

EUZENIR FRANCISCA DA SILVA

**UM OLHAR SEMIÓTICO SOBRE A FIGURATIVIDADE E
A INTERTEXTUALIDADE EM “A PATA DA GAZELA”, DE
JOSÉ DE ALENCAR**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS - CCHS
CAMPO GRANDE
2011**

EUZENIR FRANCISCA DA SILVA

**UM OLHAR SEMIÓTICO SOBRE A FIGURATIVIDADE E
A INTERTEXTUALIDADE EM “A PATA DA GAZELA”, DE
JOSÉ DE ALENCAR**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da UFMS/ CCHS - área de concentração: Linguística e Semiótica, como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Geraldo Vicente Martins.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS- CCHS
CAMPO GRANDE
2011**

BANCA EXAMINADORA

Dr. Geraldo Vicente Martins -Orientador

Dr. José Antonio de Souza (UEMS)

Dr^a Rita Aparecida Pacheco Limberti (UFMS)

Dr^a Maria Emilia Borges Daniel (UFMS) – Suplente

AGRADECIMENTOS

Ao professor Geraldo Vicente Martins, por sua orientação e pelo exemplo de compromisso, responsabilidade, serenidade, meus sinceros agradecimentos e admiração.

Ao professor José Genésio Fernandes, gratidão, respeito e carinho profundo, por me ensinar o caminho da semiótica discursiva.

À professora Maria Emilia Borges Daniel, ícone de disciplina, humildade e sabedoria.

À professora Rita Aparecida Pacheco Limberti, pelos ensinamentos de semiótica e as sugestões no exame de qualificação.

À professora Norma Discini, pela sugestão do material, atenção e carinho.

A todos os professores do Mestrado em Estudos de Linguagem, por disseminarem o conhecimento e a cultura, fazendo do trabalho uma vocação e um estilo de vida.

À Marly de Souza e Silva, pela acolhida em seu lar nos primeiros momentos, minha gratidão e respeito.

Aos amigos, sem os quais seria impossível suportar as dificuldades, dúvidas e anseios, em especial a Jéssica Jara Lopes e Suelen Santim Alonso, por todo carinho, lealdade e companheirismo.

À CAPES, pelo apoio financeiro para a realização deste trabalho.

*À Francisca Doralice de Souza, mãe e amiga,
pelas orações e lágrimas derramadas pela filha
ausente, com amor eterno e admiração.
E a Deus, por me proporcionar esse dom e me
transformar em fonte de conhecimento, dando-
me a oportunidade de poder fazer a diferença
na vida das pessoas, através dessa árvore do
conhecimento chamada Educação.*

Resumo

SILVA, Euzenir Francisca da. (2011) . Um olhar semiótico sobre a figuratividade e a intertextualidade em “A Pata da Gazela”, de José de Alencar. Campo Grande-MS: UFMS. (Dissertação de Mestrado).

Com o propósito de identificar alguns recursos linguísticos empregados na construção da obra “A Pata da Gazela”, de José de Alencar, este trabalho buscou embasamento teórico na semiótica de linha francesa de A. J. Greimas, utilizando o instrumental de análise referente à concepção de níveis de complexificação dos conteúdos de um texto: os níveis fundamental, narrativo e discursivo, responsáveis pela composição do percurso gerativo de sentido. O objetivo da análise foi verificar a relação entre os textos: “A Pata da Gazela”, de José de Alencar, “Cinderela”, de Perrault, e “Fábula do leão amoroso”, de La Fontaine; para tanto, buscou contemplar trechos sob a análise da semântica discursiva, verificando pelo viés da actorização, espacialização e tematização, as figuras e temas, pelas quais se pode ver o jogo de relações intertextuais presentes ao longo da narrativa, associando-os aos efeitos de sentidos criados; assim, a atenção maior da análise voltou-se para o nível discursivo. Procurou-se responder à questão de como foi trabalhando o tema que perpassa todo o romance, dialogando com “Cinderela” e com a “Fábula do leão amoroso”.

Palavras –chaves: semiótica, intertextualidade, figuratividade, tematização

ABSTRACTO

SILVA, Euzenir Francisca da. (2011). Una mirada sobre la intertextualidad, figuración semiótica “de La Pata del Gacela”, de José de Alencar. Campo Grande:UFMS (Tesis).

Con el objetivo de identificar algunos recursos lingüísticos utilizados en la construcción de “La Pata de la Gacela”, de José de Alencar, este estudio busca la semiótica teórica de la línea francesa de A.J. Greimas, utilizando las herramientas de análisis para el diseño de los niveles de complejidad de los contenidos de un texto: el nivel básico, la narrativa y discursiva, responsable de la composición de la trayectoria generadora de sentido. El objetivo del análisis fue evaluar la relación entre los textos: “La Pata de la Gacela”, de José de Alencar, “Cenicienta” de Perrault, y “Los cuentos del lobo amor”, La Fontaine, por tanto, buscó refugio debajo de las secciones el análisis de la semántica del discurso, el control de la parcialidad de actorização, figuras, espacial y tematización y temas, a través del cual se puede ver el juego de las relaciones intertextuales presentes a lo largo del relato, su vinculación a los efectos de sentido creado, por lo que la atención un análisis más volvió al ámbito del discurso. Las respuestas a la pregunta de cómo se estaba trabajando en el tema que impregna toda la novela, en diálogo con “La Cenicienta” y el “Cuento del León de amor”.

Palabras claves: la semiótica, la intertextualidad, la figuración, el tema.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
------------------------	-----------

CAPÍTULO I

1.1	Semiótica Discursiva: O projeto de Greimas.....	04
1.2	A Pata da Gazela, Semiótica e Texto Literário.....	15
1.3	Figuratividade e Tematização.....	19
1.4	Dialogismo e intertextualidade: origens e relações.....	22

Capítulo II

2.1 Princípios e análises em “A Pata da Gazela”.....	25
---	-----------

2.2	Primeiras impressões sobre o objeto desejado: do ser e do parecer.....	36
2.3	Isotopias figurativas e temas e valores em “A Pata da Gazela”.....	57
2.4	A botina, em A Pata da Gazela, e o Sapatinho de Cristal, em Cinderela: segredo do objeto.....	66
2.5	Percursos discursivos em “A Pata da Gazela” e “Cinderela”.....	70
2.6	O baile: revelações, ações e emoções em “A Pata da Gazela”.....	86

Referências.....	107
-------------------------	------------

Anexos.....	109
--------------------	------------

Introdução

O romance “A Pata da Gazela”, de José de Alencar, embora não se encontre classificado entre as maiores e melhores produções do autor, pelos especialistas em sua obra, cativa pela forma e conteúdo: com a aparente simplicidade e encanto em sua articulação, a remissão que faz ao conto “Cinderela” de Perrault, o final enigmático, com um dos personagens centrais lendo uma obra de La Fontaine, “O Leão Amoroso”. Foram esses fatores que contribuíram para adotá-la como *corpus*; uma vez que meus sentidos foram alterados pela presença e organização das figuras na obra. Parecia haver nela uma rede de relações entre textos, não tão simples quanto se evidenciava, e disso resultou a escolha pelo objeto.

Segundo Fiorin (2008, p.123), “o objeto da semiótica não é o sentido, mas sua organização; não é o conteúdo, mas sua forma”. Nessa perspectiva, a arquitetura de “*A Pata da Gazela*” desperta muita curiosidade: trata-se de um romance cuja ação acontece no Rio de Janeiro e sua composição é marcada por quatro personagens principais, cujos desencontros conferem vida à narrativa: Laura e Amélia, primas e amigas de infância, guardam entre si um segredo, que se refere ao fato de uma das jovens ter um pé desproporcional, verdadeiro aleijão, e a outra, um pezinho tão pequenino, que também o vê como um defeito, razão por que procura, a todo custo, esconder tal realidade; a elas, juntam-se os atores masculinos Horácio e Leopoldo, formando o quarteto mencionado. Em torno deles, organizam-se as figuras e temas principais, desencadeando fatos, acontecimentos e mal entendidos, dando origem ao discurso de “*A Pata da Gazela*”.

A partir desse olhar prévio sobre “*A Pata da Gazela*”, delineiam-se os objetivos para fazer dela o *corpus* da pesquisa, norteados pelas seguintes formulações:

- Verificar como a figuratividade e a intertextualidade contribuíram para a construção do(s) sentido(s) em “*A Pata da Gazela*”.
- Investigar, na semântica do nível discursivo, quais são os temas recobertos pelas figuras e sua importância para os efeitos de sentido na obra de Alencar.

Para o desenvolvimento da pesquisa, focalizam-se as questões da figuratividade e da intertextualidade, aspectos que não devem passar despercebidos, uma vez que, tanto no conto de Perrault como na obra de Alencar, algumas figuras são merecedoras de atenção: o sapatinho de cristal e o pé em “Cinderela”; a botina e os pés das jovens em “*A Pata da Gazela*”. Nota-se também que, tanto o príncipe do conto de Perrault, como o Horácio do romance de Alencar, apresentado como um príncipe, o rei dos salões, o leão, encontram um sapatinho de cristal e uma botina, respectivamente, e, com tais objetos em mão, precisam descobrir a que pés pertencem. Nesse contexto, a figura do pé abriga, metonimicamente, a identidade da mulher amada.

Voltando a atenção para o papel de cada figura nesses dois textos, busca-se descobrir se há relações específicas inseridas, por meio do uso das figuras, considerando que se trabalha com obras figurativas; por isso, não se podem ignorar as questões abordadas implicadas nos textos dessa natureza, as quais, possivelmente, podem estar a serviço de uma temática determinada, fato que somente se pode desvendar após percorrido o caminho da análise.

Ao abordar o caráter figurativo dos textos, cumpre lembrar que eles são assim classificados porque criam um efeito de realidade, construindo um simulacro dela, representando, a seu modo, o mundo. Opõem-se aos textos predominantemente temáticos, que procuram explicar a realidade, classificando e ordenando-a, estabelecendo relações de dependência. Percebe-se que os discursos figurativos têm uma função descritiva ou representativa, sua função é simular o mundo; enquanto os temáticos têm função predicativa ou interpretativa, explicam os fatos do mundo; assim sendo, falar em figuratividade e tematização, desconsiderando a relação entre ambas, tornar-se-ia incoerente, algo como ignorar o existir e a função do que existe.

Tem-se como propósito de analisar, em “*A Pata da Gazela*”, qual ou

quais temas revestem a narrativa, inferidos a partir das figuras constantes no nível discursivo dos textos, detectando possíveis relações entre esses temas e o conto de Perrault, e também com a fábula de La Fontaine; dessa forma, a intertextualidade também será nosso objeto de estudo, uma vez que tais relações somente são postuladas a partir do momento em que se inserem, na obra de Alencar, traços de outros textos.

Quanto à organização deste trabalho, visa-se expor da melhor forma os resultados da pesquisa, composta pela introdução, na qual são abordados os motivos que levaram a escolher “*A Pata da Gazela*” como objeto a ser pesquisado e a teoria semiótica discursiva para orientar a análise; um capítulo primeiro, de fundamentação teórica, em que se oferece visão panorâmica da teoria, discutindo conceitos pertinentes para a dissertação, bem como se efetua a contextualização da obra escolhida para a análise; um capítulo segundo, voltado para a análise do *corpus* e discussão dos pontos relacionados à figuratividade e a intertextualidade. No fechamento do trabalho, encontram-se as considerações finais e as referências.

Capítulo I

A vida essa busca de sentido.

(A.J. Greimas)

1.1 Semiótica Discursiva: O Projeto de Greimas

O surgimento da teoria semiótica inicia-se com a constatação de que não havia, no âmbito das Ciências Humanas, uma disciplina adequada para tratar dos problemas relacionados à significação. A. J. Greimas, ao perceber a posição do estudo da significação, deixado de lado pelos estudos linguísticos, propôs-se a elaborar um projeto científico que alcançasse dar conta desse trabalho, assumindo, como objetivo central, a tarefa de construir uma teoria que estudasse os efeitos de sentidos presentes em textos diversos, fundamentando-se na observação dos elementos fundamentais para sua constituição.

Essa nova ciência visava a construir uma semântica que fosse capaz de estudar os sentidos, ou os direcionamentos inseridos no texto; ao elaborar seu projeto semiótico, Greimas coloca, no centro desse projeto, o conceito de “relação”, herdado de Saussure e Hjelmslev, ao observar que um elemento linguístico isolado não comporta significação. Assim, para a semiótica, a significação pressupõe a existência da relação entre os elementos, uma condição necessária de significação, fundando-se o projeto semiótico sobre o estabelecimento (a produção ou o reconhecimento) das relações ou das redes relacionais.

Greimas intentava criar uma semântica estrutural, a qual servisse como suporte teórico para seu projeto. Para isso, buscou conhecimento de autores anteriores, o que justifica o fato de o percurso de constituição da semiótica

possuir forte vínculo com princípios da linguística saussuriana, dos trabalhos de Hjelmslev e dos estudos de Propp. A teoria semiótica mantém ainda estreito parentesco com a antropologia estrutural, de Lévi-Strauss, e com a mitologia comparada, de Dumézil.

Da fenomenologia, por sua vez, a semiótica extrai parte importante de sua concepção da significação. A expressão “parecer do sentido” ilustra essa referência à fenomenologia, ligação que pode ser verificada já em *Semântica Estrutural*, em que Greimas (apud Bertrand, 2003, 21) afirma: “[...] nos propomos a considerar a percepção como um lugar não linguístico onde se situa a apreensão da significação”.

Um dos propósitos explicitados nesse primeiro momento da teoria era que a semiótica deveria ser contrária à semiologia, que via o objeto de sua disciplina como um estudo de sistemas de signos em sua especificidade, por focalizar, de modo privilegiado, as relações entre os elementos como parte fundamental nos estudos da significação.

Quanto ao contexto histórico, em que se forma a semiótica, destacam-se três momentos, os quais são resumidos por Denis Bertrand (2003, p.77) com palavras-chave: “*estrutura*”, para os anos de 1960-1970, década em que os linguístas abordaram o sistema e desenvolveram os procedimentos estruturais que permitiriam objetivar e descrever a língua, segundo um modelo que garantira o sucesso da fonologia; “*enunciação*”, para os anos de 1970-1980, período em que os linguístas destacam o exercício da fala, priorizando o sujeito falante, considerando que só se pode ver a linguagem pela atividade enunciativa, já que é ela que determina o estatuto das formas linguísticas, foi quando se desenvolveu a pragmática, por exemplo, pondo em evidência a dimensão performativa da linguagem.

Torna-se necessário um parêntese para destacar que, ainda no final dos anos 70, Greimas formularia, em caráter de hipótese metodológica, o dispositivo do percurso gerativo da significação, condensando a economia global da teoria semiótica:

Nesse percurso a enunciação aparece então como instância de mediação e de conversão crucial entre estruturas profundas e estruturas superficiais. Por meio da operação de “discursivização”, ela organiza a passagem das estruturas elementares e semionarrativas–virtuais, consideradas aquém da enunciação, como um estoque de formas disponíveis (uma gramática), para estruturas discursivas (temáticas e figurativas), que as atualizam, em cada ocorrência, no interior do discurso que realiza. O sujeito enunciador é assim instalado no cruzamento das restrições sintáticas e semânticas que lhe determinam a competência como o espaço de liberdade relativa pressuposto pela efetuação do discurso. (BERTRAND, 2003, p.84).

No gráfico a seguir, concebido por Bertrand¹, podemos visualizar a organização dessas estruturas elementares, pois, ali, aparecem os elementos com qual cada estrutura trabalha para captação do sentido; dessa forma, nota-se o rigor da análise a ser efetuada e o percurso pelos quais cada um dos patamares segue, fazendo com que haja uma continuidade de um para outro. A análise passa por camadas ou fases no processo de busca de sentido, mas de modo que cada estrutura tenha sua própria identidade, seus conceitos e percursos específicos, gerando um contínuo entre eles.

Estruturas discursivas	isotopias figurativas (espaço, tempo, atores), isotopias temáticas
Estruturas semionarrativas	esquema narrativo (contrato, competência, ação, sanção) sintaxe actancial (sujeito, objeto, destinador, anti-sujeito; programas narrativos; percursos narrativos) estruturas modais (querer, dever, saber, poder fazer ou ser e suas negações)
Estruturas profundas	semântica e sintaxe elementares (quadrado semiótico)

Quadro 01 ¹

¹ Quadro retirado de Bertrand, D. *Caminhos da Semiótica literária*, Bauru-SP: Edusc, 2003, p.47.

No desenvolvimento das fases da história da semiótica, Bertrand vê como termo-chave a “*interação*” para as décadas de 1980-1990, considerando que os linguístas de tal período colocam no centro de suas preocupações a dimensão interativa, dialógica e conversacional, levando ao pé da letra as reflexões de Benveniste, considerando que só se pode compreender o estudo da linguagem na dimensão intersubjetiva que lhe é inerente. Por conta desse modo de pensar e desenvolver-se, a semiótica acaba por encontrar-se em uma dimensão paradoxal, uma vez que passa a “contrariar” sua abordagem estrutural do início, em que se fazia abstração do *sujeito enunciador* para desvendar a organização interna dos dispositivos significantes: *estruturas elementares* como o *quadrado semiótico*, *estruturas narrativas centradas no actante*, *estruturas discursivas tecidas em isotopias*.

Focalizando ainda as formulações iniciais da teoria, verifica-se que esta se erigiu em torno de três grandes características: *sintagmática*, porque seu objetivo é estudar a produção e interpretação dos textos; *geral*, ao se interessar por qualquer tipo de texto, concebendo que o conteúdo pode ser analisado separadamente da expressão, pois um mesmo conteúdo pode ser veiculado por diferentes planos de expressão, independente de sua manifestação, seja ela, verbal, visual ou uma combinação de plano de expressão visual e verbal; por fim, *gerativa* porque concebe a produção de texto como um percurso gerativo que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto.

Embora, inicialmente, abstraíam-se questões relacionadas à enunciação, com o passar dos anos, a semiótica buscará integrar também as discussões relacionadas a esse ponto, para melhor estudar e compreender o discurso presente nos objetos textuais de que trata. Como, aliás, resume bem J. L. Fiorin:

O fato de a Semiótica pensar-se como uma teoria do discurso faz que se introduza, na teoria, a questão da enunciação, entendida no sentido benvenistiano como a discursivização da língua. No entanto, seu objeto é o texto. Por isso entende que a passagem das estruturas mais profundas e simples às mais superficiais e concretas se dá pela enunciação. Isso significa que essa semântica não se pretende uma teoria do enunciado, mas deseja integrar enunciação e enunciado numa teoria geral. (FIORIN, 2008, p.20).

Constituindo-se, a semiótica, um projeto de ciência que tem por objetivo desvendar os mecanismos responsáveis pela produção de sentidos do texto, busca desenvolver condições para estudá-los em níveis; para isso, trabalha com o conceito de *percurso gerativo de sentido*:

O percurso gerativo de sentido é uma sucessão de patamares, cada um dos qual suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao complexo. [...] Os três níveis do percurso são o profundo (ou fundamental), o narrativo e o discursivo. Em cada um deles, existe um componente sintático e um componente semântico. (*Id.*, 2006, p. 20).

O *nível fundamental* abriga as categorias semânticas que estão na base da construção do texto, fundamentando-se numa diferença, numa oposição, como, por exemplo, vida x morte / belo x feio. A *sintaxe do nível fundamental* abrange duas operações básicas, a afirmação e a negação, o que significa que, dada uma categoria como *belo* versus *feio*, podem aparecer às seguintes relações: a) afirmação do *belo*, negação do *belo*, afirmação de *feio*; b) afirmação do *feio*, negação do *feio*, afirmação do *belo*.

Lembra Fiorin (*Ibid.*, p.23) que “cada um dos elementos da categoria semântica de base do texto recebe a qualificação semântica *euforia* versus *disforia*”, sendo a primeira considerada como valor positivo, e a segunda, como valor negativo.

A função da semântica e da *sintaxe fundamental* é representar a instância inicial do percurso gerativo, procurando explicar os níveis mais abstratos da produção, do funcionamento e da interpretação do discurso.

Pelos componentes *sintáticos* e *semânticos*, distinguem-se as *estruturas semionarrativas*, com seus respectivos patamares: um profundo, onde estão à *sintaxe* e a *semântica fundamental* e um de superfície, que contém a *sintaxe* e a *semântica narrativa*. As *estruturas narrativas* são consideradas mais concretas que as *estruturas fundamentais* e mais abstratas que as *discursivas*, ao distinguir os *actantes* dos *atores* mostram a existência de um nível de

concretização maior do que o das *estruturas narrativas*, o *discurso*.

No *nível narrativo*, Greimas propôs uma redução no número das funções proppianas, em que se baseara, para apenas três provas: a *qualificante*, a principal e a *glorificante*, mostrando relações entre elas, às quais os *actantes* são submetidos. Ainda nessa etapa, destacou que um *objeto* é ao mesmo tempo um *objeto* de desejo e de comunicação, abrindo caminho para o estabelecimento de uma *sintaxe modal*, levando em conta as *modalizações* da relação do *sujeito de estado* com o *objeto*. A *sintaxe narrativa*, portanto, concentra-se em uma transformação do conteúdo, e a *narratividade* é um componente da *teoria do discurso*. Fiorin apresenta-nos a distinção entre *narrativa* e *narratividade*:

[...] quando se diz que um dos níveis do percurso gerativo é o narrativo, é que nem todos os textos são narrativos. Na realidade, é preciso fazer uma distinção entre narratividade e narração. Aquela é componente de todos os textos, enquanto esta concerne a uma determinada classe de textos. A narratividade é uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes. Isso significa que ocorre uma narrativa mínima quando se tem um estado inicial, uma transformação e um estado final. (*Id.*, 1992, p. 21).

Para explicar a *narratividade*, desenvolve-se a *sintaxe narrativa*, composta por dois enunciados elementares: o primeiro denominado *enunciado de estado*, responsável pelo estabelecimento da *relação de junção* (*disjunção ou conjunção*) entre *sujeito* e *objeto*, subdivide-se em duas espécies de *narrativas mínimas*: a *de privação*, quando ocorre um estado inicial conjunto e um estado final disjunto; e a *de liquidação*, havendo a transformação contrária da narrativa mínima, nesta, o sujeito passa de um estado inicial disjunto a um estado final conjunto. Já os *enunciados de fazer* têm por finalidade mostrar as transformações, correspondendo à passagem de um estado a outro.

É importante lembrar que os textos não são narrativas mínimas, mas complexas; neles, uma série de enunciados de *fazer e ser* (*estados*) são organizados de forma hierárquica, conduzindo a uma sequência canônica composta por quatro fases: a *manipulação*, a *competência*, a *performance* e a *sanção*.

Tal sequência organiza-se da seguinte forma: *na fase da manipulação*, um sujeito, para levar outro a *querer ou dever fazer* alguma coisa, pode recorrer a quatro estratégias: *tentação, intimidação, sedução e provocação*; *na fase da competência*, o sujeito vai adquirir condições de realizar a transformação central da narrativa, sendo dotado de *um saber e /ou poder fazer*; a fase da *performance*, ocorre a transformação (mudança de um estado ao outro) central da narrativa; finalmente, na fase da sanção, ocorre a constatação de que a performance se realizou ou não. A *sanção* pode ser *cognitiva*; é nela que as mentiras são desmascaradas, os segredos revelados, ou seja, há o reconhecimento por um sujeito de que a performance de fato ocorreu; ou pode ser *pragmática*, na qual ocorre a premiação ou castigo.

Conclui-se a abordagem do *nível narrativo* pelo seu *componente semântico*. Neste, encontram-se dois tipos de objetos buscados pelos sujeitos: *os modais (o querer, o dever, o poder, e o saber)*, necessários para a obtenção dos objetos de valor, que são os objetivos finais da ação narrativa.

A *semântica do nível narrativo* ocupa-se de valores inscritos nos objetos; quanto aos termos *sujeito e objeto* são papéis narrativos que podem ser representados no nível mais superficial por coisas, pessoas ou animais. Pelos conteúdos investidos nos objetos é que se dá a articulação entre o *nível fundamental e o narrativo*, ou seja, os conteúdos do *nível fundamental* são concretizados nos *objetos do nível narrativo*.

O terceiro *nível do percurso gerativo de sentido* é o das *estruturas discursivas*, em que se apresentam a *sintaxe discursiva*, orientada pelos procedimentos de *actorialização, temporalização e espacialização*, e a *semântica discursiva*, cujas operações-chave são a *tematização e a figurativização*.

A *sintaxe discursiva* analisa as *projeções actanciais, espaciais e temporais* da *enunciação no enunciado*, bem como os mecanismos argumentativos em sentido amplo, que levam o *enunciador a fazer o enunciatário a crer no enunciado*, a aceitar o *contrato veridictório* proposto; enquanto a *semântica discursiva* estudará os investimentos sucessivos realizados no *percurso narrativo*, ou seja, essa *semântica* nos dará condições de investigar os *valores investidos nas figuras* da “Pata da Gazela”, levando à

investigação do processo de criação de sentido e fornecendo informações também sobre as *relações* do texto de Alencar com o conto de Perrault e a fábula de La Fontaine.

Sendo o último *nível do percurso gerativo de sentido*, a *semântica discursiva* reveste com *temas e figuras* os textos, concretizando as *mudanças de estado do nível narrativo*.

A semântica discursiva, ao investir figurativamente os conteúdos, cria efeitos de realidade que ajudam a persuadir e a convencer, mas são os mecanismos sintáticos do discurso que promovem a relação entre enunciador e enunciatário. [...] A sintaxe discursiva, em resumo, explica as relações entre enunciação e enunciado-modalização virtualizante do sujeito do enunciado, delegação do saber, relações entre actantes e atores discursivos e actantes narrativos, instauração do tempo e do espaço do discurso – e entre enunciador enunciatário – implicitação de conteúdos, realização dos atos de linguagens, procedimentos argumentativos - como recursos discursivos para comunicar valores e convencer e persuadir o enunciatário. (BARROS, 1988, p.110-112)

Segundo a autora, a enunciação explora, na *debreagem*², as categorias da pessoa, do *espaço* e do *tempo no enunciado*. A *debreagem actancial*, é, assim, a projeção de um *não –eu* no *enunciado*, distinto do *eu da enunciação*. O *eu* e o *ele* projetados são *actantes* e *atores do enunciado*, distintos dos da *enunciação*. Como tais mecanismos serão empregados também na instauração do *tempo* e do *espaço*, registram-se, igualmente, a *debreagem temporal* e a *espacial*.

A *debreagem* subdivide-se em: *enunciativa* – para os *enunciados* em que se simula a presença dos *actantes da enunciação (eu-tu)*, e *enunciva* – para os *enunciados* em que dissimula tal presença (*ele*). Dessas diferentes

debreagens, surgem, respectivamente, a *enunciação-enunciada* e o *enunciado* propriamente dito, os dois grandes tipos de *unidades discursivas*.

² Embora BARROS empregue o termo “desembreagem” na tradução do francês “debrayage”, o mais usual nos trabalhos de semiótica, em língua portuguesa, é “debreagem” – forma também adotada neste trabalho.

O que se pode perceber é que, no *nível discursivo*, o texto ainda está em fase de construção, contudo fica já claro que se usa o processo de *tempo*, *atores* e *espaço* para fazer sua delimitação. Para o desenvolvimento da pesquisa, focalizaremos, no *nível discursivo*, o problema da *figuratividade* e da *intertextualidade*. Vejamos o que diz Fiorin, em artigo elaborado em 1999, para a Revista DELTA, no qual fala sobre o nível discursivo:

Esse patamar é aquele em que revestem as estruturas narrativas abstratas [...] temos, dois níveis de concretização das estruturas narrativa: a tematização e a figurativização. Se a concretização para, no primeiro nível, teremos textos temáticos; se vier até o segundo, teremos textos figurativos. Os primeiros são compostos *predominantemente* de temas, isto é, de termos abstratos; os segundos *predominantemente* de figuras, ou seja, de termos concretos. Cada um desses tipos de textos tem uma função diferente: os temáticos explicam o mundo; os figurativos criam simulacros do mundo.

Há em todo texto um *nível de organização narrativa*, que poderá ser *tematizado*, mas o *nível da organização temática* pode ou não ser *figurativizado*; assim, o *nível temático dá sentido ao figurativo*, e este ilumina o *temático*.

Quando ocorrer uma fixação da *relação* entre *temas* e *figuras*, há um *processo de simbolização*, este *símbolo* é um elemento concreto, veiculado com um conteúdo abstrato; essa *simbolização* estabelece para uma dada *figura* uma determinada interpretação *temática*; por isso, estabelecer as *relações* entre *figuras* e *temas* é de fundamental importância para a leitura do texto:

Ler um texto não é apreender figuras isoladas, mas perceber relações entre elas, avaliando a trama que constituem. A esse encadeamento de figuras, a essa rede relacional reserva-se o nome de percurso figurativo. [...] Para que um conjunto de figuras ganhe sentido, precisa ser a concretização de um tema, que, por sua vez, é o revestimento de enunciados narrativos. Por isso, ler um percurso figurativo é descobrir o tema que subjaz a ele. (*Id.*, 1992, p. 70).

Como se ressalta no trecho, a leitura de elementos isolados não produz *significação*; desse modo, procuraremos fazer a leitura de nosso *corpus* buscando *relações* entre *temas e figuras*, *intertextualidade* entre os textos, procurando levantar e responder as hipóteses sobre a organização de “*A Pata da Gazela*”. Com base nas *estruturas discursivas*, busca-se compreender as *redes de relações textuais* que se conjugaram para dar vida e sentido à obra, visando a analisar, sobretudo, elementos do *nível discursivo* para chegar à *organização figurativa e temática*.

“*A Pata da Gazela*” é um romance cuja ação acontece no Rio de Janeiro. O enredo tem início quando o serviçal de uma das damas deixa cair, de um embrulho, uma botina, a qual pertence a uma das moças. Enquanto as duas jovens estavam paradas na carruagem à espera do criado, um rapaz as observa, em especial a Laura; era Leopoldo, que a contemplava de longe. No mesmo momento, outro personagem vê quando o criado deixa cair a botina, e com intenções de se aproximar das moças para iniciar um romance, Horácio se dá ao trabalho de recolher o objeto do chão; ele era um dos grandes príncipes da alta roda carioca e não faria tal atitude sem que tivesse alguma pretensão.

Não tendo tempo de aproximar-se da carruagem, coloca o objeto encontrado no bolso do paletó; ao observá-lo com calma, Horácio se enche de paixão pelo pequeno pé e passa a investigar quem será a dona da botina: Assim começa o romance: dois homens em busca de um amor; um pela mulher que lhe despertou sentimento, o outro por ter seus sentidos alterados pela botina, e ambos irão traçar uma narrativa em busca da mulher amada e do pé desejado, dando início a um jogo do *ser e do parecer*, e o segredo entre as amigas pode vir a ser revelado no decorrer da narrativa.

Pode-se notar em “*A Pata da Gazela*” que as *figuras* do pé e da botina têm uma *relação* com as figuras do pé e do sapatinho de cristal da “Cinderela” de Perrault, levando a supor a existência de uma *intertextualidade*.

Neste trabalho, procura-se levantar e responder as hipóteses sobre a organização da obra, nosso *objeto* de investigação: um romance no qual se discute a importância de determinadas figuras empregadas pelo autor na formulação de cenas, as quais se destacam por um jogo de *relações intertextuais*, criando *efeitos de sentido* em torno do *tema* que reveste todo o

romance, dialogando com a fábula “O leão amoroso”, de La Fontaine, e o conto “Cinderela”, de Perrault.

Nesse sentido, compreende-se, que, em “*A Pata da Gazela*”, os *temas e figuras* estão postos em *relação* para dar *sentido e forma* ao ambiente, tornando real um mundo fictício, com *pessoas, espaço, tempo e fatos* ocorrendo a partir da busca dos personagens masculinos para encontrar a mulher amada e, possivelmente, a dona da botina perdida, tema que movimenta o enredo da obra. Ressaltando a importância do termo *sentido* para a teoria semiótica, Fontanille (2003, p. 31) afirma que:

O sentido é, em primeiro lugar, uma *direção*: dizer que o objeto ou uma situação tem sentido é, na verdade, *dizer que eles tendem a algo*. Essa “*tendência*” e essa “*direção*” muitas vezes foram interpretadas, erroneamente, como pertencente à referência. Na realidade, a referência é apenas uma das direções do sentido. [...] o sentido designa um efeito de direção e de tensão mais ou menos conhecível, produzido por um objeto, uma prática ou uma situação qualquer.

Levando-se em conta o fato de o “*sentido*” ser considerado como uma *direção* para a *teoria semiótica*, buscá-lo em um texto equivale a buscar um direcionamento; os *efeitos de sentido* serão, então, a *direção* pela qual uma narrativa segue para formular sua trama. Assim, cabe-nos questionar a direção de “*A Pata da Gazela*” quando apresenta características *intertextuais* com outros textos: os *efeitos de sentidos* passam a serem vistos como os direcionamentos pelos quais percorrem os diálogos entre os textos? Nesse processo, recorre-se à *semântica discursiva*, que auxiliará no processo de investigação, uma vez que ela trata, em especial, *das figuras e dos temas* que revestem uma narrativa.

A obra literária é marcada pelo componente *figurativo*, que recobre uma *temática*; por isso, afirma-se que os *textos figurativos* criam *efeito de realidade* ao construir um *simulacro* da realidade, representando, dessa forma, o mundo; já os *textos temáticos* procuram explicar a realidade, classificando-a e ordenando-a, estabelecendo relações de dependência. Quanto a suas funções,

os *discursos figurativos* têm a *função descritiva ou representativa*, simulam o mundo; enquanto os *temáticos* têm a *função predicativa ou interpretativa*, explicam o mundo.

1.2 “A Pata da Gazela”, Semiótica e Texto Literário

Neste tópico, apresentamos algumas considerações sobre o autor de “*A Pata da Gazela*”, José de Alencar, ressaltando sua importância como grande nome do Romantismo no Brasil.

Segundo Candido (2007, p.527), a partir de 1860, Alencar contribui com seus trabalhos para produção novelística, assim como outros grandes nomes da época: Bernardo Guimarães, Manoel Antonio de Almeida e Joaquim Manoel de Macedo. Nesse período, Alencar lança seu último livro: *A Baronesa de amor e O Sertanejo*.

José de Alencar, desde jovem, manifestou seu desejo por escrever romances, baseando-se em grandes escritores franceses, com a distinção de sempre manifestar um grande anseio pelo nacionalismo brasileiro:

Aos quinze anos, em São Paulo, ainda estudante de preparatório, lendo Chateaubriand, Dumas, Vigny, Hugo, Balzac, imagina um livro que fosse, como os dos franceses, um “poema real”. Aos dezoito anos, viajando pelo Ceará e observando as suas paisagens, sente o impulso de cantar a terra natal[...]. A estréia se dá aos vinte e sete anos com Cinco Minutos, série de folhetins do Correio Mercantil em que esboça o primeiro poema da vida real. O Guarani publicado no mesmo jornal à medida que ia sendo escrito, em três rápidos meses

de 1857, é uma lufada de fantasia, que realiza talvez a maior eficiência a literatura nacional americana [...] (CANDIDO, 2007, p. 536).

Sob a inspiração dessas leituras, o autor buscou trabalhar em sua terra, focalizando as características internas, seu povo, suas paisagens, uma vez que, para a época, pouco ou quase nada se escrevia na produção literária brasileira que, de fato, tratasse dos aspectos internos do país, que manifestasse a nacionalidade brasileira.

