

CAPÍTULO III
A Emergência dos Sentidos para a Concepção Simbólica das Imagens - das Sensações
aos Mitos da Idade de Ouro e do Paraíso

1. O sistema sensorial sinestésico na edificação das sensações cenestésicas

O exame do virtuosismo e do engenho aplicado na conceptualização da narrativa torna evidente não apenas a existência de processos sinestésicos e sensoriais, mas de um “sistema” sinestésico e sensorial, que, por isso mesmo, implica a noção de “código”. Tanto J. K. Rowling como Álvaro Magalhães obrigam o leitor reflexivo a uma participação no alargamento mítico-simbólico das narrativas propostas pela consciencialização da estrutura e da dinâmica próprias desse código. Os espaços frequentados nesta análise vão estabelecer relações de interconexão com as diferentes sensações, especificando-as pela significação simbólica do visual, do auditivo, do táctil, do olfactivo e do gustativo; e, simultaneamente dar voz a símbolos, arquétipos ou imagens arquetípicas. Trata-se, enfim, da construção de um “outro” espaço entendido como sensorial realizado na perspectiva do mítico-simbólico.

As sensações vão, portanto, usar de um esquema próprio e manifestar-se, quer pelo empreendimento das diferentes personagens na validação do seu percurso identitário iniciático, quer pela significação dos espaços por elas frequentados enquanto espaços identitários dos indivíduos em demanda. Ora, algo de semelhante deverá ser tido em conta no respeitante à percepção de outras sensações, não menos importantes, embora menos específicas: as que se escondem “entre” cada uma delas, ou as que se realizam apenas na sua presença. Em suma, as chamadas sensações cenestésicas. Referimo-nos, por exemplo, às possíveis associações de emoções, provocadas pelos cinco sentidos e que fazem parte das percepções/impressões das personagens e que deixam entrever emoções ligadas aos valores do desejo, do medo, da tensão, da felicidade, da tristeza, do desamparo, do espanto, entre outros.

Apreender as mais diversas sensações intrinsecamente ligadas ao espaço físico e às personagens no preenchimento dos espaços em branco presentes no texto, proporcionando simultaneamente a reacção de todo um sistema de sensações sinestésicas e de emoções, é o objectivo deste terceiro capítulo, o que obrigou a uma atenta selecção do espaço a “ler”. Compreender, ainda, de que forma elas readaptam uma hermenêutica das imagens relacionadas com os mitos supra-mencionados e suas características será também uma das análises deste capítulo, embora realizada de forma sucinta no propósito desta dissertação¹.

1.1. *A motricidade dos sentidos e a sedução sinestésica do «grande salão» e do «Jardim dos Últimos Seres» na edificação das sensações do Eu em demanda*

Assim, e porque o estudo em curso não se baseia num estudo do espaço em si, (como já anteriormente foi referido, embora este seja um dos itens mais relevantes para a compreensão da

1 Num trabalho posterior esta temática será retomada ao nível de um conjunto de obras literárias de Portugal, França, Inglaterra e Espanha.

dinâmica do imagético nas obras), os espaços a ter em conta serão apenas o «grande salão» de «Hogwarts» e o «Jardim dos Últimos Seres» da «Ilha do Chifre de Ouro», por serem os que melhor se prestam à detecção das sensações e respectivas leituras mítico-simbólicas. Tendo em atenção a participação das personagens, sobretudo de Harry Potter e da sua equipa; e de Rui e Ana, esta sensorialidade do espaço será realizada com o intuito de privilegiar a definição de um programa de códigos auxiliares na visualização do testemunho das sensações menos visíveis, mas perceptíveis porque pessoais, ou seja as sensações da cenestesia.

A análise das diferentes sensações será efectuada, num primeiro momento a partir de um conjunto de dados - relativos aos espaços físicos seleccionados -, para num segundo momento, se proceder à análise simbólica desse “outro” espaço - das sensações/emoções -, o que permitirá a verificação da importância do mítico-simbólico na orientação de uma análise do sensorial e do sinestésico para a definição do percurso do Eu em iniciação e em contínua demanda.

Para aceder a uma noção válida relativamente à motricidade de ambos os espaços escolhidos, será imperativo transcrever uma grande parte de excertos de ambas as obras dada a complexidade do tema em questão e dos textos a abordar. Sempre que no corpo do texto forem mencionadas expressões ou frases já referidas nos excertos transcritos, estas não serão referenciadas bibliograficamente, pois tal tornar-se-ia algo desagradável para o leitor.

1.1.1. O «grande salão» e o «Jardim dos Últimos Seres» no cumprimento de uma hermenêutica dos sentidos e das imagens

a) Os sentidos da visão, do olfactivo e do gustativo; da audição e do táctil

Apenas chegados no «grande salão» de «Hogwarts» (Rowling, 1999: 100-109), que é o primeiro espaço interior relevante, participamos de imediato do efeito do inverosímil. Este espaço configura-se e mostra-se no surgimento de um esplendor inesperado, cuja sumptuosidade realiza todo um festim de cores (e das suas manifestações). A caracterização do «grande salão» vai, desta forma prender-se a uma lógica do disponível, contrária à noção do cerrado e produzir toda uma teia de sensações propícias à abertura do sentido. O «Jardim dos Últimos Seres» (Magalhães, 2004: 133-151) vai também ele participar de um momento de abertura para o aparecimento de sensações sinestésicas embora a noção de disponibilidade não seja tão evidente como a do «grande salão», mas muito mais rica em significados simbólicos.

Tanto o «grande salão» como o «Jardim dos Últimos Seres» usam de uma complexidade mítico-simbólica que funciona como uma espécie de receptáculo onde fervilham diversas e complementares sensações sensoriais e sinestésicas. Ora, se essas sensações se desenvolvem através de um sistema operatório de trocas efectivas, a sedução dos espaços escolhidos manifesta-se na comunicação directa das diferentes sensações perceptíveis e do aparecimento das sensações que se deixam “ler”.

Se o sentido da visão participa na manifestação do espaço enquanto instância de significação do simbólico, o mesmo se passa com as sensações referentes aos códigos do olfactivo e do gustativo. No âmbito do «grande salão», o sentido do olfactivo não deverá dissociar-se do sentido do gustativo, pois trata-se de identificar as características de ambos os sentidos para compreender a complexidade do código sensorial sinestésico e cenestésico do momento do jantar.

Relativamente ao «Jardim dos Últimos Seres», o sentido gustativo não será tratado dado não ter uma relevância significativa para o cumprimento de uma leitura das sensações e das imagens. Os sentidos da visão e do olfacto, embora analisados em momentos distintos no «Jardim dos Últimos Seres», estarão intimamente ligados, pois é sobretudo a partir da sua percepção que o Eu participa da sua própria iniciação emancipando-se enquanto herói mítico. Estes sentidos, analisados em parceria no espaço em questão, revelam-se bem mais significativos do que no «grande salão» de «Hogwarts», dado que obrigam a uma participação atenta e reflexiva do leitor na percepção das diferentes imagens a partir de determinados *schèmes* que, na óptica de Jean Burgos (1982: 125), se reproduzem continuamente, actuando no leitor².

No «grande salão», bem mais do que no «Jardim dos Últimos Seres», a análise da sonoridade tem um lugar relevante para a progressão psicossociológica das personagens e de Harry Potter em particular. Muitos poderiam ser os momentos a citar como privilegiados pela sensibilidade do código auditivo, contudo, apenas um será objecto de estudo: o momento da apresentação do «Chapéu seleccionador» aos alunos de primeiro ano. O importante papel de decisão do chapéu relativamente aos alunos do primeiro ano valida exemplarmente o simbolismo do restabelecimento da ordem, bem como a importância de um crescimento em espírito de equipa.

O sentido do táctil define-se, em ambas os espaços, numa sólida e persistente dialéctica entre os códigos do auditivo e do visual. Se no «Grande salão», o sentido do táctil surge conectado ao sentido do auditivo; no «Jardim dos Últimos Seres», este parece-nos mais conectado ao sentido da visão. Assim, quer num ou noutro espaço, a manifestação do tacto promoverá uma leitura das imagens alicerçada no código da sinestesia, para simultaneamente evidenciar as manifestações cenestésicas das diferentes personagens. Serão validadas as sensações mais íntimas de receio, desconforto, obstinação, expectativa e a alegria dos alunos de «Hogwarts», de Harry Potter e de Rui numa íntima relação com a noção das suas demandas. Contudo, este último sentido será no «grande salão» aquele ao qual se prestará uma menor importância ao nível das sensações sinestésicas, visto este se manifestar de forma demasiadamente evidente, o que não permite uma adequada reflexão sobre a emergência das imagens.

2 Contrariamente a Gilbert Durand que compreende a noção de *schème* nas dominantes reflexas de posição e que termina o seu “trabalho” nas representações das imagens, chegando-se à noção de arquétipo; Jean Burgos nega-se a compreender o *schème* como uma força activa que estagna na percepção da imagem. Para o teórico este continua a reactivar-se na própria imagem obrigando a uma atenção por parte do leitor relativamente à forma como eles determinam as imagens e de que forma orientam a leitura. Assim, o leitor participa activamente na percepção das imagens segundo o seu próprio imaginário (Burgos: 1982: 124-125).

