paulo: Cultrix, 1976.

MANGUEL, A. *Lendo imagens*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

MAZUCCHI-SAES, P. Imagens míticas na publicidade. IN: RAMOS, M. C. T. *Mitos: perspectivas e representações*. Campinas: Alínea, 2005.

MENDES, M. B. T. *Em busca dos tempos perdidos*. O significado das funções femininas nos contos de Perrault. São Paulo: Unesp/Imprensa Oficial de São Paulo, 2000.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1971.

MOTTA, S. V. Guimarães Rosa/Joan Miró: um diálogo intra e entre artes. *Revista de Letras*, São Paulo, v.36, p. 133-156, 1996.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

_____. *As metamorfoses*. (Trad. Vera L. L. Magyar). São Paulo: Madras, 2003.

Trad. Vera Lúcia Leitão Magyar

PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRAULT, C. Barba Azul. IN: *Histórias ou contos de outrora* (Concepção e tradução de Renata cordeiro). 2004.

PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. (Trad. Jasna Paravich Sarhan). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1983.

_____. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

TÁVOLA, A. *Comunicação é mito: televisão e leitura crítica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

TODOROV, V. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

SALIS, V. D. *Mitologia viva*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

SILVA, T. C. *Fonética e fonologia do português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. São Paulo: Contexto, 2003.

SILVA, V. M. T. A dupla face dos contos de Marina Colasanti. IN: CECCANTINO, J. L. *Leitura e literatura infanto-juvenil: memória de Gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica, Assis: ANEP, 2004.

SILVA, A. M. Da. *A ficção de Marina Colasanti e a releitura dos contos de fadas: os muitos fios da tessitura narrativa*. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – FFLCH, USP.

SILVA, A. M. dos S. *Análise do texto literário*. Curitiba: Criar, 1981.

VÁRIOS. Sobre a paródia. *Revista tempo brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 62, jul. set., 1980.

VOLOBUEF, K. Um estudo do conto de fadas. *Revista de letras*. São Paulo (UNESP), v. 33, p. 99-114, 1993.

7. ANEXO

Barba Azul

Era uma vez um homem que possuía belas casas na cidade e no campo, baixelas de ouro e de prata, móveis forrados com bordados e carruagens douradas. Mas, por desgraça, tal homem tinha a barba azul, o que o tornava tão feio e horripilante, que toda mulher ou moça fugia ao vê-lo.

Uma das suas vizinhas, senhora de qualidade,³ tinha duas filhas muitíssimo bonitas. Ele lhe pediu uma em casamento, e lhe deixou a liberdade de escolher aquela cuja mão quisesse dar-lhe. As duas não o queriam de modo algum, e resolveram conversar sobre o assunto, e, ao final, nenhuma estava disposta a casar-se com um homem que tinha a barba azul. O que as desgostava mais era o fato de que ele já havia desposado várias mulheres, e ninguém sabia o que tinha acontecido com elas.

O Barba Azul, para decidi-las, levou-as junto com a mãe e três ou quatro das melhores amigas delas, e alguns jovens das vizinhanças, à sua casa de campo, onde ficaram oito dias ao todo. Só havia passeios, caçadas e pescarias, danças e banquetes, comilanças. NINGUÉM dormia, e todos passavam a noite a fazer delícias uns para os outros. Enfim, tudo ia tão bem, que a caçula começou a achar que o dono da casa não tinha a barba tão azul, e que era um homem muito distinguido. Assim que voltaram à cidade, foi realizado o casamento.

Depois de um mês, o Barba Azul disse à mulher que se via forçado a fazer uma viagem pelo interior, de pelo menos seis semanas, para tratar de um negócio importante. Pedia-lhe que se divertisse durante sua ausência, que chamasse as boas amigas, que, se quisesse, as levasse ao campo, e que as recebesse bem, dando-lhes a melhor comida.

— Aqui estão — disse ele — as chaves de todos os aposentos. Estas são as chaves do cômodo onde estão as baixelas de ouro e de prata, que não se usam todos os dias; estas são as dos meus cofres onde está o meu ouro e a minha prata; estas, as dos cofrinhos onde estão as minhas pedras preciosas. Esta pequenina é a chave do gabinete que fica no fim da grande galeria do andar térreo: abra tudo, ande por toda parte, mas não nesse gabinete. Eu a proíbo de nele entrar, e de maneira tal que, se o abrir, será o objeto de minha cólera.

Ela prometeu fazer exatamente tudo o que ele lhe acabara de ordenar. E ele, depois de beijá-la, sobe à carruagem, e segue caminho.