As obras de origem francesa levaram o jovem escritor a olhar para sua terra natal de forma que ela se oferecesse como um canteiro de obras pronto para uma construção; assim fez Alencar com suas obras, as quais fizeram brotar em nosso país uma corrente de nacionalismo, voltando-se para questões de regionalismo e também da burguesia carioca – etapa de sua criação em que se encontra a obra “*A Pata da Gazela*” (1870), com a qual apresenta um estudo curioso de fetiche sexual; a ela, na opinião de Candido, “faltou músculo para ser um bom livro”.

A produção de Alencar pode ser dividida em três fases. Na fase do heroísmo e galanteria situam-se os romances de heroísmo com a temática nacionalista, com heróis masculinos característicos e fortes, Peri (O guarani), Ubirajara, Estácio Correia (As minas de prata), Manuel Canho (O gaúcho) Aranildo Lorenço (O sertanejo), nessas obras, observa-se a figura masculina bruta em seu ambiente, em total naturalidade, denunciando uma sociedade mal ajustada, com lutas recentes e em fase de crescimento político. Nota-se que, nos romances em que os homens são o foco, não se concretiza o desfecho de um final feliz.

Nos romances em que as mulheres são o foco ele cria personagens cândidas e mocinhos bons; inicialmente, existe um obstáculo que separa os casais ou ameaça a união como, por exemplo, um erro sentimental em “*A Pata da Gazela*”, devido ao equívoco quanto à identidade das moças, nessa fase, enquadra-se o Alencar adulto que se volta aos problemas sociais, que estão ligados ao nível econômico, constituindo a preocupação central dos romances

da cidade e da fazenda. Outra característica vista por Candido (2007, p. 542) trata dos desníveis sociais:

Esta diferença de condições sociais é uma das molas da ficção de Alencar, correspondendo-lhe, no terreno psicológico, uma diferença de disposições e comportamentos, que é a essência do seu processo narrativo. Pelo fato de serem pobres ou socialmente menos postos, os seus galãs nunca enfrentam as heroínas no mesmo terreno: ou se acampam de algum modo ante elas, como Augusto Amaral de Diva e o Leopoldo de A Pata da Gazela; os as tratam com altiva reserva como Ricardo, em Sonho d'Ouro e Mário n'ó tronco do ipê. [...] Vale a pena, nesse sentido, observar que apenas um galã de Alencar – um galã vencido ao cabo do livro – trata as heroínas com certa naturalidade superior: Horácio, d' A pata da gazela, rico e desocupado.[...]"

Pelas características nacionalistas de suas obras, o autor passou a ser reconhecido como um dos maiores ficcionistas românticos nacionais. Em seus trabalhos, buscava formar uma literatura autenticamente brasileira, no período inicial, em 1830, firmando-se somente na década seguinte. Seu desenvolvimento máximo ocorreu entre os anos de 1850 e 1860; já após 1870, sofre um declínio por conta do surgimento do Realismo.

Esse mesmo período coincidiu com o processo de afirmação de nossa Independência, tendo o Rio de Janeiro como palco dessas manifestações. Naquela cidade, Gonçalves de Magalhães liderou o grupo de escritores românticos fluminenses e, junto a ele, Alencar fundou a revista *Niterói*, composta por escritores que tiveram influências de literaturas da França, da Inglaterra e de Portugal.

Não é objetivo deste trabalho aprofundar-se nas questões da literatura brasileira, mas apenas focalizar algumas passagens em que o autor de "*A Pata da Gazela*" teve influência dentro de nossa vasta literatura; portanto, sem desconsiderar a importância desta, nos limitamos às informações, de certa forma, pertinentes à pesquisa, para não correremos o risco de fugir da proposta de pesquisa.

Em nossa pesquisa bibliográfica, percebemos que os temas dos romances brasileiros são "românticos", no sentido de o amor conferir sentido à vida, dar forma ao caos; geralmente, o herói e a heroína dessas histórias são

belos, corajosos, intrépidos, limpos; os que não amam são feios, mesquinhos, abrutalhados, grosseiros.

Dessa forma, nos romances, reconhecem-se, facilmente, características do *nível fundamental*, pois sempre há um jogo de elementos contrários que se relacionam: o amor versus o ódio e a intolerância; a beleza contra a feiúra; a verdade em oposição à mentira; depreendendo-se, por essa leitura, uma estrutura de universo maniqueísta, no qual o bem deve estar sempre em confronto com o mal para existir.

A *teoria semiótica* desenvolveu o percurso metodológico para a análise dos textos literários, observando a amplitude dos domínios de investigação: “de um lado, a *teoria da linguagem* e sua incessante busca *epistemológica*; de outro, os universos dos *discursos, verbais ou não verbais (notadamente visuais)*, dos quais há análises feitas por semioticistas de diversas especialidades”, segundo Bertrand, 2003, p.23.

No que concerne às propriedades específicas de “literariedade”, diferentemente de outras formas de discurso, como, por exemplo, o conto oral e o artigo de imprensa, o texto literário incorpora seu texto e contém em si mesmo o seu “*código semântico*”, atualizado por seu leitor e independente das intenções de seu autor, o que se apresenta como condições fundamentais para sua legibilidade.

Falar em *semiótica literária*, portanto, implica um duplo aspecto, que pretende associar estreitamente uma *semiótica do enunciado*, destacando as articulações internas do texto, e uma *semiótica da enunciação*, centrada nas operações de discursivização. Essas conexões entre *semiótica do enunciado* e *semiótica da enunciação* ajudam a definir cada uma delas: a primeira, uma *semiótica sistemática*, nela todas as relações são internas ao dispositivo da língua, responsável pelo estudo das regras de composição, os princípios da coerência, as formas de estruturação articuladas em diferentes níveis; a segunda tem como função reintroduzir o *sujeito do discurso* e a dimensão intersubjetiva da interlocução no ato de leitura.

Temos, então, uma ciência e suas subdivisões. Quanto à questão dessa ciência no domínio literário, nas quais ressaltam discussões clássicas sobre a

polissemia dos textos, sobre a pluralidade das leituras, trata-se de um problema concernente à crítica literária; nos contextos de ensino.

Nessa perspectiva, o leitor não é mais aquela instância abstrata e universal, simplesmente pressuposta pelo advento de uma significação textual já existente, que se costuma chamar “receptor” ou “destinatário” da comunicação: ele é também e, sobretudo o “centro do discurso” que constrói, interpreta, avalia, aprecia, compartilha ou rejeita as significações. (BERTRAND, 2003, p.24)

No campo do discurso, a literatura apresenta-se com uma dupla tensão, sendo, respectivamente, entre literatura e língua e entre literatura e cultura.

1.3 Figurativização e Tematização

Tendo seu conceito enraizado na teoria de estudo do sentido, um texto literário é automaticamente *figurativo*, conceito que recebeu da semiótica, ao longo dos estudos a ele voltado diversas designações complementares. Denis Bertrand (2003, p.157-159) aponta quais foram essas definições, mas aqui faremos uso apenas daquelas que se relacionam com a análise a ser feita:

O qualificativo figurativo é empregado somente com relação a um conteúdo dado (de uma língua natural, por exemplo) quando este tem um correspondente no nível da expressão da semiótica natural (ou mundo natural). Nesse sentido, no quadro do percurso gerativo do discurso, a semântica discursiva inclui, com o componente temático (ou abstrato), um componente figurativo. [...] “A figuratividade não é mera ornamentação das coisas; é essa tela do

parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, em razão de sua imperfeição ou por culpa dela, como que uma possibilidade do além-sentido. Os humores do sujeito reencontram, então, a imanência do sensível”.

Nessa leitura de Bertrand a respeito da *figuratividade*, destaca-se o papel da figura em relação a um tema para que este tenha a função de recobrir um determinado assunto; portanto, ao mencionar a concepção de Greimas que “a *figuratividade* não é mera ornamentação das coisas”, destaca-se que as *figuras* apresentam informações importantes no que se refere aos *temas* recobertos, fornecendo ao leitor um direcionamento para a leitura.

Em “A Pata da Gazela”, por exemplo, a relação entre as figuras da botina e do pé reveste determinado tema; contudo, outras figuras ancoram a narrativa como ligação do romance com o conto de Perrault e a fábula de La Fontaine.

Ao discutirmos tais conceitos, buscamos evidenciar que a relação entre *figuras* e *temas* não é tão simples quanto parece. O próprio Greimas abordou, sucessivamente, distintas características e, conforme avançavam as pesquisas, apontava-se um ponto específico diferente.

Nesse sentido, ao se acompanharem as definições relativas à *figuratividade*, podemos concluir que se partiu da parte para o todo: num primeiro momento, para ser *figurativo*, deveria haver um componente dado em relação ao mundo natural; depois, inseriu-se a correspondência com os cinco sentidos (auditivo, olfativo, gustativo, visual e tátil), tudo o que ligasse à percepção do mundo exterior. Após isso, o olhar da teoria voltou-se para o mundo das representações, do universo natural, associando-se ao ponto de vista cultural que elaborava a representação de determinada *figura ao sujeito* e, em momento posterior, compreendeu-se que a *figuratividade* não é apenas uma simples representação dos objetos no mundo natural, mas uma tela do parecer, na qual determinada *figura* pode ser representada em vários contextos *temáticos*, em que os sentidos e a sensibilidade vão contribuir para dar realismo à *figura* revestida num determinado contexto social.

Nos textos em que os investimentos *figurativos* gozam de certa autonomia e ocupam as dimensões do *discurso*, equilibram-se *efeitos de sentido* de realidade (ou de irrealidade) e de *enunciação*, na constituição da verdade discursiva. À presença (ou ausência) e à qualificação do *enunciador*, somam-se a ilusão de referente, do fato ocorrido e experimentado. A *tematização* é a formulação abstrata de valores, na instância discursiva, e sua disseminação em percursos visa a assegurar a conversão da *semântica narrativa* em *semântica discursiva*.

As possibilidades de comunicação dos dois procedimentos, *temáticos* e *figurativos*, são muitas. Em “*A Pata da Gazela*”, por exemplo, temos a *figurativização* do espaço do Rio de Janeiro, corte estatal onde ocorre toda a narrativa, suas ruas, seus trajes, costumes, meio de transportes, que reportam o leitor para o tempo onde ocorrem os fatos, em séries de *figuras* que são colocadas em *relação* para assegurar a *temática* da narrativa.

À reiteração *discursiva* dos temas e a redundância das *figuras*, quando ocupam a dimensão total do discurso, denomina-se *isotopia*:

Distinguem-se dois tipos de isotopias, segundo as unidades semânticas reiteradas: isotopia temática e isotopia figurativa. [...] A isotopia temática surge de recorrência de unidades semânticas abstratas em um mesmo percurso temático. [...] A isotopia figurativa caracteriza os discursos que se deixam recobrir totalmente por um ou mais percursos figurativos. A redundância de traços figurativos, a associação de figuras aparentadas atribui ao discurso uma imagem organizada e completa de realidade ou cria a ilusão total do irreal, a que já se fizeram muitas referências. Assegura-se, assim, a coerência figurativa do discurso. A coerência semântica do discurso, pelo visto, é função de isotopias temáticas e figurativas ou de uma isotopia temática, ao menos. (BARROS, 1988, p.124-125)

Entende-se, portanto, como *isotopia*, um contínuo semântico que tece uma ligação entre as *figuras* pela recorrência de uma categoria significativa (ou de uma rede de categorias) no decorrer no desenvolvimento do *discurso*. Tais ligações são asseguradas por repetições e operadores anafóricos (artigos definidos, pronomes possessivos) que, remetendo de um a outro *enunciado*, garantem a permanência da *isotopia discursiva*. Fala-se em *isotopia figurativa*

para fazer referência aos *traços figurativos* que vão conferir especificidade aos conteúdos da *espacialização, temporalização e actorialização*.

A investigação das *isotopias* fornece pistas para compreender a ação no *discurso*, assim como o momento em que ocorrem os fatos e quem age com o objetivo de atingir uma meta. Dessa forma, as *isotopias* são objetos indispensáveis no processo de investigação de formação de *sentido e de relação no discurso*, formadas por lexemas e sememas.

1.4 Dialogismo e Intertextualidade: Origens e Relações

Em “*A Pata da Gazela*”, encontra-se um *elemento figurativo* que contribui para relacionar três textos: “*A Pata da Gazela*”, “*Cinderela*” e a “*Fábula do leão amoroso*”.

Inicialmente, a *intertextualidade* constrói-se por meio da *figura* da botina, um objeto que se torna uma pista para que Horácio, tratado como um dos príncipes da moda encontre a sua dona, por quem se vê apaixonado mesmo sem conhecer-lhe a identidade; assim, configura-se a *intertextualidade* com o conto de Perrault, no qual, após dançar com a jovem misteriosa, o príncipe se vê apaixonado e, com um sapatinho de cristal em mãos, desenvolve todo um percurso de busca da mulher amada pelo reino.

Os dois personagens, Horácio e o príncipe de Perrault, têm a *figura* do mundo natural em mãos: um, uma botina; o outro, um sapatinho de cristal, e ambos servirão para localizar a amada; assim, evoca-se o pezinho delicado e

pequenino das duas moças misteriosas. É importante observar que, ao final da narrativa de “*A Pata da Gazela*”, aparece o personagem Horácio na seguinte cena:

[...] Enquanto filosoficamente esperava que seu criado lhe preparasse uma xícara de café, abriu um livro, que acertou ser La Fontaine. Leu ao acaso: era a fábula do leão amoroso. — É verdade! Murmurou soltando uma fumaça de charuto. O Leão deixou que lhe cercassem as garras; foi esmagado pela *pata da gazela*.
(Alencar, 2006, p. 96)

Essa passagem é importante porque, com ela, Alencar termina a narrativa e cria certa motivação para a análise de “*A Pata da Gazela*”, ao fornecer um elemento que pode ser utilizado para estabelecer a relação de *intertextualidade* da fábula citada com os demais textos.

O final remete a um estado do ator Horácio, estar filosofando, pensando em suas atitudes no decorrer de toda narrativa e, coincidentemente, tomado pela leitura da fábula do Leão Amoroso, de La Fontaine, reconhece que, assim como o leão, também se deixou levar pela paixão e tornou-se imprudente, sendo vencido pelo objeto cobiçado, derrotado pelos seus inferiores, referindo-se Horácio, metaforicamente, a Amélia como a gazela, figurativizada pelo andar elegante, a suavidade do pequenino pé, do qual leão, como predador só desejava a pata e por era fora esmagado.

Na origem do conceito de *intertextualidade*, encontra-se, sem dúvida, o nome de Mikhail Bakhtin. No início do século XX, Bakhtin estudou um meio de reconhecer o *intercâmbio entre autores e obras diversas*, em pesquisa que se configurou como a base do *dialogismo*, entendido de duas formas; a primeira diz respeito ao modo de funcionamento real da linguagem: todos os *enunciados* constituem-se a partir do outro; a segunda trata da *incorporação pelo enunciatador* da voz ou das vozes de outro (s) ao enunciado.

Posteriormente, a noção de *dialogismo*, revista por Julia Kristeva, passa a ser substituída pela de *intertextualidade*:

Esse vocabulário é introduzido como pertencente ao universo bakhtiniano por Júlia Kristeva, em sua apresentação de Bakhtin na França, publicada em 1967 na revista *Critique*. A semioticista diz que, para o filólogo russo, o discurso literário não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras, um cruzamento de citações. Como ela vai chamar “texto” o que Bakhtin denomina “enunciado”, ela acaba por designar por intertextualidade a noção de dialogismo. Roland Barthes vai difundir o pensamento de Kristeva e, a partir daí, o termo “intertextualidade” passa a substituir a palavra dialogismo. Qualquer relação dialógica é denominada intertextualidade. (FIORIN, 2006, p. 52-53).

Aceito e reconhecido o novo conceito, surge à *intertextualidade*, termo sobre o qual alguns trabalhos ainda são recentes, como os de Norma Discini (2009, p. 255), que afirma: “a intertextualidade entre textos é considerada como a retomada consciente, intencional da palavra do outro, mostrada, mas não demarcada no discurso da variante”.

Na leitura de Discini, observou-se que existem três processos que levam à ocorrência textual da *intertextualidade*: a *citação*, que se firma por mostrar a relação discursiva explicitamente e todo discurso citado é por base um elemento dentro do outro já existente; a *alusão*, que se faz como uma construção que reproduz a idéia central de algo já discursado e que alude ao discurso já conhecido do público geral; e a *estilização*, que é um modo de reproduzir os elementos do discurso já existente, como uma reprodução estilística do conteúdo formal ou textual, estes são modos por que podem aparecer à *intertextualidade*.

Entende-se, após uma rápida passagem pelos conceitos, que *intertextualidade* e *dialogismo* referem-se ao mesmo conceito, ao fato de num texto ter traços ou passagens de outros textos, com *temáticas* e *figuras* semelhantes, dando origem a uma nova obra. Neste trabalho, contudo, emprega-se somente o termo *intertextualidade*.

Capítulo II

2.1 Princípios de análise em "A Pata da Gazela"

Neste momento inicial de análise, focalizam-se as marcas enunciativas da obra, no nível discursivo. Como já se mencionou na introdução, aspectos relacionados à figuratividade e à tematização são elementos fundamentais em "*A Pata da Gazela*", assim como indícios da postulada intertextualidade da obra com outras: o conto de Perrault, "Cinderela", e a fábula de La Fontaine, "O leão amoroso". Nesse sentido, cumpre ressaltar, uma vez mais, que o objetivo da análise é a investigação desses três pontos.

Trata-se, em "*A Pata da Gazela*", de analisar sua estrutura composicional pelo viés da organização das figuras e temas, associando-as, em um segundo momento, às relações de natureza intertextual. Tratando de questões relacionadas à intertextualidade, Barros (1997, p.24) esclarece, com foco no conceito de dialogismo, três aspectos importantes:

Em primeiro lugar é preciso observar que as relações do discurso com a enunciação, com o contexto sócio-histórico ou com o "outro" são, para Bakhtin, relações entre discursos-enunciados; o segundo esclarecimento é de que o dialogismo como tal foi acima concebido define o texto como o tecido de "muitas vozes", ou de muitos textos ou discursos, que se entrecruzam, se complementam, respondem umas às outras ou polemizam entre si no interior do texto; a terceira e a última observação é sobre o caráter dialógico da língua em relação ao dialogismo dos discursos e a do mascaramento do dialogismo dos textos.

Segundo Zani (2003, p.123), a intertextualidade passou a ser objeto de estudo no campo da literatura ao se focalizarem as citações textuais como

possibilidade de inclusão de um texto em outro, para efeitos de reprodução ou transformação dos conteúdos abordados. Diante dessa informação, por enquanto, nos limitamos a focalizar, em “*A Pata da Gazela*”, seus atores, tempo e espaço, postos em relação com os outros textos mencionados.

Já se sabe que a *semiótica* é a ciência que estuda como o texto diz o que diz, valendo-se de um *percurso gerativo de sentido*, instrumental metodológico que vai do simples ao complexo, organizando-se em três níveis: *o nível fundamental, o nível narrativo e o nível discursivo*. É, sobretudo, com base na observação deste último que desenvolveremos nossa pesquisa.

Além desses níveis, a semiótica também considera, para o estudo do texto, a organização em dimensões, conforme se explica a seguir:

I- A *dimensão narrativa*, que consiste em desnudar as estruturas organizadoras de nossa intuição narrativa, transformadas pela linguagem nesses “seres de papel”, que são atores, sujeito do desejo ou de medo, adquirindo competências, agindo, lutando, fracassando ou obtendo vitórias. Suas estruturas actanciais se definem por uma *composição modal (querer/ dever/ saber/ poder/ ser ou fazer)*, que diz respeito à transformação da relação de um sujeito com os objetos de valor e com outros sujeitos na mesma cena narrativa.

II- A segunda dimensão recai sobre *as estruturas passionais*, que são relativamente autônomas, desencadeadas a partir das aquisições e perdas dos *sujeitos* ao longo da narrativa. Nela, cabe o estudo de como se sente o *sujeito* após uma derrota, por exemplo; dessa forma, não se limita a saber como os fatos se desencadeiam, mas como se porta o sujeito em seu *estado de alma*, o que originou o estudo das *paixões*, dos *estados de almas dos sujeitos*. Para Bertrand (2003, p. 23), além de explorar consideravelmente tais dimensões, há outros pontos a serem observados no estudo dos textos literários:

A literatura é, entre outros, um discurso figurativo: ele representa, estabelece, na leitura, uma relação imediata, uma semelhança, uma correspondência entre as figuras semânticas que desfilam sob os olhos do leitor e as do mundo, que ele experimenta sem cessar em sua experiência sensível. É a mimesis. Essa dimensão se interessa pela maneira como se inscreve o sensível na linguagem do discurso, ou seja, basicamente, a percepção e as formas da sensorialidade.

III- O estudo dos sentidos leva à *dimensão figurativa* da significação, a mais superficial e rica, a do imediato acesso ao *sentido*; é tecida no texto por *isotopias semânticas*, e recobre, com toda sua variedade de imagens, as outras dimensões, mais *abstratas e profundas*.

IV- A dimensão em que o *sujeito* é pressuposto pela manifestação do *discurso*, reconstituível a partir dos traços que deixa nele; acessível por meio de numerosas instâncias de delegação que simulam sua presença no interior do texto (o narrador, o observador, os interlocutores), localizável por *operações enunciativas* (*debreagens e embreagens*, focalização, ponto de vista, perspectiva), reconhecido como agente da textualização, mas sempre mantido nos limites da pertinência imanente que a teoria semiótica fixou.

Algumas das informações dispostas na observação das dimensões mencionadas conduzem a um olhar mais atento para o nível discursivo:

A sintaxe discursiva possui dois aspectos: o das projeções da instância da enunciação no discurso enunciado e o das relações, sobretudo argumentativas, entre enunciador e enunciatário. Quando se menciona projeção da enunciação, busca-se distinguir as diversas formas de projeção da enunciação: actancial, temporal e espacial, também sobre os mecanismos e delegação do saber e relacionar o discurso, a partir daí, com as condições de produção (BARROS, 1988, p. 73).

Como se pode perceber pelas informações de Barros, a enunciação produz o *discurso* e, ao mesmo tempo, instaura o *sujeito da enunciação*; assim, entende-se o *eu / aqui / agora* que se encontram no texto como sendo uma espécie de reflexo da enunciação. A projeção para fora dessa instância, dos *actantes do discurso-enunciado* e de suas coordenadas *espácio-temporais*, instaura o *discurso* e constitui o *sujeito da enunciação* pelo que ele não é, fundando um mero simulacro discursivo.

Com base nessas informações preliminares, tentaremos pôr em prática esses mecanismos da verificação de *instância discursiva*, começando pelo trecho que abre a “*A Pata da Gazela*”:

Estava parada na Rua da Quitanda, próximo à da Assembléia, uma linda vitória, puxada por soberbos cavalos do Cabo.

Dentro do carro havia duas moças; uma delas, alta e esbelta, tinha uma presença encantadora; a outra, de pequena estatura, muito delicada no talhe, era talvez mais linda que sua companheira.

Estavam ambas elegantemente bem vestidas, e conversavam a respeito das compras que já tinham realizado ou das que ainda pretendiam fazer.

__Daqui aonde vamos? Perguntou a mais baixa, vestida de roxo claro.

__Ao escritório de papai: talvez ele queira vir conosco. Na volta passaremos pela Rua do Ouvidor, respondeu a mais esbelta, cujo talhe era desenhado por um roupão cinzento.

O vestido roxo debruçou-se de modo a olhar para fora, no sentido contrário àquele em que seguia o carro, enquanto o roupão, recostando-se nas almofadas, consultava uma carteirinha de lembranças, onde naturalmente escrevera a nota de alguma de suas encomendas.

__O laçao ficou de vez! Disse o vestido roxo com um movimento de impaciência.

__É verdade! Respondeu distraidamente a companheira. Estas palavras confirmavam o que, aliás, indicava o simples aspecto da carruagem: as senhoras estavam à espera do laçao, mandado para algum ponto próximo. A impaciência da moça de vestido roxo era partilhada pelos fogosos cavalos, que dificilmente conseguia soffrear um cocheiro agalado.

Depois de alguns momentos de espera, sobressaltou-se o roupão cinzento, e aconchegando-se mais às almofadas, como para ocultar-se no fundo da carruagem murmurou:

__Laura...! Laura!...

E como sua amiga não a ouvisse, puxou-lhe pela manga.

__O que é, Amélia?

__Não vêes? Aquele moço que está ali defronte nos olhando.

__Que tem isso? Disse Laura sorrindo.

__Não gosto! Replicou Amélia com um movimento de contrariedade.

Há quanto tempo está ali e sem tirar os olhos de mim?

__Volta-lhe às costas!

__Vamos para diante.

__Como quiseses. (ALENCAR, 2006, p.11)

Nessa introdução, faz-se necessário observar os traços que remetem à projeção da *enunciação*. Nesse sentido, são indicados, na tabela abaixo, os elementos que dizem respeito à actorialização, à espacialização e à temporalização, destacando o valor de tais categorias para o discurso literário que se busca construir.

Actorialização	Espacialização	Temporalização
Duas moças Uma delas alta e esbelta A outra de pequena estatura, muito delicada no talhe/ mais linda que sua companheira/ elegantes e bem vestidas/ mais baixa de vestido roxo claro/ mais esbelta cujo talhe era desenhado com roupão cinzento/ o vestido roxo/ o roupão/ o laçao/ a companheira/ carruagem/ senhoras/ a impaciência da moça de vestido roxo/ fogosos cavalos/ cocheiro agalado/ sua amiga/ aquele moço/ Laura sorrindo/ Amélia com movimento de contrariedade	Rua da Quitanda, Próxima da Assembléia / dentro do carro/ ao escritório/ Rua do Ouvidor/ Para fora/ ponto próximo/ ali	Já tinham realizado ou das que pretendiam fazer / Seguia / Depois de alguns momentos/ Há quanto tempo Estava parada/ puxada/ havia/ tinha Conversavam / respondeu /consultava Escrevera /ficou-se/ disse /respondeu-mandando Sobressaltou-se / murmurou/ ouviu-se Puxou-lhe

Quadro 02

O autor focaliza o *espaço físico*, onde se encontram as personagens, com muita riqueza nos detalhes, enfatizando a beleza das jovens. A *temporalização* é marcada pela presença dos verbos no pretérito, acompanhada de indicações sobre a *espacialização*; dessa forma, as *figuras* ganham vida. Em torno das moças, considerando-se a descrição minuciosa que se faz de suas vestes, elabora-se uma *isotopia* da beleza, considerando os traços semânticos que são aí reiterados.

O vocabulário empregado em torno das *figuras* e nomes de ruas contribuíram para remeter o enunciatário ao contexto histórico em que se desenvolve a narrativa. O *enunciador* procura detalhar as ruas, os trajes, as *figuras* para que o *enunciatário* as reconheça como específicas de um determinado período histórico.

Nota-se a importância das *figuras* para a identificação do ambiente: “uma linda vitória,” “cavalos do cabo” remetem a uma determinada época, ajudando a criar um simulacro do mundo no qual estão introduzidos os personagens de “*A Pata da Gazela*”. Conforme o desenrolar da história, pode-se perceber um conjunto de *figuras* que se entrelaça com temas relacionados a classe burguesa para criar o espaço da obra, com os elementos elencados para a identificação de um tempo e um espaço pertencentes ao período em que havia a corte no Brasil.

Ao separar os elementos que constituem a enunciação da *sintaxe discursiva*, verificou-se que, isoladamente, não criaram um *efeito de sentido* específico; pois cabe à *figurativização* e à *tematização*, fundando a *semântica discursiva*, fazer uso de *isotopias*, para que *temas e figuras* tomem forma no texto, relacionando *atores, espaços e tempos*.

Ao discutir aspectos da construção de sentido da *semântica discursiva*, Barros (1988) considera que a *disseminação discursiva* dos *temas* e o procedimento de *figurativização* dos elementos do conteúdo são tarefas do sujeito da *enunciação*, que, por meio de tais recursos, provê seu *discurso* de *coerência semântica* e cria efeitos de realidade, garantindo a *relação* entre o discurso construído pela linguagem e o mundo natural.

A operação pela qual a *enunciação* realiza a tarefa mencionada denomina-se *debreagem*, uma projeção, para fora dessa instância, dos *actantes* que vão constituir o *discurso-enunciado*. Nesse sentido, ao tratar da *debreagem actancial*, discute-se a projeção de um *não-eu* no enunciado, distinto do eu da *enunciação*.

Observe-se que o sujeito responsável pela *enunciação* está sempre implícito e pressuposto, nunca manifestado no *discurso-enunciado*. Neste, encontra-se apenas um simulacro do sujeito.

[...] O discurso figurativizado resulta da construção do sentido efetuada pelo sujeito da enunciação, trabalho esse representado sob a forma de percurso gerativo. O discurso não é a reprodução do real, mas a criação de efeitos de realidade, pois se instala, entre o mundo e o discurso, a mediação da enunciação. (FIORIN in BARROS, 1988, p.117).

No trecho de “*A Pata da Gazela*” mencionado, o ator lacaio (ele) é tomado como sujeito dessa cena; trata-se, então, de uma *debreagem enunciativa*, uma vez que se pretende realçar um actante próprio do enunciado.

Quanto à *temporalidade*, servirá para efetuar uma ligação com as demais figuras, uma vez que as relacionará como um indicador do tempo projetado na narrativa. Assim, pela indicação contida em “aproximava”, verifica-se um tempo anterior ao que corresponderia à enunciação, localizada sempre em um presente implícito:

O lacaio aproximava-se a passos medidos; trazia na mão um embrulho de papel azul, que o atrito dos dedos e a oscilação dos objetos envoltos desfizera, obrigando o portador a apertá-lo de vez em quando. [...] Não percebera ele, porém, que abrindo-se o papel com a corrida, um dos objetos nele contidos escorregava e, juntamente na ocasião de deitar o embrulho na caixa do carro, caíra na calçada. (Alencar, p. 12-13)

Toda *figurativização e tematização* manifestam os valores do *enunciador* e, por conseguinte, estão relacionados à instância da *enunciação*. São operações *enunciativas* que desvelam os valores, as crenças, as posições do *sujeito da enunciação*.

Nos trechos citados, temos como valores a submissão do ser (o lacaio, como *sujeito do ser e do dever*); ser lacaio corresponderá, então, a um sujeito prestador de serviços, no contexto, às jovens senhoras que o aguardavam na linda vitória, de quem recebera a ordem de ir a determinado lugar buscar uma encomenda, contida no embrulho de pacote azul.

Resta evidente que tais sentidos se originam da descrição do sujeito presente no texto analisado: a partir do conjunto de figuras que o sustenta, elabora-se o contexto temático; assim, a união das figuras (lacaio/ embrulho de papel azul/ objetos/ caixa do carro/ calçada/ um dos objetos) com os verbos que representam os momentos e ações do enunciado (aproximava-se/ trazia/ desfizera/ obrigando/ percebera/ abrindo-se/ escorregava/ deitar/ caíra) recobre a temática de um sujeito em busca de um objeto, o qual se apresenta como

valioso para os atores, dada a aflição e a impaciência das moças dentro do carro, postas numa situação de espera, com o carro parado na rua da Quitanda.

Ocorre, porém, que, durante a realização de sua tarefa, o laçao deixa cair do embrulho um dos objetos, e, mesmo tendo uma das jovens, percebido que algo caíra, com a pressa de sair daquela rua, as duas vão se embora, sem saber que ficara sobre a calçada a botina. Esse descuido do laçao é fundamental para o desdobramento do enredo da obra, constituindo-se em figura da ação do destino.

Para o estudo dos *temas e figuras*, a *semântica discursiva* apóia-se nas *isotopias*, recorrência de elementos linguísticos, redundância que assegura a *linha sintagmática do discurso* e responde por sua coerência *semântica*. A *isotopia figurativa* estabelece um primeiro nível de leitura; auxiliando-a temos também os *lexemas*, unidades de significação virtual que, em contexto, assumem o sentido de um ou mais *sememas*.

Consideremos, para exemplificação desse trabalho com as isotopias figurativas, o trecho a seguir:

O coração é um solo. Vale onde brotam as paixões, como os outros vales da natureza inanimada, ele tem suas estações, suas quadras e aridez ou de seiva, de esterilidade ou de abundância. Depois de grandes borrascas de chuvas, os calores do sol produzem na terra uma fermentação, que forma o húmus, a semente caindo aí, brota com rapidez. Depois das grandes dores e das lágrimas torrenciais, formam-se também no coração do homem um húmus poderoso, uma exuberância de sentimento que precisa expandir-se. Então um olhar, um sorriso, que aí penetre, é semente de paixão, e pulula com vigor externo. O moço parecia estar nessas condições: ele trajava luto pesado, não somente nas roupas negras, como na cor malicenta das faces nuas, e na mágoa que lhe escurecia a fronte. (*Id.*, p. 12)

Para mencionar o estado emocional do personagem, o enunciador valeu-se de *isotopias figurativas*, em que, ao comparar o coração de Leopoldo com elementos de uma natureza morta, as figuras remetem também ao estado atual do ator. A natureza morta se reflete nele pelo luto pesado, roupas negras, cor malicenta, faces nuas, mágoa que escurecia a fronte; contudo, na natureza, tudo se transforma, e por uma metamorfose, os elementos ganham vida,

florescem; para Leopoldo o olhar, o sorriso, são as sementes que farão brotar nele o gosto pela vida. Nessa perspectiva, tendo os sentidos recuperados a partir da contemplação de Amélia, começa a se operar, nesse ator, a metamorfose que o transformará num novo homem; dessa forma, as isotopias em cena apontam para valores do que vive um estado de transformação.

Essas *isotopias* encontram-se entrelaçadas por elementos como *solo, vale, estações, borrascas de chuva, calores de sol, húmus, terra, semente, moço, luto, quadras e lágrimas torrenciais*, os quais servem para recobrir a temática do florescimento do amor na existência humana. No que corresponde ao *nível fundamental*, encontraríamos a oposição entre a fertilidade e a infertilidade, assim como, para o *nível narrativo*, a transformação de estado do sujeito, tendo-se a passagem de um estado a outro, do estado negativo ao positivo.

No *nível discursivo*, há também abstrações que *tematizam* o estado de alma do ator Leopoldo, no momento em que ele passa a conhecer aquela que fará brotar em seu coração a chama da vida novamente, o amor. Tal estado de alma é ressaltado, *figurativizado* pelos elementos da natureza em contraste com a cultura (o solo fértil = natureza x o luto = cultura), o solo e a fertilidade simbolizam a afirmação da vida e o luto, a negação da vida pregada pela cultura, mediante o trabalho de aceitação da morte.

Observa-se que as *figuras* da natureza representam o que é *eufórico* de valor à vida, contrastando com as *figuras* de *valor disfórico*. É possível também relacionar, nesse caso, as oposições entre tristeza e felicidade, luz e escuridão, ocorrendo uma passagem do estado atual do personagem disjunto com valores da felicidade para o de conjunto com esses valores, representados pelo tema da paixão, que nele começa a florescer. Por esse motivo, o narrador articula os elementos da natureza que caracterizam a fertilidade, atribuindo ao tema da paixão todo um processo de plantio e colheita, em um solo no qual o coração de Leopoldo é *figurativizado* como estéril e *disfórico*.

Assim como essa passagem, a transformação do estado de alma do sujeito, *figurativizada* pelo uso da metáfora com recurso a temas da natureza, especificamente comparando o solo com o coração do homem, faz nascer um *discurso conotativo*, em que o solo infértil deixa de sê-lo por conta das

mudanças naturais da própria natureza e torna-se apto à plantação e ao dar frutos; passa-se de um *sujeito disjunto* da fertilidade a um conjunto com a fertilidade, fazendo nascer a nova vida, que, no caso, *figurativiza-se* em Leopoldo após apaixonar-se por Amélia.