1.1.1.2. O «grande salão» no cumprimento de uma hermenêutica dos sentidos e das imagens para a compreensão das sensações cenestésicas do Eu iniciático

a) A visão: o esplendor do brilho e da cor

Parece-nos que através dos olhos arredondados de espanto de Harry Potter a abertura do «grande salão» se faz numa apoteose de cores vivas e das diversas manifestações de cores que não são tão absolutamente visíveis:

Harry nunca imaginara um lugar tão estranho e fantástico: Era iluminado por milhares de candeias que tombavam do ar, sobre quatro grandes mesas onde estavam os outros estudantes.

As mesas estavam postas com pratos e taças de ouro, reluzentes. No topo do salão havia outra mesa comprida onde se encontravam os professores. A professora McGonagall trouxe os alunos dos primeiros anos de modo a ficarem alinhados de frente para os outros estudantes, com os professores atrás. As centenas de rostos que os olhavam fixamente pareciam pálidas lanternas que contrastavam com a luz tremeluzente das velas. Espalhados pelo meio dos estudantes, os fantasmas tinham uma cor vagamente prateada. A fim de evitar todos aqueles olhares fixos, Harry olhou para cima e viu um tecto preto aveludado salpicado de estrelas (...)

Harry sentou-se em frente ao fantasma de gola de tufos engomados que tinha visto pouco antes. (...) O cabelo prateado de Dumbledore era a única coisa em todo o salão que brilhava tanto como os fantasmas. Harry avistou também o professor Quirrell, (...).Tinha um aspecto bastante exótico no seu enorme turbante cor de púrpura (Rowling, 1999: 100; 104-105).

Dado que esta cerimónia se realiza durante o serão, a descrição do espaço faz apelo à noção da luz artificial, obtida pela presença das candeias iluminadas, o que efectiva a noção da harmonia e do belo e provoca um ambiente simbólico único. A luz emanada das candeias e o brilho dos pratos e das taças, bem como da cadeira em ouro de Dumbledore são os principais responsáveis pela aparição das manifestações visuais inscritas no texto. Basta relermos o excerto para verificarmos que estas abundam comparativamente às cores perfeitamente identificáveis e caracterizáveis, como o negro, o amarelo do ouro e a cor púrpura, por exemplo. Tudo parece, de facto, irreal porque a sublimação do luminoso camufla, de certa forma, o efeito concreto das cores identificáveis em objectos também eles concretos como os pratos, os cálices, o tecto, a cadeira do director e o turbante de professor Quirrell.

A irrupção de um jacto de múltiplos reflexos, de brilhos intensos ou simples nuances prende-se às sensações das personagens. Poder-se-ia inclusive afirmar que a caracterização do «grande salão» se realiza na familiarização do indivíduo com o que o rodeia. O que espanta Harry e os seus colegas do primeiro ano é, sobretudo, a noção de estranhamento provocada pelas manifestações visuais. Não esqueçamos que nesta sala de «Hogwarts» a iluminação ainda é feita por candeias, há fantasmas prateados que convivem com os presentes e o céu estrelado serve de tecto. Ora, tudo isto propicia matizes e reflexos que vão desde a noção do pálido à exuberância do brilhante e do luminoso.

A luz concretiza-se através de uma espécie de jogo da roda, onde todos participam. Nos rostos dos alunos, conferindo-lhes reflexos de «pálidas lanternas»; nos fantasmas pela sua objectivação visual através de «uma luz vagamente prateada»; em Dumbledore concedendo-lhe um

lugar de destaque pelo reflexo prateado do seu cabelo que «era a única coisa em todo o salão que brilhava tanto como os fantasmas.».

Tudo isto, adicionado à espectacularidade do momento e à ansiedade da descoberta, mostra o quanto as diferentes manifestações da cor e da luz participam do momento da iniciação das personagens, exprimindo-se pela atracção ou a tensão provocadas pelo desconhecido. Após a integração das personagens, as manifestas sensações de alegria e de emoção afirmam-se perante as primeiras sensações cenestésicas de tensão e de receio. E a sua transformação confirma as emoções das personagens, sobretudo de Harry Potter que nunca pôde participar de qualquer momento festivo na casa dos tios.

As manifestações ligadas ao sentido da visão accionam-se, essencialmente, pela mutação das cores presas a toda esta teia deítica que promove uma estruturação do espaço e que é capaz de originar as mais diversas sensações sinestésicas, abrindo caminho a emoções como o espanto e a reserva, mas sobretudo, a admiração e o contentamento no que diz respeito a Harry Potter. Oprimido e continuamente hostilizado pelos tios devido à sua ascendência “anormal”, a personagem depara-se com um espaço contrário ao empírico-factual e isso vai apelar à sua imaginação e, simultaneamente, acentuar o seu estado iniciático (Harry está pela primeira vez em contacto com um espaço de festa e/ou jantar em família)³.

Confirma-se, desta forma, que no domínio da visão estas sensações inscrevem-se num eixo oscilatório que ditará o seu investimento para a progressão do espaço físico enquanto espaço intimista de leitura simbólica. O «grande salão» abre, assim, as suas portas numa panóplia de cores e de brilhos, o que provoca, sobretudo nos alunos do primeiro ano e em Harry Potter particularmente - que nunca tinha ouvido falar de «Hogwarts» -, uma reacção colectiva de fascínio e estupefacção. Para Harry Potter o «grande salão» alberga em si todo um estado de sensações que o orientam como um todo para a imagem primordial do «renouvellement cosmique» (Eliade, 1999b: 183), onde se lêem as noções do equilíbrio e da perfeição.

b) Do olfactivo ao gustativo: a cooperação dos sentidos na confirmação do prazer iniciático

A partir dos excertos abaixo indicados, podemos verificar como a dinâmica sensorial e sinestésica do espaço em questão se enreda com as imensas emoções vividas pelas personagens, sobretudo por Harry Potter, no momento festivo do início do ano escolar:

Harry ficou boquiaberto. Os pratos que tinha na frente estavam agora cheios de comida. Ele nunca vira tantas coisas boas numa única mesa: bife, frango assado, costeletas de porco e de carneiro, salsichas, *bacon*, batatas cozidas, assadas e fritas, ervilhas, cenoura, *Ketchup* e, por uma razão qualquer que ignorava, hortelã-pimenta a fingir (...).

Harry encheu o prato com um bocadinho de cada coisa (excepto hortelã-pimenta a fingir) e começou a comer. Estava tudo delicioso. (...) No momento seguinte, surgiram as sobremesas. Bolas de gelados

3 Ao longo da obra e de todos os livros até então publicados confirmamos que «Hogwarts» é o espaço físico que compreende a verdadeira ideia de casa para Harry.

de todos os sabores, tartes de maçã e de melado, *éclairs* de chocolate, *donuts* de compota, bolo de vinho, morangos, geleia, bolos de arroz, etc (Rowling, 1999: 105-107).

O efeito da abundância e da variedade de alimentos do banquete é-nos dado pela expressão de Harry quando este se depara com uma mesa tão copiosamente arranjada e à disposição de todos: «Harry ficou boquiaberto». Parece, inclusive, que a noção da saciedade, à qual ele nunca tinha tido direito na casa dos tios, se encontra presa a um primeiro efeito sinestésico visual e olfactivo: «Os Dursley nunca o tinham feito passar fome mas também não lhe davam autorização para comer toda a quantidade que desejasse» (Rowling, 1999: 106). Harry sabe que muito mais do que apenas saciar os olhos ele pode comer com apetite tudo o que quiser, por isso «encheu o prato com um bocadinho de cada coisa (...) e começou a comer» (1999: 106).

A descrição feita confirma a grande variedade de odores que emanam dos diversos alimentos dispostos sobre a mesa. Devemos ter também em consideração a escolha desses mesmos alimentos (que são verdadeiras iguarias para Harry), pois tudo o que as crianças gostam faz parte da ementa, excepto, talvez os legumes, mas que também são deliciosos: «Estava tudo delicioso». A presença dos legumes que efectivam a cor verde (ervilhas) e laranja (cenouras) não é, a nosso ver, gratuita pois ela valida a importância do código sinestésico na representação dos diferentes planos sensoriais. O plano visual, olfactivo e, posteriormente, gustativo confirma a representação de sensações e emoções variadas, configurando o poder do estético da sala em si, mas sobretudo o poder da escolha a partir do efeito do belo.

O conjunto toma, assim, proporções bem mais significativas se atentarmos na mistura de cores vivas e das manifestações visuais, conjuntamente com as outras sensações, sobretudo a olfactiva. As cores dos legumes juntam-se às cores dos outros alimentos. Deparamo-nos como o brilho dourado da carne aloirada e das batatas assadas ou fritas; com o vermelho típico do *Ketchup* e o verde da hortelã-pimenta que convidam simultaneamente as sensações olfactivas.

Harry Potter quer provar um pouco de tudo e come com apetite, pois tudo o que os seus olhos e nariz podem ver e cheirar confirmam o aspecto delicioso daqueles pratos. Aqui, o visual obriga ao olfactivo e ao gustativo, portanto a responsabilidade desse desejo de saciedade deve-se, antes de mais, ao efeito sinestésico da cor e dos brilhos do visual, bem como da percepção dos diferentes odores.

A irrupção dos odores encontra-se tão bem manifestada no texto que as sensações e emoções vividas pelas personagens, sobretudo de Harry, são facilmente identificáveis. A vontade de provar tudo o que está na mesa ultrapassa as primeiras manifestações de estupefacção e a apreensão face à decoração inusitada do «grande salão» e dos convivas.