As vizinhas e as boas amigas não esperaram convites para ir à casa da recém-casada, de tão impacientes que estavam para ver todas as riquezas dela, pois não ousaram visitá-la enquanto o marido lá estava, devido à sua barba azul, que lhes metia medo. Logo, se puseram a percorrer os cômodos, os quartos de dormir, os guarda-roupas, uns mais lindos e mais ricos do que os outros. Em seguida, subiram às salas, onde não conseguiam parar de admirar tantas e tão belas tapeçarias, camas, sofás⁴, gabinetes, mesinhas de centro, mesas, espelhos, onde se miravam dos pés à cabeça, e cujas molduras, umas de vidro, outras de prata e de cobre dourado eram as mais lindas e mais magníficas jamais vistas. Não paravam de exagerar e invejar a felicidade da amiga, que, entretanto, não se divertia nada ao ver todas aquelas riquezas, por causa da impaciência que tinha de abrir o gabinete do andar térreo.

Estava tão premedida pela curiosidade que, sem pensar que era pouco cortês deixar as convidadas, para lá desceu por uma escadinha oculta, e com tanta precipitação, que duas ou três vezes, achou que ia quebrar o pescoço. Já na porta do gabinete, ali parou por algum tempo, pensando na proibição do marido, e achando que lhe poderia acontecer uma desgraça por ser desobediente. Mas a tentação era tão forte que não conseguiu vencê-la. Então pegou a

³ No século XVII, era chamada de “pessoa de qualidade” quem pertencia à nobreza (tanto o gentil-homem, quanto a senhora e a senhorita).

⁴ A moda dos sofás era recente na época de Perrault.

pequenina chave e abriu, a tremer, a porta do gabinete.

Num primeiro momento, nada viu, porque as janelas estavam fechadas. Após alguns instantes, começou a ver que o assoalho estava todo coberto de sangue coalhado, e que nesse sangue refletiam os corpos de várias mulheres mortas e pregadas ao longo das paredes (eram todas as mulheres que o Barba Azul desposara e estrangulara, uma após a outra). Achou que ia morrer de medo, e a chave do gabinete que ela acabara de tirar da fechadura lhe caiu da mão.

Depois de se acalmar um pouco, pegou a chave, fechou a porta, e subiu ao quarto para se recompor, mas não conseguia, tamanho era o seu transtorno. Tendo notado que a chave do gabinete estava manchada de sangue, limpou-a duas ou três vezes, mas o sangue não saía. Por mais que a lavasse, e a mesmo a esfregasse com areia fina e com argila arenosa⁵, o sangue continuava lá, pois a chave era mágica e não havia meio algum de limpá-la: quando se tirava de um lado, ele parecia do outro.

O Barba Azul voltou naquela noite mesmo, e disse que havia recebido cartas no caminho, que lhe confiavam que o negócio pelo qual ele saía em viagem acabara de se resolver em seu favor. A mulher fez tudo o que pôde para lhe mostrar que estava muito feliz com a sua volta.

No dia seguinte, pediu-lhe as chaves, e ela as devolveu, mas a sua mão tremia tanto que ele adivinhou o que havia acontecido.

— Por quê — disse-lhe ele — a chave do gabinete não está com as outras?

— Acho — disse-lhe ela — que a deixei lá em cima, na minha mesa.

— Vá buscá-la — disse o Barba Azul —, e imediatamente.

Depois de várias tentativas de ganhar tempo, foi preciso trazer a chave. O Barba Azul, após refletir, disse à mulher:

— Por que há sangue nesta chave?

— Eu não sei de nada — respondeu a pobre mulher, mas lívida do que a morte.

— Não sabe de nada — retomou Barba Azul —, mas eu sei. Quis entrar no gabinete, não? Pois bem, a senhora vai entrar e ficar ao lado das outras que viu.

Ela se lançou aos pés do marido, aos prantos e a pedir-lhe perdão, com todos os sinais de verdadeiro arrependimento por não ter sido obediente. Comoveria uma rocha, bela e aflita como estava, mas o Barba Azul tinha o coração mais duro do que um rochedo.

— Chegou a hora de morrer — disse-lhe ele — e já.

— Já que chegou a hora de morrer — respondeu ela olhando para ele com os olhos rasos d'água —, me dê algum tempo para rezar a Deus.

— Dou-lhe cinco minutos — retomou Barba Azul — e nem um segundo mais.

Quando ficou sozinha, chamou a irmã, e lhe disse:

— Minha irmã Ana (pois era esse o seu nome), suba, eu lhe peço, no topo da Torre para ver se os meus irmãos estão chegando, pois eles me prometeram que viriam visitar-me hoje, e se os vir, lhes acene para que se apressem.

A irmã Ana subiu ao topo da Torre e a pobre afligida lhe gritava de tempos em tempos:

— Ana, minha irmã Ana, não vê nada ainda?

E a irmã Ana respondia:

— Nada vejo além do sol que empoeira e da urze que verdeja⁶.