Havia minutos que, percorrendo a Rua da Quitanda em sentido oposto à direção do carro, avistara a moça recostada nas almofadas, e sentira a seu aspecto viva impressão. Sem disfarce ou acanhamento, recostou-se à ombreira de uma porta de escritório, esqueceu-se naquela ardente contemplação.

[...] Não sei por que, Leopoldo, cuja adoração era infatigável como a emanção de uma chama perene, sentiu naquela ocasião a necessidade de dar um repouso à sua contemplação. Então como se a luz que o deslumbrava se fosse tornando mais doce, ele pôde ver destacar-se o perfil gracioso da moça. (ALENCAR, *op. cit.*, p. 12:25)

Em tais trechos, *os atores, os tempos e os espaços* encontram-se associados, provando a eficácia e a importância dessas três categorias como conectores de significação; todo o enunciado está sendo mantido e sustentado por um *estado do sujeito*, em seu ato de contemplar a moça dentro do carro e no teatro.

Estão presentes também as *figuras sensoriais, visuais, auditivas e táteis*; por exemplo: Leopoldo, em seu ato de contemplação, lança um olhar sobre a moça, manifestando-se visualmente na direção do *objeto*, efetivando o desejo de *conjunção* com a *figura* da mulher amada.

A seguir, entra em cena o segundo personagem masculino.

Nesse momento dobrando a Rua da Assembléia, se aproximara um moço elegante não só no traje do melhor gosto, como na graça de sua pessoa: era sem dúvida um dos príncipes da moda, um dos leões da Rua do Ouvidor; mas deste podemos assegurar pelo seu parecer distinto, que não tinha usurpado o título. (ALENCAR, *op.cit.*, p.13)

A expressão “nesse momento” corresponde a um marcador de simultaneidade em relação ao *agora* já instaurado na narrativa; a espacialidade

marca o local, dobrando a Rua da Assembleia em direção a Rua do Ouvidor. Já no que se refere às características do ator, estão revestidas por traços que visam a contribuir na elaboração de uma determinada *isotopia*: moço elegante/ traje do melhor gosto/ graça de sua pessoa/ príncipe da moda/ leões/ parecer distinto/ título, os quais recobrem a classe social de Horácio, moço pertencente à alta burguesia local, dotado da riqueza que o distingue como um ser nobre pelo seu porte.

O mancebo viu casualmente o laçao quando passara por ele correndo, e percebeu que um objeto caíra do embrulho, naturalmente não se dignaria abaixar para apanhá-lo, nem mesmo deitar-lhe um olhar, se não visse aparecer ao lado da vitória o rosto de uma senhora, que o aspecto da carruagem indicava pertencer à melhor sociedade. [...] Quando o moço ergueu-se com o objeto na mão, já o carro dobrava a Rua Sete de Setembro. Ficou ele um momento indeciso, olhando em torno, como se esperasse alguma informação a respeito da pessoa a quem pertencia o carro. Sem dúvida, a senhora era conhecida em alguma loja de fazendas, talvez tivesse aí feito compras. (*Ibid.*, p. 13)

Horácio observou a *figura* da carruagem, que lhe forneceu informações sobre a classe social da jovem que vira no interior do veículo. Com o pretexto de devolver-lhe o objeto perdido, e conquistar a jovem, recolhe o objeto do chão; assim, a *temática* da riqueza e do interesse em relacionar-se apenas com a jovem é recoberta pela postura do ator, acenando também para o caráter desse ator, um homem que vê na mulher um ser a ser conquistado como um troféu. Nessa atitude surgem as primeiras pistas dos valores que Horácio investe na mulher, como objeto de uso e conquista.

2.2 Primeiras impressões sobre o objeto desejado: do ser e do parecer

Ao tratar da concepção de Horácio sobre a figura feminina, deve-se ter em mente que tal ideia somente pode ser construída a partir dos juízos de valor que tal ator elabora frente ao que vivencia. Dessa forma, como ponto importante para o *discurso*, tem-se a questão das *modalidades veridictórias*. Cabem, portanto, rápidas observações sobre o conceito de *veridicção* em *semiótica*, uma vez que os atores Horácio e Leopoldo serão postos na narrativa em situação de desconhecimento e dúvida sobre a identidade do seu objeto de desejo: para um, a identidade daquela que é a dona do objeto adorado, o pé; para outro, a identidade da mulher amada.

Assim como o príncipe do conto de Perrault busca em sua narrativa a identidade da desconhecida por quem se apaixonou, Horácio sai em busca da amada; nessas situações, destacam-se as *figuras* da botina, do sapatinho de cristal e do pé, nos dois textos, cada qual abordando uma *temática* específica, tendo, contudo, tais *figuras* dialogam entre si, proporcionando relações de *intertextualidade*.

As *modalidades veridictórias*, embora pertencentes ao *nível narrativo*, abrigam elementos com nítida consequência na passagem para o *nível discursivo*; por isso, devem ser levadas em consideração, auxiliando na discussão de certas *relações* entre os atores de “*A Pata da Gazela*”.

Para o estudo das modalidades, há que se considerarem algumas informações de caráter conceitual de três disciplinas que discutem a questão: a *linguística*, a *semiótica* e a *lógica modal*.

A *linguística* analisa os verbos modais, verbos que podem ser seguidos por outros verbos no infinitivo, como: *querer*, *dever*, *poder* e mais amplamente as expressões modais de todo tipo, incluindo as formas verbais dos “modos”,

que definem a atitude do *sujeito enunciador* com relação a seu *enunciado*, por exemplo, *modalidades apreciativas ou epistêmicas*, como a certeza, a eventualidade e a incerteza.

A *semiótica* dedica-se apenas a predicados modais manifestados na superfície do texto, situando a modalidade em nível mais geral e abstrato: ela fala em “*valores modais*”; desse modo, o /*saber*/ ou /*poder fazer*/ (as barras oblíquas servem para indicar que se trata de valor modal) de um sujeito podem ser expressos por predicados de “*saber*” e de “*poder*”, mas igualmente por atores ou *objetos figurativos*.

As *modalidades fundamentais* são limitadas: as que modalizam são “*dever*”, “*saber*” ou “*poder*”, que modificam os enunciados de “*fazer*” ou de “*ser*”; há também o “*fazer*” que modaliza o “*fazer*” (*fazer fazer*) e, conseqüentemente, todas as *modalizações do fazer* (*fazer crer, fazer saber, etc*), podendo combinar-se entre si no *quadrado semiótico*, desde que se aplique a dupla regra da asserção e da negação, alternadamente, em seus *enunciados constitutivos*.

Denis Bertrand (2003, p. 309) fala da existência de uma aproximação entre *lógica modal* e *semiótica*, devido à arquitetura da estrutura elementar da significação, a articulação de *modalidades*. Esse semioticista informa que a *lógica modal* se aplica a descrever, a montante do discurso natural, o funcionamento de relações interproposicionais “puras” e formalmente calculáveis, independente da realidade do discurso e dos valores que nele se entrecruzam, questão de que a *sintaxe actancial* tenta dar conta.

Segundo Bertrand, o que marca a diferença entre a *semiótica* e a *lógica modal* é a distinção entre “*verdade*” e “*veridicção*”: a *lógica modal* fundamenta seus cálculos nos valores de verdade (verdadeiro ou falso) para avaliar a validade das relações entre proposições formuladas em abstrato, ao passo que a *semiótica* fundamenta sua descrição na realidade contingente e cultural do discurso, buscando determinar as *relações efetivas discursivas*; assim, para ela, o jogo se baseia na *competência modal dos sujeitos* e na existência *modal dos objetos*.

Em um ponto de vista complementar a esse respeito, deve-se considerar o olhar de outra estudiosa da questão:

[...] no nível do discurso, o contrato fiduciário é um contrato de veridicção, que determina o estatuto veridictório do discurso. A verdade ou a falsidade do discurso dependem do tipo de discurso, da cultura e da sociedade [...] O contrato de veridicção determina as condições para o discurso ser considerado verdadeiro, falso, mentiroso ou secreto, ou seja, estabelece os parâmetros, a partir dos quais o enunciatário pode reconhecer as marcas da veridicção que, como um dispositivo veridictório, permeiam os discursos. A interpretação depende, assim, da aceitação do contrato fiduciário e, sem dúvida, da persuasão do enunciador, para que o enunciatário encontre as marcas de veridicção do discurso e as compare com seus conhecimentos e convicções, decorrentes de outros contratos de veridicção, e creia, isto é, assuma as posições cognitivas formuladas pelo enunciador. (BARROS, 1988, p. 93-94).

Segundo a autora, o enunciador não produz discursos verdadeiros ou falsos, mas constrói discursos que criam *efeitos de sentido de verdade ou de falsidade*. Dessa forma, por exemplo, um parecer verdadeiro é interpretado como um ser verdadeiro, a partir do contrato de *veridicção* assumido.

Vejamos uma passagem em “*A Pata da Gazela*” na qual o ator assume como verdadeira sua impressão a respeito da personagem Laura, tomando-a como sendo a dona da botina, encontrada por ele, Horácio:

____ Aquela mão é irmã do meu adorado pezinho! Não tem a graça dele, sem dúvida, nem se compara com aquele mimo de amor; mas há um certo ar de familiar, um quer que seja!.... Assim cogitando, Horácio chegara à porta de um camarote, e pela fresta fitara com disfarce o olhar em Laura, cuja mão, excessivamente pequena e calçada por uma luva muito justa, custava a segurar o binóculo de madrepérola. O moço, apenas reconheceu o vestido de seda violeta e a mãozinha que lhe servira de fanal, abaixou o olhar para a fímbria do vestido a ver se descobria alguma coisa, o peito, a ponta, a sombra ao menos do pezinho mimoso, ídolo de sua alma. Mas não foi possível: o vestido arrastava no chão, nenhum movimento fazia ondular a seda; e contudo o mancebo ali ficou imóvel, palpitante de emoção, como se esperasse dos lábios da mulher amada o monossílabo que devia decidir seu destino. (ALENCAR, *op. cit.*, p. 26)

Na cena, Horácio passa a crer que seja Laura a dona da botina e, conseqüentemente, do pezinho, *objeto* desejado por ele; assim, unem-se as *modalidades do ser e do parecer*, uma vez que o sujeito correlaciona o *parecer verdadeiro* a um *ser verdadeiro*, que, no momento, mesmo os *enunciatários* desconhecem. Nesse sentido, julga ser Laura a mulher a quem procura, por uma avaliação sua da mãozinha de moça, considerando a possível semelhança entre a mãozinha e o pé (ser pequenina a mão).

Em busca da comprovação de sua descoberta, Horácio empenha-se para ver o pé da jovem, mas não consegue realizá-lo, uma vez que ela o impede de todas as formas. Na avaliação do *nível discursivo*, as *figuras* de Laura, do vestido, da mãozinha recobrem o tema da identidade da dona da botina; são *figuras* que o discurso organiza para dificultar o descobrimento da verdadeira dona do objeto.

Na cena seguinte, relata-se o papel da mulher na visão de Horácio, para que se possa avaliar porque uma simples botina o transformara de *sujeito do poder ter* as mais belas mulheres em *sujeito desejoso* de ter apenas uma, a dona do pezinho mimoso.

A mulher era para ele a obra suprema, o verbo da criação.

___Amar é adorar a Deus na sua ara mais santa, a mulher.

Amar é estudar a lei da criação em seu mais profundo mistério, a mulher. Amar é admirar o belo em sua mais esplêndida revelação, é fazer poemas e estátuas como nunca se realizou o gênio humano.

[...] Mas o que sentia Horácio era apenas o culto a forma, o fanatismo do prazer. [...] o mancebo admirava na mulher a formosura unicamente: apenas artista, ele procurava um tipo. Durante dez anos atravessava os salões, como uma galeria de estátuas animadas e vivos painéis, parando um instante em face dessas obras-primas da natureza.

Vieram uns após outros todos os tipos: a beleza ardente das regiões tépidas, ou a suave gentileza da rosa dos Alpes; o moreno voluptuoso ou a alvura do jaspe; a fronte soberana e altiva ou o gesto gracioso e meigo; o talhe opulento e garboso ou as formas esbeltas e flexíveis. Seu gosto foi apurando; e ao cabo de algum tempo tornou-se difícil. A beleza comum já não o satisfazia; era preciso a obra-prima para exercitar-lhe a atenção e comovê-lo.

Então começou o moço a amar, ou antes, a admirar, a mulher em detalhe. [...] Almeida tinha admirado a mulher em todos os tipos e em todos os seus encantos; mas nunca tinha amado sob a forma sedutora de um pezinho faceiro. Era realmente para surpreender. Como passara despercebido esse condão mágico da mulher, a ele que julgava ter esgotado todas as emoções do amor? (*Ibid.*, p. 19-20)

Temos, no trecho, informações sobre o comportamento de Horácio. Para ele, a mulher era uma obra suprema que merecia o culto à forma e formosura; coloca-se o ator como um crítico a contemplar, de seu ponto de vista, a obra suprema da criação de Deus: a mulher. Tal culto recobria seu fanatismo pelo prazer, de quem buscava um tipo específico de mulher.

A temporalidade registrada no enunciado “durante dez anos” destaca o tempo gasto por Horácio nos salões de festas, durante o qual, a apreciação da beleza feminina tinha aspecto semelhante ao de quem passeia por galerias de arte, com estátuas animadas: mulheres se apresentavam como vivos painéis, obras-primas da natureza a serem contempladas.

Registra-se também, nesse enunciado, a presença de elementos para uma *isotopia da figura* feminina encontrada por Horácio nos salões: a beleza ardente das regiões tépidas/ a suave gentileza da rosa dos Alpes/ o moreno voluptuoso/ a alvura do jaspe, traços que se convertiam em características de mulheres admiradas e conquistadas por Horácio. Aos poucos, porém, seu gosto foi apurando-se, voltando-se ele para a admiração de outros detalhes constitutivos da mulher: a fronte soberana e ativa/ o gesto gracioso e meigo/ o talhe opulento e garboso/ as formas esbeltas e flexíveis. Quando já se achava sem motivação para sua contemplação, o pezinho veio enfeitiçar-lhe como se fora um condão mágico.

Assim como a varinha mágica da fada madrinha opera transformações no estado de Cinderela, o pé opera em Horácio transformações gradativas, conforme se pode constatar no decorrer da análise. O ator encontra-se enfeitiçado pelo desejo de possuir aquele pezinho, do qual as curvas e contornos impregnados na botina passam a fasciná-lo, tendo, como um artista, um novo objeto de adoração, uma nova fonte de inspiração para seus desejos: o pezinho mimoso.

Desse modo, o *tema* do amor, para ele, é associado à beleza da figura da mulher, à temática do belo; depois de ter seus sentidos desgastados, não encontrando mais opções em contemplar a beleza feminina, das quais amara todas as raças e tipos, o culto à forma parecia não lhe satisfazer mais, até o momento em que encontra a botina, objeto que altera seu *estado modal*.

Com os sentidos alterados pelo formato do pé, presentificado pela botina, desperta-lhe o instinto, o desejo de posse; tomado por um novo *objeto* de desejo, passa ele a estar apaixonado não pelo *ser feminino*, mas por um detalhe *físico* que lhe passava despercebido; assim, uma “simples” *figura*, a da botina, modifica o ser desse *sujeito* que, sob o governo do parecer, passa a buscar aquela que possui o objeto adorado.

Observando a botina, compara-a com o chapim de ouro da borralheira, fornecendo vestígios de *intertextualidade* ao leitor; mas o que nos interessa, neste momento, são as primeiras impressões do personagem sobre seu *objeto* desejado.

Era uma botina, já sabemos; mas que botina! Um primor de pelica e seda, a concha mimosa de uma pérola, a faceira irmã do lindo chapim de ouro da borralheira; em uma palavra a botina desabrochada em flor, sob a inspiração de algum artista ignoto, de algum poeta de ceiró e torquês.

Não era, porém, a perfeição da obra, nem mesmo a excessiva delicadeza da forma, o que seduzia o nosso leão, eram, sobretudo os debuxos suaves, as ondulações voluptuosas que tinham deixado na pelica os contornos do pezinho desconhecido. A botina fora servida, e muitas vezes; embora estivesse ainda bem conservada, o desmaio de sua primitiva cor bronzeada e o esfolamento da sola indicavam bastante uso.

[...] Mas a botina achada já não era um artigo de loja, e sim o traste mimoso de alguma beleza, o gentil companheiro de uma moça formosa, de que ainda guardava a impressão e o perfume.

[...] Há um aroma, que só tem uma flor da terra, o aroma da mulher bonita: fragrância voluptuosa que se escala ao mesmo tempo do corpo e da alma; perfume inebriante que penetra no coração como o amor volatizado. A botina estava impregnada desse aroma delicioso; o delicado tubo de seda, que se elevava como a corola de um lírio derramava como flor, ondas suaves. (*Ibid.*, 14,15)

A botina encontrada, sob o ângulo dos valores da cultura, é um tubo de seda e pelica; sob o dos valores da natureza, é uma corola de flor da terra, a qual exala seu perfume, um aroma de mulher bonita, como se permite descrevê-la Horácio.

A sedução que o objeto exerce sobre o ator é devida aos debuxos suaves, às ondulações voluptuosas, ao contorno do pezinho desconhecido. Com esses traços, a botina desperta nele uma indescritível atração pelo pé,

parte que ainda não havia admirado como atrativa num corpo de mulher, mas que agora o fascinava e deslumbrava.

O objeto abriga em si marcas de seu estado de conservação. O desgaste em sua cor primitiva, cor bronzeada e o esfolamento da sola indicavam bastante tempo de uso, além de trazer impregnado o perfume e os contornos do pezinho de sua dona. Isso também leva a indagar por que duas moças lindas e ricas estavam esperando por um objeto usado, uma vez que pela carruagem se registra que detêm certo poder aquisitivo; que mistério as une com relação aquele objeto?

Considere-se o objeto botina não como um mero calçado, ou apenas um artigo de luxo de alguma beleza inédita a qual procura Horácio, mas como um revestimento figurativo que recobre não apenas a identidade de sua dona, a exemplo do sapatinho de cristal de Cinderela, mas também aponta para uma temática maior, recebendo, durante a narrativa, investimentos que farão desse objeto foco central do discurso literário.

Num primeiro momento, para Horácio, recolher a botina caída no chão seria uma boa oportunidade para iniciar um romance de rua com uma das mais ricas herdeiras do local; ele, um sujeito modalizado pelo saber fazer, tinha o conhecimento de como se aproximar de suas conquistas; fazia das mulheres um objeto de estudo, era um homem rico e podia gastar seus dias em ócio, e um sujeito modalizado pelo ser e pelo poder, socialmente reconhecido como um leão (rei das selvas, um ser viril) e príncipe, aquele que é dotado de nobreza, riqueza, beleza, bons costumes, enfim, um sujeito refinado, idealizado culturalmente.

Assim, entende-se, a pouca atenção que teve para com a botina ao recolhê-la do chão, sendo que o objetivo do ator era aproximar-se da carruagem e conhecer a jovem que nela estava. Assim, a pretensão de Horácio, ao recolher a botina no chão, dizia respeito somente a estabelecer um primeiro contato com a jovem que estava na carruagem; teria, com esse ato, a possibilidade de mais uma história de conquista para comentar com os amigos, sobretudo ao perceber, pelo luxo da carruagem, que sua dona pertencia a mais refinada classe social.

Contudo, ao recolher a botina, a carruagem partiu, não dando tempo para que ele se aproximasse do carro; colocou, então, o objeto no bolso e só depois, já em sua casa, lembrou que a guardara no bolso. Resolveu analisar detalhadamente o objeto: ao fazê-lo e constatar que pertencia a uma mulher especial, seus *sentidos* se modificam; passa a ser um *sujeito desejoso* do *saber* quem é a mulher possuidora daquele pezinho tão pequeno, aquela parte do corpo que, outrora, lhe passara despercebida, pois, somente então, tinha tomado conhecimento do valor e da beleza que essa parte do corpo poderia ter.

O instinto do *sujeito* o conduz a querer buscar o *objeto desejado*, e passa a investigar minuciosamente a botina, à procura de pistas que o levem até sua dona:

[...] __Esta botina é de moça; e moça da juventude: a sola apenas roçada junto à ponta, o salto quase intacto, não estão descrevendo com a maior eloquência a sutileza do passo ligeiro? Eu sinto, posso dizer eu vejo, esse andar gentil, que manifesta a deusa, como disse o poeta: a deusa, a Vênus deste Olimpo em que vivemos, a mulher. Só quando toda seiva se precipita para o coração, quando germinam os botões que mais tarde abrirão em flor, só nesse momento de assunção é que a mulher tem este andar sublime e augusto. È o andar do passarinho que, roçando a relva, sente o impulso das asas; é o andar do astro nascente, caminhando para a ascensão; é o andar do anjo que, mesmo tocando a terra, parece prestes a fugir ao céu; e é, finalmente, a ilação d' alma que aspira de Deus os eflúvios do amor, do amor, único ambiente do coração!

[...] Nisto o moço descobriu na fivela do laço da botina alguma coisa que lhe excitou vivo reparo; chegando à luz, viu as voltas de um fio, que prendeu entre as brancas unhas afiladas, verdadeiras garras de leão da moda. Com alguma paciência retirou um longo cabelo castanho e muito crespo. __Outra prova de que, aliás, não carecia! Este cabelo é de mulher; não há menina que possa ter. Quatro palmos, além do que se partiu naturalmente! Bem se vê que é uma palmeira frondosa, e não um arbusto! Tem o cabelo castanho e crespo, duas coisas lindas sem dúvida, embora minha paixão seja a trança basta e lisa, negra como uma asa de corvo. Esse negrume dá a mulher o quer que seja de satânico: lembra que ela também gerou-se da terra; não é anjo somente; não é somente filha do céu. Eu não posso suportar a mulher-serafim, que parece desdenhar do mundo onde vive, e do pó que é feita.

Horácio voltou a botina.

__Mas seja embora castanha, ou mesmo loura, que é uma cor límpida de cabelo! Que me importa isto? Tenho alguma coisa com seu cabelo?

O que amo nela é o pé: este pé silfo, este pé de anjo, que me fascina, que me arrebatava, que me enlouquece!... (*Ibid.*, p., 16-17)

Horácio faz menção à *figura* da mulher como uma deusa, à metamorfose do *ser* ao destacar-lhe as transformações físicas, o amadurecimento da moça, identificado pela sua experiência de quem entende como um especialista (no caso, em conquistas femininas); deduz, então, que só pode ser a botina de uma jovem, apesar do tamanho lhe parecer ser pertencente ao pé de uma menina. Na comprovação pelo fio de cabelo, faz uso de diversos sentidos: o tátil, com o qual segura a botina e retira o fio de cabelo crespo de quatro palmos; o olfativo, com que sente o cheiro da mulher madura; e o visual; com o qual também analisa o tamanho e o tipo de cabelo retirado da fivela da botina.

A *figura* dos “cabelos crespos” pode ser interpretada como um índice que aponta para a *isotopia* da nacionalidade da moça, ao se levar em consideração o espaço em que ela vive, no Rio de Janeiro, Brasil. Nas figuras: *palmeira frondosa*, *arbusto*, *traça basta e lisa*, *asa do corvo*, efetua-se uma assimilação da beleza da jovem com os elementos da natureza, podendo configurar-se como indícios da vontade de efetuar-se correspondência com uma *espacialidade* local.

Averiguado o tamanho do cabelo, configura-se a pista de que pertença a uma mulher jovem, aflorando no ator o desejo de busca. Nota-se que, mais uma vez, é empregado o termo como um leão, possuidor de garras afiadas.

Voltemos a atenção para as impressões do outro ator, Leopoldo, diante de uma cena em que vê o pé, que, pelas circunstâncias, pensa ser de Amélia:

[...] Leopoldo apenas vira o pé, que na precipitação de subir, levantara demais a saia. Sem consciência do que fazia, precipitou-se para a portinhola do carro. O lacaios que a fechava nesse momento, embargou-lhe o passo. Quando o carro partiu na direção de São Francisco de Paula, Amélia inclinou-se e lançou de esguelha um olhar vivo para a esquina.

Leopoldo ficara na calçada imóvel e extático de surpresa.

O pé que seus olhos descobriram, era uma enormidade, um monstro, um aleijão. Ao tamanho descomunal para uma senhora, juntava a deformidade. Pesado, chato, sem arqueação e perfil, parecia uma base, uma prancha, um tronco, do que um pé humano e sobretudo o pé de uma moça.

[...] Ele sentia-se com forças para amar o feio e o desgraçado, mas não o disforme, o horrível. Essa aberração da figura humana, embora em um ponto só, lhe parecia o sintoma, senão o efeito, de uma monstruosidade moral.

[...] O pé disforme existia; era aquele o seu molde, o seu corpo de delito, e por ele se podia ver o quanto devia ser horrível a realidade. Agora Leopoldo podia apreciar os traços parciais que lhe tinham

escapado pela manhã; esse pé era cheio de bossas como tubérculos; não arremedava nem de longe o contorno dessa parte do corpo humano: era uma posta de carne, um cepo! (*Ibid.*, p.30)

Tais passagens identificam o momento em que Leopoldo tem a visão de um pé, devido à ocasião em que as moças, após saírem do teatro, apressam-se para entrar na carruagem: uma delas suspende a barra do vestido e deixa à mostra o pé, logo aparece o rosto de Amélia olhando em direção a Leopoldo. Tal situação leva-o a crer que seria de Amélia o pé monstruoso, havendo uma mudança de estado do sujeito de eufórico, pelo amor que sente por Amélia, para disfórico, por ver, na linda jovem, um pé monstruoso, o que punha à prova seu sentimento em relação a ela.

A figura do pé toma forma de monstruosidade, e nem o mais puro sentimento consegue amenizar tal defeito; a passagem põe o ator em estado de surpresa e tensão: “poderia, sim, amar o feio, mas não estava preparado para amar o disforme”, nas palavras do texto.

Nota-se uma relação entre as botinas: o belo que afirma o belo (a botina encontrada por Horácio) e o belo que nega o feio (a botina vista por Leopoldo), o belo que guarda o segredo do ser e o belo que guarda o segredo do não ser – estariam relacionado a isso, num primeiro momento, os temas que as duas botinas recobrem.

A seguir, encontram-se passagens em que tais figuras identificam características de suas donas, trazendo à cena traços físicos das jovens: a botina encontrada por Horácio traz consigo o cheiro e o fio de cabelo, os contornos do pé de jovem misteriosa; a botina vista por Leopoldo revela o feio, o disforme o desproporcional em sua dona, os quais são, contudo, disfarçados pelo calçado bem trabalhado, conforme se vê nas cenas abaixo.

Nota-se, mais uma vez, a presença do jogo das modalidades veridictórias confundindo os atores, como, por exemplo, no caso de Leopoldo em que as evidências levam a crer que seja Amélia a dona do pé que vira na carruagem:

a) Horácio

Era uma botina, já sabemos; mas que botina! Um primor de pelica e seda, a concha mimosa de uma pérola, a faceira irmã do lindo chapim de ouro da borralheira; em uma palavra a botina desabrochada em flor, sob a inspiração de algum artista ignoto, de algum poeta de ceiró e torquês.

Não era, porém, a perfeição da obra, nem mesmo a excessiva delicadeza da forma, o que seduzia o nosso leão, eram, sobretudo os debuxos suaves, as ondulações voluptuosas que tinham deixado na pelica os contornos do pezinho desconhecido. A botina fora servida, e muitas vezes; embora estivesse ainda bem conservada, o desmaio de sua primitiva cor bronzeada e o esfolamento da sola indicavam bastante uso. (p.14) [...] Na sola se desenhava a curva graciosa da planta sutil, que só nas extremidades beijava o chão, como o silfo que frisa a superfície do lago com as pontas das asas.

[...] Há um aroma, que só tem uma flor da terra, o aroma da mulher bonita: fragrância voluptuosa que se escala ao mesmo tempo do corpo e da alma; perfume inebriante que penetra no coração como o amor volatizado. A botina estava impregnada desse aroma delicioso; o delicado tubo de seda, que se elevava como a corola de um lírio derramava como flor, ondas suaves. (*Ibid.*, p.14-15)

a) Leopoldo

Junto dessa deformidade morta, inventada para cobrir a deformidade viva, havia uma outra obra que chamara a atenção do mancebo por sua singularidade. À primeira vista era um volume semelhante ao das botinas monstruosas embora de linhas regulares: parecia uma ligeira almofada preta sobre a qual se elevasse uma botina de senhora, muito elegante apesar de comprida. O tubo cinzento ficava oculto sob os frocos de cetim escarlate.

Do rosto ao bico descia um galho de rosas, cujas hastes cingiam graciosamente, como uma grinalda, toda a volta do pé até o calcanhar. Uma das botinas ainda tinha dentro a fôrma; enquanto a outra já estava sem ela.

[...] A forma não podia passar despercebida ao observador. Vendo pouco antes a botina disforme, Leopoldo a tinha considerado o modelo exato do pé monstruoso, que avistara. Enganaram-se: a botina já era um disfarce, a máscara do aleijão. Sua cópia ali estava em horrível nudez, no grosseiro toco de pau, cheio de buracos e protuberâncias. [...] A almofada sobre que parecia descansar a botina, era um solado alto porém oco, onde as carnes moles do pé monstruoso, comprimidas pela botina superior, podiam abrigar-se.

Na sola negra se debuxava, em proporção à botina superior, a alva palmilha com seus contornos harmoniosos; de modo que olhando-se andar a pessoa, não se percebia facilmente o tamanho do calçado. (*Ibid.*, p. 33)

Confrontemos as passagens em que os atores avaliam as botinas:

a) A encontrada por Horácio: era de pelica e de seda, perfeita, delicada, com excessiva delicadeza da forma, com debuxos suaves, com ondulações voluptuosas; tinha na pelica os contornos do pezinho desconhecido, registrava

muito tempo de uso, desenhava a curva graciosa da planta sutil, de cor bronzeada, tubo de seda que mantinha o perfume de sua dona. As figuras pelas quais se constitui essa botina revelam a delicadeza e a beleza do pezinho que a calça.

b) A vista por Leopoldo: era deformidade morta, muito elegante, apesar de comprida, tubo cinzento que ficava oculto sobre o froco de cetim escarlata, do rosto ao bico descia um galho de rosas, cujas hastes cingiam graciosamente, como uma grinalda, toda a volta do pé até o calcanhar, um disfarce, a máscara do aleijão, cheios de buracos e protuberâncias, com solado alto, porém oco, os frocos de cetim e as grinaldas de rosas enchiam as covas e desvaneciam as protuberâncias ósseas, com muita delicadeza, sem avolumar o tamanho do coturno, com sola negra, com palmilha de contorno harmonioso. As figuras que revestem essa botina, como o próprio texto menciona, apresentam um disfarce para esconder a deformidade do pé de uma jovem; tem-se o grosseiro revestido por elementos delicados, o couro morto sob a carne morta; a delicadeza desenhada na forma da botina visava a revestir de beleza o horrível, disfarçando-lhe, pelo tamanho exterior, a deformidade interior.

A própria matéria de que são feitas as botinas contrasta: uma de seda e de pelica; a outra, devido ao termo usado, “deformidade morta”, julga-se ser de couro. Avaliando a questão, pelo nível fundamental, encontram-se os termos contrários *o delicado* e *o grosseiro*; se estas são as figuras representativas de suas donas, recaem sobre elas os termos belo e feio, e a constatação de que alguém esconde um segredo que lhe fere a vaidade.

A presença do feio fere não só a vaidade feminina, como também a vaidade masculina, como julga Leopoldo, diante das evidências, considerando-se conhecedor da verdade; de fato, a presença de Amélia era uma luz para sua vida; mas, agora, estava diante de uma situação que punha à prova seu amor:

O contraste sobretudo era terrível. Se Amélia fosse feia, o senão do pé não passara de um defeito; não quebraria a harmonia do todo, Mas Amélia era linda, e não somente linda; tinha a beleza regular, suave e pura que se pode chamar a melodia da forma. A desproporção grosseira de um membro tornava-se, pois, nessa

estátua perfeita, uma verdadeira monstruosidade. Era um berro no meio da sinfonia; era um disparate da natureza, uma superfecundação do horrível no belo. Fazia lembrar os ídolos e fetiches do Oriente, onde a imaginação doentia do povo reúne em uma só imagem o símbolo dos maiores contrastes. (*Ibid.*, p. 40)

Para ambos, as figuras das botinas são instrumentos de localização e identificação pessoal da moça que desejam, fazendo uma relação, principalmente, de Horácio com o príncipe da “Cinderela”, que se apaixona por uma linda desconhecida, a qual conhecera em um baile no qual escolheria uma jovem para se casar. Cinderela, com o auxílio da fada madrinha, passa a ter o poder de efetuar a performance de ir ao baile, destacando-se como a mais linda de todas, com o mais belo vestido; durante toda a noite, dança com o príncipe, mas sai fugindo antes que o encanto acabe. Nessa fuga, deixa escapar do pé um lindo sapatinho de cristal, o qual, recolhido pelo príncipe, torna-se o único instrumento para encontrar a bela desconhecida.

A intertextualidade começa a aparecer no momento em que Horácio é reconhecido pelo enunciário como um príncipe da moda, e, entre ele e o príncipe de Perrault, registra-se uma semelhança: dois homens e um sapatinho que lhes revelará a identidade da mulher amada.

Quanto às impressões de Leopoldo, nessa passagem, a figura de Amélia é marcada pelo estado de mutação, em que o belo e o feio se encontram num só corpo, quebrando a harmonia do ser, causando repulsa aos olhos que veem: “Se a mulher que se ama perdesse um pé, seria desgraçada; com um pé monstruoso, é mais que desgraçada, é repulsiva” (Alencar, 2006, p.41).

Focalizando, com a ênfase necessária, as principais cenas que marcaram a vida dos atores, procuramos avaliar como cada personagem masculino, em especial, define a figura do amor, confrontando suas opiniões e aproveitando a cena que ocorre no espaço do baile, no jardim da casa, onde se encontraram Horácio e Leopoldo para conversarem, entre eles, a respeito da mulher que amam:

a) Definição dada por Horácio:

A mulher era para ele a obra suprema, o verbo da criação. Toda a religião como toda a felicidade, toda a ciência como toda a poesia, a tinha encarnado nesse misto incompreensível do sublime e do torpe, do celeste e do satânico: amálgama de luz e cinzas, de lodo e néctar. é adorar a Deus na sua ara mais santa, a mulher. Amar é estudar a lei da criação em seu mais profundo mistério, a mulher. Amar é admirar o belo em sua mais esplêndida revelação; é fazer poemas e estátuas como nunca as realizou o gênio humano.

__Amar é adorar a Deus na sua ara mais santa, a mulher. Amar é estudar a lei da criação em seu mais profundo mistério, a mulher. Amar é admirar o belo em sua mais esplêndida revelação; é fazer poemas e estátuas como nunca as realizou o gênio humano.

[...] Mas o que Horácio sentia era apenas o culto a forma, o fanatismo do prazer.