As noções de bem-estar e de perfeita satisfação são neste momento bem visíveis. Após ter identificado o contexto espacial do «grande salão», Harry aceita-o de bom grado e preocupa-se exclusivamente na satisfação do prazer, proporcionada pela mistura dos odores espalhados pela sala e dos diferentes paladares que saboreia.

A expressão: «Estava tudo delicioso» prende-se com essa mesma satisfação prolongando a ideia de abertura provocada pela expressão inicial: «Harry ficou boquiaberto», pois ela concretiza-se no mesmo plano ideológico-semântico do inverosímil e da realização pessoal; do proibido, mas permitido porque alcançável. Não esqueçamos que Harry apenas comia o que o seu primo não gostava ou quando este estava distraído: «O Dudley ficava sempre com as coisas que ele cobiçava, mesmo que para tal tivesse de ficar, depois, doente» (Rowling, 1999: 106). A sensação de estranhamento e desconforto sentida antes do jantar é completamente afastada pela sensação da liberdade: o até então proibido ou negado é abolido pela noção inerente à permissão e à escolha.

Harry sabe que, aqui, longe de Dudley, ele pode comer sem receio e que pode, acima de tudo, rejeitar aquilo que menos aprecia, como a «hortelã-pimenta a fingir». Em casa dos Dursley, Harry nunca podia emitir a sua opinião ou manifestar os seus desejos, o que nos leva a crer que ele teria de comer tudo o que lhe colocassem no prato, quer gostasse ou não.

Esta possibilidade de poder escolher reforça a imagem do rito iniciático do Eu em comunhão com este espaço de centro. Harry pode, agora, comer até se saciar e escolher o que realmente lhe dá prazer. A teia sinestésica relativa ao momento das refeições de Harry - na casa dos tios - inscreve-se, aqui, numa representação marginal ao seu quotidiano habitual e provoca no sujeito o prazer da descoberta e da saciedade, realizando a sua perfeita integração nesse novo espaço. O direito à escolha e, por conseguinte, o direito à realização individual deixam a descoberto as emoções que se agrupam no paradigma do prazer pela autodescoberta. A «hortelã-pimenta a fingir» numa ementa tão apropriada ao gosto das crianças poderia indicar um quase reverso da alegria e da satisfação da personagem. Todavia, a sua presença é a prova evidente do poder de decisão de Harry Potter, coisa que nunca tinha sido tomada em consideração na casa dos tios.

Se as sensações dos códigos: visual e olfactivo se confundiram na realização da noção do prazer, é evidente que as sensações do paladar complementam todos este sistema sinestésico operatório de sensações pela intensificação e confirmação do prazer. Depois de ter “regalado” os olhos Harry Potter «encheu o prato com um bocadinho de cada coisa», o que lhe permite degustar um pouco de tudo e, assim, experimentar todo o tipo de sabores: as dos pratos quentes e das sobremesas, sobretudo da «tarte de melão» que Harry seleccionou de entre as muitas outras sobremesas expostas.

A motricidade sensorial do «grande salão» realiza-se num eixo que se estabelece entre o visual, o olfactivo e o gustativo, confirmando o mérito da personagem em também se iniciar no mundo dos sentidos e das emoções relativas ao prazer. Nunca Harry tinha visto, participado ou experimentado de um ambiente de festa - nem o seu aniversário era festejado -, o que nos permite asserir que todas estas sensações dos sentidos parecem surgir do interior da personagem enquanto sujeito em iniciação. As cores, os odores e os diferentes gostos experimentados ganham um valor particular na medida em que confirmam a adaptação do espaço físico num espaço sensorial para dar voz aos desejos mais íntimos da personagem em demanda iniciática.

Os odores e os sabores ganham, assim, um significado muito mais ligado ao jogo ambivalente do sinestésico do que ao das suas concretas apreensões, pois muito mais do que se deixar cheirar ou saborear, eles deixam adivinhar sensações e emoções experimentadas

c) O auditivo: do burburinho à algazarra: a confirmação da identidade

À aparição do chapéu, fez-se na sala um silêncio absoluto: «(...) todos à sua volta estavam a olhar fixamente para o chapéu, resolveu fazer o mesmo. Durante alguns segundos o silêncio foi total» (Rowling, 1999: 101), que foi de imediato rompido por uma canção que, por sua vez, provocou uma onda de aplausos energéticos: «Um rasgão perto da aba abriu-se como uma enorme boca e o chapéu começou a cantar. (...) Toda a gente aplaudiu entusiasticamente quando ele acabou a canção» (1999: 101-102).

O código auditivo parece, assim, realizar-se através de uma definição diacústica em ascendência. A canção do chapéu provoca um efeito de enorme satisfação nos alunos. Contudo, Harry Potter não partilha desse mesmo entusiasmo e por isso não concretiza, a partir do sistema auditivo, o seu sistema operatório cenestésico de satisfação, tal como as outras personagens. Ele sofre de angústia face ao desconhecido:

Harry sorriu, indeciso. É certo que experimentar o chapéu era bem melhor do que ter de fazer uma mágica como ele receava, mas preferia não ter toda aquela gente a observá-lo.
O chapéu parecia ser muito exigente. Harry não tinha a certeza de ser corajoso, ter espírito vivo nem coisa alguma, naquele preciso momento (Rowling, 1999: 102).

A partir das diferentes selecções do chapéu mágico há, por parte de cada equipa, diferentes manifestações de entusiasmo. O apelo feito pela professora McGonagall, chegada a vez de Harry, provoca também uma certa turbulência entre os alunos. Portanto a noção de euforia terá mutações que farão do «grande salão» um espaço tanto de equilíbrio acústico, tanto de infracção relativamente aos parâmetros tidos como normais. Tal assegura o papel deste «grande salão» como uma instância operatória e receptiva face às manifestações dos que lá se encontram:

– HUFFLEPUFF! - gritou o chapéu.

A mesa da direita aplaudiu, batendo palmas e Hanna foi sentar-se na mesa dos Hufflepuff. Harry viu o fantasma do frade gordo a acenar-lhe alegremente (...).

– Terry Boot!

– RAVENCLAW!

Foi a vez de a segunda mesa da esquerda aplaudir. Vários alunos dos Ravenclaw puseram-se de pé a bater palmas (...).

– Harry Potter!

Quando Harry deu o primeiro passo em frente, a sala encheu-se de murmúrios sibilantes que pareciam achas de lume a arder (...)

– Potter, disse ela?

– O Harry Potter?

A última coisa que ele viu, quando o chapéu lhe tombou para os olhos, foi o salão cheio de gente a estender o pescoço para conseguir observá-lo bem. No momento a seguir estava a olhar para a escuridão dentro do chapéu. À espera. (...)

Harry agarrou-se aos bordos do chapéu e pensou - Slytherin, não. Slytherin, não.

– Slytherin, não, hein? - disse a vizinha.
Tens a certeza?(...). Bem, se tens tanta certeza, então «GRYFFINDOR!»
(...). Sentia-se tão aliviado por ter sido escolhido e não ter ido para os Slytherin que nem reparou que estava a ser alvo da maior de todas as ovações (Rowling, 1999: 103- 105).

Estabelecer-se-á também no «grande salão», ao nível dos códigos sensorial auditivo e cenestésico uma osmose perfeita entre o bom humor emergente – provocado pelos risos, os aplausos e o burburinho das conversas entre os alunos – e a solicitação do professor Dumbledore para cantarem todos, numa manifestação colectiva de alegria, o hino de «Hogwarts». O entusiasmo de Dumbledore é tão grande (porque para ele a música é magia suprema) que ele nem exige que o ritmo seja perfeito, o que é estranho dado tratar-se de um professor com a função de director do colégio. A forma como os alunos acedem imediatamente ao pedido e cantam mostra uma conexão quase cíclica entre o efeito da euforia provocado pela canção inicial do chapéu e o hino do colégio:

– E agora, antes de irmos para a cama, vamos cantar o hino da escola! - gritou Dumbledore (...).
E a escola clamou:
Hogwarts, Hogwarts, infalível Hogwarts (...).
Os alunos terminaram o hino em alturas diferentes. Os gémeos Wesley ficaram a cantar ao ritmo de uma marcha fúnebre. Dumbledore conduziu os últimos versos com a varinha e, quando terminaram, foi um dos que bateram palmas com maior vigor.
– Ah! a música, - disse, limpando os olhos. – É uma magia para além da que fazemos aqui. E agora são horas de ir para a cama. Toca a andar! (Rowling, 1999: 108-109).

A função do código auditivo permite em Harry Potter, no momento desta primeira celebração, a ocorrência de múltiplas manifestações do domínio da cenestesia, que vão desde o receio ao medo, culminando no pânico, para se transformarem em sensações de extrema satisfação e de bem-estar. No momento em que a canção do chapéu mágico termina, Harry não sente qualquer confiança em si próprio e teme ser alvo de troça de toda a sala, por isso esboça um tímido sorriso e sente-se mal disposto: «Harry sorriu, indeciso. (...) Se, pelo menos, o chapéu tivesse falado de uma equipa para os que se sentiam mal-dispostos essa seria certamente a sua» (Rowling, 1999:102)

O estado de ansiedade de Harry vai evoluir até ao momento da total falta de auto-confiança e este vai entrar em pânico: «Um pensamento horrível apoderou-se de então de Harry com aquela força que os pensamentos horríveis têm quando estamos muito nervosos. E se ele não fosse escolhido para nenhuma? (...)» (Rowling, 1999: 103). Este estado de pânico deve-se, por um lado às memórias do seu passado e, por outro à euforia dos restantes alunos que já ouviram falar desse rito e das selecções realizadas pelo chapéu mágico. O estado de ansiedade que reina na sala reforça a noção de diferenciação entre Harry e os outros alunos. Se todos estão eufóricos e expectantes devido à curiosidade que mal conseguem conter, Harry está ansioso porque a expectativa na casa dos «Dursley» sempre representou para ele momentos de tristeza e de frustração.