Porém, o Barba Azul, empunhando um facão, gritava alto e bom som à esposa:

— Desça rápido, ou eu subirei.

⁵ *Sablon e grès*, no original. Areia fina e argila arenosa (ou de pedra) utilizadas no século VXII para limpar as baixelas de estanho.

⁶ É digno de nota o uso, no original, de *poudroie* — que brilha com a cintilação de mil poeiras no horizonte — e *verdoie* — verdeja (Os verbos *poudroyer* e *verdoyer* eram palavras que não se utilizavam mais no século VXII).

— Só mais um minutinho, por favor — respondia-lhe a mulher, que em seguida gritava, quase sussurrando, à irmã:

— Ana, minha irmã Ana, não vê nada ainda?

E a irmã Ana respondia:

— Nada vejo além do sol que empoeira e da urze que verdeja.

— Ande, desça logo — gritava o Barba Azul — ou subirei.

— Estou indo — respondia a esposa, e em seguida gritava, baixinho:

— Ana, minha irmã Ana, não vê nada ainda?

— Sim, vejo — respondeu a irmã Ana — uma grande poeira que vem deste lado.

— São os meus irmãos?

— Infelizmente, não, minha irmã. É um rebanho de carneiros.

— Não quer descer? — Gritava o Barba Azul.

— Só mais um minutinho — respondia a esposa, e em seguida gritava, baixinho:

— Ana, minha irmã Ana, não vê nada ainda?

— Sim, vejo — respondeu ela — Dois cavaleiros que vêm deste lado, mas estão ainda muito longe... Deus seja louvado — exclamou um momento depois — são os meus irmãos. Vou acenar-lhes para que se apressem.

O Barba Azul começou a gritar tão forte que toda a casa tremeu. A pobre mulher desceu, e foi lançar-se-lhe aos pés toda chorosa e toda desgrenhada.

— Isso de nada adiante — disse o Barba Azul —, chegou a hora de morrer.

Em seguida, pegando-a com uma das mãos pelos cabelos, e erguendo o facão com a outra, ia decapitá-la. A pobre mulher se virou para ele, e olhando-o com os olhos agonizantes, suplicou que lhe desse um momentinho mais para se recolher.

— Não e não — disse ele. — Recomende-se bem a Deus.

E levantou o braço...

Nesse instante, bateram com tanta força na porta que o Barba Azul parou na hora. A porta foi aberta, e logo entraram dois cavaleiros, que, empunhando a espada, correram diretamente até o Barba Azul. Este reconheceu que eram os irmãos da sua mulher um dragão e o outro mosqueteiro⁷, de modo que fugiu para se salvar, mas os dois irmãos o perseguiram de tão perto, que o agarraram antes que ele chegasse ao patamar da escadaria. Transpassaram-no com as espadas, e o deixaram morrer. A pobre mulher estava quase tão morta quanto o marido, e não tinha força para se erguer e beijar os irmãos.

Ocorreu que o Barba Azul não tinha herdeiros e, por isso, a sua esposa se tornou dona de todos os seus bens. Usou uma parte para casar a irmã Ana com um gentil-homem que a amava havia muito tempo. Uma outra parte, para comprar os cargos de capitão⁸ para os dois irmãos. E o resto para ela própria casar-se com um homem muito distinguido, que lhe fez esquecer os tempos ruins que passara com o Barba Azul.

MORALIDADE

*É a curiosidade uma mania
Que apesar do atrativo e da apetência,
Custa muitos desgostos com freqüência,
E disso há mil exemplos todo dia.
E, apesar das mulheres é um prazer*

⁷ Dragão era um soldado da cavalaria que combatia a pé ou a cavalo. Mosqueteiro era um gentil-homem que punha o seu mosquete (arma de fogo) a serviço do rei. A Companhia dos Mosqueteiros foi criada no século XVII.

⁸ Os cargos eram empregos que se obtinham no século VXII, comprando-os da administração real para se beneficiar, em seguida, dos seus lucros. O cargo de capitão era um alto grau ocupado por um grande senhor.

*Passageiro e muito avaro,
O qual, provando-o, já deixa de o ser,
E sempre custa muito, muito caro.*

OUTRA MORALIDADE

*Por pouco razoável que alguém seja,
Mas que saiba viver atualmente,
É lógico que logo esse alguém veja
Que o que ele leu foi dito antigamente;
Que não há mais esposo tão terrível,
Nem tampouco que peça inda o impossível,
Mesmo que ciumento e desgostoso,
Que com a mulher não seja obsequioso;
E seja a barba azul ou doutra cor,
Não sabemos dos dois quem é o senhor.*

PERRAULT, C. Barba Azul. IN: *Histórias ou contos de outrora* (Concepção e tradução de Renata cordeiro).

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 17 de janeiro de 2008

LEANDRO PASSOS