O mancebo admirava na mulher a formosura unicamente: artista, ele procurava um tipo. [...] Então, começou o moço a amar, ou antes, a admirar, a mulher em seu detalhe. [...] Foi a princípio uma boca, cofre de pérolas, de sorrisos, de beijos e harmonias. Veio depois uma trança densa e negra, como a asa da porcelana que se inflama. Uma cintura de sáfira, um colo de cisne, um requebro sedutor, um sinal da face, uma graça especial, um não sei quê: tudo recebeu culto do nosso leão. [...] Amar era um entretenimento do espírito, como passear a cavalo, frequentar o teatro, jogar uma partida de bilhar. Almeida tinha admirado a mulher em todos os tipos e em todos os seus encantos; mas nunca a tinha amado sob uma forma sedutora de um pezinho faceiro. Era realmente de surpreender como lhe passava despercebido esse condão mágico da mulher, a ele que julgava ter esgotado todas as emoções do amor. (*Ibid.*, p19-20)

a) Definição dada por Leopoldo:

O amor é um magnetismo; eu acredito que o magnetismo se resume nele, que a lei da atração não é senão a lei da simpatia, os pólos são a cabeça e o coração, na terra como no homem. Se ela for a mesma pessoa que vi com os olhos da minha alma, a mesma que se revelou à minha paixão, aquela a que devo unir-me eternamente para formar um ser mais perfeito, eu caminharei para ela, como ela para mim, impelidos por uma força misteriosa, por mútua aspiração.

O amor é o sol do coração; imprime-lhe o brilho e o matiz! Vênus, a deusa da formosura, surgindo da espuma das ondas, não é outra coisa senão o mito da mulher amada, surgindo dentre as puras ilusões do coração! O que eu admiro nela, o que me eleva, é sua beleza celeste; é o anjo que transparece através do invólucro terrestre, é alma pura e imaculada que se derrama de seus lábios em sorrisos, e a envolve como uma cintilação de uma estrela (*Ibid.*, p.21-23)

Observando como cada personagem refere-se ao tema do amor, percebe-se que, para Horácio, o amor recebe os seguintes investimentos figurativos: mulher/ obra suprema/ verbo da criação/ religião/ felicidade/ ciência

/ poesia/ sublime/ torpe/ celeste/ satânico/ luz / cinzas/ lodo / néctar/ Deus/ ara santa/ mulher/ belo/ esplêndida revelação/ poemas/ estátuas/, pelo que se pode notar certo fanatismo do ator em relação à figura da mulher, julgada superior até mesmo a Deus, contrastando os elementos da natureza aos elementos da cultura, os valores positivos aos valores negativos, a religião às ciências, sendo a sua forma de amar o culto à mulher.

Quando já se vê esgotado de desejo e contemplação daquilo que cultuara de todas as formas, cores e raças, Horácio encontra um novo sentido, cultuar, ou melhor, idolatrar a beleza do desconhecido, das formas impregnadas na botina, direcionando todo o seu desejo para o pezinho que passa a considerar como uma beleza inédita e misteriosa, que o fascina e embriaga de desejo.

Já Leopoldo, em sua definição do amor com *figuras* que remetem à energia (lei da atração, lei da simpatia, pólos, força misteriosa, eternamente, mútua aspiração), procura valorizar elementos dessa natureza. Na *isotopia figurativa*, apresenta-se um contraste, com elementos contrários entre si, dando sentido ao enunciado com o qual o ator define o amor como sendo o sol do coração, figurativizando-o como uma força que aquece, brilha e ilumina.

O amor para Horácio é carnal, aquilo que se possui é a contemplação e consumo da matéria; para Leopoldo, o amor é força espiritual, sublime e angelical, é a adoração pela essência do ser, não pelo culto direto ao físico, dando origem a uma contraposição entre matéria e essência.

A seguir, destacam-se trechos em que alguns espaços proporcionaram aos atores de “*A Pata da Gazela*”, Horácio, Leopoldo, Amélia e Laura, encontros, desencontros, equívocos de identidades, trocas de olhares, enfim. Ajudaram a criar, dentro do texto, situações propícias para o desencadeamento de um romance.

O primeiro espaço marcante para os atores foi como já se sabe, a Rua da Quitanda. O segundo, o teatro, onde houve a troca de olhares, os julgamentos conforme o parecer, por exemplo, a mão pequena de Laura destacada pela luva leva Horácio a crer que seja ela a dona do pezinho; a imagem de Amélia na carruagem leva Leopoldo a acreditar que seja ela a dona

do pé aleijão, visto por ele à distância quando uma moça subiu na carruagem. Ambos os jovens passam a crer nessas impressões, as quais remetem os atores a um valor positivo ou negativo.

O terceiro espaço foi a casa de D. Clementina, senhora que realizava bailes para os amigos. Ali se encontraram, coincidentemente, Leopoldo e Amélia, com a experiência de momentos de tensão e diálogos entre eles, uma vez que os dois, nessa situação, se viam a princípio incomodados e confusos em relação a seus sentimentos. Motivados pelas aparências, constroem juízos de valor um sobre o outro; apesar disso, Leopoldo lutava consigo próprio para aceitar o aleijão de Amélia, achando que ela fosse portadora da deformidade – Amélia, por sua vez, sentia grande incômodo com os olhares de Leopoldo, além de sentir-se confusa em relação a seus sentimentos por ele e por Horácio.

O quarto espaço tomou forma no grandioso baile ocorrido na casa do Sales. Ali, espaço em que, novamente, se reúne os atores principais de *“A Pata da Gazela”*, junto a membros de destaque da sociedade fluminense, encontra-se, ainda, uma alusão ao baile da Cinderela de Perrault, o qual reunira, também, os principais atores: a madrasta e suas filhas, o príncipe e Cinderela, além de toda a corte que se encontravam nesse baile. Nessa perspectiva, os dois bailes recebem um caráter de espaços das revelações, onde ocorrem as transformações de cada elenco.

Em *“A Pata da Gazela”*, os atores Horácio e Leopoldo conversam entre si no jardim da casa do Sales, revelando seus amores, comparando os valores e os objetos que recobrem o tema de suas paixões: a um, o pezinho; ao outro um sorriso. Horácio revela a Leopoldo sua adoração pelo pé de Amélia, sendo que Leopoldo traz a certeza de que seja Amélia aleijada; assim, percebe o engano cometido por Horácio, que já se encontrava noivo de Amélia, única estratégia encontrada por este para conseguir ver o pé da jovem – de seu ponto de vista, a obstinação era tamanha que chegara a sacrificar-se em um casamento; tudo pela paixão que o arrebatara.

Essa situação de casar-se com a desconhecida dona de um pezinho é outra alusão, recurso intertextual que relaciona os atores dos textos de Alencar e de Perrault. O príncipe, apesar de ter tido contato no ato da dança com

Cinderela, não conhecia sua identidade; somente a partir do sapatinho de cristal, obteve um recurso para encontrar a misteriosa jovem, com quem se casaria, quer fosse ela nobre da corte ou aldeã, em situação semelhante a que será posto Horácio.

Assim, ambos os atores, ignorantes da identidade da amada e movidos pela paixão, se dispõem ao casamento. O que os diferencia é o fato de o príncipe de Cinderela estar verdadeiramente apaixonado por ela, pelos seus encantos e beleza, enquanto Horácio recorre ao casamento como um meio de satisfazer a seu capricho pessoal, possuir aquela beleza até então não conquistada por ele.

Existe, desse modo, uma resignação do ser superior, conhecido, consagrado diante do ser (tido como) inferior, neutro, desconhecido, uma vez que as duas jovens, na verdade, têm a superioridade recoberta pela beleza e pelas atitudes, respectivamente.

Amélia por ser astuta e descobrir a tempo a intenção de seu noivo, pondo-o à prova com seu próprio desejo, cena a ser detalhada posteriormente, e Cinderela, por ser uma moça digna, não se furtando aos serviços pesados da casa, e pela beleza, a qual, mesmo destituída de bons trajes, coloca-a em destaque entre as demais moças; sua superioridade está recoberta pela bondade, humildade e bom coração, pelo que é recompensada com o amor do príncipe, que lhe oferece amor verdadeiro e prestígio social. Em “*A Pata da Gazela*”, quem é recompensado e reconhecido como merecedor do amor de Amélia é Leopoldo, o qual recebe como prêmio por seus sentimentos nobres, o casamento com Amélia, sua amada, juntamente com a posse do pezinho e, conseqüentemente, prestígio social.

Na cena abaixo, encontra-se uma descrição do grande baile na casa do Sales em “*A Pata da Gazela*”, nota-se a *isotopia figurativa* marcada por elementos de nobreza: casa nobre/ a melhor sociedade/ corte/ suntuoso baile/ aristocracia/ beleza/ talento/ riqueza/ posição/ fidalguia/ ricas e vastas salas/ luxo e elegância / cavalheiros/ as salas/ o íris deslumbrante/ e a *isotopia figurativa* marcada pelo traço da feminilidade: mulher/ lindos vestidos/ senhoras/ estrelas/ via láctea/ bom gosto/ delicadeza/ traje/ adorno gracioso/

rubescence/ regaços/ cabelos castanhos/ grinaldas de pequenos botões de rosas/ gostas de orvalho.

Na primeira *isotopia*, que se refere ao baile, estão presentes elementos valorizados pela cultura: bens, posição social, status, nobreza e riqueza; já na segunda, predominam valores da natureza: o bom gosto, os detalhes, a beleza e a própria mulher são figuras que revestem a delicadeza e fragilidade natural. A junção de tais elementos está configurada nas pessoas de Horácio, rico, nobre, fútil, extravagante em seus atos, e Amélia, rica herdeira, nobre, bela, recoberta pelos valores culturais, belos vestidos, sapatos, compras a fazer; nos dois, marcas da ostentação do luxo e da beleza recorrentes no texto de Alencar.

A casa nobre do Azevedo resplandecia. A melhor sociedade da corte concorrera ao suntuoso baile. Toda a aristocracia, a beleza, o talento, a riqueza, a posição e até a decrépita fidalguia, estavam dignamente representadas nas ricas e vastas salas, adereçadas com luxo e elegância: duas coisas que nem sempre encontram reunidas. [...] Os cavalheiros percorriam lentamente as salas, observando o íris deslumbrante que formavam os lindos das senhoras; mas admirando especialmente as estrelas que brilhavam nessa via-láctea. Amélia acabava de sentar-se.

Horácio foi logo saudá-la, e cumprimentou-a pelo bom gosto e delicadeza do traje.

Realmente não se podia imaginar um adorno mais gracioso. O vestido era de escumilha rubescente, formando regaços onde brilhavam aljôfares de cristal; nos cabelos castanhos trazia uma grinalda de pequenos botões de rosa, borrifados de gostas de orvalho. (*Ibid.*, p. 65)

A figura do *baile* constitui-se de um evento culturalmente reconhecido como ponto de encontro entre pessoas, um momento de lazer, no qual podem ser desencadeados romances. Nele, a dança é o momento de aproximação dos atores: em Cinderela, ao chegar esplêndida em sua beleza e seu traje, a jovem se destaca perante as demais, arrebatando o coração do príncipe, o qual se vê apaixonado por aquela bela desconhecida; os dois dançam durante todo o baile, até que Cinderela dá conta, pelo badalar dos sinos, de que chegou a meia noite, lembrando-se do aviso dado pela fada madrinha para que retornasse antes de findo o encanto. Ao sair correndo pelo palácio, deixa para trás o sapatinho de cristal, encontrado pelo príncipe.

Em “*A Pata da Gazela*”, Amélia dança com seus pretendentes: com Horácio, seu noivo, o qual busca, no decorrer da contradança, levantar a barra do vestido, para ver o pé da amada; no final do baile, dança com Leopoldo, apaixonado a ponto de aceitar o aleijão, contudo, sentindo que já perdera seu amor para o leão, temendo pela concretização do casamento e a infelicidade de Amélia. Em sua humildade, desejara votos de felicidade a Amélia, mesmo sofrendo pela escolha da jovem.

O que Leopoldo não sabe é que, nessa situação, Amélia já tem conhecimento da história do pezinho e do sorriso, e encontra-se entristecida pela atitude de Horácio: a jovem ouvira da janela, a conversa dos atores, enquanto estes dialogavam no jardim.

Verifica-se que as situações ocorridas nos dois baile se relacionam, por meio dos temas da revelação, da omissão e da perda. Cinderela mostra-se bela e luxuosa, diante da sociedade; o príncipe encontra o amor de sua vida, mas a perde, desconhecendo-lhe a identidade, voltando a reencontrá-la somente na prova do sapatinho de cristal. Amélia descobre a real intenção de Horácio para com ela, quando ele se abre com o amigo Leopoldo no jardim da casa do Sales, em que ambos trocam revelações sobre as amadas, as quais são, na verdade, a mesma mulher. Leopoldo omite a Horácio o aleijão em Amélia (julgamento equivocado daquele ator, pois quem esconde o aleijão é Laura; Amélia esconde o pequenino pé), que, ferida em seu orgulho, vai vingar-se pondo à prova os sentimentos de Horácio.

Durante a contradança, Horácio não se esqueceu do pezinho adorado; e procurou todos os meios de descobrir nalgum momento de confusão o descuido. Chegou até a fingir estouvamento em algumas das marcas com o fim embarçar o vestido da moça.

[...] Havia ao lado da casa, e ao longo de uma latada, mesas de ferro para tomar sorvetes e refrescos. Horácio, dirigindo-se para esse lugar, avistou Leopoldo sentado a uma mesa.

[...] __Para ser franco, devo-te confessar, que neste baile, onde se acham reunidas as mais bonitas mulheres do Rio de Janeiro, onde nada falta do que pode tornar uma festa, nem luxo, nem riqueza, nem a concorrência, nem as notabilidades de toda espécie, neste baile só há uma coisa que me interessa; uma coisa bem pequenina, e por isso mesmo de um encanto inexprimível.

__Que condão será esse tão poderoso?

[...] __Um pezinho!

[...] Leopoldo depreendera das palavras do amigo, que ele estava sob a influência de uma paixão materialista; que ele amava a forma, e levava sua idolatria a ponto de adorar não a forma completa, a imagem viva e palpitante da mulher, mas um fragmento, um trecho apenas dessa forma.

— Pois para mim também, disse Leopoldo, só há neste baile como neste mundo uma coisa que me ilumina a existência.

— A glória?...aposto.

— Um sorriso, apenas.

Horácio não pode reprimir um gesto desdenhoso. O sorriso era para ele uma das coisas mais triviais; tinha-os colhido tantas vezes, e em lábios tão puros e mimosos, que já não lhe excitava a atenção. Eram como as flores de um vaso que todos os dias se substituem. (*Ibid.*, p.66-67)

As cenas tematizam a insistência de Horácio para ver o pé de Amélia, com a qual propõe até a se casar em nome de seu desejo. No mesmo baile, outras cenas marcaram as vidas dos atores, mas destaque-se o seu início, quando Horácio e Leopoldo conversam entre si e falam de seus amores, verificando-se que Horácio permanece obstinado pelo objeto concreto, um pé, e Leopoldo, pela figura “abstrata” de um sorriso.

No diálogo entre os cavalheiros, fica evidente o julgamento que um faz da adoração do outro. Leopoldo julga Horácio por estar sob uma paixão materialista, enquanto Horácio desdenha da simplicidade de um sorriso, objeto de Leopoldo, a partir dessa conversa cada um passa a narrar sua história.

Observem-se, no quadro que segue as características discursivas de actorialização, espacialização e a temporalização a marcar umas das cenas mais importantes de transformações dos atores. Estes, após uma conversa entre amigos, põem em evidência as intenções para com a mulher amada – por sinal, Amélia, que os observa da janela da casa onde se realiza o baile.

Daí decorre a importância de se registrarem o espaço e o momento em ocorre a descoberta da jovem, agora ciente da relação de amizade entre seus pretendentes e do modo como cada um a ama. Em razão disso, vê-se decidida na resolução de pôr à prova o amor de seu noivo Horácio, enquanto reflete sobre o que sente realmente por cada um deles.

Actorialização	Espacialização	Temporalização
Horácio/ pezinho adorado/ o vestido da moça/ mesas de ferro/ sorvetes e refrescos/ Leopoldo/ ser franco/ as mais bonitas mulheres/ luxo/ riqueza/ concorrência/ notabilidades de todas as espécies/ coisa que me interessa/ uma coisa bem pequenina/ encanto inexprimível/ condão/ tão poderoso/ um pezinho/ Leopoldo/ amigo/ ele/ paixão materialista/ a forma/ idolatria/ a forma completa/ imagem viva e palpitante da mulher/ um fragmento/ um trecho apenas dessa forma/ para mim/ uma coisa que me ilumina a existência/ A glória/ Um sorriso/ gesto desdenhoso/ O sorriso/ para ele/ coisas mais triviais/ em lábios puros e mimosos/ lhe/ flores de um vaso	Havia ao lado da casa/ ao longo de uma latada/ neste baile/ do Rio de Janeiro	procurou todos os meios/ nalgum momento de confusão e descuido/ Chegou até a fingir estouvamento/ embaraçar/ para tomar/ dirigiu-se para esse lugar/ avistou/ sentado a uma mesa/ devo-te confessar/ onde se acham reunidas/ onde nada falta/ do que pode tornar/ só há uma/ depreendera/ estava/ amava/ levava/ a ponto de adorar/ disse/ não pode reprimir/ era/ tinha-os colhido tantas vezes/ excitavam / Eram / todos os dias se substituem

Quadro 03

Devido à importância da cena do baile, deixamos para aprofundar sua análise mais à frente, considerando que desencadeará uma sequência de fatos que conduzem à relação de “A Pata da Gazela” com os outros textos, justificando-se sua análise mais detida no que se refere à intertextualidade.

Limitamos-nos, no momento, a observar a reação dos atores perante o objeto adorado. A seguir, buscaremos investigar a concretude das figuras, os lances e enlances, e, em especial, as relações entre os textos.

2.3 Isotopias figurativas e temas e valores em “A Pata da Gazela”

Em semiótica discursiva, conforme se mencionou no item dedicado à discussão teórica deste trabalho, um dos elementos responsáveis pela manutenção do sentido recebe a denominação de *isotopia*. Segundo Denis Bertand (2003, p.157), a *isotopia* mantém a duração de um determinado efeito de sentido ao longo da cadeia discursiva, não dizendo respeito à categorização em si, mas ao desdobramento das categorias semânticas ao longo do discurso.

As *isotopias* são classificadas, em relação às categorias enunciativas que ajudam a construir, como: *temporal*, *espacial* e *actorial*, atuando como investimentos semânticos que, em última instância, respondem pela coerência textual.

Nas *isotopias actoriais*, por exemplo, em “A Pata da Gazela”, tais desdobramentos semânticos revestem de valores os atores Amélia e Laura, já a partir da primeira cena do romance: “*Dentro do carro havia duas moças; uma delas, alta e esbelta, tinha uma presença encantadora; a outra, de pequena estatura, muito delicada no talhe, era talvez mais linda que sua companheira*” (ALENCAR, 2006 p.11).

A construção de uma *isotopia figurativa* garante a coerência ao destacar, nos atores, *traços* que, reiteradamente, as classificam como bonitas e belas, conforme o reconhecimento de beleza pelos padrões sociais da época: ser alta e esbelta/ ter boa presença; ter pequena estatura/ delicadeza no talhe/ ter uma beleza superior; atributos que não são simples elogios às moças, mas o ponto de partida para seu reconhecimento no decorrer de “A Pata da Gazela”.

No que se refere às outras categorias isotópicas, encontram-se: as *temporais*, responsáveis pelo registro do momento histórico em que ocorre o discurso, no Rio de Janeiro Imperial, no contexto de “A Pata da Gazela”; e as

espaciais, pelas quais se denominam as ruas em que transitam os atores do romance de Alencar: Rua da Quitanda, Rua da Assembléia, Rua do Ouvidor, Rua Direita, Rua dos Ovíres, Rua Sete de Setembro, a casa de Horácio em Botafogo, entre outros.

Pelas *isotopias actoriais*, ainda, denominam-se e classificam-se os atores de “*A Pata da Gazela*”, atribuindo-lhes características físicas e psicológicas: Horácio de Almeida, Leopoldo de Castro, Amélia, Laura, Sr. Sales, D. Leonor, D. Clementina, Matos, o nobre Azevedo e o cocheiro.

Ao recorrer a *isotopias actoriais*, para a identificação dos atores Laura e Amélia, elas recebem investimentos figurativos que lhes destacam os traços sociais e culturais, como sendo moças elegantes e bem vestidas: uma trajava um roupão cinzento e a outra trajava um vestido roxo claro; estavam em passeio de fazer compras, além do carro, denominado “uma linda vitória”; uma das jovens é filha de um produtor de café.

A última informação faz referência ao mundo dos negócios da época, pelo que se fica sabendo que o homem possui um escritório no centro da cidade, traço que se associa, desse modo, à elegância das jovens, ao luxo do carro e ao escritório, para indicar-lhes a classe social: são ricas, porque filhas e parentes de grandes comerciantes (Amélia e Laura são amigas e primas), ressaltando os valores de uma cultura onde o poder prevalece; o espaço e as figuras remetem a um determinado período do Rio de Janeiro.

As moças refletem a moda da época, os costumes e hábitos das famílias ricas: a elegância, o uso do melhor da moda, o hábito de sair a passeio nas lojas para fazer compras pelo centro da cidade. Mostra-se uma preocupação de registrar o tempo e o espaço da narrativa, o Rio de Janeiro, como corte que era.

Assim, também o espaço da narrativa em “*A Pata da Gazela*”, a seu modo, faz alusão ao espaço da *Cinderela* de Perrault: a corte. Espaço que, conseqüentemente, influencia a *actorialização* dos atores, como a *figura* do príncipe da corte, e, no texto de Alencar, a *figura* de Horácio/ o príncipe dos salões/ o rei dos salões/ a melhor sociedade da corte. Relacionando-se os espaços, com situações e figuras semelhantes, reconstrói-se uma narrativa a

partir da alusão do texto de Perrault, permitindo que a memória do leitor reconheça semelhança nos fatos narrados, ainda que o novo texto receba outros fins, conforme a intenção de quem o elabora.

O ator Horácio também é tido, ao longo do romance, como um leão, o que remete a fabula de La Fontaine. Comprova-se a afirmação com uma *alusão intertextual*, interna, inserida no texto de “*A Pata da Gazela*” (2006, p.96), na qual, derrotado em sua conquista, Horácio volta para casa e passa a ler, por casualidade, *O Leão amoroso*, concluindo que a moral da história faz sentido: “*—É verdade! murmurou soltando uma fumaça de charuto. O leão deixou-se que lhe cercassem as garras; foi esmagado pela pata da gazela,*”. Horácio aceita que se tornara imprudente pela paixão, assim como o leão da fábula. Desse modo, a *isotopia figurativa* do leão recobre o tema da imprudência dos atores na busca do objeto desejado.

Conforme se pode observar, encontram-se, no texto, características importantes para melhor compreender os costumes e hábitos dos atores de “*A Pata da Gazela*”. As informações contextualizam determinado momento histórico de transformação, deixando claro o momento de transição cultural e social pela qual todo o espaço do Rio de Janeiro vinha passando naquele período.

Nota-se também uma relação entre o espaço físico de “*A Pata da Gazela*” e “*Cinderela*” de Perrault. No conto de Perrault, o espaço é o do reino, onde há rei, príncipes, princesas e todos aqueles que compõem a corte; Na obra de Alencar, o espaço é o da corte na qual prevalece a presença ironizada de um rei (da moda), de um leão, atributos dados a Horácio pela sua virilidade e seu comportamento, daquele que está à procura de uma presa nova, a figura do leão também aponta para aquele que domina o espaço onde se encontra, por sua superioridade, traços investidos na assimilação de Horácio ao leão.

Pela tática de caça de sua presa, as mulheres que Horácio conquistava para satisfazer seu capricho são meros “troféus”; a partir do encontro da botina, passa ele a buscar um pé, não se importando com a dona desse pé, situação semelhante à ocorrida em Cinderela, em que o príncipe busca a um pé no espaço do reino. Desse modo, as figuras do reino, da nobreza, do leão, de Horácio e do príncipe são relacionadas entre si, criando uma teia de sentidos

em “*A Pata da Gazela*”, recobrando os níveis mais abstratos da elaboração textual.

Essa situação de seres nobres apaixonados por subordinados inferiores, desencadeando transformações em seu estado de espírito, fora mostrada também no contexto da Cinderela e da fábula do leão amoroso. Em “*A Pata da Gazela*”, a situação se repete, com Horácio assimilando características dos atores dos textos anteriores.

Assim, relacionam-se os textos de “*Cinderela*” e “*A Pata da Gazela*”, com príncipes dotados de paixão por uma mulher desconhecida, tendo em mãos apenas um objeto para localizá-las no espaço da corte feudal e da corte estatal: um, o sapatinho de cristal; o outro, uma botina. Com tal jogo de relações, cria-se um efeito de sentido entre os textos, entrelaçando os temas, certos personagens, determinados elementos que remetem à memória do leitor informações e situações de semelhança entre as obras, surgindo, dessa forma pistas de intertextualidade entre os textos.

No painel Alencariano, os romances urbanos chamam a atenção do leitor porque só iluminam o cotidiano da capital do Império, mas, sobretudo porque apresentam um traço comum que os diferencia dos demais: a presença do dinheiro como mediador das relações entre os personagens, como elemento de conflito que deve ser contornado para chegar à realização de um sonho romântico ou à desilusão perante o caráter implacável dessa ordem social metálica. (DE MARCO, 1986, p.72).

Nos primeiros vestígios de relação entre “*Cinderela*” de Perrault e “*A Pata da Gazela*”, contrastam-se o espaço da corte real e o espaço da corte imperial (espaço urbano), prevalecendo valores da riqueza, da aparência social e do poder. Na citação acima, informa-se que o dinheiro (o poder) é um traço mediador dos romances urbanos.

Contudo, o casamento de Cinderela com o príncipe dá a ela um novo status, de serviçal à princesa; já no segundo texto, Horácio é reconhecido como príncipe da moda, aquele dotado de alto poder aquisitivo, que se dá ao

luxo de viver sem trabalho a ocupar seu tempo com uma incessante rotina de lazer, enquanto Leopoldo é destituído (pela descrição dos trajes, a qualidade do calçado) de poder aquisitivo. Em razão disso, terá sua condição social alterada pelo casamento com a herdeira Amélia.

Em ambos os textos, portanto, o bom casamento, culturalmente, é aquele que oferece ao nubente, além de amor, uma segurança financeira. É o que ocorre, motivando a ascensão social, com os atores Cinderela e Leopoldo, os quais passam a ocupar nova condição social, agora de prestígio, a partir do vínculo do casamento.

Para a semiótica discursiva, os traços *figurativos* e *temáticos* vão fornecendo pistas para o entendimento do discurso. Temos notado, nos textos em pauta nesta análise, que os traços figurativos voltam-se, predominantemente, para o enriquecimento semântico da parte inferior do corpo humano, a base do ser: o pé; o ponto de partida para as narrativas concentra-se na identificação do pé pelos príncipes, surgindo um segredo a ser revelado. Em Cinderela, trata-se da identidade da jovem misteriosa por quem se apaixonara o príncipe; no segundo, mantém-se a mesma linha de investigação, mas há quatro atores, envolvidos no segredo: Amélia e Laura, as quais escondem entre si o segredo (relacionados a seus pés), Horácio e Leopoldo, para os quais a felicidade depende da revelação do segredo.

Figuras e temas associam-se para dar sentido aos textos. A propósito, vejamos o que afirma Bertrand (2003, p.213), sobre a funcionalidade do entrelaçamento dos elementos mencionados:

A tematização consiste em dotar uma sequência figurativa de significações mais abstratas que têm por função alicerçar os seus elementos e uni-los, indicar suas orientações e finalidade, ou inseri-los num campo de valores cognitivos ou passionais. [...] o figurativo precisa ser assumido por um tema. Este dá sentido e valor às figuras. A descrição de uma isotopia figurativa visa na maioria das vezes ao estabelecimento da isotopia temática que fundamenta, se esta não estiver textualizada.

Fundamentando-se nessa concepção, podemos afirmar que as descrições dos atores tomam parte em tais sequências figurativas, tendo como função alicerçar os elementos e uni-los, para que sejam assumidos por um tema. Por conta disso, efetua-se a análise de elementos figurativos, buscando encontrar uma unidade mínima de significação entre os textos e uma diferencial: para tanto, é necessário reconhecer a figura sêmica, uma estrutura construída por oposições elementares constituintes, no contexto de “*A Pata da Gazela*”.

As figuras sêmicas da obra de Alencar, o pé pequeno e o pé aleijão, e em sua relação com “*Cinderela*”, a botina e o sapatinho de cristal, apontam para um núcleo da /inferioridade/. Além disso, mas nos três textos, encontra-se em destaque a nobreza, dos príncipes e do leão, considerado rei da selva, sem ignorar que os príncipes são representações dos valores da cultura e o leão, dos valores da natureza, o que desencadeia a oposição natureza *versus* cultura. A esse respeito, para reforçar a idéia, recorremos a Bertrand (2003, p. 166), quando afirma: “a análise da figuratividade se situa na montante da “representação”, a qual não é mais que uma de suas formas culturais de manifestação, entre outras possíveis.”

No que se refere aos atores e seus atributos físicos e psicológicos, Leopoldo é apresentado como recoberto com as seguintes figuras: da simplicidade, pouca beleza, com dotes naturais, revestido com valores da natureza, no que se refere a seus traços físicos: uma vasta fronte meditativa e os grandes olhos pardos, cheios de brilhos e fosforescentes.

Os valores da cultura nele se apresentam a recobrir sua posição social; a simplicidade de seu traje, as suas roupas negras, o luto pesado também são indícios de valores culturais e sociais, e nas mágoas que escureciam sua fronte, revela-se um estado passional: de luto pelo falecimento de sua irmã, a tristeza tomava conta de todo seu ser.

Em contraposição a ele, o ator Horácio, revestido por figuras que o apresentam como um homem elegante, nas roupas e no porte, nobre por ser reconhecido como um príncipe da moda, dotado de alto poder aquisitivo e financeiro, devido ao fato de vestir e calçar à moda de Paris, e por ser um homem dedicado ao ócio e a luxúria; não só pelo seu bom gosto, como

também pelo alto poder aquisitivo e vaidade, todos os traços que revestem Horácio estão direcionados para os valores da cultura: ser rico, bonito, bem vestido, de bom porte, ser nobre, ser viril; os sentimentos nele expostos configuram um sujeito egoísta, machista e vaidoso, que se vê apaixonado por um pé ao achar uma botina perdida, dotando-se de desejo de conquista.

Quanto às mulheres, considerando-se o que sobre elas já se disse anteriormente, há Amélia, linda herdeira de um produtor de café, e sua prima Laura, bonita e rica, amiga confidente de Amélia.

Retomemos as análises, nas passagens de “*A Pata da Gazela*”, ressaltando sempre a importância das *figuras* e do revestimento semântico que efetuam a cada contexto.

Nessa ocasião passava o tilburí do nosso leão, que vinha do lado da ajuda. Um atropelo, produzido por uma gôndola mal conduzida, ia atirando o tílburí sobre o carro parado no portão do Passeio Público. Este incidente chamou a atenção do moço para o cocheiro, que derreado sobre a almofada não se movera. [...] Entretanto bastou-lhe ver a roupa do cocheiro para acudir-lhe imediatamente ao espírito a imagem desvanecida. Era esse o carro, que vira quinze dias antes na Rua da Quitanda; não havia dúvida. [...] Horácio procurou o vestígio de alguma botina irmã da que achara, e guardava como uma relíquia; ficou ébrio de contentamento entre muitas pegadas o leve debuxo que deixara no chão o mimoso pezinho. [...] Felizmente adiantando-se pôde reconhecer Amélia, que lhe sorriu e inclinou-se para acompanhá-lo com os olhos. — É ela! Que pateta sou! Devia ter adivinhado. Há pouco, vendo-a passar pela Rua do Ouvidor, tive um pressentimento! Aquele andar cheio de graça não podia enganar. No dia seguinte o leão fez-se apresentar ao pai de Amélia, abastado consignatário de café, estabelecido á Rua Direita. [...] — Bem,! O meu pezinho tem um dote para seu calçado. Pode andar com luxo. (Alencar, *op.cit.*, p. 37-38)

O espaço está representado por uma *isotopia* de caráter urbano; no caso, do trânsito local: do lado da ajuda/ atropelamento / gôndola mal conduzida / tilburí sobre o carro, parado no portão do Passeio Público/ / vitória, Rua da Quitanda, Passeio Público, visitas/ / Rua do Ouvidor/ à Rua Direita.

A *temporalidade* está revestida por uma *isotopia* das coincidências, do acaso, bastante reveladora, aliás, de uma concepção romântica: nessa

ocasião/ passava/ ia atirando/ parado/ recordará/, 15 dias atrás/ achara/ guardara/ sorriu / inclinou-se/ Há pouco/ vendo-a passar/ no dia seguinte/ fez apresentar.

Algumas *figuras* remetem a valores de riqueza: *ter um dote, andar com luxo e abastado consignatário de café* são referências da classe social a que pertencem Amélia e seu pai. Os aspectos culturais também recebem atenção: o dote, na época uma quantia em alto valor doada pelo pai da noiva, era sinônimo de ser um bom partido, e seu valor aumentava conforme a classe social dos cônjuges.

Não se pode desprezar, no trecho, o fato de Horácio perder os sentidos ao reconhecer a imagem desvanecida do cocheiro como sendo a do mesmo homem que vira quinze dias antes, reconhecendo o carro como o da Rua da Quitanda. Ali, seu desejo o embriagava, fazendo-o cada vez mais perder os sentidos, em embriaguez que vinha acompanhada de um contentamento extraordinário.

De passagem, percebe-se que ator se confunde em suas lembranças, pelo contentamento e a surpresa ocasionada pelo incidente, o qual serviu para mudar o rumo de suas investigações.

Nota-se que o momento de revelação e descobrimento dos fatos mostra um raciocínio confuso em Horácio, que o fez julgar pela aparência que se tratava de Laura, por ter uma mão pequenina, destacada pela luva e pela sua atitude de enrubescer diante de seu olhar na fimbria do vestido, dando-lhe a certeza que ela escondia algo e sentia-se ameaçada por seu olhar.

A espacialização revela a coincidência de onde os fatos ocorrem e a temporalização mantém esse processo contínuo, pelo qual, ao mesmo tempo, se relacionam as figuras *do leão, da gôndola, do tilburí, do carro, do cocheiro, da roupa do cocheiro, da botina, da pegada, do debuxo, de Amélia, da relíquia, do pezinho mimoso*; dessa relação, surge à simultaneidade e sucessividade das ações postas em discurso.

Actorialização	Espacialização	Temporalização
o tálburi	do lado da ajuda	nessa ocasião passava/
nosso leão	no portão do Passeio Público	vinha / atropelo produzido/ mal conduzida
gôndola	sobre a almofada	ia atirando/ parado/
carro	Rua da Quitanda	chamou /derreado sobre/
moço/cocheiro	á Rua Direita	se movera/ bastou-lhe ver/ acudir-lhe imediatamente/ Era esse/
imagem desvanecida	Rua do Ouvidor	vira a quinze dias antes/ havia dúvida/ procurou o vestígio/
Horácio/com os olhos /Ébrio/ muitas pegadas/ leve debuxo/ mimoso pezinho/ Amélia		que achava e guardava/
È ela!/ Que pateta sou!/andar cheio de graça/ o leão/ pai de Amélia/		ficou/ ébrio/ deixara/
consignatário de café/ meu pezinho/		adiantando-se
andar com luxo		pode reconhecer/
		sorriu
		e inclinou-se/ para acompanhá-lo/ deveria ter adivinhado/
		vendo-a passar/ tive um pressentimento/ podia
		enganar/ no dia seguinte/
		fez se apresentar/
		estabelecido/ tem um dote/
		pode andar

Quadro 04

Assim, esse incidente serviu para que o ator Horácio reconhecesse o carro que vira quando encontrou a botina, concluindo que o seu pezinho adorado existia, sendo a sua dona Amélia, já conhecida por ele das altas rodas sociais, e que se equivocara quanto à Laura. A partir de então, vai se apresentar ao pai de Amélia com intenções de aproximar-se dele e se sua família, até que consiga cortejar a jovem.