Após ter passado pelo ritual a que todos foram submetidos, Harry vai dar largas à sua satisfação quando Ron é também ele indicado como um novo membro dos «Gryffindor». Harry

Potter participa nesse momento de uma dupla emoção, pois a sensação de alívio e de contentamento é, agora, confirmada pela presença de Ron na sua equipa, o que reforça a força sensorio-cenestésica do código auditivo: «Harry fez figa debaixo da mesa e, um segundo depois, o chapéu gritou «GRYFFINDOR!». Harry aplaudiu entusiasmado com todos os outros e Ron quase perdeu os sentidos quando se sentou na cadeira ao lado dele» (Rowling, 1999: 105). A prontidão da selecção do chapéu seleccionador parece marcar um estado telepático entre ambos: no momento em que Harry, faz «figa debaixo da mesa», esperando que a seu desejo seja cumprido, o chapéu parece ouvir o seu pedido.

A enorme ligação entre o código auditivo, traduzido pelos diferentes sons que se fazem ouvir e as diversas sensações produzidas - no momento da canção do chapéu, por exemplo - privilegia o estado do entusiasmo e da euforia. De Harry relativamente à satisfação do seu desejo cumprido e à presença de Ron na sua equipa; de todos os alunos no momento em que cantam o hino de «Hogwarts», certos de que aquele hino é a representação simbólica da união de cada membro da equipa e de todas as equipas como membros de um só todo: «Hogwarts».

d) O táctil: a demanda da identidade na correspondência do auditivo

A primeira manifestação do táctil é evidente no momento em que o chapéu está enfiado na cabeça dos alunos do primeiro ano: «- Quando vos chamar pelo nome, vocês vão colocar o chapéu (...). Uma garota de pele rosada com caracóis loiros saiu da fila, pôs o chapéu que lhe caiu até aos olhos e sentou-se. (...)» (Rowling, 1999: 102); quando o chapéu faz a sua escolha e os alunos aplaudem e reagem entusiasticamente: «- HUFFLEPUFF! - Gritou o chapéu (...) Lavender Brown foi o primeiro Gryffindor e a mesa da extrema esquerda explodiu em ovações. Harry viu os irmãos gémeos do Ron a assobiarem. (...) os gémeos Weasley gritavam «Temos o Potter !!»» (1999: 104) e quando o chefe dos «Gryffindor» felicita Harry : «Percy, o chefe do departamento, pôs-se de pé e apertou-lhe vigorosamente a mão» (1999: 104).

O contacto entre o chapéu mágico e Harry Potter requer uma atenção mais atenta e mais pormenorizada. Se em contacto com todos os alunos do primeiro ano, este velho chapéu «remendado, puído e extremamente sujo» (Rowling, 1999: 101) não hesita nas suas decisões, perante a decisão a tomar relativamente a Harry Potter, este parece baralhado. Negando-se a falhar, dada a sua velha experiência e sapiência, o chapéu medita nas duas possibilidades a considerar: colocá-lo na equipa dos «Slytherin» ou dos «Gryffindor».

Mal foi colocado na cabeça de Harry, o chapéu mágico sente-se dividido entre as duas escolhas possíveis, o que revela o grau relativamente à responsabilidade da escolha correcta. Por isso este entra num monólogo quase dialogado com Harry confiando-lhe não saber onde colocá-lo:

– Hum... disse uma vozinha ao seu ouvido. - Difícil, muito difícil. Cheio de coragem, estou a ver, inteligente também. Talento, oh! Sim uma grande ânsia de afirmação. Ora, onde é que eu te vou pôr? (...)

– Slytherin, não, hein? - Disse a vizinha (Rowling, 1999: 104).

A manifestação do contacto físico – que apela, de imediato, ao código sensorial do visual, pois Harry «estava a olhar para a escuridão dentro do chapéu» (1999: 104)- vai completar-se pela manifestação do contacto telepático. O sentido da “audição”, inerente à telepatia estabelecida entre o chapéu mágico e Harry, faz-se sentir devido ao jogo sinestésico entre o silêncio e a cor negra que é provocado pelo isolamento da personagem. Harry Potter não vê nem ouve mais ninguém quando o chapéu lhe cai sobre os olhos e fica então «[à] espera» da decisão. Graças ao chapéu - que neste momento nada mais é do que a imagem arquetípica do ««Centre du Monde»» de Eliade, conectado ao rito da ascensão (Eliade, 1999a: 60) - Harry, envolvido pela escuridão e pelo silêncio que lá dentro se fazem sentir, consegue ouvir «uma vizinha ao seu ouvido» (Rowling, 1999: 104) e reage.

Todo um sistema operativo cenestésico de negação face à possibilidade de ser indicado como um «Slytherin», leva o chapéu seleccionador a considerar a vontade de Harry Potter. Assim, bem intencionado e sabedor das responsabilidades de ambos, o chapéu compreende as emoções e o desejo mais profundo do jovem aprendiz de feiticeiro: «– Tens a certeza? Poderias vir a ser muito grande, sabes? Tens tudo na cabeça e os Slytherin podem ajudar-te muito, sem sombra de dúvida. Não? Bem se tens tanta certeza, então «GRYFFINDOR!»» (1999: 104) e decide fazer-lhe a vontade.

Este “diálogo” telepático, onde questões e respostas foram atendidas, é bastante revelador na medida em que reforça as manifestações dos sentidos do tacto e da audição, pois pela força do contacto telepático de Harry (que não fala, mas pensa: «Harry agarrou-se aos bordos do banco e pensou - Slytherin, não. Slytherin, não») (1999: 104), Harry e o chapéu conseguiram entender-se. A expressão destaca-se, quer pela força semântica conectada ao verbo agarrar, quer pela dupla negação pois, através delas conseguimos visualizar a situação de angústia da personagem que, pela sua força mental, quer fazer-se ouvir. Contrariamente ao que poderíamos pensar este contacto sobretudo telepático vai ser vital para Harry na definição da sua identidade dado que, a partir da decisão tomada pelo chapéu, o seu percurso existencial na procura do restabelecimento da ordem vai ser consolidado em «Hogwarts».

Chegamos, agora, ao momento de explicar o contacto físico com os fantasmas. Sabemos pois, que os espectros não podem ser ouvidos, vistos ou tocados. Ora, a sua existência, nesta história, invalida uma análise em termos do pragmático e do explicável. Contudo, mesmo sabendo ser aluno de uma escola de feitiçaria, onde o mais irreal se pode tornar real, Harry não se sente à vontade com a presença de todos aqueles fantasmas que circulam pelo «grande salão», conversadores e sorridentes (Rowling, 1999: 99-100; 106-107).

O texto revela-nos mesmo um momento particularmente interessante no respeitante ao sentido do tacto, pois no momento das felicitações em que todos estão contentes, Harry sente uma impressão muito desagradável quando o fantasma que outrora pertenceu à sua equipa vem felicita-

lo: «Harry sentou-se à frente do fantasma de tufo engomados que tinha visto pouco antes. O fantasma deu-lhe uma palmada amigável no braço fazendo Harry sentir-se como se o tivesse mergulhado num balde de água gelada» (Rowling, 1999: 104).

Tal facto é, a nosso ver, uma circunstância ficcional meramente pontual que nos remete para a ainda resistência da personagem perante tantas coisas insólitas. No entanto a transmutação dessa massa vaporosa e aérea numa substância líquida «gelada» pode levar-nos a considerar uma adesão brusca ao corpóreo, mas que em nada remete para o sentido da idealização e da *rêverie* de Bachelard.

A propósito do «rêveur» de *Hyacinthe* de Henri Bosco que consegue, por um estado supremo de *rêverie* «fondre son âme (...) dans l'âme de l'eau profonde...» e límpida dos lagos (Bachelard, 1999: 170), Bachelard define a verdadeira fenomenologia da *rêverie* poética da água (1999: 169-182). O lago ou a água adormecida, que reflecte a beleza do mundo, e que desperta no *rêveur*, de forma natural, a sua imaginação cósmica, permite-lhe aderir à tranquilidade do mundo:

Le lac, l'étang, l'eau dormante, par la beauté d'un monde reflété éveillent tout naturellement notre imagination cosmique, Un rêveur, près d'eux, reçoit une bien simple leçon pour imaginer le monde, pour doubler le monde réel par un monde imaginé. (...) Les couleurs du monde reflété sont plus tendres, plus douces, plus bellement artificielles que les couleurs lourdement substantielles. (...) Le poète qui va rêver devant l'eau n'essaiera pas d'en faire une *peinture imaginaire*. Il ira toujours un peu au delà du réel (1999: 170-171).

Harry, contrariamente ao verdadeiro *rêveur* em contacto físico com este elemento sente um absoluto desconforto, o que vem reforçar este episódio como uma representação narrativa da ainda inadaptação da personagem ao espaço, bem como a sua ainda visível falta de idealização e tranquilidade enquanto sujeito em iniciação. Harry ainda não consegue aceder ao estado supremo da *rêverie* pura daquele que já foi iniciado e sabe transfigurar a realidade que o circunda, isto é: «doubler le monde réel par un monde imaginé» (Rowling, 1999: 171).

1.1.1.3. O «Jardim dos Últimos Seres» no cumprimento de uma hermenêutica dos sentidos e das imagens para a compreensão das sensações cenestésicas do Eu iniciático

a) A visão: a sedução dos matizes e das cores

Mais ainda do que no «grande salão» de «Hogwarts», que se dá a conhecer como um espaço de esplendor e magnificência, o «jardim proibido» ou «coração do bosque» (Magalhães, 2004:134) vai efectivar a sua permissão de abertura numa representação solene do jamais imaginado ou visto, através de um amálgama sensorial de cores:

O Sol brilhava mais do que nunca por entre as ramagens, e uma rapariga lindíssima estava debaixo delas. As feições eram suaves, perfeitas. Podia ser uma fada mas tinha a aparência de uma rapariga, apesar da aura esverdeada e fosforescente que rodeava todo o seu corpo. (...) Era Puc, a companheira

inseparável de Fly. Tinha dentes verdes e cabelos verdes (...) e um nariz tão largo e tão vermelho como o rabo de um macaco (...).

– Deixa-o – disse Puc. – Ele é Iur e vem cumprir uma missão. Vem ver-nos para depois espalhar a nossa lembrança na terra dele. As duas fadas voltaram às perseguições, (...). Mudavam de tamanho e de cor e às vezes não eram mais do que duas manchas luminosas e então podia ver-se a matéria fluida e etérea de que eram feitas (...).

Pouco depois chegaram a uma grande clareira, na margem de um lago que reflectia o céu. No centro da clareira havia uma árvore muito alta, metade da qual era labaredas, da raiz até à copa, e a outra metade frondosa e reverdecente (...).

Diante dos olhos deles desfilaram todas as criaturas, uma de cada espécie e mesmo assim eram milhares (...).

Seguiu-se Dri, uma fada minúscula e delicada que se escondia debaixo de sete véus negros, que esvoaçavam. (...) foi preciso um bom bocado para ver a personagem que fechava o cortejo. Nada mais nada menos do que a Rainha das Fadas, que se materializou de repente à frente dos olhos dele. Estava toda de branco, (...).

A Rainha das Fadas mergulhou uma das mãos nas águas do lago e tirou de lá uma espada comprida e reluzente que entregou ao rapaz (...).

A Rainha desapareceu de repente e deixou no ar uma poalha prateada que coloriu o ar durante alguns minutos (Magalhães, 2004: 136-137; 141; 143; 145; 146-148).

São representativas, quer as cores verde da folhagem das árvores e dos dentes e cabelos de Puc⁴ ou vermelha do seu nariz, quer as cores branco e preto das roupas das fadas presentes no «cortejo dos últimos seres», quer ainda as manifestações de cores identificáveis nos tons e/ou reflexos esverdeado e fosforescente (que rodeiam o corpo de Fly) ou que são visíveis nos reflexos do sol (por entre as árvores) ou da água de um «lago que reflectia o céu», bem como nas «manchas luminosas» ou no brilho da «Árvore Ardente» e no rasto prateado deixado pela Rainha das fadas quando esta se desmaterializou.

O estímulo do dever a cumprir é, sem dúvida, a força motriz que permite a Rui a entrada no «Jardim dos Últimos Seres». Tal como o confirma Puc. Para além de ter de cumprir a sua missão, Rui entra neste espaço sagrado para ver e transmitir aos humanos o que pôde constatar com o sentido da visão: «- Ele é Iur e vem cumprir uma missão. Vem ver-nos para depois espalhar a nossa lembrança na terra dele». Parece-nos que o facto de poder ver o que outros jamais verão, coloca a personagem num estado de compromisso relativamente ao que lhe é dado ver.

Não esqueçamos que a Rui são apresentados, no «cortejo dos últimos seres», cada um dos últimos seres de cada espécie num atitude de homenagem recíproca. Se, por um lado, Rui teve o privilégio de ver «as mais estranhas criaturas» (Magalhães, 2004: 145) do bosque; por outro este deverá homenagear esse momento de dádiva olhando atentamente para cada um delas, levar a sua imagem na lembrança e divulgá-la aos quatro cantos do mundo. Pensamos poder asserir-se que, neste momento da narrativa, a sensação visual se concatena ao código sinestésico auditivo, confundindo-se numa mesma percepção sensitiva as noções do ver, falar e ouvir.

A importância da manifestação da cor no cumprimento de uma leitura sensorial das imagens emergentes da descrição do «Jardim dos Últimos Seres» realiza-se, essencialmente, pelo efeito da identificação deste espaço com o “espaço” do Eu interventivo e participativo no seu trajecto

4 Puc é a fada inseparável de Fly (uma outra fada). Ambas são os últimos seres das suas espécies (Magalhães, 2004: 141).

antropológico. Se, de facto, Rui deve continuar a cumprir a sua missão neste espaço tão diferente do mundo do estandardizado e tido como lógico, devemos compreender a relevância do sentido da visão no momento em que lhe é dado a conhecer algo que ele nunca viu.

Assim, mesmo se tudo parece anormal, a cor e as suas diferentes manifestações não efectivam a noção do estranhamento e da espectacularidade vividas por Harry Potter. É lógico para Rui - que opostamente a Harry Potter já tinha vivido situações bizarras e inacreditáveis - que, aqui neste espaço mágico, exista uma fada com «uma aura esverdeada e fosforescente que rodeava todo o seu corpo» e que outra tenha «dentes verdes e cabelos verdes (...) e um nariz tão largo e tão vermelho como o rabo de um macaco», e que ambas sofram mutações físicas sempre que lhes apeteça, transformando-se em «manchas luminosas».

A sensação visual surge conectada à verosimilhança biossociológica do espaço em questão e, deste modo, a própria imagem visual estabelece um estatuto de autenticidade que compromete a linha antinómica do possível e o impossível. Os reflexos, os diferentes brilhos e as nuances ou matizes continuam, tal como no «grande salão» de «Hogwarts», a auferir de um grande destaque, numa definição complementar do espaço e do estado de espírito de Rui.

Encantado, com tudo que pode observar, mas simultaneamente preocupado com o que deve realizar para que tudo volte a ser como era antes⁵, a personagem, em absoluto acto de participação visual, compreende e aceita toda a envolvente física. Tal atitude permitir-lhe-á cumprir com sucesso a sua missão quando enfrentar a «serpente Gre» e as chamas da «Árvore Ardente» (Magalhães, 2004: 148-151) para colher o ramo ardente que deverá levar consigo e atirar para a «Grande Fenda» (2004: 151), salvando a «gente boa» e a «Ilha do Chifre de Ouro».

Relativamente ao «Jardim dos Últimos Seres» o quadro é elucidativo na medida em que revela a importância descritiva das manifestações visuais dos reflexos e brilhos intensos que intensificam a partilha e a comunicação. A complexidade de um discurso sensorial e sinestésico, onde as variantes de luz e cor obrigam à sacralidade incorruptível deste espaço, provocam no leitor um estado de expectativa.

Se Harry Potter, boquiaberto, não se cansa de olhar para todo o seu circundante e que cada um dos seus sentidos está em estado de alerta, devido ao choque da descoberta de algo tão resplandecente (Rowling, 1999: 100). Rui parece, contudo menos surpreendido, pois, como já referimos, já vivera anteriormente situações bastante anómalas e fora alertado pela pedra de que o bosque era habitado por fadas «muito susceptíveis [e] caprichosas» e que «mesmo as melhores podem agir, a certa altura, como seres rancorosos e ter algum ataque de fúria repentina», ou usar de «uma certa malícia» que pode causar «grandes prejuízos» (Magalhães, 2004:134).

5 Nas palavras de Puc compreendemos que a missão de Rui é muito importante: «- Nós somos os últimos seres década espécie. Só ficamos nós quando os outros todos partiram e agora temos de esperar até que tudo se compor e podermos voltar à antiga vida» (2004: 141).

Contudo, tal como Harry Potter, não tanto pelo espanto, mas por precaução, Rui vê cristalizadas num mesmo e único momento sensações que o obrigam, por cautela, à reflexão: «(...) Eu sou a própria beleza. Não achas? O Rui pensou antes de responder, como lhe tinha recomendado a pedra (...). - Então achas ou não achas? O rapaz sorriu gentilmente e respirou fundo a tentar ganhar tempo» (2004:134) e sente fortes e diferentes sensações que se opõem e, simultaneamente, se complementam na tentativa de não desagradar Fly, que se deu a conhecer como um ser de rara beleza, num espaço também ele de encantos e mistérios, realizados no jogo da cor e do brilho.

Em suma, podemos afirmar que, neste espaço mágico, os reflexos tanto doirados - representados nos raios de sol que brilhavam «mais do que nunca por entre as ramagens», na «aura esverdeada e fosforescente» que envolvia Fly e na «copa ardente» da «Árvore Ardente» (Magalhães, 2004: 151) -, como prateados - visíveis na «matéria fluida e etérea» dos corpos diáfanos de Fly e Puc, nas águas transparentes do lago, no reflexo metálico da «espada comprida e reluzente» ou na «poalha prateada que coloriu o ar durante alguns minutos» - realizam o quadro da perfeição cósmica. O «Jardim dos Últimos Seres», onde sensações de medo, tristeza, desalento frustração ou vencibilidade se encontram relegada para um plano inferior, abriga a metáfora da realização cósmica no sentido da verdadeira permuta e participação.