O estado de paixão de Horácio já o punha em embriaguez, seus atos e raciocínio aos poucos iam se deixando amenizar em função do desejo de possuir a botina, assim como o leão da fábula de La Fontaine: apaixonado, deixou-se levar pela imprudência, aceitando ser manipulado pelas exigências

da moça pela qual estava cegamente apaixonado. O leão da fábula destituiu-se de sua natureza, dos dentes, das unhas, daquilo que lhe compunha como um animal feroz, e quando se viu sem seus meios de defesa, foi atacado e vencido por seres inferiores; sua paixão e imprudência levaram-no ao fracasso e à morte.

2.4 A botina, em *A Pata da Gazela*, e o sapatinho de cristal, em *Cinderela*: segredos do objeto

Em “*A Pata da Gazela*”, os calçados revelam muito a respeito daqueles a quem pertencem: da classe social ao poder aquisitivo, ou ausência deste; elevam ou disfarçam suas qualidades e seus defeitos. No primeiro capítulo, por exemplo, menciona-se que Horácio está habituado não só a ver, como também a calçar as obras-primas de Millies e Campás. A posição social de Horácio é refletida no seu bom gosto, tem o poder fazer: calça e veste o melhor da moda, as marcas do calçado importado também são indício da posição social, das influências comerciais em território nacional adotados pelos usuários de elite no uso de produtos caros e importados, como sinônimo de bom gosto e poder.

Sobre Leopoldo, no sexto capítulo informa-se que pertencia à classe de “fregueses de carregaço”, pessoa pertencente à classe popular; desprovido de luxo e riquezas, também pela sua aparência simples e pelos seus trajes, os valores desse ator não são voltados para o poder, mas para o ser.

O luxo do calçado também serve como referência ao prestígio social de Amélia e Laura, pois a botina era a réplica perfeita de um luxuoso modelo de Paris, considerando-se que o sapateiro Matos havia aprendido sua arte na França, que, para o período, era o centro da cultura e civilização, o espaço do qual tudo se copiava: os costumes, a moda e a literatura. Nota-se a influência que os países desenvolvidos tinham sobre essa nova nação com o Brasil tentando se espelhar nelas para criar sua cultura própria; no entanto, limitamo-nos ao contexto de caráter mais histórico, uma vez que o foco é a análise semiótica discursiva sobre figuratividade e a intertextualidade entre os textos *Cinderela*, *A Pata da Gazela* e *o Leão Amoroso*.

Na época, os calçados femininos eram encobertos pelos longos vestidos; assim, sua função era de proporcionar conforto e proteção aos pés; contudo, esse objeto recebe valores que lhe dão uma função especial, além de ser objeto de uso, moldado pela cultura para proteção dos pés e propiciar conforto, nos textos de “Cinderela” e a “A Pata da Gazela”, o sapatinho de cristal e a botina, são, respectivamente, meios ou instrumentos de identificação da mulher amada.

No caso de “*A Pata da Gazela*”, tal objeto tem como função zelar pela integridade de suas donas, esconder-lhes os segredos, aquilo que poderia ridicularizá-las e ferir-lhes a vaidade. Para Laura, o calçado proporcionava além da proteção e conforto para os pés, disfarce a uma deformidade, um aleijão que lhe feria a vaidade, por ser uma mulher bonita com uma planta tão feia e monstruosa: além da botina, Laura se vestia desde criança como uma mulher adulta, fazendo uso dos longos vestidos para proteger seu segredo; por isso, casou-se com a condição de nunca mostrar seus pés ao marido, ficando viúva ainda jovem.

Quanto à Amélia, que também se julgava aleijada, por possuir um pequenino pé (calçava nº 29), escondia-o e procurava disfarçá-lo até mesmo no andar. Seus pequenos e graciosos passos foram observados por Horácio como o “andar da garça”, pela beleza e graciosidade. As duas jovens tinham como fornecedor de calçados o sapateiro Matos, responsável por amenizar as deformidades existentes ou aquelas que as damas imaginavam ter.

No segundo capítulo, há uma cena em que Horácio avalia a botina encontrada, observando sua textura, comparando-a com a concha mimosa de uma pérola, atribuindo valores ao objeto de elementos da cultura (a seda/ a pelica) em contraposição a elementos da natureza (a concha de pérolas), valorizando o pé por ele tanto desejado, remetendo a uma comparação desta botina com o charpim de ouro da borralheira, em uma das diversas versões da Cinderela de Perrault, na qual a protagonista perde o sapatinho de cristal; assim, nesse contexto, Horácio também se coloca na posição de um príncipe em busca da amada.

Essa relação entre a botina e o sapatinho de cristal (ou charpim de ouro da borralheira) comporta valores investidos na botina para exaltar a particularidade do valor sentimental que o ator Horácio lhe confere; contudo, aparecendo ainda nesse enunciado o aproveitamento da ideia do conto de Cinderela, seguindo outro modelo discursivo, aproveita-se o conhecimento da primeira obra e recria-se uma nova situação, um novo contexto, mantendo entrelaçadas algumas semelhanças discursivas, as quais temos buscado evidenciar ao longo desta análise.

Era uma botina, já o sabemos; mas que botina! Um primor de pelica e seda, a concha mimosa de uma pérola, a faceira irmã do lindo charpim de ouro da borralheira, em uma palavra a botina debrochava em flor, sob a inspiração de algum artista ignoto, de algum poeta de ceiró e torquês. (*Ibid.*,p.14)

Observa-se, na descrição da botina de Amélia, a voz do enunciador, quando surge o “já sabemos”; esse *nós* implícito compreende também Horácio e o leitor. O enunciador é um sujeito dotado de saber a respeito de Cinderela de Perrault; fazendo uso da intertextualidade, cria uma nova versão da história, com outros personagens, num outro contexto, mantendo-se o objeto principal (o calçado) como aquele que é o instrumento para levar o amante ao encontro da moça desejada.

Horácio analisa a botina encontrada por ele, tomando-a como uma obra prima, feita por um artista ao qual elogia – no caso, o sapateiro Matos. Este possuía uma loja na Rua Sete de Setembro, e havia trabalhado muitos anos

em casas francesas, aprimorando sua arte; estabelecido no Rio de Janeiro, montou uma loja própria, onde fabricava calçados de carregação, mas mantinha uma clientela de luxo, que lhe encomendava sapatos à moda do melhor de Paris, dentre elas, Laura e Amélia, era ele o responsável pelos calçados que as jovens usavam. A propósito, observe-se a descrição da botina de Laura, na qual ficam expostas a arte e a perfeição do trabalho do sapateiro:

[...] muito elegante apesar de comprida. O tubo cinzento ficava oculto sob os frocos de cetim escarlate. Do rosto ao bico descia um galho de rosas, cujas hastes cingiam graciosamente, como uma grinalda, toda a volta do pé até o calcanhar. A almofada sobre o que parecia descansar a botina era um solado alto, porém oco, onde as carnes moles do pé monstruoso, comprimidas pela botina superior, podiam abrigar-se. Os frocos de cetim e as grinaldas de rosas enchiam as covas e desvaneciam as protuberâncias ósseas, com muita delicadeza, sem avolumar o tamanho do coturno. Na sola negra se debuxava em proporção à botina superior, a alva palmilha com seus contornos harmoniosos; de modo que olhando-se andar a pessoa, não se percebia facilmente o tamanho do calçado. (*Ibid.*, p.33)

A descrição da botina de Laura, além de mostrar o trabalho do Matos, o modelo e a especificidade da botina, evidencia o seu aspecto de disfarce: um tubo cinzento, oculto pelos frocos de cetim escarlate, com o tamanho referido pelo comprimento do calçado, para assegurar que se ocultasse o comprimento do pé.

O sapateiro colocara galhos de rosas, semelhante a uma grinalda, do pé ao calcanhar, no que parecia uma almofada, mas era um solado oco e alto para comprimir o pé deformado, visto por Leopoldo como uma monstruosidade. Os frocos de cetim e as grinaldas eram mais que simples adornos, servindo para encher as covas e disfarçar as protuberâncias ósseas. Na sola negra, havia uma palmilha alva com contornos harmoniosos; assim o grosso coturno recebera todo um investimento delicado, no qual, entre as grinaldas e rosas, não se podia notar com facilidade o tamanho real do pé, nem notar a deformidade interior que se escondia naquele calçado, um verdadeiro objeto de delicadeza.

Assim, o contraste entre os calçados de Amélia e Laura remeteria à diferença entre a graciosidade de uma concha mimosa (beleza natural), aquilo que é belo, em oposição ao grosseiro coturno com revestimentos florais (beleza artificial), aquilo que, simplesmente, parece ser belo. Matos, com sua arte, recobre a deformidade do pé de Laura; era ele ainda que fornecia à Amélia a mais graciosa e delicada botina.

Nessas cenas, encontram-se retratos da influência da moda no Rio de Janeiro, representando os costumes das mulheres ricas da época, que, mostradas como consumidoras de lojas de fazendas, passeiam em carro de luxo e gastam seu tempo com teatros, passeios e compras.

2.5 Percursos discursivos em “A Pata da Gazela” e “Cinderela”

Durante toda a análise, tem-se mencionado o ator Horácio como um príncipe, o rei da moda, um dos leões da Rua do Ouvidor. Vale, portanto, destacar passagens de “*A Pata da Gazela*”, em que tais designações são postas no enunciado, adjetivando a pessoa de Horácio por suas atitudes e estilo de vida:

Os sucessivos encontros da Rua do Ouvidor; a conversa no Bernardo; a visita indispensável ao alfaiate; as anedotas do Alcázar na noite antecedente; a crônica anacreônica do Rio de Janeiro, chistosamente comentada; algumas rajadas de maledicências, que é a pimenta social; todas essas ocupações importantes que absorvem a vida de nosso leão[...]

Horácio de Almeida era uma dessas tantas inteligências desperdiçadas no incessante bulício da moda. [...] gastava Almeida a mocidade, desfolhando seu belo talento pelas salas e pontos de reunião. As riquezas de sua elevada inteligência as ia ele esparzindo nas elegantes futilidades de um ócio tão laborioso, como é o *fair niente* de um leão. (*Ibid.*, p.14-17-18)

No trecho, destaca-se o registro da rotina de Horácio entre encontros em bares, clubes da época e idas ao alfaiate, atitudes que são ironizadas no enunciado. O ator é dado como um homem inteligente e rico, que desperdiça talento e tempo em festas e pontos de reunião, vistas como elegantes futilidades de um ócio, estado em que ele é relacionado com a imagem de um leão, aquele que é predador, que caça suas presas, no caso de Horácio, as mais belas mulheres.

Sua superioridade pode ser notada nas atitudes de investigação para descobrir a dona da botina perdida. Sabia ele, pelo luxo da carruagem, que pertencia a uma jovem rica, o que animava sua conquista, não tanto como o desejo de possuir aquele pezinho, parte do corpo humano, que lhe passara despercebida como fonte de inspiração para uma conquista. Obstinado em descobrir quem era a jovem, cumpre todo um percurso para a realização de sua performance de busca:

Depois de achada a botina, sua vida tomara um aspecto muito diferente. Naquela mesma tarde em que o deixamos na sua casa de Botafogo, terminado o jantar, mandou aprontar o tálburi e voltou a cidade. Seu aparecimento àquela hora na Rua do Ouvidor causou estranheza: um leão de raça, como ele, não passeava ao escurecer, sobretudo no centro do comércio, onde só ficam os que trabalham. Seria misturar-se com os leopardos que aproveitam a ausência dos reis da moda, para restolhar alguma caça retardada. (*Ibid.*, p.27)

Relatam-se as transformações que começam a ocorrer na rotina de Horácio. Ele volta ao local onde encontrou a botina, deixa o conforto de sua casa em Botafogo, retorna ao anoitecer à Rua do Ouvidor, provocando a estranheza dos demais, pois um leão, nobre caçador, não tinha o hábito de aparecer no centro do comércio onde só ficavam os que trabalhavam. Destaca-

se, outra vez, o estado de ociosidade do ator, relacionando-o ao leão, que se mistura a seus inferiores, em busca da presa perdida.

O posicionamento de Horácio e suas atitudes de menosprezo para com aqueles que julga inferiores também podem ser vistos na cena seguinte:

[...] Quando as rainhas da moda, as deusas do salão, surpresas e atônitas o viam passar sem distingui-las com uma palavra ou uma fineza, atirando-lhe um olhar de compaixão dizia consigo:
___Coitadas! não sabem que o leão viu a pata da gazela e fareja-lhe o rastro. Que lhe importa as garras da pantera?... (*Ibid.*, p.28)

Observa-se, na passagem, o desprezo que Horácio oferece às demais damas, outrora cortejadas, agora ignoradas. Obstinado pelo pé, o ator vaga pelos salões, não mais à procura da mais bela dama, para conquistá-la e cortejá-la; seus sentidos estão voltados para um pé, o descobrimento daquela parte do corpo que somente pudera ver por sorte ou descuido, uma vez que os longos vestidos dificultavam-lhe a investigação.

Ainda nesse trecho, na fala Horácio, ele se compara ao leão amoroso de La Fontaine. Essa referência à fábula é uma pista que mostra o estado de transformação de Horácio, comparando-o com as transformações sofridas pelo leão amoroso para conquistar sua amada. Assim, configura-se o próprio ator em seu estado de ânimo, condicionado à postura do leão amoroso, destituído aos poucos de seus valores, seus atributos, por uma paixão.

De fato, o comportamento de Horácio nos salões de festa muda; em vez de procurar por uma beleza nova a ser conquistada, rasteja o olhar com toda atenção aos movimentos das damas, esperançoso de ver em algum momento seus pés e reconhecer o pezinho, pelo qual passara a ter inexplicável adoração.

Outra questão que chama atenção no discurso diz respeito aos espaços onde ocorre a narrativa. Nota-se que, precisamente, na Rua do Ouvidor, os atores principais de *“A Pata da Gazela”*, Horácio, Leopoldo, Amélia e Laura, coincidentemente se encontram ao mesmo tempo, por motivos diferentes ou

particulares. Contudo, por um incidente, ocorre a perda de uma botina e os atores se depararão mais adiante com uma situação pela qual suas vidas estarão ligadas. Sobre a denominação dada aos espaços em uma narrativa, Barros, afirma:

O espaço tópico é aquele em que as coisas acontecem ou espaço das transformações narrativas, em oposição ao espaço heterotópico ou espaço dos estados narrativos, em que nada ocorre. No interior do espaço tópico, distinguem-se os espaços paratópicos, entendidos como espaços de aquisição de competência e de sanção, do espaço utópico da *performance* principal do sujeito. (BARROS, 1988, p.92)

Se o *espaço tópico* é aquele em que as coisas acontecem ou espaço das transformações da narrativa, em “A Pata da Gazela”, destaca-se, conforme mencionado, a Rua do Ouvidor, onde a carruagem estava parada, com duas moças, Amélia e Laura, e Leopoldo se encontrava em estado de contemplação da beleza de Amélia, que lhe chamara a atenção. Já Horácio aparece na narrativa em deslocamento, dobrando a Rua da Assembléia, local próximo de onde estavam os demais personagens.

Nessa perspectiva, a Rua do Ouvidor é o primeiro *espaço tópico*, porque é a partir dali que as mudanças sucedem na vida dos atores: Horácio encontra uma botina e por ela altera sua rotina; Leopoldo começa a sofrer transformações em seu estado de alma, ao se encontrar na mesma rua e contemplar o sorriso de Amélia, apaixonando-se pela jovem, paixão que desencadeia transformações significativas em sua vida; Laura e Amélia, ao perder uma botina, têm ameaçado um segredo entre elas.

Ainda na investigação dos espaços em “A Pata da Gazela”, há *espaços paratópicos*, entendidos como o espaço de competência e de sanção. Em “A Pata da Gazela”, será o do Teatro Lírico, no qual os atores Horácio e Leopoldo vão adquirir competência para se aproximar ou para identificar a amada:

Alguns dias depois do encontro da Rua da Quitanda, o Castro percorrendo distraidamente os jornais da manhã, deu com os olhos

sobre os anúncios do espetáculo, coisa que desde muito tempo não existia para ele. Representava-se no Teatro Lírico a *Lúcia de Lamermoor*, o mais sublime poema de melancolia que já se escreveu nas línguas dos anjos.

Era perto de dez horas; cantava-se o final do segundo ato da ópera, e Leopoldo, sentado em uma cadeira, do lado direito, estava completamente absorvido no canto magistral de Lagrange e Mirate. Um momento, porém, ergueu os olhos, e volvendo-os lentamente, fitou-os em um camarote de segunda ordem. Estremeceu; o olhar morno e baço que se escapava de sua pupila iluminou-se de fogos sombrios e ardentes. (ALENCAR, *op.cit.*, p.23)

Na cena, destacam-se a *temporalidade*, alguns dias depois/ jornais da manhã/ eram dez horas/ um momento, e a *espacialidade*, Rua da Quitanda / Teatro Lírico/ sentado em uma cadeira ao lado direito/ camarote de segunda ordem.

O lazer oferecido pela corte mostra, mais uma vez, a presença cultural de costumes de uma classe burguesa, ir ao teatro para assistir a uma ópera, e a origem desta ressalta também o refinamento da programação: não era qualquer ópera, mas a *Lúcia de Lamermoor* com o canto magistral de Lagrange e Mirate. Aí se apresenta o registro da influência francesa na corte, para a época, referência de luxo e sofisticação. Assim, aquele que desejava ser reconhecido como dotado de nobreza e luxo, deleitava-se em consumir obras francesas e ser conhecedor de sua cultura.

Registre-se, a propósito, que o próprio Alencar recebera tais influências e buscou, depois de leituras de obras daquele país, voltar os olhos para sua terra natal e estabelecer uma literatura nacional. A obra “A Pata da Gazela” é, em si, um reflexo da influência do estrangeirismo europeu na sociedade nacional, especificamente no Rio de Janeiro imperial, que buscava firmar-se como metrópole e, em seu contexto burguês, recebera costumes e hábitos de outros países em que se espelhava para fixar sua cultura.

No teatro, em rotina de lazer, ou inspirados por sentimentos desconhecidos, os atores foram levados para prestigiar a ópera, resultando no encontro de todos em um mesmo espaço físico, desencadeando mudanças de estado; por exemplo, Leopoldo, no momento, encontrava-se como de olhar morno e baço, em estado de tristeza e desânimo; ao ver no camarote Amélia,

passa a ter em seus olhos uma visão de fogos sombrios e ardentes; Assim, o estímulo desse sentimento, que nasce em sua pessoa, reveste a chama da vida brotando novamente no ator, o prazer pela vida volta a tomar conta dele, tendo como musa inspiradora a bela Amélia.

A jovem, por sua vez, fica a contemplar a presença de Horácio, na platéia, mirando o binóculo em sua direção; não sabia ela que o moço buscava não a sua beleza, mas uma pista de alguém que lhe fornecesse traços que pudessem ser relacionados à identidade da mulher dona da botina, e, de fato, acreditou ter encontrado tais características em Laura sentada atrás de Amélia.

Ainda no teatro, Horácio em sua busca incessante pela musa do pezinho adorado, encontra uma pista que lhe parece certa:

__Aquela mão é irmã do meu adorado pezinho! Não tem a graça dele, sem dúvida, nem se compara com aquele mimo de amor; mas há um certo ar de família, um quer que seja!..

Assim cogitando, Horácio chegara à porta de um camarote, e pela fresta fitara com disfarce o olhar em Laura, cuja mão, excessivamente pequena e calçada por uma luva muito justa, custava a segurar o binóculo de madrepérola.

O moço, apenas reconheceu o vestido de seda violeta e a mãozinha que lhe servia de fanal, abaixou o olhar para a fímbria do vestido a ver se descobria alguma coisa, o peito, a sombra ao menos do pezinho mimoso, do ídolo de sua alma. Mas não foi possível: o vestido arrastava no chão; nenhum movimento fazia ondular a seda; e contudo o mancebo ali ficou imóvel, palpitante de emoção, como se esperasse dos lábios o monossílabo que devia decidir seu destino. [...] Laura percebeu-o afinal, e sorriu-lhe com ternura. A atenção do rei da moda era uma fineza, um ar de seu agrado; cumpria-lhe agradecer.

Fitando com mais força o olhar na pupila da moça como para travar-lhe da vontade, Horácio abaixou lentamente esse olhar até a fímbria do vestido de charmalote com uma insistência significativa. Laura fez-se escarlate; e a porta do camarote, rapidamente fechada, a subtraiu às vistas ardentes do leão.

__É ela! exclamou o coração do mancebo afogado em júbilo. Não há dúvida. Para sentir esse pudor exagerado e incompreensível é preciso ter ali oculto um pé como aquele que eu sonhei. Um pé?... Não; um mimo, uma maravilha, um tesouro, um céu!...é o pudor da violeta, que esconde na sombra; é o pudor da pérola, oculta na concha, é o pudor do diamante sumido no seio da terra, é o pudor da estrela, imergindo-se no azul. (*Ibid.*, p.23:28)

Nesse trecho, em que se fez um recorte longo, mas necessário, compreende-se como Horácio deduziu por sua intuição que a botina pertencera à Laura, levado pela aparência física da moça, mais precisamente pelo

tamanho de suas mãos. Horácio infere que, pela similaridade da pequenez, aquela mão poderia ser irmã do pezinho idolatrado.

Consideremos, no quadro abaixo, a actorialização concedida a Laura, pelos olhos do ator, bem como a espacialização e a temporalização.

Actorialização	Espacialização	Temporalização
Aquela mão irmã Meu adorado pezinho a graça dele Mimo de amor Certo ar de familiar Horácio / o olhar em Laura Mão excessivamente pequena e calçada por uma luva muito justa/ binóculo de madre pérola/ o moço/ vestido de seda violeta e a mãozinha/ a fimbria do vestido/ o peito, a sombra ao menos do pezinho mimoso/ ídolo de sua alma/ o vestido/ ondular a seda/ mancebo/ palpitante de emoção/ dos lábios/ seu destino/ Laura/ sorriu-lhe com ternura/ rei da moda/ fineza/ ar de seu agrado/ o olhar na pupila da moça/ esse olhar/ a fimbria do vestido de charmalote/ Laura / às vistas ardentes do leão/ __É ela!/ o coração do mancebo afogado em júblio/ esse pudor exagerado e incompreensível/ um pé como aquele? Um pé?/ um mimo, uma maravilha, um tesouro, um céu/ pudor da violeta/ pudor da pérola/ pudor do diamante/ pudor da estrela	À porta de um camarote/ pela fresta no chão/ ali/ a porta do camarote/ ali oculto/ na concha/ na sombra/ no seio da terra/ no azul	nem se compara/ há/ assim cogitando/ custava a segurar apenas reconheceu/ servia de fanal/ abaixou o olhar/ a ver se descobria/ não foi possível/ arrastava/ nenhum movimento fazia/ ficou imóvel/ como se esperasse/ devia decidir / percebeu afinal/ cumpria-lhe agradecer/ fitando com mais força/ travar-lhe/ abaixou lentamente/ fez-se escarlate/ rapidamente fechada à subtraí/ exclamou/ Não há dúvida/ para sentir/ é preciso ter/ que sonhei/ esconde / oculta / sumido/ imergindo-se

Quadro 05

O destaque está mesmo na actorialização, que se refere à parte do corpo de Laura e ao seu pudor, revestido por Horácio com elementos da natureza (concha, sombra, seio da terra, estrela azul), contrapondo-os com elementos da cultura que escondiam a jovem (camarote, luvas, vestido de charmalote, vestido de seda violeta, binóculo, porta do camarote, fresta da janela).

Animado em suas investigações, o moço procura aproximar-se da jovem e a observa da porta do camarote, fitando o olhar fixo na fímbria do vestido de seda que não se movera para deixar-lhe à mostra o pé. É interessante observar que, no teatro, os atores se encontram, mas seus sentidos estão voltados um para o outro: os sentidos de Leopoldo estão voltados para a contemplação da beleza de Amélia; Amélia vendo Horácio com o binóculo, se coloca em posição de observação, desejando ser cortejada por ele; Horácio, mirando o binóculo para a platéia, tem sua atenção voltada para Laura, devido ao destaque que a luva dava a sua mãozinha, que ele julgou poder ser irmã do pé que procura; e Laura percebendo que Horácio a observa, fica lisonjeada, cumprimentando-o com um sorriso, uma vez que, para qualquer moça, a atenção de tão renomado cavalheiro era sinônimo de orgulho; ele, por sua vez, concentra-se em tentar ver o pé da jovem e leva consigo a certeza de ser Laura a dona do pezinho idolatrado.

Eles assumem, nessa situação, a posição literalmente de atores que interpretam uma cena, com a ópera a qual foram assistir passando despercebida por todos, diante das situações que os envolviam em interesses particulares.

A estadia de Laura no camarote, com Horácio a observá-la pela fresta, remete à situação do espectador que observa além daquilo que está sendo interpretado no palco; o olhar atrás das cortinas, a composição do vestido de Laura de “charmalote”, tecido de lã ou pêlo geralmente revestida de seda, pode comparar-se com uma cortina de teatro, geralmente de seda ou camurça, texturas de tecidos que se aproximam. Tal semelhança leva a crer no desmascaramento daquilo que está sendo destituído de máscaras e fantasias: a orla do vestido esconde e protege o segredo da trama, lembra aquilo que se mascara e se disfarça.

Prova disso está em quando Laura retribui a atenção de Horácio, para mostrar-se grata pela sua atenção, como forma de retribuir-lhe a satisfação, por ser a escolhida por ele, uma vez que era de grande valor a atenção de um homem elegante, e, ainda mais, desejado e cortejado pelas demais. Contudo, quando o vê direcionando o olhar para a proximidade de seu pé, enrubesce de pavor, como se um segredo terrível estivesse ameaçado atrás daquela seda.

Ela sentiu esse olhar desejoso de conhecer o que havia debaixo daquela barra de seda e escondeu-se novamente, fechando a porta do camarote.

O comportamento de Laura deu a Horácio uma interpretação errônea dos fatos; julgou ele que, pelo seu pudor, somente poderia ser ela a dona da botina. Laura tinha, sim, algo a esconder, razão por que se sentiu ameaçada pelo olhar rigoroso e fixo do moço, tendo-se recolhido para não se expor mais àquela análise incessante, que lhe invadia a intimidade.

Laura escondia na orla do vestido um segredo, um pé monstruoso, um aleijão em desarmonia com as formas suaves de seu corpo, um contraste com a sua beleza; durante toda a sua vida, vira-se escondendo aquela deformidade: quando ainda criança, já se vestia como uma moça adulta, usando longos vestidos, que lhe cobriam os pés; ao casar-se, condicionou ao noivo nunca lhe mostrar o pé, e agora via-se ameaçada por Horácio.

Não sabendo Horácio desse segredo, e relacionando o tamanho da mão com o do pezinho, não hesitou em julgar ser ela a sua musa. A partir desse momento, vai aproximar-se de Laura com o intuito de ver o tão cobiçado pé. Recorde-se que, para ele, pouco importava a pessoa em si; sua obstinação era pelo pé, conforme se nota na exaltação das qualidades dessa parte do corpo feita por ele, remetendo a elementos da natureza cujos valores são ou estão inseridos em interiores: a pérola que se guarda na concha, o diamante que se esconde no seio da terra, a estrela que emerge no azul do céu, todas essas figuras recobertas de valores reconhecidos pela cultura como preciosos tanto por beleza, quanto por sua raridade, enchendo de prazer aquele que os possuir.

Enquanto Laura se sente ameaçada por Horácio, na casa de D. Clementina, Amélia sente o desprezo de Leopoldo. O moço havia deixado apaixonar-se pelos seus encantos, quando a vira pela primeira vez na Rua da Quitanda; aquela beleza havia reacendido-lhe os sentidos da vida e do amor, renovando-lhe os sentimentos.

Cumprе lembrar que o ator Leopoldo aparece nas primeiras cenas como um homem de poucos prazeres na vida. Ao contrário de Horácio, Leopoldo é um homem solitário, dotado de pouca beleza, com olhos pardos e rosto

profundo, de luto pela morte da única pessoa da família que lhe restava, sua irmã, a quem destinara todos os sentimentos; agora, com a falta dela, o ator se assemelhava a um vale de solidão e escuridão e a vida era, para ele, uma obrigação da existência. Ao ver Amélia dentro da carruagem na Rua da Quitanda, contudo, aquela imagem despertara-lhe os sentidos, passando ele por uma metamorfose, sentindo brotar-lhe um sentimento que trazia a razão de viver novamente. Ela despertava nele viva impressão:

Ela é minha luz; não sei a cor e a forma que tem, mais sei que cintila que me deslumbra; que me inunda meu ser de uma aurora celeste [...]

Talvez seja ela o que nos bailes se chama uma moça bonita; talvez não tenha as feições lindas e o talhe elegante. Mas eu a amo!...

[...] O que eu admiro nela, o que me eleva, é sua beleza celeste; é o anjo transparece através do invólucro terrestre; é a alma pura e imaculada que se derrama de seus lábios em sorrisos, e a envolve como a cintilação de uma estrela. (*Ibid.*, p.22, 23)

Como havia contemplado a moça de longe, Leopoldo não conhecia aquela mulher, mas já sentia os sentimentos ativados pela imagem celestial.

Note-se que, na primeira impressão, Leopoldo atribui valores de claridade e divindade à pessoa de Amélia: luz/ cintila/ deslumbra/ aurora celeste/ beleza celeste/ anjo/ alma pura e imaculada/ estrela; a claridade e o aspecto de divindade de Amélia contrastam com o estado de vácuo e escuridão em que a vida de Leopoldo se encontra até o momento em que seus sentidos são ativados pela luz que recobre todo ser de Amélia.

Contudo, um incidente causa-lhe grande surpresa e desgosto. Como vivia a contemplar Amélia, certa noite, ao sair do teatro, teve a oportunidade de vê-la novamente, e seguiu-a até sua carruagem; na pressa de subir, apareceu no estribo um pé horrível, uma monstruosidade, um aleijão, com o rosto de Amélia a olhar para fora do carro. Aquele incidente fez Leopoldo acreditar que era de Amélia o pé monstruoso, levando-o a um sofrimento íntimo por conta daquela deformidade.

A deformidade descoberta coloca à prova seus sentimentos. O ator, mesmo já deduzindo consigo que admirava nela apenas o ser, não lhe

importando como as pessoas julgariam se a mulher que amasse fosse ou não bela, põe-se em contradição. Seu sofrimento pela existência do aleijão revela a influências dos valores da cultura sobre ele:

[...] Leopoldo ficara na calçada imóvel e extático de surpresa. O pé que seus olhos descobriam, era uma enormidade, um monstro, um aleijão. Ao tamanho descomunal para uma senhora, juntava a disformidade. Pesado, chato, sem arqueação e perfil, parecia mais uma base, uma prancha, um tronco, do que um pé e, sobretudo um pé de moça. (*Ibid.*, p.30)

As formas do pé que vira subir na carruagem causam surpresa e espanto ao ator. O pé é revestido de traços como: enormidade/ monstro/ aleijão, disformidade/ pesado/ chato sem arqueação e perfil/ uma base/ uma prancha/ um tronco, isso porque visto já com o disfarce da botina feita por Matos. Esses traços indelicados e sem curvas provocaram pavor diante da beleza e gestos delicados que apresentava Amélia, e o moço hesitava em acreditar que os seus olhos viram tamanha brutalidade em um ser com aparecia meiga e angelical.

Não satisfeito com o que vira, seguiu em direção à loja do Matos, um conceituado sapateiro que exercia sua arte conforme as condições de seus clientes, sua última esperança da não existência da monstruosidade se desfaz no molde da botina que vira subir na carruagem.

Desde então, confuso em seus sentimentos, Leopoldo menospreza a presença de Amélia, o que antes lhe causava bem-estar e felicidade, agora provoca desencanto e indiferença, como se pode notar na sua reação de depreciação de Amélia, quando a vê entrando em casa de dona Clementina, onde se realizavam bailes para os amigos mais íntimos, promovendo encontros e lazer para os presentes:

[...] Entre as casas que outrora frequentava, escolheu para a primeira noite a de D. Clementina, amiga íntima de sua irmã.

[...] De repente operou-se na perspectiva da sala uma transformação inesperada. Amélia entrara; e sua graça difundiu-se com um fluxo

celeste, no meneio de seu talhe elegante, na suavidade de sua voz, na irradiação de seus olhares.

Leopoldo embebeu-se naquela suave aparição, como da primeira vez que vira, mas para percorrer em um ápice, as faces de seu amor, e cair de novo na esmagadora decepção.

De repente aquela estátua luminosa escureceu a seus olhos deixando apenas um resíduo negro; esqueleto calcinado que arrastava uma deformidade. Debalde Amélia ostentava no fulgor se sua beleza, toucada pelos primeiros arrebóis do amor; debalde as ondulações de seu corpo debuxavam formas encantadoras, e o sorriso de seus lábios destilavam uma fragrância mística de beijos puros; os olhos de Leopoldo não viam nenhum desses encantos. Através dos folhos do vestido roçagante, sua vista fitava uma fragrância mística de beijos puros; os olhos de Leopoldo não viam nenhum desses encantos. Através dos folhos do vestido roçante, sua vista fitava-se implacável no pé monstruoso que lhe esmagava o coração como a pata grosseira de um animal. Todos os encantos dessa criatura ele os despia de seu manto sedutor e dissecava-os com frio rancor. (*Ibid.*, p. 42-43).

Leopoldo fora ao baile em busca de amenizar a solidão e a decepção que sentiu ao ver seu ser angelical perfeito, numa imagem disforme e humana, uma vez que, num primeiro momento, Leopoldo enfatizara em Amélia a condição de entidade celestial, destituindo-a de qualquer defeito. Entretanto, como humana que é, Amélia apresenta uma deformidade, a qual, mesmo para um homem desprovido de valores dos que buscam na mulher o amor pela aparência física, provoca incerteza de sentimentos.

Num primeiro momento, aquela imagem de homem com rosto pálido e olhos profundos causa em Amélia desagradável impressão e mal estar íntimo. Sua presença na casa de D. Clementina tinha objetivos específicos: fugir dos encantos e tentações de Horácio e reunir forças para levar adiante sua sedução. Queria ela sentir o cortejo de seus inferiores, para tomar forças para enfrentar a nobreza e superioridade de Horácio e vencê-lo, uma vez que, a cada hora, o leão mais se prostrava por aquele desejo de ver-lhe o pezinho, e ela sabia disso.

Em estado de fuga, Amélia e Leopoldo encontram-se no mesmo espaço, na casa de Clementina: um foge de uma decepção; o outro, de uma sedução. Amélia queria descobrir se realmente Horácio sentia algo por ela ou apenas desejo pelo seu pé, e Leopoldo, que lhe tinha profundo sentimento, nesse momento, por uma confusão e pela imagem do pé monstruoso, põe em risco

sua paixão; embora tivesse forças para amar o feio e o desgracioso, não dispunha de capacidade para aceitar o disforme e o horrível; a estética punha em risco sua paixão. No entanto, desse encontro, resultarão transformações sobre os dois atores.

Ao entrar na casa de D. Clementina, Amélia vem em estado de alma cheio das primeiras delícias do amor nascente e das doces declarações de Horácio; ela é revestida dos valores e ostentação de sua beleza, trazia as formas encantadoras, em seus lábios, destilava a fragrância mística de beijos. Todos esses encantos eram menosprezados por Leopoldo, que os via como uma capa que recobria a deformidade monstruosa; passa a concebê-la de ser celestial a criatura bruta, merecedora de seu rancor. Sob sua visão, tudo em Amélia era disfarce: a inflexão do talhe, os passos ligeiros e o sorriso eram formas de prender a atenção das pessoas e disfarçar o aleijão. Nota-se que Leopoldo chega a ser ríspido em seu julgamento, para quem afirmava o amor, foi esmagado pela estética, os valores da sociedade sobrepondo-se ao valor do belo.

O olhar na fímbria do vestido constituía para Amélia uma ameaça a seu segredo. A mesma situação entre Laura e Horácio se repete, com as desconfianças, os olhares investigativos e o temor da jovem, a proteção que a barra do vestido dava ao pé. As primas haviam se unido para guardar seus segredos:

Laura tinha um aleijão; nascera com os pés disforme. Para mais agravar o desgosto dos pais, essa monstruosidade vinha ligada a uma beleza angelical.

A filha do Sales tinha dois pezinhos de fada, breves, arqueados, com uns dedos que pareciam botões de rosa. O desgosto e vexame que isso causava a moça, ninguém o imagina. Ela supunha-se aleijada; apesar de seus 18 anos, seus pés eram de menina.

Assim o mesmo cuidado com que Laura escondia a sua monstruosidade, punha ela em ocultar essa graça e prenda da natureza. Naquele tempo não se tinha introduzido ainda a moda dos vestidos curtos; bem ao contrário, o tom era arrastar desdenhosamente pelo chão a longa fímbria do vestido.

Um dia que Laura passou em sua casa, Amélia teve curiosidade de comparar seu pezinho com o da prima, para saber se a diferença era excessiva. Enquanto a outra endireitava o penteado no toucador, realizou-se ela esse intento.

Avalie-se da vergonha e aflição de Laura; o desespero de Amélia foi maior ainda. Não perdoava a si por ter causado tão grande pesar à prima, a quem ela queria muito bem. Para mitigar essa dor profunda, Laura esqueceu a sua.

Desde então as duas amigas se consolavam mutuamente. Laura admirava o pezinho de Amélia; esta, ou sinceramente, ou para atenuar a mágoa da prima, chegava a invejar o seu infortúnio.

Aborrecida por não encontrar nas lojas calçado lhe servisse, Amélia tinha descoberto por acaso o sapateiro na Rua Sete de Setembro. Conhecendo a habilidade do Matos, pensou que ele pudesse disfarçar o defeito da prima. Não se enganou; o artista realizara a obra-prima de paciência, que Leopoldo tivera a ocasião de apreciar por um acaso.

Amélia fez o sacrifício de expor-se para não comprometer o segredo da amiga. O sapateiro não a conhecia, nunca tinha visto, recebia as encomendas por intermédio de um criado que pagava a vista. Fácil foi, portanto iludi-lo.

Na ocasião em que as duas primas esperavam de carro na Rua da Quitanda, o laçao vinha da casa do sapateiro, o qual vexado com a pressa, esquecera as recomendações de fechar o embrulho. (*Ibid.*, p.88-89)

Recortou-se tal passagem da narrativa para finalizar as informações a respeito dos calçados e dos segredos das primas e amigas, Laura e Amélia. A verdadeira dona do pé aleijado, então, é Laura, que nascera com a deformidade; seus pais buscaram recursos da medicina até do exterior, mas nada se pode fazer. Assim, para preservar a imagem da filha até os oito anos, sua mãe se dispusera a seus cuidados, dispensando qualquer criado que pudesse vir a ter conhecimento do problema físico de Laura.

Actorialização	Espacialização	Temporalização
Laura/ um aleijão/ com pés disformes Desgosto dos pais/ monstrosidade/ uma beleza angelical/ a filha do Sales/dois pezinhos de fada, breves, arqueados, com uns dedos/ botões de rosa/ o desgosto e o vexame/ a moça/ ela / aleijada/seus pés/ de menina/ Laura/ a sua monstrosidade/ graça e prenda da natureza/ a moda de vestidos curtos/arrastar desdenhosamente/ a longa fímbria do vestido/Laura/Amélia/curiosidade/seu pezinho com o da prima/diferença/ excessiva/ a outra/ o penteado/ ela esse intento/ vergonha e aflição de Laura/o desespero de Amélia/ a si/ grande pesar a prima/ para mitigar essa dor profunda/ Laura/ a sua/ as duas amigas/ mutuamente/ Laura/ o pezinho de Amélia/ou sinceramente/ para atenuar a mágoa da prima/ seu infortúnio/ aborrecida/ lhe/Amélia/ o sapateiro Matos/ a habilidade do Matos/ que ele/ o defeito da prima/ o artista/ a obra prima de paciência/ que Leopoldo/ Amélia/ sacrifício/ o segredo da amiga/ O sapateiro/ não a/ as encomendas por intermédio de um criado/ duas primas/ de carro/ o laçao/ vexado com a pressa/ as recomendações/ o embrulho	pelo chão/ em sua casa/ no tocador lojas de calçados na Rua Sete de Setembro, na Rua da Quitanda, da casa do sapateiro	Tinha/ nascera/ Agravar/ vinha ligada/ tinha/ pareciam/ causava imagina/supunha-se/ 18 anos/eram/ cuidado/ escondia/ ocultar/ Naquele tempo/ tinha introduzido/era/Um dia/passou/ teve /de comparar/ saber / era/ Enquanto / endireitava/realizou/ Avalia-se/ foi maior/ não perdoava/ter causado/queria/ esqueceu/ Desde então/ se consolavam/admirava/ chegava a ter/ chegava a/ por não encontrar/ servisse/ tinha descoberto por acaso/ conhecendo/ pudesse disfarçar/ Não se enganou/realizara/ tivera a ocasião de apreciar por um acaso/ fez o/ de expor-se para não comprometer/ conhecia/ nunca tinha visto, recebia/ que pagava a vista/Fácil foi/iludí-lo/ Na ocasião/ esperavam / vinha/ esquecera/ de fechar

Quadro 06

No quadro acima, destacam-se algumas informações sobre a caracterização dos atores. Laura era detentora de uma beleza angelical, que se contrapunha àquela deformidade horrível; chegou a se casar com a condição de não mostrar os pés ao marido, como este a amava, não se importou com a imposição da moça. O casamento durou até a lua de mel, ele falecera e ela, embora pela juventude e beleza, tivesse muitos pretendentes, não se casara mais.

Amélia tinha os pés de anjo, conforme informa o texto, contudo, julgava-se aleijada também, pois já tinha dezoito anos e seus pés eram de uma menina de dez anos; por isso, ocultava a graciosidade e a perfeição que a natureza lhe

dera como forma de mimosos pezinhos, da mesma forma que Laura ocultava a sua vergonha do aleijão.

Por esse motivo, ambas, valendo-se dos longos vestidos, tinham condições de ocultar o que lhes feria a vaidade; como para a época, a moda era usar longos vestidos com as fímbrias arrastando, foi para elas fácil, de certa forma, esconder os defeitos, até que Horácio e Leopoldo passassem a ameaçá-las com olhares sobre a fímbria dos vestidos; daí seu sentimento de pavor ao notarem-se observadas em suas plantas, a proteção de seus segredos. Viam-se ameaçadas pelos olhos fixos, de Horácio em Laura, para descobrir o mimo do seu desejo, e Leopoldo em Amélia, que desejava desmascará-la, pois, por trás daquela imagem angelical e detentora de suprema beleza, julgava ele esconder-se a monstruosidade em sua raiz, o que lhe causou grande dúvida sobre o que sentia por ela: para amá-la teria que aceitar aquela monstruosidade.

Há também, no trecho, a informação de como Amélia ficou sabendo do segredo da prima: querendo comparar o tamanho de seus pés, calçou a botina da prima, causando vergonha em Laura e profundo desespero em si mesma. Devido ao tamanho do seu lindo pé, Amélia tomou conhecimento do sapateiro e passou a pedir-lhe encomendas de calçados, deduzindo que ele podia resolver o problema de Laura; expôs-se para garantir o sigilo do segredo da prima e mandava, por seu criado, um molde das botinas de Laura, a partir da qual, o sapateiro criava, com sua arte, novas botinas bem trabalhadas e com o objetivo de disfarçar o aleijão. Foi este trabalho que observou Leopoldo na loja do sapateiro, confirmando a existência do pé aleijão; conseqüentemente, pelo que seus olhos viram na carruagem e na loja, imaginou saber a verdade sobre Amélia, que apesar de bela, possuía um pé de monstro, enorme e sem formas.

Matos apenas recebia as encomendas e o pagamento à vista; o criado era o responsável em levar e trazer as botinas, por isso, elas o aguardavam no carro na Rua da Quitanda. Por descuido, o lacaio deixou cair uma botina do embrulho, a qual fora encontrada por Horácio, que só a recolheu do chão por ter visto uma linda carruagem com duas belas jovens dentro, desejando aproveitar o pretexto para emplacar um romance de rua.

Mais adiante, o tamanho da botina e os odores nela impregnados, o fio de cabelo de uma mulher, os contornos do pezinho e as marcas de uso, a delicadeza das formas registradas naquela botina despertaram em Horácio os sentidos por uma parte do corpo que nunca tinha imaginado como digna de admiração e desejo; a partir de então, sentiu o desejo de possuir e encontrar a dona do pezinho, e sua obstinação e desejo vão provocando sucessivas transformações no ator.

Na sequência da análise, abordam-se cenas do grandioso baile na casa do nobre Azevedo, porque ali se operam, em “*A Pata da Gazela*”, grandes mudanças nos atores e acontecem revelações.

2.6 O baile: revelações, ações e emoções em “A Pata da Gazela”

Tendo Horácio reconhecido a carruagem e visto na areia as pegadas do pequenino pé, unindo a presença de Amélia ao carro, ao andar da garça, quando observou a jovem passando a sua frente, com passos leves, delicados, elegantes, vendo-a no Passeio Público, foi levado a crer que fosse ela a dona da botina.

Resolveu afastar-se de Laura, já que não lhe importava a dona da botina, mas apenas o pé, e dedicou-se a investir na conquista de Amélia, aproximando de seu pai com intenções comerciais; logo, enviou a ele uma carta pedindo a mão da filha em casamento.

Ao receber o pedido por intermédio de seu pai, Amélia hesitou e decidiu esperar quinze dias para dar a resposta, uma vez que não queria ser apenas mais uma conquista de um moço da moda:

Desvanecida a primeira comoção produzida pela carta de Horácio, Amélia recordava-se do que tinha ocorrido na véspera, e, sobretudo, das palavras proferidas pelo moço. Sua vaidade revelou-se como era natural.

— Hei de mostrar-lhe que não basta querer, para ser meu marido; e que não ser meu marido para ver...

[...] Eis que era o estado de ânimo de Amélia: orgulho de ver subjugado a seus pés o rei da moda; prazer de o ter cativo de uma palavra sua durante muitos dias; arrependimento do que fizera; susto do que podia acontecer; gozo da ventura que sorria; tais foram os sentimentos desconhecidos que vibram na alma da moça. (*Ibid.*, p.58)

Nessa situação, Amélia já havia percebido que todo o discurso de Horácio, assim como o delineamento de suas ações, estava voltado para ver-lhes os pés; contudo, seus caprichos enchiam-na de orgulho por ter aos pés um dos mais cobiçados partidos do Rio de Janeiro, o que explica a emoção da jovem diante da submissão e obstinação do ator.

No capítulo XIII, na casa do nobre Azevedo, se realiza um grandioso baile, um dos momentos centrais na transformação dos atores. Longe da simplicidade e discrição da casa de D.Clementina, nesse local, resplandeciam o luxo e a riqueza; todos desejavam se destaca: os homens em sua riqueza e nobreza, as mulheres na ostentação do luxo de suas roupas e adornos. O fazer-se belo estava representado nos valores investidos em seus trajes.

A questão da boa aparência para ir a festas também se encontra presente, por óbvio, no baile da Cinderela, com a fada madrinha se dispondo a transformar, por um ato de magia, o velho vestido de Cinderela em um lilás bordado com fios de prata; no lugar de feios tamancos, surgiram lindos sapatinhos de cristal; havendo uma transformação do feio e grotesco para o delicado, da *disforia* do não ter roupa adequada para a ocasião à *euforia* de ter o mais belo traje.

Amélia, por sua vez, como fosse detentora de riqueza, recorreu aos elementos da natureza, ou que as representasse: “O vestido era de escumilha rubescente, formando regaços onde brilhavam aljôfares de cristal; nos cabelos castanhos trazia uma grinalda de pequenos botões de rosa, borrifados de gotas de orvalho”. (Alencar, 2006, P.65). Nas figuras que recobrem as roupas dos atores, encontra-se, portanto, uma recorrência dos elementos da natureza: fios de ouro, cristal, botões de rosas, gotas de orvalho, remetendo à pureza e a delicadeza para revestir a beleza natural das jovens.

Em um dos momentos que desencadeia uma transformação na vida dos atores de “*A Pata da Gazela*”, novamente Horácio, Leopoldo, Amélia e Laura se encontram no mesmo espaço: no baile na casa do nobre Azevedo. Ali ocorre a conversa dos dois jovens, no jardim, sobre seus amores:

[...] __Para ser franco, devo-te confessar , que neste baile, onde se acham reunidas as mais bonitas mulheres do Rio de Janeiro, onde nada falta, do que pode tornar brilhante uma festa, nem o luxo, nem a riqueza, nem a concorrência, nem as notabilidades de toda a espécie, neste baile só há uma coisa que me interessa; uma bem pequenina, e por isso mesmo de encanto inexprimível.
__Que condão é esse tão poderoso?
__Dissera a palavra. É um condão, um verdadeiro condão de fada, que me transformou de repente, e fez do senhor um escravo humilde e submisso.
__Mas no fim de contas o que é?
__Um pezinho!
[...] Pois para mim, disse Leopoldo, só há nesse baile como neste mundo uma coisa que me ilumina a existência.
__A glória?...aposto.
__Um sorriso, apenas (*Ibid.*, p.67)

Nessa cena, os atores iniciam uma conversa, na qual ambos se declaram apaixonados: Horácio, por um pezinho, o qual reveste de valores semelhantes a um condão mágico, que o transformara em escravo servo e submisso; tem-se, assim, a superioridade do pé ou da beleza que em si conserva um instrumento que o submete ao estado de ser inferior, figurativizando-o como escravo humilde e submisso.

Apaixonados, que por essa paixão, tornam-se submissos a seus subordinados ou inferiores é um tema que relaciona o texto de Alencar com a Cinderela e a Fábula do Leão Amoroso. O príncipe, assim como Horácio,

busca por um pezinho, e por ele se submete a calçar o sapatinho de cristal em todas as jovens do reino, sem distinção de sua classe, porque a sua felicidade estava subordinada à dona do sapatinho; por isso, estava disposto a encontrá-la e casar-se com ela. Já Horácio, sem alternativa, submete-se a uma proposta de casamento como único meio de ver o pezinho idolatrado de Amélia, comprometendo sua liberdade por esse desejo de posse. Quanto ao leão amoroso de La Fontaine, também por uma paixão, pede a um pai que deixe casar-se com sua filha, o qual, não podendo negar-se a atender o pedido do leão, pela sua superioridade e o risco contrariar a fera e ser devorado, impõe-lhe impõe algumas condições, as quais o levam a ficar indefeso perante os inimigos, mesmo os mais simples.

Assim, a relação entre os atores dos três textos encontra-se em seu estado de paixão, que os submete a seus subordinados e os condiciona a um estado de felicidade, conforme a vontade do outro.

Com o uso de figuras e do recurso intertextual, constrói-se Horácio herdando características do príncipe de Cinderela e do leão amoroso. Todos eles veem a superioridade ruir conforme seus sentimentos, uma paixão que os deixa imprudentes incapazes de perceber a deteriorização de sua nobreza.

Voltando a Leopoldo, vê-se que, ao contrário de Horácio, a paixão é favorável a sua transformação. A paixão por Amélia reacende nele a chama da vida, levando-o a sair do profundo luto e, pelo sorriso de Amélia, encontrar a luz que o motiva; resgatando os valores da vida, vai ao teatro, à casa dos amigos (D. Clementina), pois, ao amar Amélia, não se julga mais solitário, valores *eufóricos* são trazido à sua vida pela imagem da amada.

Horácio e Leopoldo se conheciam, sempre se encontravam durante a narrativa, numa situação em que também, no mesmo local, estavam as jovens, mas é no jardim da casa do nobre Azevedo que Horácio e Leopoldo sentam-se e começam a dialogar sobre seus amores.

Observe-se, na passagem, que cada ator dá um valor específico ao ser amado ou parte dele. A relação de contrariedade de seus sentimentos pode ser vista por aquilo que simboliza suas paixões: o pezinho (a matéria, a carne, a parte do ser) contrapondo-se a um sorriso (a essência, o estado de alma, o ser

por completo), Horácio amava a uma parte apenas, o pé, Leopoldo a um sorriso.

[...] Conta-me a história do teu sorriso, que eu contarei a história do meu pezinho.

[...] __ Há cerca de dois meses, passando pela Rua da Quitanda, achei por acaso sobre a calçada um objeto que tinha caído de um carro. Era uma botina!...um mimo, um primor, uma coisa divina!

[...] “Faze pois idéia do que sentia. E a botina não era senão a estátua ou a efígie do pé encantador que a havia calçado. Ali estavam impressos seus graciosos contornos, sua forma suave.

“Apaixonei-me por esse pezinho, que eu nunca vira, que não conhecia. Sangrei –lhe minha alma como o *ignoto* de minhas adorações.

[...] Conhecia essa moça que é realmente encantadora; diversas vezes achei-me com ela em sociedade e nunca sentira em sua vista a menor comoção. Mas quando soube que a ela pertencia o tesouro, adorei-a. para ver o pezinho que sonhei, estou disposto a fazer a maior das loucuras, casa-me!...

__ Meu romance, disse o Castro, começou como o teu na Rua da Quitanda. Passando ali pela manhã, vi uma moça, que produziu em mim profunda impressão. Parei para contemplá-la; mas o que eu admirava nela, não era seu talhe elegante e seu rosto graciosos: era unicamente a emanção de sua alma pura, o seu casto e ingênuo sorriso. (*Ibid.*, p. 68-70)

No diálogo, durante o baile, os atores Horácio e Leopoldo estão no jardim e conversam sobre seus sentimentos. Novamente, a questão do espaço é de fundamental importância para desencadear transformações nos atores; no início, todos se encontravam na Rua da Quitanda ou em direção a ela, ocorrendo a primeira ação de manifestação dos sentidos dos atores; um se apaixona pelo sorriso, outro pelas formas impregnadas na botina, o pezinho. No segundo espaço, no teatro, a fase da identificação da mulher amada, Leopoldo contempla Amélia e Horácio, Laura; no terceiro espaço, no Passeio Público, Horácio se depara com a carruagem da qual vira cair a botina e desfaz seu equívoco quanto à sua dona. No quarto espaço, Leopoldo reafirma sua impressão de ter visto um pé aleijão em Amélia, e, na Loja do Matos, encontra o molde da botina do aleijão. No quinto espaço, do grande baile, no jardim, eles conversam e discutem seus valores: para um, prevalece o valor estético, para o outro, prevalece o valor moral, a essência do ser.

Notória é a importância da estética, portanto, nos textos confrontados. Em Cinderela, ela comparece pela beleza da jovem, sua superioridade de mais bela entre todas do reino e o tamanho do pezinho que, por meio do sapatinho de cristal, faz dela a eleita do príncipe; sua beleza é tão superior que causou encantamento no príncipe, o qual, em pouco tempo de dança, viu-se apaixonado por Cinderela. Na fábula do leão amoroso, o ser bruto, o rei da selva, deixa-se encantar, em sua paixão, por uma bela moça, aceitando as condições impostas para casar-se com ela, sem, contudo, perceber que se autodestruía, negando sua própria natureza em favor de uma paixão que o deixava submisso e frágil.

Nos três textos, coincide uma relação de desejo e submissão, atores dotados de superioridade, seja pela nobreza de um príncipe, pelo alto poder aquisitivo ou pela virilidade máscula. Contudo, a beleza os embriaga e os torna submissos às suas musas, ou a uma parte delas.

Verifica-se, porém, algumas diferenças no modo com que os atores são relacionados a tais conteúdos. Para o príncipe de Cinderela, o resultado é positivo, posto que ao procurar sua amada no reino, calçando o sapatinho de cristal em todas as moças, acaba por encontrar em quem ele servia, a jovem com quem e casa, e que é recompensada positivamente pelas humilhações que sofrera dos membros de sua família.

Leopoldo, por sua vez, mesmo acreditando que sua amada Amélia fosse aleijada, deixou prevalecer os valores morais do ser e não os valores estéticos e físicos, recebendo em recompensa o reconhecimento de Amélia com seu amor, e, conseqüentemente, o prestígio social, ao se concretizar o casamento – além disso, a jovem o premia, mostrando-lhe os mimosos pezinhos.

Já Horácio, entregue à obsessão pelo pé desejado, termina a história solitário, consciente de que perdera o bem que tanto almejava.

Dessa forma, o príncipe e Cinderela, Leopoldo e Amélia encontraram a felicidade, relacionada aos valores da natureza, acompanhada da ascensão social, o casamento com pessoas ricas e nobres, valores da cultura; contrastados os elementos do nível fundamental, percebe-se que levam, no nível discursivo, ao tema da beleza que se associa a riqueza.

Quanto à Laura, permanece como ator cuja função era de criar os equívocos de identidade, pelo que sofrera a decepção (recíproca, diga-se de passagem, ainda que em níveis distintos) diante da falsa declaração de Horácio, que buscava somente um modo de ver seus pés.

Horácio e o leão da fábula, como atores revestidos de virilidade máscula, predadores (cada um em seu contexto), os quais se tornam frágeis e destituídos de suas “garras”, daquilo que os compunha, como que despidos de sua natureza, pela chegada da paixão, foram destruídos pela própria caça, as figuras das mulheres pela quais se apaixonaram. Estas, apesar de aparentemente frágeis, tornam-se superiores a eles, pela astúcia de encontrar um modo de detê-los, impedindo que alcançassem seus objetivos.

Na relação que mantém com os outros textos, “A Pata da Gazela” configura-se como um caso de intertextualidade por alusão, na qual se relacionam os temas da beleza e do poder.

Consideremos o trecho que informa como Amélia teve acesso à conversa entre Horácio e Leopoldo, uma vez que eles não se encontravam dentro do salão de festa, mas no jardim da casa:

Depois da primeira quadrilha, Amélia foi ao toucador. Era este em uma sala que dava par ao jardim. Aproximando-se de uma janela entreaberta, obscurecida pela sombra do cortinado da cama, viu a moça os dois amigos no momento em que eles vieram sentar-se no banco, justamente colocado por baixo da janela. A casa era abarracada. Amélia encostada no portal da janela descobria os dois cavalheiros por entre a folhagem, e ouvia distintamente suas palavras. Aí imóvel, mas agitada por comoções diversas, escutou ela a história do pé e a história do sorriso. Já os dois amigos se tinham se afastado, e a moça permanecia no mesmo lugar como estática. [...] Quando de novo encontrou Horácio no baile, suas maneiras não podiam que se não ressentissem do estado de seu coração. Tratou o leão secamente; mas logo tornou-se amável; ocorreu-lhe uma ideia; quis pôr a prova o amor do noivo, antes de confiar-lhe seu destino. [...] No dia seguinte, depois de uma noite de insônia, preparou-se para receber Horácio e submetê-lo à prova. O Matos conservava um par das antigas botinas de Laura o qual lhe fora para modelo. Amélia mandou buscá-lo; e encheu o de algodão para acomodar nessa enormidade o seu mimoso pezinho. (*Ibid.*, 90-91)

Nesse trecho do capítulo XVIII, nota-se a espacialização e a temporalização como responsáveis por uma série de mudanças que se sucedem durante o baile e posteriormente a ele. As figuras que constituem uma *isotopia temporal* são: depois da primeira quadrilha/ foi ao toucador/ aproximando-se/ viu / vieram/ sentar-se / era abarracada/ encostada/ descobria / ouvia / tinham afastado/ permanecia/ por baixo; quanto à *isotopia espacial*, destacam-se na cena: uma sala/ o jardim/ janela entreaberta/ cortinado da cama/ no banco/ janela/ no mesmo lugar/ casa. Ao final, no que se refere à *actorialização*, encontram-se: Amélia/ a moça / dois amigos/ dois cavalheiros.

Comovida com o que viu e ouviu, Amélia fica em estado de choque devido ao fato de Horácio ser capaz de prestar-se a qualquer situação por um capricho de sua vaidade, conquistar um pé e não a pessoa em si; magoada, resolve por à prova os sentimentos do noivo, conforme se pode ver a seguir. Quanto a Leopoldo, agora ela compreendia sua declaração quando ele lhe disse que amaria sua escolhida mesmo com uma deformidade.

Observe-se o meio de que ela utilizou para desmascarar a Horácio:

No dia seguinte, depois de uma noite de insônia, preparou-se para receber Horácio e submetê-lo à prova. O Matos conservava um par das antigas botinas de Laura, a qual lhe fora para modelo. Amélia mandou buscá-la; e encheu-o de algodão para acomodar nessa enormidade o seu mimoso pezinho. (*Ibid.*, p.91)

A jovem decepcionada resolveu criar uma situação na qual seu noivo pudesse ver aquilo que tanto desejara o pé; contudo, veria o pé disforme, o aleijão, uma vez que, calçada com a botina de Laura, Amélia poria a prova o amor dele por ela. A propósito, veja-se o dialogo entre Amélia e seu noivo:

Seriam quatro horas da tarde.
Amélia, já vestida para o jantar, esperava o noivo trabalhando em um bordado de tapeçaria. A seu lado, em uma linda banca de costura forrada de pau cetim, havia, além dos utensílios necessários, uma profusão de seda frouxa de várias cores.

No cetim branco, estendido pelo elegante bastidor de mogno, via-se o risco de um par de sandálias, que pareciam destinada a alguma fada, tão pequena, mimosa e delicada era a forma do pé.

Um dos esboços estava ainda intacto; no outro porém via-se já com um torçal de ouro. Era naturalmente a inicial do nome, cuja tenção a moça trabalhava.

Enquanto bordava, o ouvido da moça atento esperava algum rumor que lhe anunciasse a chegada noivo. Um carro parou à porta; e momentos depois soaram na sala de visitas os passos de alguém.

Era Horácio.

Vendo a moça na saleta próxima, o leão dirigiu-se a ela, com a familiaridade a que lhe dava direito seu título de noivo. Trocando os cumprimentos usais, sentou-se junto ao bastidor.

__O que está bordando?

Amélia fez um gesto para cobrir o bordado:

__Deixe ver! insistiu o moço.

__Não vale a pena!

Essa exclamação desfez –se nos lábios do mancebo em um sorriso de júbilo.

__É um presente de anos para uma amiga! disse Amélia.

__Não são para a senhora?

__Está zombando comigo!

__Veja!

A unha de nácar da moça mostrou o L bordado a ouro.

__Pois não há quem tenha este pezinho mimoso, a não ser minha noiva? disse Horácio rindo.

[...] __Que é sua amiga?

__Ora!...Que tem um pé deste tamanho, disse a moça mostrando o bordado.

__Deveras? acudiu Horácio.

__Ela pensa que é um aleijão e sente uma tristeza...

__Na verdade, possui um tesouro, um primor! Admira como sua amiga já não morreu de desgosto.

__Mas, falando sério: não é natural que uma moça tenha o pé de uma menina de sete anos.

__Não sei se é natural; mas sublime, asseguro-lhe que é. Há certas graças na mulher que devem ficar sempre meninas; as huris, as fadas, as deusas, são assim. (*Ibid.*,76).

Actorialização	Espacialização	Temporalização
Amélia/ o noivo/ banca de costura forrada de pau cetim/utensílios necessários/uma profusão de seda frouxa de várias cores/ No cetim branco/ risco de um par de sandálias/ destinadas a alguma fada/ tão pequena/ mimosa e delicada/ a forma do pé/ um dos esboços / ainda intactos/ no outro/ com um torçal de ouro/ a inicial do nome/ a moça/ o ouvido da moça atento/ do noivo/ os passos de alguém/ Era Horácio/ a moça/ o leão/ a ela / seu título de noivo/ o bordado/ Amélia/ o moço/ unha de náctar da moça/ o L bordado a ouro/ esse pezinho mimoso/ minha noiva?/ Horácio rindo-se/ um pé deste tamanho/ a moça/ o bordado/ Horácio/ ela/ um aleijão / e sente uma tristeza/ um tesouro/ um primor!/ sua amiga/ de desgosto/ uma moça/ pé de uma menina/ Não sei se é natural/ sublime / certas graças/ na mulher / sempre menina/ as huris, as fadas, as deusas	a porta/ na sala de visitas/ na saleta próxima junto ao bastidor	Seriam quatro horas da tarde/ vestida para o jantar Esperava/ trabalhando/ havia Estendido/ via-se/ que pareciam/ era/ estavam/ via-se já/ Era naturalmente/ trabalhava/ enquanto bordava/ esperava /que lhe anunciasse a chegada /parou/ momentos depois/ soaram/ vendo/ dirigiu-se/ que lhe dava/ trocando os cumprimentos usuais/ sentou-se/ fez um gesto para cobrir / insistiu/ mostrou/ não há quem tenha/ disse/ mostrando/ pensa/ sente/ possui/ já não morreu / falando sério/ tenha/ de sete anos/ asseguro-lhe que é/ Há/ que deve ficar/ são assim

Quadro 07

Observam-se as figuras presentes para recobrir o ato de bordar, armadilha planejada por Amélia para criar uma situação na qual desse a Horácio a certeza que o pé que ele deseja não é seu, mas o de Laura: a inicial com a L poderia ser uma menção ao nome de sua prima ou uma lembrança de Leopoldo. Contudo, enquanto conversavam, por um momento, descuidou-se propositalmente da fímbria do vestido, deixando à mostra a botina e a imagem do pezão aleijão. A situação causou surpresa aos dois atores, ambos decepcionados, um pela atitude e outro pelo que vira, respectivamente.

[...] Horácio soltou uma gargalhada:

— Realmente eu não sei qual de nós ficou mais corrido. Se ela de mostrar a toesa; se eu de a ver.

“Sonhar uma pérola, e encontrar um seixo; imaginar um mimo, e achar uma brutalidade; desejar um botão de rosa, e colher uma túbara!

Se os rapazes souberem disso, estou desonrado. Como posso eu mais apresentar-me na Rua do Ouvidor, quando a coisa divulgar-se? Todo o asno terá direito de atirar-me o coice, como ao leão moribundo da fábula”. (*Ibid.*, p.77)

Nota-se, no trecho, a manifestação de sua personalidade egoísta. Em tom de deboche frente a toda aquela situação, vai destituindo o pé de Amélia dos atributos, antes atribuídos por ele mesmo, degredando a imagem do pé visto em contraposição à imagem do pé desejado, elaborando a contrariedade entre os elementos que representam a delicadeza e os que representam a indelicadeza: pérola x seixos / mimo x brutalidade / botão de rosa túbara.

Observe-se, também, que Horácio não se preocupa com a vergonha causada a Amélia, mas com a desonra que uma conquista mal sucedida pode lhe atribuir, caso ela se torne de conhecimento público; referindo-se a seu grupo de amigos, faz uma menção à fábula do leão amoroso, ridicularizado em sua honra por ser vencido por seres inferiores, e menosprezando o ato de amor pelo qual o leão se deixou vencer.

Agora que julgava saber não ser Amélia a dona do seu pezinho, tinha que encontrar um meio para se livrar do compromisso do casamento, tendo aguardando, para isso, o que considerava ser o momento certo, e assim o fez. A jovem, apesar de sentir toda a situação, recuperou-se, voltando seu sentimento para aquele que a amava incondicionalmente, Leopoldo.

Quanto a Horácio, voltou a sua investigação em busca da dona do pé.

__Decididamente o pezinho é de uma moça que ia com Amélia, no dia em que se perdeu a botina e no dia que eu a vi de longe no Passeio Público. Essa moça, cuja inicial é um L, não é outra senão Laura. Aquele pudor feroz era um indício infalível. Amélia procurava imitá-lo por motivo bem diverso: mas não o conseguiu. O moço chegou-se à banquinha onde estava o cofre de pau-rosa e contemplou a botina.

À noite, o leão foi a uma partida. Sua estrela o favorecia. Laura lá estava. Dirigiu-lhe algumas banalidades graciosas, que ela a princípio recebeu com manifesta esquivança, mas depois com timidez.

[...] No fim da noite o leão conseguia restabelecer a confiança no espírito de Laura, desvanecendo-lhe a suspeita deixada pela cena do

teatro. Era o essencial; com os meios de sedução de que dispunha, e a inclinação que a moça revelava por ele, contava certa a conquista. A questão era de tempo. Antes de quinze dias frequentava a casa da moça e estava na intimidade da família. (*Ibid.*, p.84)

Horácio conclui que suas primeiras impressões estavam corretas: seria mesmo de Laura o pé que tanto procurava. Recordando-se da cena do teatro e do pudor da moça ao perceber seus olhares sobre a fímbria do vestido, voltando a sua rotina de ociosidade, depara-se com Laura e procura puxar assunto com ela, que, desconfiada a princípio, mostra-se indiferente e logo tímida, dando certo a aproximação do ator. Como ela já tivera interesse por ele, um bom partido a que toda mulher almejaria, não foi difícil a reaproximação, de modo que, em poucos dias, já frequentava a casa da família de Laura, como um amigo próximo.

Restabelecia—se, assim sua condição de grande conquistador, esperando o momento certo para cortejá-la e ver seu pé. No trecho que segue, tem-se o registro do momento em que isso ocorre:

Uma manhã, Horácio passando a pé, como costumava, pela casa da moça, viu-a por entre as grades, sentada no jardim ocupada em fazer um ramo de flores. Entrou e foi ter com ela, à sombra de uma latada de madressilvas.

[...] __Sabe desde quando eu a amo, Laura? Desde o dia em que a vi pela primeira vez na Rua da Quitanda; ia com a filha do Sales. Lembra-se?

A moça fez um gesto afirmativo.

__Depois encontrei-a no teatro. A princípio seus olhos me deixaram conceber alguma esperança; mas o desengano foi cruel. [...] Um dia ainda me lembro, via-a de longe entrar no Passeio Público; apressei-me para ter o prazer de cortejá-la, receber um olhar. Debalde corri todas as ruas; quando voltei à porta fiquei desesperado. A senhora tinha saído com a filha do Sales. Recorda-se?

[...] Perdão, Laura, exclamou Horácio ajoelhado. Eu era um louco, indigno de teu amor; e não mereço tanta felicidade. Mas deixa-me implorar o teu perdão; deixa-me beijar teus pés, que...

__Ah!

Horácio proferiu aquelas palavras apaixonadas, de joelhos diante da moça que sorria inclinada para ele; de repente abaixou-se para beijar-lhe os pés, esse objeto de sua adoração. Foi então que ela soltando um grito de espanto, o repeliu para longe de si com horror.

Contudo, o moço, que preparara toda aquela cena para chegar à realização do desejo por tanto tempo afagado, conseguiu ver... mas não o que esperava: um pezinho mimoso e gentil; e sim dois pés ingleses de sofrível tamanho, que lhe pareciam descansar sobre uma almofada preta. (*Ibid.*, 86)

Horácio, em declaração de amor para Laura, justifica sua aproximação de Amélia; ao pedir perdão, tenta beijar-lhe os pés, deparando-se com a deformação. Em desespero, a jovem grita por ter sido violado seu segredo; Horácio, por sua vez, ao sair, começou a refletir sobre o ocorrido:

A alguns passos da casa, o leão não pode conter uma gargalhada, que lhe estava a sufocar, e desabafou-a. Realmente havia de rir; duas vezes mistificado em sua paixão, ele, o rei da moda, o conquistador sempre feliz.