Em total conexão com os objectos e os seres que dela fazem uso, a sensação visual dita, contudo, emoções sinestésicas que remetem para a nostalgia do mito do Paraíso que deixa em liberdade as imagens da glória, da beleza, da harmonia, da prosperidade e da justiça a repor.

b) Do olfactivo ao visual: a manifestação dos perfumes e dos aromas na noção do visual estético

A sensação olfactiva de «Mil perfumes delicados [que] invadiram o ar» (Magalhães, 2004: 136) no momento em que Rui entrou no «Jardim dos Últimos Seres» realiza a imediata e perfeita conexão do Eu com um cosmos criado à medida da sua demanda iniciática. Este espaço sagrado e de progressão para Rui vai manifestar-se através de um código sensorial de encanto e sedução que se prende, quer ao sentido da visão (como anteriormente já referimos), quer ao sentido do olfacto.

A referência aos «Mil perfumes delicados» sentencia o envolvimento da personagem com o espaço e com os seres que nele habitam, na medida em que o odor apenas se torna perceptível enquanto que uma aroma delicado na figuração cenestésica de Rui. O primeiro odor sentido, no momento da entrada no bosque, parece irromper do interior da personagem em descoberta, o que anuncia, desde já em termos simbólicos, uma harmonia crescente com o circundante que o acolhe.

O espaço sensorial da cor e do aroma parece ter sido criado de forma propositada para que não se possa saber exactamente de onde exalam os «Mil perfumes delicados»; se estes são da pertença do bosque ou de Fly (cujo nome significa «nascida da flor» (Magalhães, 2004: 136)), pois esta afirma ter sido: «feita a partir da floração do carvalho, da giesta e da ulmária» (2004: 136). O

facto de Fly ter sido gerada a partir do próprio momento da floração das plantas intensifica toda a componente simbólico-expressiva do código sensorial e sinestésico que se prende com o olfacto e a visão. Não é por acaso que Fly se caracteriza como a «criatura mais bela e mais perfeita de todos os mundos que existem e (...) de todos os que não-de existir» (2004: 136), afirmando ser: «a própria Beleza» (2004: 136), ou seja, a própria Natureza.

Em contacto com o corpo de Fly, Rui sente «o perfume e a delicadeza da pele dela» (Magalhães, 2004: 139), como se de pétalas se tratasse, ao mesmo tempo que se sente tonto como se tivesse aspirado um forte cheiro a pólen. Mais uma vez a caracterização corpórea desta personagem feminina não é gratuita. O facto de esta ter, por um lado, uma pele delicada que indicia a metáfora da flor frágil, suave e cheirosa, e, por outro poder libertar um perfume que se compara ao pólen das flores, prefigura múltiplas sensações.

Estas compõem um código sinestésico catalizador e persuasor que fazem do «Jardim dos Últimos Seres» um espaço que não compreende os parâmetros do histórico e empírico-factual configurando-se num espaço *outrificado* que será para Rui, enquanto sujeito da demanda, de aceitação e simultaneamente de provação. Compreendemos, assim, que a experiência do novo e da iniciação se dá a conhecer para o herói, a partir de uma conexão de ordem olfactiva e visual.

O discurso sensorial e sinestésico compromete, assim, a noção de clareza do discurso literário relativamente à essência de Fly e obriga à libertação das imagens que sugerem a simbologia da centralidade de Eliade. Como nos é referido no texto, Fly nasceu da floração do carvalho, da giesta e da ulmária, o que reforça a ideia do acto de florir como um acto de total abertura, de comunhão e entrega na mistura dos vários odores, perfumes e aromas. O nascimento de Fly parece, assim, ser da responsabilidade da própria natureza que se manifesta num todo. Da explosão sensorial da natureza, pela cor, pelo cheiro e pela mistura de diferentes pólenes, nasceu Fly com a força e majestade do carvalho; com o perfume intenso das giestas e a delicadeza das ulmárias, de onde exala um perfume forte, mas agradável.⁶

A força simbólica do branco da ulmária observável na matéria «etérea», logo diáfana, de Fly quando esta assume o seu estado de meninice e brinca no ar parece querer reabilitar a imagem da pureza iniciática e reforçar o valor da demanda de Rui. A valorização positiva do branco, exposta no *Dicionário dos Símbolos*, diz-nos que este é «o atributo do postulante ou do candidato (...) que se reergue e renasce vitorioso da prova» (Chevalier; Gheerbrant, 1983: 129). Rui tem de passar por uma prova: «- Tu só podes entrar no jardim depois de passares uma prova muito fácil» (Magalhães, 2004: 138), cujo prémio é beijar Fly que o encanta com o seu perfume.

6 O carvalho, no imaginário de numerosas tradições, é a árvore sagrada por excelência, sendo o símbolo arquetípico da representação do eixo do mundo. Da sua força axial - entre o céu e a terra - depreendem-se as noções de majestade, sabedoria e força (Chevalier; Gheerbrant, 1983: 165). A giesta, como é do senso comum, é uma planta espontânea que nasce nos montes. Tem um perfume intenso e um ligeiro odor herbáceo. A ulmária, considerada ainda como a rainha-dos-prados, tem flores brancas e pertence à família das Rosáceas. O seu perfume é simultaneamente forte e agradável (Casteleiro, 2001: 3666).

No entanto, contrariamente ao que seria de esperar, Rui não deve aceder ao prémio prometido por Fly, caso contrário transformar-se-á no seu escravo para toda a vida. Nem tão pouco cair na armadilha de Puc que adopta o estado físico de Ana, ou esta segui-lo-á para sempre (2004:140). Embora confuso e na eminência de ceder a ambos os desafios, Rui é seduzido por Puc (que se faz passar por Ana), mas de imediato afastado da ilusão de ver Ana, por Fly: «– não vês que ela não é ela? É Puc a tenebrosa» (Magalhães, 2004: 139). Deparamo-nos, assim, com a sinestesia da cor e do cheiro pois, se Rui não tivesse uma «alma é branca» (Allende, 2002 69-70)⁷ que permitisse a Puc ver a imagem de Ana que ele tinha no seu coração, este teria sucumbido aos encantos de Fly e jamais alcançaria o objecto da sua demanda.

De notar que a experiência iniciática de Rui participa inteiramente, neste momento da narrativa, da especificação sensorial do espaço. Os odores e os aromas aí existentes expandem-se numa mistura de sentidos, apelando às diferentes sensações e emoções experimentadas por ele. A percepção dos diferentes odores, mais ou menos fortes, conceptualizam o que é dado a ver e o que é dado a sentir num mesmo instante. Inebriado, quer pelo perfume que emana de Fly, quer pela visão de Ana (em Puc), Rui deixa de reconhecer as fronteiras que delimitam o espaço do real e o espaço do ilusório, o que nos permite afirmar que o «Jardim dos Últimos Seres» compreende, simultaneamente, uma relação intimista e protectora com os seres que nele vivem e uma atitude de desafio para com os estranhos que dele participam.

Neste espaço de centro e de crescimento para a personagem iniciática em demanda do bem, os momentos de união entre o mundo da ilusão e o estado da consciência revelam-se de suma importância para a evolução do Eu, pois este deve saber contemplar o espaço que o serve, numa atitude de íntima complexidade e aceitação sem se querer apropriar da sua essência mágica, para, posteriormente, saber definir outros sentidos e participar conscientemente no acto supremo da sua entrega.

A noção de comunhão entre Fly e o bosque, enquanto espaço de sentidos, evidencia a força da identificação vs diferenciação na medida em que o obriga Rui à participação no jogo dos sentidos e das suas próprias sensações cenestésicas para que a sua evolução seja correcta. Só depois de ter ultrapassado os desafios impostos por Fly ou Puc, e já em frente à «Árvore Ardente», este poderá enfrentar a «serpente Gre» (guardiã da árvore) para depois se apossar do «ramo ardente» e cumprir a missão que lhe foi destinada.

Tanto o «grande salão» como o «Jardim dos Últimos Seres» são espaços de onde emergem as mais diversas sensações que se deixam apreender pelo efeito estético dos diferentes códigos abordados e simultaneamente pela experiência iniciática das personagens. Assim, se muitos foram os sabores e odores experimentados pela primeira vez por Harry e que lhe permitiram sentir, mais

7 Em *A Cidade dos Deuses Selvagens*, o narrador faz referência à «alma branca» de Alex e Nádia que são distinguidos do resto do grupo da expedição por Walimai, um feiticeiro que tem o poder de comunicar por visões, podendo viajar até ao mundo dos espíritos e que, por isso, sabe que os únicos humanos que podem contactar com as personagens míticas da «cidade das Bestas», são os dois jovens porque são puros (Allende, 2002: 69-70).

do que simples sensações cenestésicas, mas verdadeiras e expansivas emoções de alegria e felicidade; muitas foram também, para Rui, as sensações conectadas ao sentido do olfacto que lhe permitiram atentar nas diferentes sensações internas (cenestésicas) de tensão e precaução relativamente ao espaço da concretização da sua demanda.

c) O auditivo: a voz do silêncio no cumprimento de uma renovatio iniciática

Os momentos de fusão entre o mundo sensível do auditivo e as sensações apreendidas em momentos de tomada de consciência ocupam um lugar de destaque no «Jardim dos últimos Seres», nos códigos sensoriais, sinestésicos e cenestésicos, sobretudo no momento em que Rui deve assumir uma postura diairética no cumprimento da sua missão.