[...] A botina que achara fora perdida por uma das moças; mas não pertencia a nenhuma. [...] De repente surgiu no espírito de Horácio uma ideia tão original, como a situação em que se achava.

__Eu vi dois os dois pés de Laura; mas de Amélia, só vi um; é verdade que esse valia por três... [...] __Eu vi o direito, o aleijado. O esquerdo ficou oculto como a pérola e o diamante. (*Ibid.*,86)

Terminada a reflexão, Horácio, vagando pela rua, depara-se com o carro do Sales e vê Amélia; busca aproveitar-se da situação para reaproximar-se da jovem e saciar o desejo de ver-lhe o outro pé.

Amélia percebeu a insistência do olhar, e um ligeiro sorriso fugiu-lhe dos lábios. Imaginado que na calçada havia lama, colheu com ambas as mãos à frente da saia, e com tanto estouvamento que descobriu os pés até o colo da perna.

Horácio ficou deslumbrado.

Vira pousados na calçada dois pezinhos mimosos que palpitavam dentro de botinas de merino cor cinza. Pareciam um par de rolinhas, arrulhando na praia e beijando-se com o biquinho rosado. Durante o rápido instante seus olhos puderam admirar esses primores de graça e gentileza, não escaparam a Horácio as ondulações voluptuosas e os contornos suaves dos silfos. Nunca ele observara no talhe elegante da mais formosa mulher requebros tão aveludados, como tinha aquele dorso arqueado e aquela palmilha sutil. (*Idib.*,88)

Na cena, Amélia sabendo-se desejada por seu pé, ardilosamente, cria uma situação para mostrar a Horácio os mimosos pezinhos, como a dizer-lhe o quanto fora imprudente no que perdera. Esta é a passagem que podemos relacionar com o título “*A Pata da Gazela*”, imagem que recobre a astúcia da presa (Amélia) perante o predador (Hóracio), uma vez que ele, figurativizado

como o “rei da moda, o conquistador sempre feliz”, perdera a conquista e o prêmio, o qual seria entregue pela jovem àquele que a ama realmente, como um todo, conforme se verá a seguir.

___Serão meus! murmurou consigo. Serão meus a todo preço. Se for necessário um escândalo, não hesitarei. Mas Amélia não deve ter-se esquecido de mim já tão depressa; ela me tinha afeição. Vou pedir-lhe perdão de meu engano. Sujeitar-me-ei a todas as condições. Que sacrifícios são bastante para pagar a felicidade de beijar aqueles mimos da natureza!

[...] O instinto que no deserto guia o rei dos animais à sebe odorífera onde retouçam as gazelas, o conduzia naturalmente para a Rua do Ouvidor.

Tinha chegado à esquina, quando passou defronte um moço, que seguiu pela calçada Carceler. Horácio acompanhou-o com a vista, querendo nele reconhecer seu amigo Leopoldo que havia cerca de um mês não vira.

Se com efeito o moço era Leopoldo, tinha ele sofrido grande transformação. Em vez do rapaz descuidado no seu traje, brusco em suas maneiras, sempre de cabelos arrepiados e barba revolta, aparecia um cavalheiro de boa presença, com a sóbria elegância que tão bem assenta nos homens sisudos. Essa espécie de elegância é apenas um ligeiro perfume, e não uma incrustação como as que usam os moços da moda.

Com seu fino tato e longa experiência, Horácio, reconhecendo o amigo, adivinhou o segredo daquela súbita metamorfose. Ele sabia que só há um condão capaz de produzir tais encantos: é o olhar da mulher amada e amante. (*Ibid.*,93)

São cenas em que predomina o tema da metamorfose dos atores. Horácio, totalmente tomado pelo desejo de posse do pezinho, cada vez mais se apresenta ébrio, sem equilíbrio e razão; pretendendo a todo custo ter a posse do pé, pensa em usar o mesmo recurso que usou com Laura, o pedido de perdão. É figurativizado como o leão em busca da gazela, revestimento figurativo de Amélia, prevalecendo nele o instinto de selvagem predador.

Tal instinto, contudo, é direcionado pelas transformações de estado de Leopoldo, a quem vê seguindo pela calçada, pois aquele que não apresentava nenhum vestígio de vaidade, mostra-se, então, um homem distinto e elegante. Experiente, Horácio deduz que tal transformação tenha se operado devido a uma paixão; o que não era que Amélia havia encontrado Leopoldo em casa de D. Clementina e revelado a ele que conhecia a história do pé e do sorriso, aceitando as declarações de Leopoldo e seu amor.

Horácio tentou se aproximar de Leopoldo, mas o moço já saíra em um tálburi. Inferindo que Amélia e Leopoldo estivessem de cortejo, sabendo do sentimento do amigo por uma jovem que tinha um aleijão, Horácio retorna para casa e escreve uma carta para Amélia: “Deve estar satisfeita, pois me tem de novo a seus pés, e desta vez humildemente e suplicante. A melhor coroa do triunfo é o perdão”.

Concluída a missiva, o leão saiu para casa do Sales em busca de encontrar, por acaso, algum criado que pudesse entregar à jovem.

Era noite fechada; o céu, carregado de nuvens, anunciava próxima borrasca. A frente da casa do negociante estava às escuras; contudo quem observasse bem, perceberia a coar-se pelos interstícios das janelas um tênue reflexo de luz interior. No portão da chácara a meio cerrado, ninguém aparecia.

O leão penetrou no jardim. Nesse momento um carro parou à porta da casa: três pessoas saíram dele. Em um, Horácio viu, estremecendo, roupas de sacerdote. Só então refletiu o moço no aspecto soturno do edifício.

[...] Por acaso avistou o leão a mangueira, e subindo sem hesitar, achou-se justamente fronteiro às janelas iluminadas. Em princípio a claridade súbita ofuscou-lhe a vista, e não pode ele distinguir o que se passava no interior.

Mas afinal o deslumbramento dos olhos cedeu ao deslumbramento d'alma.

Ele via, e duvidava.

Um altar erguido, círios acessos, o sacerdote oficiando, Amélia e Leopoldo de joelhos, ao lado Sales, D. Leonor, e dois amigos que serviam de testemunhas: eis o quadro que se ofereceu aos olhos de Horácio. Tinha visto na comédia da vida muitos lances dramáticos, mas nenhum tão imprevisto e curioso. (*Ibid.*, p.95)

No trecho, ocorre o desfecho de “A Pata da Gazela”, em que Horácio recebe de Amélia uma ação pragmática de castigo definitivo, a qual se desdobra em três momentos: no primeiro, ao ouvir-lhe a conversa da adoração pelo pezinho e não por sua pessoa, castiga-o com a ilusão (usando uma botina de Laura), para que pense ser ela a dona do pé aleijão; no segundo, ao ver que ele a observava na rua, ergue a barra do vestido ao caminhar, para que, propositalmente, veja seus pés, como a mostra de um troféu ao perdedor; e no

terceiro, casa-se com Leopoldo numa cerimônia íntima, pois, como já fora noiva, não queria mostrar-se em sociedade novamente com o título de noiva,

com o que oferece a Leopoldo a sanção pragmática do prêmio, seu amor e os tão desejados pés pelos quais, Horácio se deixara dominar.

Nota-se que a *isotopia temporal* ajuda a denotar e conotar, para Horácio, uma situação de tempestade que está por vir, no contexto climático, pois realmente choverá no momento em que se ele se encontra no jardim, e no existencial, pois sofrerá a grande desilusão ao ver a dona do pezinho casando-se com outro, como se seu mundo viesse a desabar, pois ele, que nunca perdera uma conquista, agora se via em posição de derrotado.

A *isotopia espacial* remete à exclusão do interior, pois para aquele, a quem todas as portas, antes, estavam abertas, é barrado, colocado em espaço externo, no jardim, junto à árvore e sob céu aberto, exposto a chuvas e trovoadas, como um animal selvagem em seu meio.

Actorialização	Espacialização	Temporalização
O leão/ três pessoas/ um carro	Casa do negociante	Noite fechada, céu carregado de nuvens
Um sacerdote/ o moço/ Aspecto soturno do edifício	No portão da chácara	Próxima borrasca
O leão/ janelas iluminadas	No jardim	Estavam escuras
Ele/ deslumbramentos dos	A porta da casa	Reflexo de luz
Olhos/ deslumbramento d' alma	Janelas	Penetrou no jardim
Ele/ um altar erguido	Reflexo de luz interior	Neste momento parou
Círios acesos/ sacerdote oficiando/ Amélia e Leopoldo de joelhos/ dois amigos como testemunhas/ Sales e D.Leonor		Saíram/ avistou uma mangueira
		subindo sem hesitar/ achou-se justamente / fronteiro a janela/ em princípio/ ofuscou-lhe a vista/ distinguir o que se passava
		via e duvidava/ serviram/ tinha visto

Quadro 08

Na *isotopia actorial*, tem-se a referência do ator ao leão; ao perder os sentidos, a razão se vai, levando-o a se portar como um selvagem: pula o muro, entra no jardim, sobe na árvore; esquecendo-se dos valores da cultura, do homem elegante, age como um invasor, um ser em estado de caça, que adentra o espaço onde julga se encontrar sua presa. Quando vê a cena do casamento de Amélia e Leopoldo, o ator reflete, recuperando a razão e a condição humana, voltando a ser tratado como Horácio.

Esse ator e o leão da fábula relacionam-se pela transformação vivida, ainda que de modo invertido: um quer humanizar-se em favor de uma paixão, negando sua natureza e morrendo atacado por uma manada de cães; o outro, por um desejo e pelo prazer, perde os sentidos e os valores humanos, animalizando-se – e essa sua incapacidade de amar, segundo a condição humana, deixa-o à mercê dos caprichos de Amélia, que o derrota por meio de sua prudência e sabedoria.

Quanto a Leopoldo, de acordo com a aparência vista por Horácio, nota-se que sua transformação ocorreu já no primeiro instante em que vira sua amada Amélia; relutou em suas dúvidas, mas prevalecera o amor acima de tudo, sendo compensado pelo reconhecimento do valor dos sentimentos acima de qualquer estética, e, financeiramente, conforme os costumes da época, recebera um bom valor como dote do pai de Amélia, transformando-se num homem, feliz e rico. Sua transformação ocorre de forma semelhante com a de Cinderela, que, após encontrada por seu amado, recebe amor e prestígio social.

Para finalizar a análise, observamos a cena da entrega do prêmio a Leopoldo:

[...] porém através das largas dobras do roupão de cambraia, percebia-se o tremor involuntário que agitava seu lindo talhe.

— É meu presente! disse ela com timidez.

E apresentou ao noivo um objeto envolto em papel de seda, atado com fita azul.

Abrindo, achou Leopoldo dois mimosos pantufos de cetim branco, os mesmo que Amélia começara a bordar no dia seguinte ao baile.

O moço enleado, não compreendia. Invisivelmente seu olhar desceu à fimbria do roupão. Sobre a almofada de veludo e entre os folhos da cambraia, apareciam as unhas rosadas e de dois pezinhos divinos. Uma onda de rubor derramou-se pelo semblante da moça, cujos lábios balbuciaram uma palavra.

— Calce!
Leopoldo ajoelhou-se aos pés da noiva. (*Ibid.*, p.96)

A emoção de Leopoldo se explica pelo fato de ele ter se casado com Amélia ainda acreditando que sua amada fosse aleijada. Contudo, apesar das primeiras emoções negativas que aquele aleijão lhe causara, o amor à essência de Amélia prevalecera em seu espírito; por isso, a surpresa do moço ao ver a beleza que eram os mimosos pezinhos da mulher amada. Em um típico final romântico, tudo termina bem – para os que encarnam os valores da virtude, é claro!

Considerações Finais

Este trabalho teve sua elaboração pautada na teoria semiótica do texto de linha francesa. Quanto ao *corpus* central do trabalho, analisou-se “A Pata da Gazela”, obra literária de José de Alencar, crítica urbana ao Império brasileiro, centrada nos costumes e estilos de vida da sociedade fluminense da época, para retratar um período da corte brasileira.

Alencar valeu-se do recurso da intertextualidade, no qual utilizou traços de outros textos para elaborar um novo, desenvolvendo sua arte: entrelaçando vida e linguagem, constituindo-se como romancista apaixonado por sua terra, o Brasil, que busca retratar com apelo às características espaciais e locais, porque, como dissera ele: “todos cantam a sua terra, também vou cantar a minha”.

Foi com essa paixão que ele soube enxergar os vícios, os costumes, os comportamentos das figuras simples e extravagantes, a vaidade e a riqueza de uma nação que buscava firmar-se como uma metrópole. Em “A pata da gazela”, pode-se notar tal visão nas descrições dos espaços por onde transitavam os atores: Rua do Ouvidor, Rua da Quitanda, Rua da Assembleia, dentre outras inseridas no texto; pelo poder e a riqueza figurativizados nos atores: Horácio, o comerciante Sales, o nobre Azevedo, Amélia e Laura, figuras que, em alusão ao conto de Cinderela, representam a corte.

Esses dois textos têm em comum a figura de um príncipe, de um pezinho misterioso e de um sapatinho encantador - objetos que são utilizados como única forma para se encontrar a dona. Em Cinderela, para concretizar um amor e casar-se com a bela moça misteriosa que apareceu no grande baile da corte, por quem o príncipe se apaixonara; em “A Pata da Gazela”, por interesses particulares, para saciar o desejo de conquista de Horácio, que mantém uma paixão cega pelos contornos impregnados na botina e, como um

caçador, busca fareja os passos de sua dona, sendo, contudo, traído pela autoconfiança.

A motivação para a escolha dessa obra partiu, no princípio, da curiosidade do saber como o autor fez para inserir, nela, traços de outras obras. Para responder à questão, era necessária uma base teórica que sustentasse a análise, oferecida pela semiótica discursiva. Escolhida a linha teórica, procuramos estudar o texto norteado por duas questões:

- Verificar como a figuratividade e a intertextualidade contribuíram para a construção do (s) sentido (s) em “A Pata da Gazela”;
- Investigar, na semântica do nível discursivo, quais são os temas recobertos pelas figuras e sua importância para os efeitos de sentidos na obra de Alencar.

No que se refere ao primeiro ponto, verificou-se que relação intertextual, do romance de Alencar com o conto de Perrault, sobretudo, mas também com a fábula de La Fontaine, está vinculada, principalmente, a determinados elementos do nível discursivo, figuras e atores – basicamente.

Assim, a botina se associa ao sapatinho de cristal; a vitória, à carruagem; Horácio, príncipe da moda, ao príncipe da Cinderela; Horácio, leão, ao leão da fábula; Laura e Amélia, mormente esta última, à Cinderela – aqui, trata-se de jovens que se veem como inferiores aos pretendentes, por uma razão física (Laura, Amélia) ou social (Cinderela), mas que passam a ser valorizadas por eles devido a uma singularidade (pezinho).

No que se refere à relação entre figuras e temas, observou-se que a botina e o pezinho/aleijão servem ao desenvolvimento do tema da busca da mulher amada, a qual, desconhecida à primeira vista, ajuda a construir um amor idealizado; a vitória/carruagem/tílburi, as ruas da cortes, os passeios nas lojas servem ao tema do prestígio social dos atores, que podem dedicar-se a momentos de ociosidade e futilidade; os espaços de bailes e o teatro servem às revelações, aos encontros e às transformações por que passam os atores.

Por meio de tais figuras, elabora-se o tema do mistério e paixão que leva seres "poderosos" (leão, príncipe, Horácio) a se tornarem frágeis (em nome do amor). Curiosamente, essa condição somente se apresenta como favorável ao príncipe da Cinderela; para o leão da fábula e para Horácio, as consequências não são das melhores.

Dessa forma, conclui-se que, de fato, "A Pata da Gazela" é uma obra marcada pela alusão a outras, ao conto "Cinderela" de Perrault e à "Fábula do leão amoroso", de La Fontaine, no próprio título fora utilizado uma metáfora, ao qual no decorrer da análise pode-se constatar que tal metáfora, referia-se a situação ridícula do ator Horácio e do Leão amoroso, perante a súbita paixão, o primeiro por uma botina, o segundo por uma linda jovem, aqui a figura da paixão, destitui os atores de seu ser, o primeiro animaliza-se o segundo deixa-se despir de sua natureza selvagem, contudo ambos perdem a razão e o amor de duas musas.

A obra de Alencar mantém relação também por meio da figura da botina com o conto de Cinderela de Perrault, onde o príncipe encontra um sapatinho de cristal, no caso de Horácio, encontra uma botina, e pelo seu status também recebe o título de rei da moda, diferenciando-se do príncipe do conto, pelos sentimentos: o de Perrault ama a moça misteriosa, sai em busca, investiga e a encontra e casa-se com a jovem; o de Alencar, busca a um pezinho, com desejo cego, vê o pezinho e o pé aleijão, é manipulado por seu desejo, perde definitivamente, para o rival, a mulher e o pé, não tendo um final feliz.

Como obra romântica, tem seu tema relacionado ao amor, obviamente, mas, com a inserção dessas referências, enriquece as figuras presentes, conforme se constatou na análise. É o caso da ironia voltada para o príncipe Horácio, por exemplo, cujo percurso narrativo difere do príncipe de Cinderela, embora ambos estejam em busca da jovem misteriosa.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *A pata da gazela*. 17ª Ed. São Paulo: Ática, 2006.
- AUGER, Raoul (org.). *Les Contes de Perrault*. Paris: Séviers, 1950.
- BARROS; FIORIN. José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo, Edusp, 1999.
- BARROS, Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*: São Paulo: Atual, 1988.
- BORGES, Valdecir Rezende. *A cidade do Rio de Janeiro Imperial: construindo uma cultura da corte*. Estudos Ibero –Americanos. PUCRS, v.XXXI, n.1, p.121-143, junho 2005.
- BERTRAND, Denis. *Caminho da semiótica literária*. Bauru, São Paulo: Edusc, 2003.
- COURTÉS, Joseph. *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*. Coimbra, 1979.
- CANDIDO, Antonio 1918. *Formação da Literatura brasileira: momentos decisivos, 1950-1880*. 11ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- DISCINI, Norma. *Intertextualidade e conto maravilhoso*. 2ª Ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.
- DE MARCO, Valéria. *O império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- FIORIN, José Luiz. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 14ª Ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- FIORIN, José Luiz. “O dialogismo”. *In: introdução ao Pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006, 144p.
- FIORIN, José Luiz. *Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva*. DELTA-Revista de documentação de estudos lingüísticos. v.15, n.1, p.177-207. São Paulo: 1999.
- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien. In: *Semiótica narrativa e textual*. São Paulo: Cultrix, 1977.

Greimas, Algirdas Julien. *Semântica Estructural, investigación metodológica*, Editorial Gredos, S. A., Sanches Pacheco, 83, Madrid, 1971.

GREIMAS, J. Courtés. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

HJELMSLEV, Louis Trolle. In: *Textos selecionados*. 3º Ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985. (Coleção Pensadores).

LA FONTAINE. *Oeuvres completes*. Paris: Seuil, 1965.

LARA, Gláucia Muniz Proença et al. (org.). *Análises do discurso hoje*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008-(lucerna; 2).

PERRAULT, Charles. *Cinderela*. [http:// PT.wikipedia.org/wiki/ Cinderela](http://PT.wikipedia.org/wiki/Cinderela). acesso 26.03.10

PERRAULT, Charles. *Cinderela, coleção conta pra mim*; ilustração Marcelo Tadeu Q. Martins; trad. Maria Cimolino, Grazia Parodi. São Paulo: Rideel, 2000.

PERRAULT. *A Gata Borralheira*; adaptação Tatiana Belinky; ilustrações Agustí Asensio. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

OLIVEIRA, Ana Claudia Mei Alves de; LANDOWSKI, Eric org.). *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de A. J. Greimas*. São Paulo: EDUC, 1995.

ZANI, Ricardo. *Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo*. Em *Questão*. Porto Alegre, v.09, n.1, p.121-132/jan./jun.2003.

ANEXOS

As mais lindas histórias infantis
contadas por Tatianna Belinky

118

Edição original: Perrault, Charles, 1628-1703. *Contes de Perrault*.
Biblioteca Nacional de Paris.
1.º edição de edição original: 1697.
A história de "A Gata Borralheira", de Perrault, esta história se-
ria, para as crianças brasileiras, por Tatianna Belinky.
Capítulo 1. História de Perrault. *Contes de Perrault*.
São Paulo, 1997. por a história da história.

1.ª edição
janeiro de 1997

Proibida a reprodução total ou parcial do texto ou das ilustrações de
qualquer forma ou por qualquer meio eletrônico ou mecânico, sem
a autorização da editora.

Produção gráfica

Carolina Alves

Diagramação

Marcos Antônio Martins

Dados Internacionais de Catalogação em Publicação (CIP)
Biblioteca Brasileira de Livros (BBL)

1.ª edição: 1997

A Gata Borralheira / Charles Perrault. Tradução: Tatianna
Belinky. Ilustrações: Agustí Asensio. São Paulo: Martins
Fontes, 1997.

1.ª edição: 1997
ISBN 85-7366-000-0

1. Literatura infantil. 2. História. 3. História. 4. História.
Análise. 5. História. 6. História.

90.203

C704703

Índice para catálogo sistemático:
1. Literatura infantil. 2. História. 3. História.
4. História. 5. História.

Adaptado da obra de Charles Perrault, 1628-1703.
1.ª edição: 1997. Edição: 1997.
Rua Conselheiro Rodrigues, 100-000.
01234-000 São Paulo, SP, Brasil.
Tel: 011-212-3456. Fax: 011-654-3210.
e-mail: info@martinsfontes.com
http://www.martinsfontes.com

PERRAULT

A Gata Borralheira

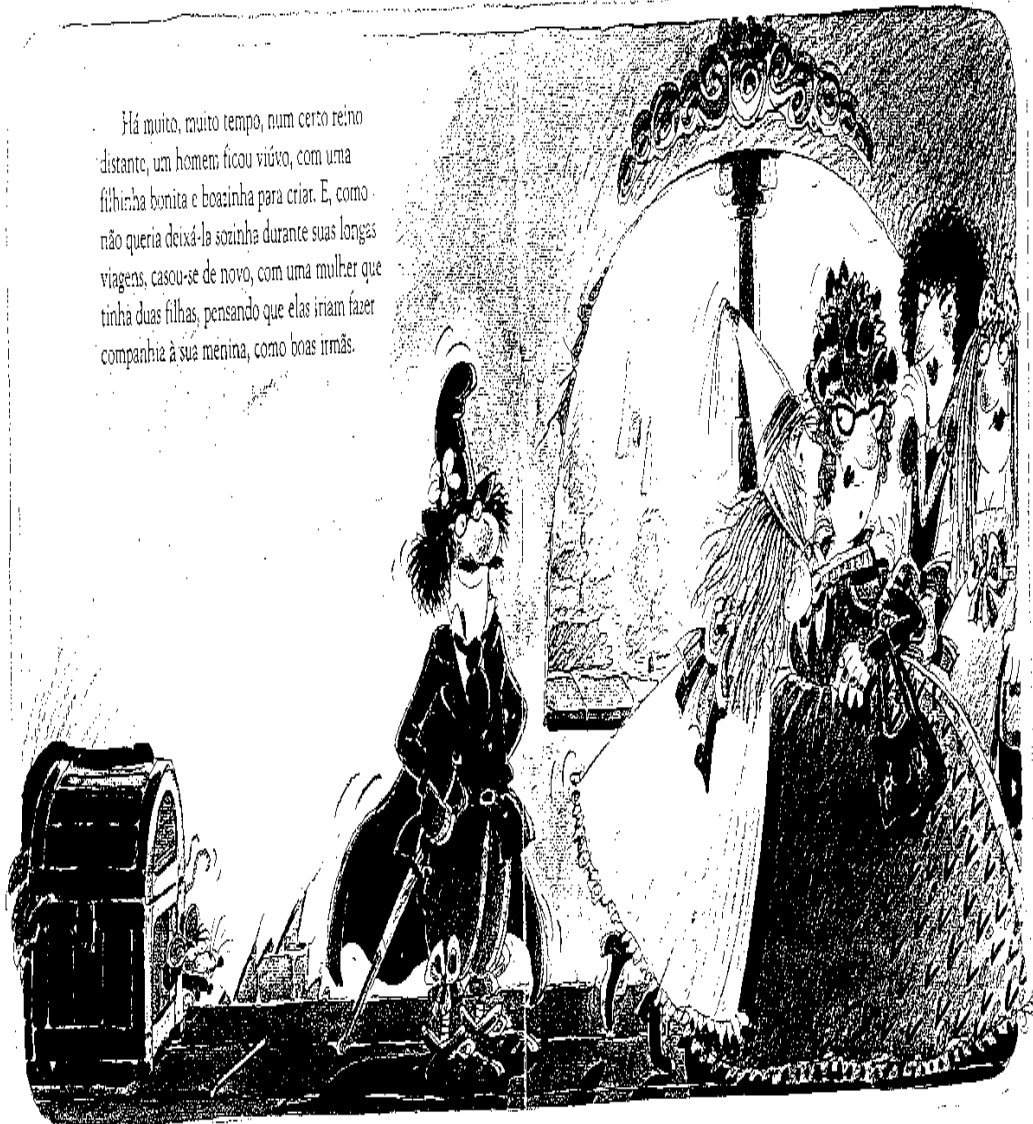


Ilustrações: Agustí Asensio

Martins Fontes

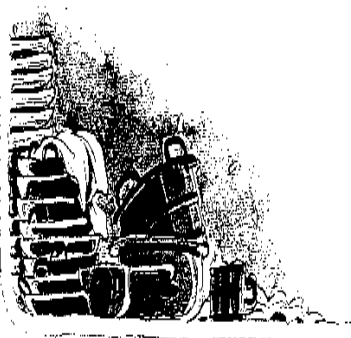
São Paulo, 1997

Há muito, muito tempo, num certo reino
distante, um homem ficou viúvo, com uma
filhinha bonita e boazinha para criar. E, como
não queria deixá-la sozinha durante suas longas
viagens, casou-se de novo, com uma mulher que
tinha duas filhas, pensando que elas iriam fazer
companhia à sua menina, como boas irmãs.

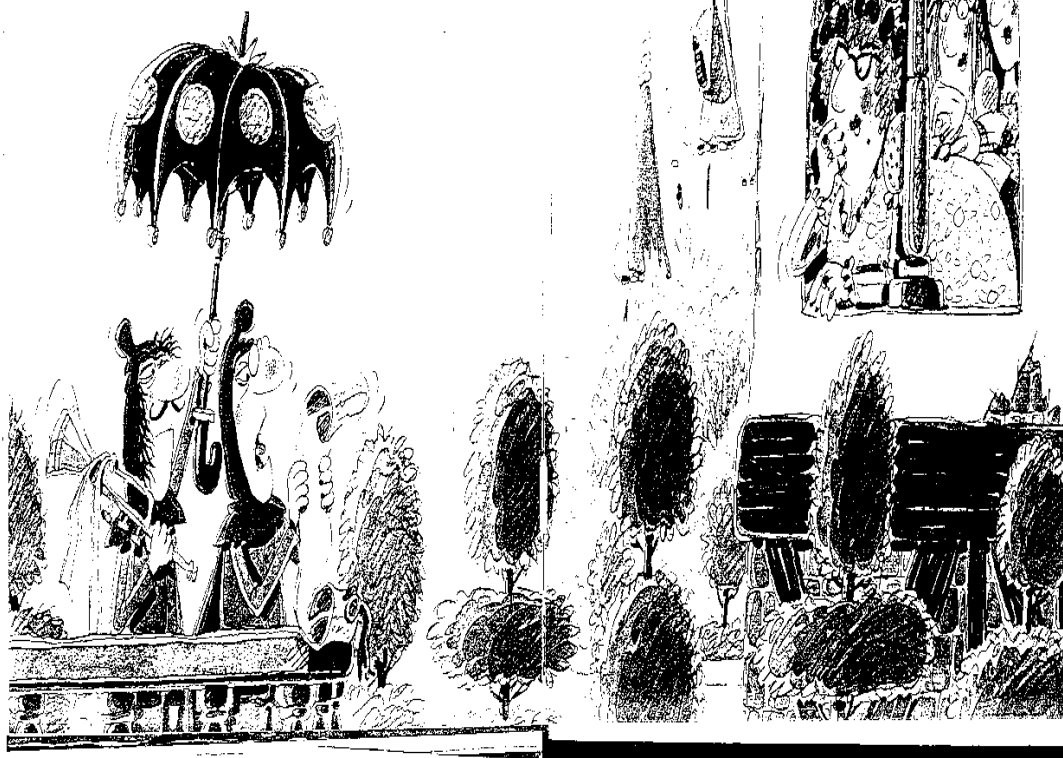


Era um tal de gritos e ordens o dia inteiro, que a pobre menina vivia assustada. As filhas da madrasta não lhe davam sossego, e nunca estavam satisfeitas com o que ela fazia com a maior boa vontade, lavando, varrendo e cozinhando desde a manhã até a noite.

Assim, a Gata Borralheira vivia cansada, triste e solitária, com saudades da mãe, chorando às escondidas...



O tempo foi passando, e a pobre Gata Borralheira já era uma mocinha, quando certo dia apareceu na praça um arauto, convidando o povo para uma grande festa no palácio real. É que o príncipe herdeiro procurava uma noiva, para se casar e ter um herdeiro. Nesse baile o príncipe iria escolher sua futura esposa entre todas as moças presentes.



A madrasta e suas filhas quase explodiram de inveja e de raiva. Mas de nada adiantou, e o mensageiro falou, severo: — Por terem tentado enganar o príncipe, vocês três serão expulsas do reino para sempre! Podem ir fazendo as malas!

Sete dias depois, celebraram-se no palácio real as bodas do príncipe e da virtuosa moça, que nunca mais foi chamada de Gata Borralheira, e sim de Sua Alteza Real. E ela e o príncipe, é claro, viveram felizes para sempre.

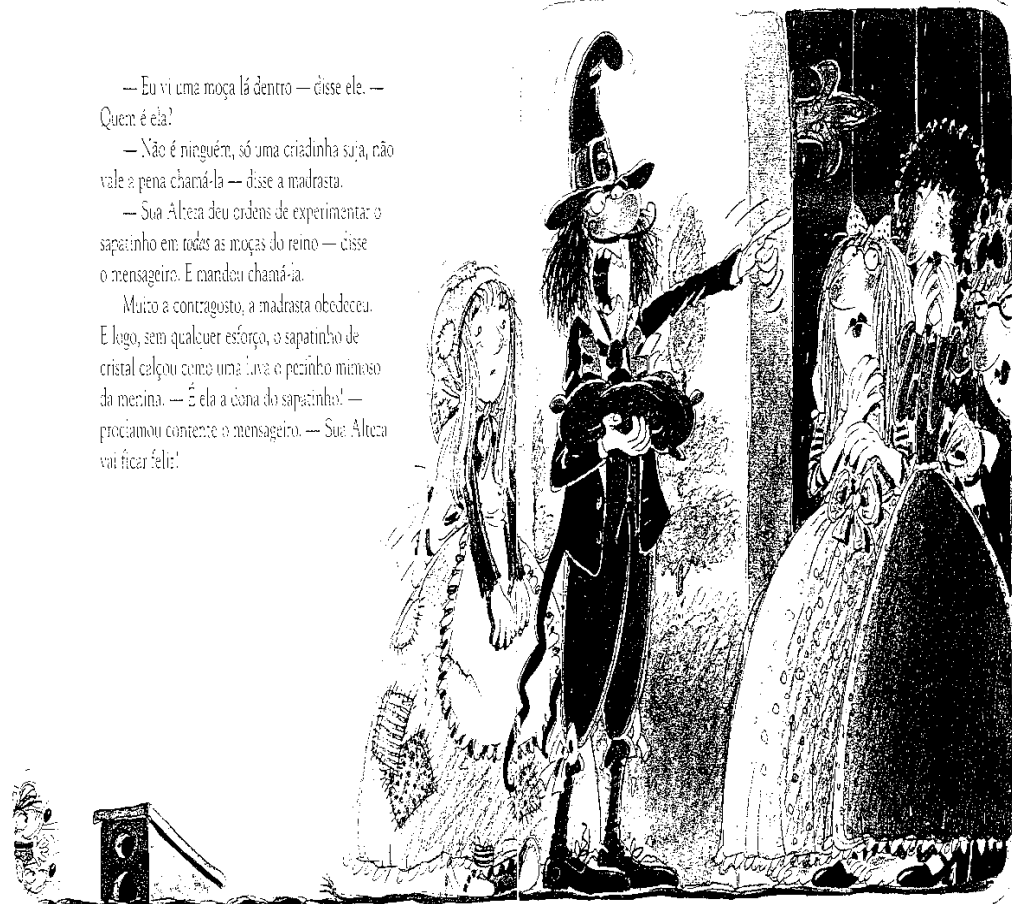


— Eu vi uma moça lá dentro — disse ele. —
Quem é ela?

— Não é ninguém, só uma criadinha suja, não
vale a pena chamá-la — disse a madrasta.

— Sua Alteza deu ordens de experimentar o
sapatinho em todas as moças do reino — disse
o mensageiro. E mandou chamá-la.

Muito a contragosto, a madrasta obedeceu.
E logo, sem qualquer esforço, o sapatinho de
cristal calçou como uma luva e pezinho minúsculo
da menina. — É ela a dona do sapatinho! —
proclamou contente o mensageiro. — Sua Alteza
vai ficar feliz!



"Eu nem sei o nome dela", pensou ele, entristecido. E então, olhando para o gracioso sapatinho na sua mão, seu coração lhe sugeriu um recurso: mandar um mensageiro procurar a dona do sapatinho, de casa em casa, proclamando que ele se casaria com a moça do pezinho tão miúdo e delicado que couresse naquele sapatinho.

Depois de muito procurar sem resultado, o mensageiro chegou à casa da Gata Borralheira.

"Não te atrevas a aparecer na sala! — ordenou a madrinha à Borralheira.

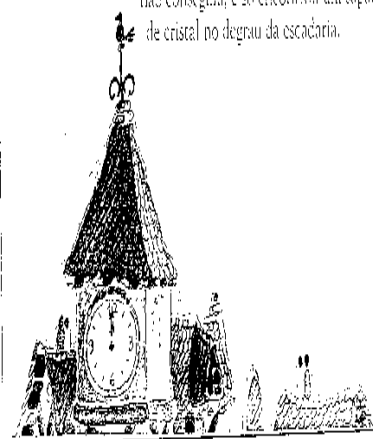
E as duas filhas dela tentaram calçar o sapatinho, uma de cada vez, mas os seus pés eram grandes demais. A primeira até decepou o dedão do pé, para fazê-lo caber no sapatinho, e a outra cortou um pedaço do calcanhar. Mas de nada adiantou, e o mensageiro já estava indo embora, quando vislumbrou de longe o vulto da Gata Borralheira, saindo da cozinha para o quintal.



As outras moças do salão se merciam de despertar, e mais que todas as duas irmãs, que não a reconheceram. Já a Gata Borralheira estava tão empolgado que não se deu conta da passagem do tempo, e só caiu em si quando começaram a soar as primeiras badaladas da meia-noite.

Assustada, lembrando-se do aviso da fada, ela saiu correndo do salão, escadaria abaixo, tão apressada que perdeu um sapatinho em um dos degraus. Sem olhar para trás, pulou na carroçeira, que mal teve tempo de chegar à sua casa, antes de voltar a virar abóbora. E a menina se viu de novo vestida de trapos, suja de fuligem, diante de seu leito de palha nas cinzas do borralho.

O príncipe tentou alcançá-la na sua fuga, mas não conseguiu, e só encontrou um sapatinho de cristal no degrau da escadaria.

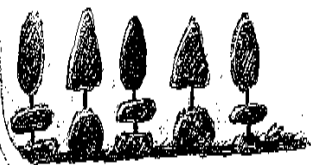


Gata Borralheira bateu palmas de contente, mas logo se lembrou de que não tinha roupa para ir ao baile.

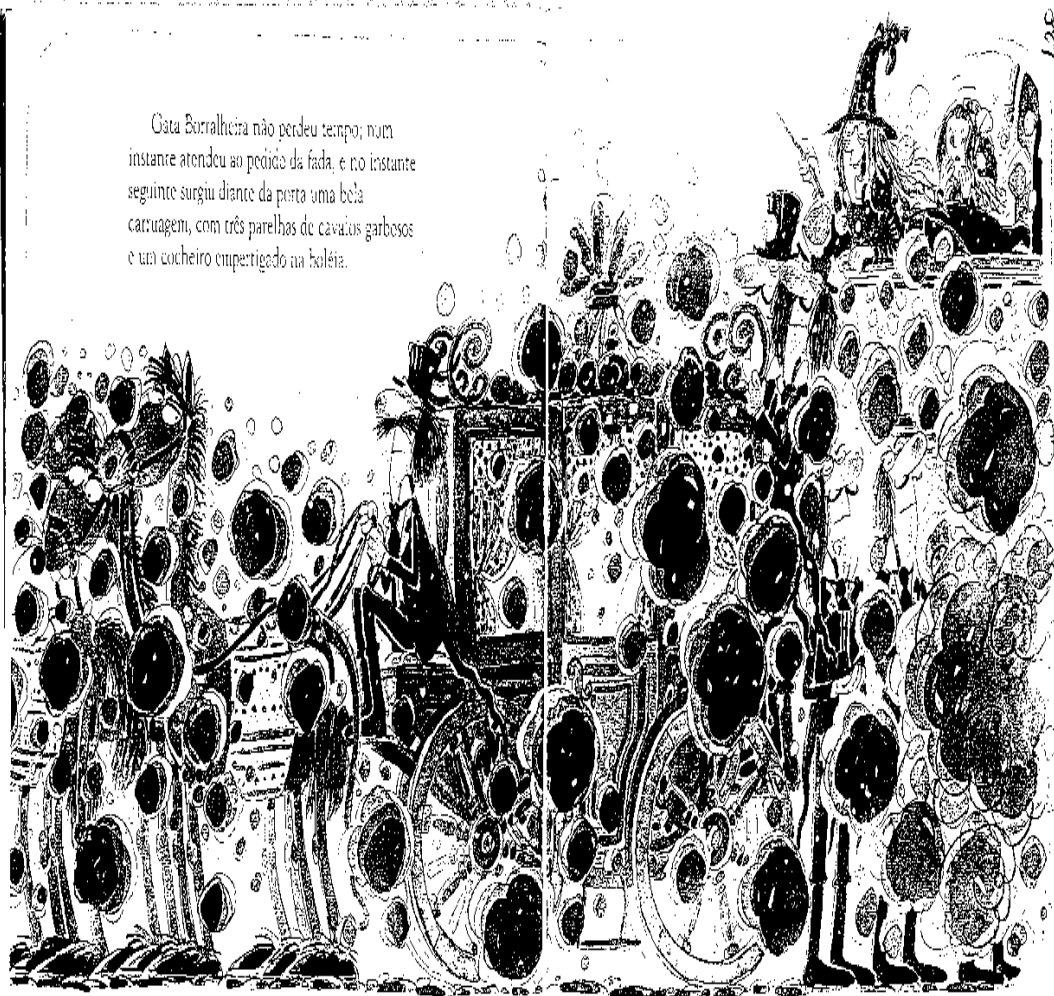
— Sem problema — disse a fada, e foi só tocar a marmota com a varinha que a Gata Borralheira se viu vestida com um traje riquíssimo, lindas jóias e minuciosos sapatinhos de cristal nos pés.

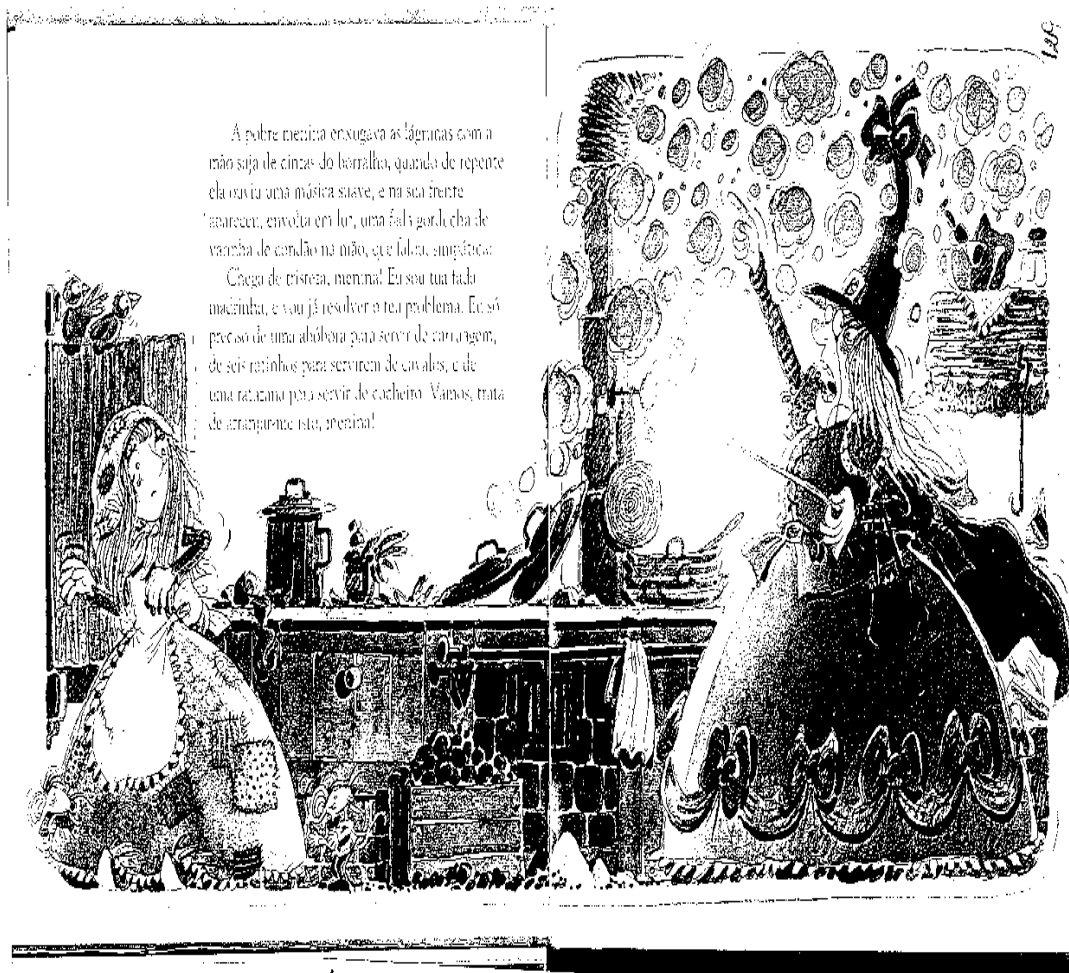
— Vai e aproveita a festa no palácio — disse a fada. — Mas lembra-te bem: tens de sair do baile antes de meia-noite, sem falta, porque depois o encanto se quebra! Cuidado!

Com aquela roupa maravilhosa, as jóias e os sapatinhos de cristal, a entrada da Gata Borralheira na sala da festa foi um sucesso! Todo o mundo ficou deslumbrado com aquela linda aparição, tentando adivinhar quem ela era. Mas o mais deslumbrado de todos foi o príncipe, que a pediu para dançar e não quis dançar com mais ninguém a noite inteira.



Gata Borralheira não perdeu tempo; num instante atendeu ao pedido da fada, e no instante seguinte surgiu diante da porta uma bela carruagem, com três pares de cavalos garbosos e um cocheiro empertigado na baléia.





A pobre menina enxugava as lágrimas com a
mão suja de cinzas do barralho, quando de repente
ela ouviu uma música suave, e na sua frente
"apareceu", envolta em luz, uma fada gorda e de
vassouras de condão na mão, que falava simpática:

Chego de tristeza, menina! Eu sou tua fada
maestrinha, e vou já resolver o teu problema. Eu só
preciso de uma abóbora para servir de carruagem,
de seis ratinhos para servirem de cavalos, e de
uma raticama para servir de cocheiro. Vamos, trata
de arranjar-me isto, menina!

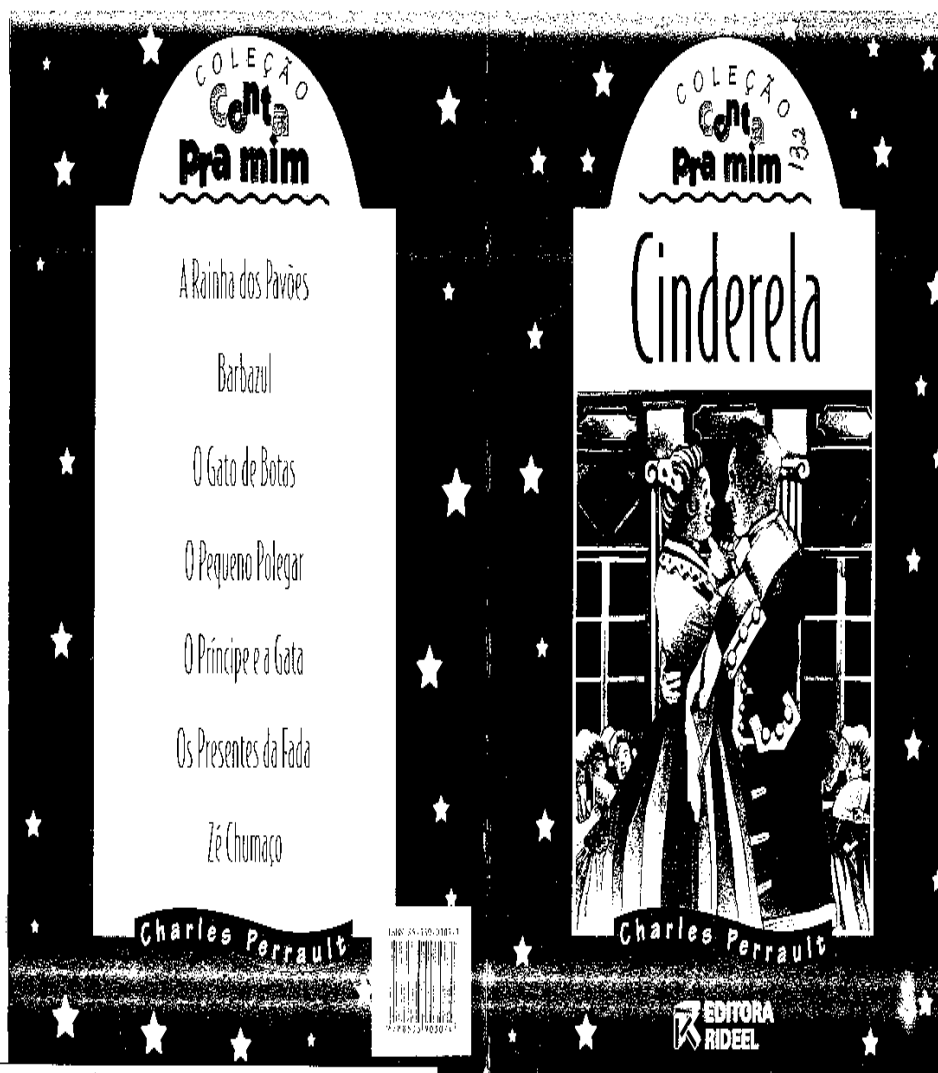
— Imaginem só, esta Borracheira ridícula na festa do palácio! — zombou uma. — Nem roupa ela tem, vai aparecer de avental sujo e rasgado, vai? — rio a outra. — Vai dançar descalça ou de tamarcos? — caçoou a madrastra.

E, quando chegou o dia do baile, as três — a madrastra e as filhas — se enfeitaram e se pintaram todas, deixando a triste Cata Borracheira chorando sozinha.



A madrasta e as suas duas filhas ficaram todas apaixonadas, cada uma achando que seria a escolhida do príncipe. E imediatamente mandaram a Cate Bonealheira arrumar, passar e engombar os seus melhores vestidos e limpar e lustar os seus melhores sapatos. A pobre menina se esforçou como nunca, trabalhando e preparando os trajes de festa das duas irmãs. A Cate Bonealheira bem que gostaria de também ir ao baile, mas, quando ela pediu humildemente que a levassem junto, só ouviram desafios, risadas e coquinhos...





Cinderela se viu num vestido de seda lilás, bordado de fios de prata; no lugar de seus feios tamancos, surgiram lindos sapatinhos de cristal.

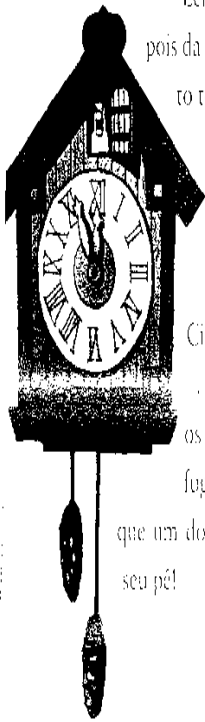
Na casa havia um pomar com abóboras. A fada tocou numa delas com sua varinha de condão e zais, ela se transformou numa vistosa carruagem. Quatro ratinhos que ali estavam viraram bonitos cavalos, e duas lagartixas, dois cocheiros!

Mas antes de Cinderela partir, a fada lhe disse:

– Lembre-se! Você não pode voltar depois da meia-noite, hora em que este encanto terminará!

No baile, fascinado pela beleza da jovem desconhecida, o príncipe dançou com ela a noite inteira!

Feliz nos braços do príncipe, Cinderela esqueceu-se de olhar as horas. Quando chegou o primeiro toque da meia-noite, ela fugiu desesperadamente, de tal modo que um dos sapatinhos de cristal escapou do seu pé!





Por ordem do príncipe o sapatinho foi sendo experimentado em todas as jovens do reino. Ele se casaria com aquela em que o sapatinho servisse. E qual não foi a surpresa da madrasta maliciosa e de suas filhas invejosas, quando o sapatinho de cristal serviu maravilhosamente no pequenino pé de Cinderela!



Fiel à sua palavra, e cheio de amor no coração, o príncipe casou-se com Cinderela, que se tornou a mais bela e a mais feliz de todas as princesas deste mundo!



LES CONTES DE PERRAULT

faisait là toute seule, et ce qu'elle avait à pleurer.

« Hélas! monsieur, c'est ma mère qui m'a chassée du logis. »

Le fils du roi, qui vit sortir de sa bouche cinq ou six perles et autant de diamants, la pria de lui dire d'où cela lui venait. Elle lui conta toute son aventure. Le fils du roi en devint amoureux, et, considérant qu'un tel don valait mieux que tout ce qu'on pouvait donner en mariage à une autre, il l'emmena au palais du roi son père, où il l'épousa.

Pour sa sœur, elle se fit tant haïr, que sa propre mère la chassa de chez elle et la malheureuse, après avoir bien couru sans trouver personne qui voulût la recevoir, alla mourir au coin d'un bois.

★



CENDRILLON

Ll était une fois un gentilhomme qui épousa en secondes nocces une femme, la plus hautaine et la plus fière qu'on eût jamais vue. Elle avait deux filles de son humeur, et qui lui ressemblaient en toutes choses. Le mari avait, de son côté, une jeune fille, mais d'une bonté sans exemple : elle tenait cela de sa mère, qui était la meilleure personne du monde. Les nocces ne furent pas plus tôt faites, que la belle-mère fit éclater sa mauvaise humeur ; elle ne put souffrir les bonnes qualités de cette jeune enfant, qui

LES CONTES DE PERRAULT

rendaient ses filles encore plus haïssables. Elle la chargea des plus viles occupations de la maison : c'était elle qui nettoyait la vaisselle et les montées, qui frottait la chambre de madame et celle de mesdemoiselles ses filles ; elle couchait tout au haut de la maison, dans un grenier, sur une méchante paille, pendant que ses sœurs étaient dans des chambres parquetées, où elles avaient des lits des plus à la mode, et des miroirs où elles se voyaient depuis les pieds jusqu'à la tête. La pauvre fille souffrait avec toute sa patience, et n'osait se plaindre à son père, qui l'aurait grondée, parce que sa femme le gouvernait entièrement. Lorsqu'elle avait fait son ouvrage, elle s'allait mettre au coin de la cheminée, et s'asseyait dans les cendres, ce qui faisait qu'on l'appelait communément dans le logis, *Cendrillon*. La cadette, qui n'était pas si malhonnête que son aînée, l'appelait

LES CONTES DE PERRAULT

Cendrillon. Cependant Cendrillon, avec ses méchants habits, ne laissait pas d'être cent fois plus belle que ses sœurs, quoique vêtues magnifiquement.



LES CONTES DE PERRAULT

Il arriva que le fils du roi donna un bal, et qu'il en pria toutes les personnes de qualité. Nos deux demoiselles en furent aussi priées, car elles faisaient grande figure dans le pays. Les voilà bien aises, et bien occupées à choisir les habits et les coiffures qui leur siéraient le mieux. Nouvelle peine pour Cendrillon, car c'était elle qui repassait le linge de ses sœurs, et qui godronnait leurs manchettes. On ne parlait que de la manière dont on s'habillerait. « Moi, dit l'aînée, je mettrai mon habit de velours rouge et ma garniture d'Angleterre. — Moi, dit la cadette, je n'aurai que ma jupe ordinaire; mais, en récompense, je mettrai mon manteau à fleurs d'or et ma rivière de diamants, qui n'est pas des plus indifférentes. » On envoya quérir la bonne coiffeuse, pour dresser les cornettes à deux rangs, et on fit acheter des mouches de la bonne faiseuse. Elles appelèrent Cendrillon pour lui deman-

LES CONTES DE PERRAULT

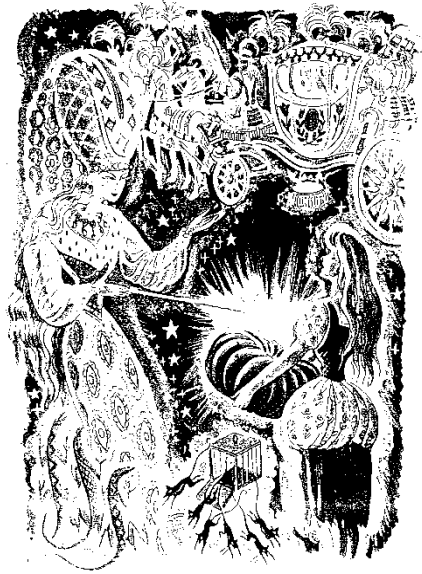
der son avis, car elle avait le goût bon. Cendrillon les conseilla le mieux du monde, et s'offrit même à les coiffer, ce qu'elles voulurent bien. En les coiffant, elles lui disaient : « Cendrillon, serais-tu bien aise d'aller au bal? — Hélas! mesdemoiselles, vous vous moquez de moi; ce n'est pas là ce qu'il me faut. — Tu as raison, on rirait bien si on voyait un Cucendron aller au bal. »

Une autre que Cendrillon les aurait coiffées de travers; mais elle était bonne et elle les coiffa parfaitement bien. Elles furent près de deux jours sans manger, tant elles étaient transportées de joie. On rompit plus de douze lacets, à force de les serrer, pour leur rendre la taille plus menue, et elles étaient toujours devant leur miroir. Enfin l'heureux jour arriva; on partit, et Cendrillon les suivit des yeux, le plus longtemps qu'elle put. Lorsqu'elle ne les vit

LES CONTES DE PERRAULT

plus, elle se mit à pleurer. Sa marraine, qui la vit tout en pleurs, lui demanda ce qu'elle avait. « Je voudrais bien... je voudrais bien... » Elle pleurait si fort qu'elle ne put achever. Sa marraine, qui était fée, lui dit : « Tu voudrais bien aller au bal, n'est-ce pas ? — Hélas ! oui, dit Cendrillon, en soupirant. — Eh bien ! seras-tu bonne fille ? dit sa marraine ; je t'y ferai aller. » Elle la mena dans sa chambre, et lui dit : « Va dans le jardin, et apporte-moi une citrouille. » Cendrillon alla aussitôt cueillir la plus belle qu'elle put trouver, et la porta à sa marraine, ne pouvant deviner comment cette citrouille la pourrait faire aller au bal. Sa marraine la creusa, et, n'ayant laissé que l'écorce, la frappa de sa baguette, et la citrouille fut changée en un beau carrosse tout doré. Ensuite elle alla regarder dans la souricière, où elle trouva six souris routes en vie. Elle dit à Cendrillon de lever

88



LES CONTES DE PERRAULT

la trappe de la souricière, et à chaque souris qui sortait elle lui donnait un coup de sa baguette, et la souris était aussitôt changée en un beau cheval, ce qui fit un bel attelage de six chevaux d'un beau gris de souris pommelée. Comme elle était en peine de quoi elle ferait un cocher : « Je vais voir, dit Cendrillon, s'il n'a y pas quelque rat dans la ratière, nous en ferons un cocher. — Tu as raison, dit sa marraine, va voir. » Cendrillon lui apporta la ratière, où il y avait trois gros rats. La fée en prit un d'entre les trois, à cause de sa maîtresse barbe, et l'ayant touché, il fut changé en un gros cocher, qui avait une des plus belles moustaches qu'on ait jamais vues. Ensuite elle lui dit : « Va dans le jardin, tu y trouveras six lézards, contre l'arrosoir ; apporte-les-moi. » Elle ne les eut pas plus tôt apportés, que la marraine les changea en six beaux laquais qui montèrent aussitôt der-

LES CONTES DE PERRAULT

rière le carrosse, avec leurs habits chamarrés, et qui s'y tenaient attachés comme s'ils n'eussent fait autre chose de toute leur vie. La fée dit alors à Cendrillon : « Eh bien ! voilà de quoi aller au bal, n'es-tu pas bien aise ? — Oui, mais est-ce que j'irai comme cela, avec mes vilains habits ? » Sa marraine ne fit que la toucher avec sa baguette, et en même temps ses habits furent changés en des habits d'or et d'argent, tout chamarrés de pierreries ; elle lui donna ensuite une paire de pantoufles de verre, les plus jolies du monde. Quand elle fut ainsi parée, elle monta en carrosse ; mais sa marraine lui recommanda sur toutes choses de ne pas passer minuit, l'avertissant que si elle demeurait au bal un moment davantage, son carrosse redeviendrait citrouille, ses chevaux des souris, ses laquais des lézards, et que ses vieux habits reprendraient leur première forme.

92



Elle promet à sa marraine qu'elle ne manquerait pas de sortir du bal avant minuit. Elle partit, ne se sentant pas de joie.

93

LES CONTES DE PERRAULT

Le fils du roi, qu'on alla avertir qu'il venait d'arriver une grande princesse qu'on ne connaissait point, courut la recevoir. Il lui donna la main à la descente du carrosse, et la mena dans la salle où était la compagnie. Il se fit alors un grand silence ; on cessa de danser, et les violons ne jouèrent plus, tant on était attentif à contempler les grandes beautés de cette inconnue. On n'entendait qu'un bruit confus : « Ah ! qu'elle est belle ! » Le roi même, tout vieux qu'il était, ne laissait pas de la regarder, et de dire tout bas à la reine qu'il y avait longtemps qu'il n'avait vu une si belle et si aimable personne. Toutes les dames étaient attentives à considérer sa coiffure et ses habits, pour en avoir, dès le lendemain, de semblables, pourvu qu'il se trouvât des étoffes assez belles et des ouvriers assez habiles. Le fils du roi la mit à la place la plus honorable, et ensuite la prit pour la mener dan-

LES CONTES DE PERRAULT

ser. Elle dansa avec tant de grâce, qu'on l'admira encore davantage. On apporta une fort belle collation, dont le jeune prince ne mangea point, tant il était occupé à la considérer. Elle alla s'asseoir auprès de ses sœurs, et leur fit mille honnêtetés ; elle leur fit part des oranges et des citrons que le prince lui avait donnés ; ce qui les étonna fort, puisqu'elles ne la reconnaissaient pas. Lorsqu'elles l'admiraient ainsi, Cendrillon entendit sonner onze heures trois quarts ; elle fit aussitôt une grande révérence à la compagnie, et s'en alla le plus vite qu'elle put.

Dès qu'elle fut arrivée, elle alla trouver sa marraine, et après l'avoir remerciée, elle lui dit qu'elle souhaiterait bien aller encore le lendemain au bal, parce que le fils du roi l'en avait priée. Comme elle était occupée à raconter à sa marraine tout ce qui s'était passé au bal, les deux sœurs hurent à la porte ; Cendrillon leur alla ouvrir.

LES CONTES DE PERRAULT

bien voulu lui prêter son habit.

Le lendemain, les deux sœurs furent au bal, et Cendrillon aussi, mais encore plus parée que la première fois. Le fils du roi fut toujours auprès d'elle, et ne cessa de lui conter des douceurs. La jeune demoiselle ne s'ennuyait point, et oublia ce que sa marraine lui avait recommandé, de sorte qu'elle entendit sonner le premier coup de minuit, lorsqu'elle ne croyait pas qu'il fût encore onze heures : elle se leva et s'enfuit aussi légèrement qu'aurait fait une biche. Le prince la suivit, mais il ne put l'attraper. Elle laissa tomber une de ses pantoufles de verre, que le prince ramassa bien soigneusement. Cendrillon arriva chez elle bien essoufflée, sans carrosse, sans laquais, et avec ses méchants habits, rien ne lui étant resté de toute sa magnificence, qu'une de ses petites pantoufles, la pareille de celle qu'elle avait laissé tomber.



On demanda aux gardes de la porte du palais s'ils n'avaient point vu sortir une princesse : ils dirent qu'ils n'avaient vu sortir personne qu'une jeune fille fort mal vêtue, et qui avait plus l'air d'une paysanne que d'une demoiselle. Quand les deux sœurs revinrent du bal, Cendrillon leur demanda si elles s'étaient encore bien diverties, et si

LES CONTES DE PERRAULT

« Que vous êtes longtemps à revenir ! » leur dit-elle en bâillant, en se frottant les yeux et en s'étendant, comme si elle n'eût fait que de se réveiller : elle n'avait cependant pas eu envie de dormir depuis qu'elles s'étaient quittées. « Si tu étais venue au bal, lui dit une de ses sœurs, tu ne t'y serais



LES CONTES DE PERRAULT

pas ennuyée ; il est venu la plus belle princesse, la plus belle qu'on puisse jamais voir ; elle nous a fait mille civilités ; elle nous a donné des oranges et des citrons. » Cendrillon ne se sentait pas de joie : elle leur demanda le nom de cette princesse ; mais elles lui répondirent qu'on ne la connaissait pas, que le fils du roi était fort en peine, et qu'il donnerait toute chose au monde pour savoir qui elle était. Cendrillon sourit, et leur dit : « Elle était donc bien belle ? Mon Dieu ! Que vous êtes heureuses ! Ne pourrais-je donc la voir ? Hélas ! mademoiselle Javotte, prêtez-moi votre habit jaune, que vous mettez tous les jours. — Vraiment, dit mademoiselle Javotte, je suis de cet avis ! Prêter votre habit à un vilain Cucendron comme cela ! il faudrait que je fusse bien folle. » Cendrillon s'attendait bien à ce refus, et elle en fut bien aise, car elle aurait été grandement embarrassée si sa sœur eût

LES CONTES DE PERRAULT

la belle dame y avait été; elles lui dirent que oui, mais qu'elle s'était enfuie lorsque minuit avait sonné, et si promptement qu'elle avait laissé tomber une de ses petites pantoufles de verre, la plus jolie du monde; que le fils du roi l'avait ramassée, et qu'il n'avait fait que la regarder tout le reste du bal, et qu'assurément il était fort amoureux de la belle personne à qui appartenait la petite pantoufle. Elles dirent vrai; car peu de jours après, le fils du roi fit publier à son de trompe, qu'il épouserait celle dont le pied serait bien juste à la pantoufle. On commença à l'essayer aux princesses, ensuite aux duchesses et à toute la cour, mais inutilement. On la porta chez les deux sœurs, qui firent tout leur possible pour faire entrer leur pied dans la pantoufle, mais elles ne purent en venir à bout. Cendrillon qui les regardait, et qui reconnut sa pantoufle, dit en riant : « Que je

100



148

LES CONTES DE PERRAULT

voie si elle ne me serait pas bonne! » Ses sœurs se mirent à rire et à se moquer d'elle.

Le gentilhomme qui faisait l'essai de la pantoufle, ayant regardé attentivement Cendrillon, et la trouvant fort belle, dit que cela était très juste, et qu'il avait l'ordre de l'essayer à toutes les filles. Il fit asseoir Cendrillon, et approchant la pantoufle de son petit pied, il vit qu'elle y entra sans peine, et qu'elle lui était juste comme de cire. L'étonnement des deux sœurs fut grand, mais plus grand encore quand Cendrillon tira de sa poche l'autre petite pantoufle qu'elle mit à son pied. Là-dessus, arriva la marraine, qui, ayant donné un coup de sa baguette sur les habits de Cendrillon, les fit devenir encore plus magnifiques que tous les autres.

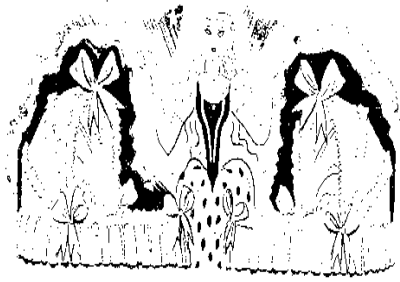
Alors ses deux sœurs la reconnurent pour la belle personne qu'elles avaient vue au bal. Elles se jetèrent à ses pieds pour lui

LES CONTES DE PERRAULT

demander pardon de tous les mauvais traitements qu'elles lui avaient fait souffrir. Cendrillon les releva, et leur dit, en les embrassant, qu'elle leur pardonnait de bon cœur, et qu'elle les priait de l'aimer bien toujours. On la mena chez le jeune prince, parée comme elle était. Il la trouva encore plus belle que jamais; et, peu de jours après, il l'épousa. Cendrillon, qui était aussi bonne que belle, fit loger ses deux sœurs au palais, et les maria, dès le jour même, à deux grands seigneurs de la cour.



104



RIQUET A LA HOUPPE

Il était une fois une reine qui mit au monde un fils si laid et si mal fait, qu'on douta longtemps s'il avait forme humaine.

Une fée qui se trouva à sa naissance, assura qu'il ne laisserait pas d'être aimable, parce qu'il aurait beaucoup d'esprit : elle ajouta même qu'il pourrait, en vertu du don qu'elle venait de lui faire, donner autant d'esprit qu'il en aurait à la personne qu'il aimerait le mieux.

105

LIVRE QUATRIÈME

1. Le lion amoureux ¹²⁸.

A MADEMOISELLE DE SÉVIGNÉ

Sévigé de qui les attrait
 Servent aux Grâces de modèle,
 Et qui naquites toute belle,
 A votre indifférence près,
 Pourriez-vous être favorable
 Aux jeux innocents d'une fable,
 Et voir sans vous épouvanter
 Un lion qu'amour sut dompter?
 Amour est un étrange maître.
 Heureux qui peut ne le connaître
 Que par récit, lui ni ses coups!
 Quand on en parle devant vous,
 Si la vérité vous offense,
 La fable au moins se peut souffrir.
 Celle-ci prend bien l'assurance
 De venir à vos pieds s'offrir,
 Par zèle et par reconnaissance.

Du temps que les bêtes parlaient,
 Les lions, entre autres, voulaient
 Être admis dans notre alliance.
 Pourquoi non? puisque leur engeance
 Valait la nôtre en ce temps-là,
 Ayant courage, intelligence,
 Et belle hure outre cela.
 Voici comment il en alla.
 Un lion de haut parentage,
 En passant par un certain pré,
 Rencontra bergère à son gré.
 Il la demande en mariage.
 Le père aurait fort souhaité
 Quelque gendre un peu moins terrible.
 La donner lui semblait bien dur;
 La refuser n'était pas sûr;
 Même un refus eût fait, possible,
 Qu'on eût vu quelque beau matin
 Un mariage clandestin :
 Car outre qu'en toute manière
 La belle était pour les gens fiers,
 Fille se coiffe volontiers
 D'amoureux à longue crinière.
 Le père donc ouvertement
 N'osant renvoyer notre amant,
 Lui dit : « Ma fille est délicate;
 Vos griffes la pourrout blesser
 Quand vous voudrez la caresser.
 Permettez donc qu'à chaque patte
 On vous les rogne, et pour les dents,
 Qu'on vous les lime en même temps.
 Vos baisers en seront moins rudes,

Et pour vous plus délicieux;
 Car ma fille y répondra mieux,
 Étant sans ces inquiétudes. »
 Le lion consent à cela,
 Tant son âme était aveuglée.
 Sans dents ni griffes le voilà
 Comme place démantelée.
 On lâcha sur lui quelques chiens,
 Il fit fort peu de résistance.
 Amour, amour, quand tu nous tiens,
 On peut bien dire : Adieu prudence.

2. Le berger et la mer ¹²⁹.

Du rapport d'un troupeau dont il vivait sans soins
 Se contenta longtemps un voisin d'Amphitrite ¹³⁰.
 Si sa fortune était petite,
 Elle était sûre tout au moins.
 A la fin les trésors déchargés sur la plage
 Le tentèrent si bien qu'il vendit son troupeau,
 Trafiqua de l'argent, le mit entier sur l'eau;
 Cer argent périt par naufrage.
 Son maître fut réduit à garder les brebis :
 Non plus berger en chef comme il était jadis,
 Quand ses propres moutons paissaient sur le rivage;
 Celui qui s'était vu Corydon ou Tircis ¹³¹
 Fut Pierrot, et rien davantage.
 Au bout de quelque temps il fit quelques profits,
 Racheta des bêtes à laine;
 Et, comme un jour les vents retenant leur haleine
 Laisaient paisiblement aborder les vaisseaux :
 « Vous voulez de l'argent, ô mesdames les eaux,
 Dit-il; adressez-vous, je vous prie, à quelque autre :
 Ma foi, vous n'aurez pas le nôtre. »

Ceci n'est pas un conte à plaisir inventé.
 Je me sers de la vérité
 Pour montrer par expérience
 Qu'un sou quand il est assuré
 Vaut mieux que cinq en espérance;
 Qu'il se faut contenter de sa condition;
 Qu'aux conseils de la mer et de l'ambition
 Nous devons fermer les oreilles.
 Pour un qui s'en louera, dix mille s'en plaindront.
 La mer promet monts et merveilles;
 Fiez-vous-y, les vents et les voleurs viendront.

¹²⁸. Ésope. C'est à la future Mme de Grignan, « la plus jolie fille de France », qu'est dédiée la fable. - ¹²⁹. Ésope. - ¹³⁰. Déesse de la mer. - ¹³¹. Noms de bergers d'épique, aisés et distingués. Pierrot : un simple rustre.

LA FONTAINE. Œuvres complètes. Paris: Sirey, 1965.