Os actos complementares de ver e ouvir vão permitir ao Eu iniciático realizar a sua experiência sensorial alargando-a à escala do colectivo. Absorvendo pela visão e pela audição tudo o que o envolve, Rui vai entregar-se à contemplação íntima dos sentidos, tendo de apurá-los. Compreende-se, desta forma, que a euforia do primeiro instante – quando viu pela primeira vez a «Árvore Ardente» – tenha sido refreada para que, chegado o momento da verdadeira contemplação, todos os sentidos de Rui, essencialmente o da visão e da audição lhes permitam ultrapassar os limites da impossibilidade, conectados ao sentido do tacto. À partida, em contacto com a serpente ou com o fogo da «árvore ardente» Rui deveria morrer.

A necessidade de saber contemplar o espaço para de seguida o aceitar como um espaço de emancipação da personagem volta, nesta análise do sentido da audição, a ser pertinente. Ao deparar-se com a violenta rapidez com que a enorme serpente engoliu a espada com a qual deveria defender-se, Rui entra em pânico e apenas pensa que não poderá cumprir a sua missão.⁸ No entanto, o momento da derrota vai ser revertido pela força emergente das sensações cenestésicas de Rui que se vão manifestar numa acção de simultâneo afastamento e aproximação.

Afastando a sensação do medo e da derrota antecipada, Rui consegue ouvir os seus próprios pensamentos e “aproximar-se” da sensação do bem-estar proporcionado pela vitória a alcançar. Assim, empenhado na percepção sonora do seu desejo, este avança em direcção ao que supostamente seria o momento da sua morte: «Parou de pensar, correu e saltou para a boca dela, (...)» (Magalhães: 2004: 149).

A irrupção da voz interior de Rui que o faz avançar sem medo, dotado de uma coragem nunca experimentada, parece definir-se na sonoridade prolongada de um eco, para se extinguir no silvo agudo da serpente perfurada pela espada: «A serpente gorda soltou um silvo agudo, ensurdecador, e virou a cabeça para trás. Foi então que Rui sentiu a coragem e a força de todos os rapazes que antes dele tiveram coragem para segurar aquela espada» (2004: 149).

⁸ A fim de evitar repetições desnecessárias, o texto não é citado, dado que este foi objecto de análise, no capítulo II, ponto 1.4, alínea b) «No Jardim dos últimos Seres».

A descrição da força de Rui ao entrar na enorme boca de Gre é o testemunho de uma sonoridade quase profética que faz apelo ao código sinestésico onde se confundem, num mesmo instante, os sentidos da visão e da audição. De facto se Rui não tivesse prestado atenção à sua voz interior, que se fez ouvir no silêncio da contemplação e da simultânea apreensão do espaço, este jamais teria ouvido o seu próprio grito de coragem e avançado em direcção à boca da serpente.

Após matar a serpente, Rui não consegue enfrentar o «calor abrasador» da «Árvore Ardente» (Magalhães, 2004: 150) e recua uma e duas vezes. Surge-nos, de novo, a dúvida relativamente à concretização da missão de Rui, pois se este não puder aproximar-se da árvore e dela colher um ramo, de nada terá servido todo o seu anterior esforço. Ouve-se, no entanto, a voz de um mensageiro: «- O teu mal foi teres hesitado - disse alguém. Avança e colherás o ramo» (2004: 150). Não nos é dado a conhecer o emissor da mensagem, contudo, Rui reconhece naquela voz a força que se faz da sapiência (dos mais velhos), da entrega (das crianças) e da ancestralidade (da terra): «Aquele voz parecia familiar. Era a voz sumida de um homem idoso ou talvez fosse de uma criança cansada, ou de uma pedra» (2004: 150), o que nos permite afirmar que, mais uma vez, se realiza a manifestação do auditivo, a partir do código visual, pois Rui consegue aludir à imagem de um idoso, de uma criança e de uma pedra a partir de uma visualização mental que é, no fundo, a sua própria voz interior.

A concretização dessa imagem visual/mental, confundindo-se com a sonoridade da voz que o estimula a reagir, remete para um segundo plano a sensação de impotência e de fracasso sentida por Rui quando este, ao tentar uma segunda aproximação mais ousada, fica com «a roupa a arder e as sobancelhas chamuscadas» (Magalhães, 2004: 150). Parece inclusive que o sentido do tacto, enquanto veículo de colisão e de impedimento para a realização da demanda do Eu iniciático, deve submeter-se à força efectiva dos códigos visual e auditivo que atribuem a este espaço de perigo qualidades outras que as identificáveis pelo tacto e que vão permitir que Rui cumpra a sua missão.

A correcta apreensão da mensagem ouvida concretiza a força do silêncio da reflexão. Rui, após ter ouvido a sua voz interior e olhado para o corpo inerte de Gre, sabe que o que tem de fazer é ACREDITAR. Tal como o afirma Joseph Campbell a propósito do mito do herói no espaço da sua demanda: «El primer efecto de las emanaciones cosmogónicas es el de limitar el escenario del mundo en el espacio; el segundo es la producción de vida dentro de esse marco» (2004: 248), ora Rui conseguiu convergir todas as forças da terra e da vida no “seu” próprio espaço, provocando o seu renascimento místico-cosmogónico.

d) O táctil: as manifestações do táctil: o gracioso, o vaporoso e o delicado na correspondência do visual e na demanda do herói

No «Jardim dos Últimos Seres», as sensações tácteis definem-se em dois momentos distintos, mas complementares para a progressão da personagem. Num primeiro, dão-se a ler as

imagens eufóricas⁹ da isotopia da cor - na proliferação da luz, dos brilhos e reflexos - manifestados na água, nas poeiras prateadas que tocam o céu e na vegetação, evocando-se o quadro idílico do *Locus amoenus*. O contacto físico e visual estabelecido com os seres mágicos e com os diferentes aromas e perfumes materializados, quer na visão da figura feminina, quer na vegetação verdejante, evidenciam a importância do código sinestésico. A visão e toque misturam-se de forma a criar um quadro objectivo, pincelado de uma subjectividade crescente onde a percepção do espaço também se entende pelas sensações cenestésicas do Eu. Através dos sentidos da visão e do táctil a aprendizagem da personagem concretiza-se entre as polaridades do íntimo/colectivo e do íntimo/pessoal.

Este espaço simultaneamente aberto pelo sentidos da visão e do tacto, no momento em que Rui avistou «[a]o fundo da clareira uma pedra com a forma de um ganso» (Magalhães, 2004: 134) e aí «pousou um ramo de prímulas» (2004: 136), vai obrigar à estruturação de uma força íntima para a aceitação do estranhamento - que remete para o *outrificado* -: a pedra abriu-se permitindo a sua entrada no bosque. Num pacto de absolutamente entrega, Rui vai desencadear toda uma série de processamento sensoriais que, a partir de então, irão obrigá-lo a manifestar-se no âmbito do íntimo e do colectivo.

Rui sente, vê e toca, transformando este espaço de outrem no espaço do Eu que participa. O contacto com o ar, a terra (pela vegetação), a água e, posteriormente, com o fogo, conduz à noção de um espaço mítico que se desenvolve na recusa do hermeticamente fechado. Se Rui não se tivesse permitido ver, tocar e sentir, este espaço não poderia assumir a noção de um espaço em progressão. Por sua vez, a personagem também não poderia ser considerada um sujeito em iniciação, pois a noção do íntimo e do colectivo na obrigatoriedade da partilha e da entrega não teriam coexistido.

Se, por um lado os sentidos da visão e do táctil - pela confirmação do íntimo e do colectivo - proporcionaram a Rui sensações cenestésicas, tais como o prazer, a apreensão do belo e do agradável (basta lembrar os momentos em que este sente os vários aromas da terra; mergulha os pés na água do lago para sentir a sensação de alívio ou ainda o momento em que sente a «poalha prateada que coloriu o ar», após a Rainha das fadas lhe ter entregue a «espada comprida e reluzente» saída das águas (Magalhães, 2004: 141, 148); por outro lado, o código sinestésico da visão vs audição ou da audição vs visão vai ser o leitmotiv de um processo absolutamente disfórico às sensações de partilha e bem-estar, já no momento do confronto com a «serpente gorda».

A descrição da serpente, cuja forte bestialidade é referida através uma série de expressões que concretizam o seu aspecto medonho e hediondo: «Foi então que apareceu a cabeça da serpente Gre, a descer da árvore. Era enorme e lembrava mais a cabeça de um carneiro do que a de uma serpente, porque tinha dentes e cornos» (Magalhães, 2004:142), contribui para a confirmação da

9 Entenda-se imagens “eufóricas” como imagens de dinamismo no alargamento da plurissignificação.

fragilidade e efemeridade desse espaço dado como íntimo e colectivo. A intencionalidade em aproximar a personagem em demanda do espaço físico do desagradável e viscoso (como se de um espaço mortal se tratasse) valida a noção da sinestesia, onde se fundem visão e tacto para a confirmação de sensações cenestésicas de espanto e expectativa que confirmam emoções mais fortes de temor, coragem e orgulho que, por sua vez, se dão a ler no paradigma do íntimo e do pessoal.

Um sistema de coordenadas semanticamente significantes convida o leitor a uma tomada de consciência face ao perigo eminente ao qual Rui está sujeito: em contacto com Gre este será devorado. Ora, podemos afirmar que, pelo engenho do narrador, o “espaço” do táctil interior toma a dimensão de um espaço de abertura para a solidez do sinestésico e do cenestésico, dando lugar a uma hermenêutica do imaginário.

As noções entre aberto e fechado vão convergir para uma mesma sequência, isto é, a do íntimo e do pessoal - Rui está, mais do que nunca, no momento da sua verdadeira emancipação: consciente da sua responsabilidade e sozinho. Ao lançar-se para a boca de Gre, Rui vai abrir, de forma repentina, o espaço de clausura e de morte: as entranhas da serpente. Ao ser perfurado pela espada confiada a Rui, o espaço interior escuro e silencioso vai ter de se abrir, apelando às sensações visuais e auditivas que reforçam as imagens da regeneração e da vida enquanto imagens do íntimo e do pessoal.

A sensação visual da luz é, assim, reforçada pela noção antitética da ausência de luz, no interior da serpente, que figura na «escuridão pegajosa». O adjectivo, cuja expressividade remete para o viscoso, reforça a noção da aglutinação e convida à percepção do imóvel e do silencioso. Contudo, a imagem da libertação do herói, concretizada pelo procedimento narrativo-descritivo, reverte a noção do estático interno (escuro), que remete para a noção da morte, no dinâmico externo (claro e luminoso), que remete para a imagem do próprio renascimento:

Parou de pensar, correu e saltou para a boca dela, mergulhou sem hesitar nas entranhas da serpente. Se tinha nadado no vazio e viajado ao contrário num buraco negro, também podia atravessar as entranhas de uma serpente gorda. Susteve a e avançou na escuridão pegajosa, procurando a espada. Quando sentiu o ferro do punho agarrou-o bem com as duas mãos e fez rodar a espada no ventre negro da serpente. Assim se rompeu a pele da cauda e se fez o buraco por onde ele saiu, a limpar os olhos (Magalhães, 2004: 149).

A escuridão silenciosa e pegajosa das entranhas da «serpente gorda» converteu-se numa claridade simbólica que absorveu, na sua componente sinestésica, as imagens arquetípicas da vida e da morte num momento de reciprocidade. O «silvo agudo, ensurdecedor» da cobra foi o elo de contacto entre o sujeito e a exterioridade, permitindo-lhe ter a «coragem e a força de todos os rapazes que antes dele tiveram coragem para segurar aquela espada» (2004: 149) e matar a serpente para pode continuar a viver.

Ora se a imagem da regeneração e da vida se encontra presente no domínio do íntimo e do pessoal, ou seja no confronto físico do Eu enquanto sujeito efectivo da demanda, o mesmo vai

verificar-se quando Rui entrar na «Árvore Ardente». Refutando a ideia preconcebida da morte (pelo contacto directo com o fogo), Rui avança porque sabe que o espaço táctil do interior da árvore em chamas deverá abrir-se permitindo o acesso ao espaço táctil da exterioridade para onde ele deverá encaminhar-se.

Cabe-nos asserir que o contacto físico relativo à interioridade se revela num código táctil ambíguo. Em contacto com as entranhas de Gre, Rui «susteve a respiração» (Magalhães, 2004: 149) para não sufocar e teve de sair rapidamente, abrindo um buraco «no ventre negro da serpente» (2004: 149); no interior da «copa ardente da árvore» (2004: 151), Rui não se encontra em perigo de vida. A descrição narrativa das chamas, que parecem acariciar a personagem, corrobora a força intrínseca das imagens cósmicas presentes no discurso, permitindo-nos a contemplação dos acontecimentos que fazem deste espaço interior, um espaço de vida e de libertação. Depois de colher o «ramo ardente», Rui procura a exterioridade para cumprir a sua missão final e não porque a sua sobrevivência depende desse acto de fuga ao interno.

As diferentes atitudes da personagem que avança em direcção à serpente, matando-a; que confrontado com a força implacável do fogo avança destemidamente para dentro da «copa ardente da árvore», deixam-nos compreender a dialéctica entre o espaço sensorial e o Eu sensível em demanda. Se o espaço se humanizou, incentivando e confortando a personagem, e se deu a ver e a sentir: «as chamas envolveram-no sem o queimar» (Magalhães, 2004: 151); Rui, por sua vez, entregou-se por inteiro a esse espaço através da sua sensibilidade cenestésica e sensorial que o obrigaram a contemplar e respeitar esse espaço outro, adoptando-o como o espaço da realização pessoal através de uma interiorização.

Essa contemplação que não é mais do que a «rêverie unie» (Bachelard, 1999: 166) do Eu com o espaço, simboliza a essência do bem-estar do ser, enraizada no seu ser arcaico, pois «[d]evant le feu qui enseigne au rêveur l'archaïque et l'intemporel, l'âme n'est plus coïncée en un coin du monde, Elle est au centre du monde, au centre de son monde» (1999: 166), remetendo, assim, para a ciclicidade do tempo.

Diz-nos Jean Burgos que a imagem não é apenas o reflexo de uma realidade profunda ou exterior. Ela é sim a globalidade destas duas realidades que se interconectam, criando uma outra realidade cujos sentido e unidade lhes são próprios (Burgos, 1982: 78). Isto é, a image é o reflexo de uma realidade exterior e, ao mesmo tempo, o reflexo de uma realidade profunda.

De facto, estes espaços, onde existem: «milhares de candeias que tombavam do ar» e, essencialmente, um tecto mágico, «preto aveludado e salpicado de estrelas (...) para parecer o céu lá de fora (...)» (Rowling, 1999: 100) e seres feéricos que «[m]udavam de tamanho e de cor e às vezes não eram mais do que duas manchas luminosas» ou, que quando desapareciam, deixavam rastros de «uma poalha prateada» (Magalhães, 2004: 143, 148) são a síntese da imagem em movimento. Enquanto tal, esta, realiza um apelo constante a uma outra coisa, a fim de que haja sempre um outro discurso imagente, a cada leitura multiplicado (Burgos, 1982: 78). Esta outra

coisa à qual fazemos apelo é a representação do processo da espacialidade simbólica do «grande salão» e do «Jardim dos Últimos Seres», que, para uma elaboração da configuração do conjunto, explode no arranjo narrativo e motiva a dialéctica entre o espaço do “lá fora” e o espaço do “cá dentro” das personagens onde também explodem mil e uma sensações.

Parece-nos que as diligências sensoriais e antropológicas de Harry Potter e Rui, nestes dois espaços de iniciação, nos remetem para a percepção de uma teia de imagens ligadas às noções da reflexão e do crescimento pela descoberta, logo à imagem arquetípica do rito iniciático enquanto símbolo do novo renascimento.

1.2. Do «grande salão» ao «Jardim dos Últimos Seres»: o cumprimento de uma hermenêutica dos sentidos e das imagens numa reaproximação dos mitos da Idade de Ouro e do Paraíso

1.2.1. No «grande salão»: nuances do mito da Idade de Ouro

O «grande salão» foi objecto de estudo no momento das celebrações do início do ano escolar por ser um espaço passível de uma leitura plurissignificativa no domínio da interpretação mítico-simbólica e das diferentes sensações.

Neste último ponto do terceiro capítulo, a nossa análise prender-se-á com o momento do jantar onde, pela multiplicidade de sensações e de sentidos, se pode aceder ao arquétipo do espaço como habitáculo perfeito: «habitat rêvé», (Wunenburger, 1979: 27), configurado na imagem arquetipal - arquétipo “substantivo”¹⁰ na terminologia durandiana - da casa enquanto imagem do lar de onde se depreende a noção do aconchego, preciosa para Bachelard.

Sabemos que Harry Potter nunca teve a “sua” casa com as “suas” coisas, isto é nunca reconheceu o espaço habitado como “seu”. Para ele, a permanência na casa dos tios sempre autenticou o carácter da imposição e do desconforto, afastando qualquer ideia de amor ou carinho transmitida pela noção do lar.

No jantar da festa de recepção aos alunos, a presença de características como as da abundância, do prazer, da harmonia e do aconchego vão permitir estruturar uma breve reaproximação do espaço sensorial e cenestésico com alguns pontos de referência simbólica do mito da Idade de Ouro, que se define, antes de mais, como o momento primordial, isento de qualquer manifestação do mal.

O episódio relativo ao jantar no «grande salão» não permite a emergência da riqueza pluri-isotópica do mito da Idade de Ouro, nem sequer entendê-lo como o cenário narrativo/descritivo para a sua efectivação enquanto «(...) le premier âge du monde (...) celui de la plus grande perfection [qui] correspond à la plénitude de l'énergie cosmique (...)» (Wunenburger, 1979: 32) e, por isso, símbolo de uma *renovatio mundi*, própria de uma «répétition périodique de la Création»

¹⁰ Ver DURAND, Gilbert (1992) classificação isotópica das imagens (anexo II). In. DURAND, Gilbert *Les Structures anthropologique de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*. Paris: Dunod.

(Eliade, 2001c: 27). Tal empresa seria forçada e desajustada na medida em que anularia a verdadeira essência do seu simbolismo, assim pretende-se apenas fazer uma leitura de reaproximação entre alguns momentos vividos no jantar e algumas imagens inerentes ao mito em questão.

Em «A Criança e o Mito da Idade de Ouro. Contributos para o Imaginário Infantil», III capítulo da obra *Da Criança Mítica às imagens da Infância*, Filipe Alberto Araújo, atendendo às principais versões greco-romanas indica «como mitemas estruturantes do mito da Idade de Ouro» (Araújo, 2004a: 158) os seguintes: «“paz”», «“abundância”» e «“justiça”» (2004a: 158). Na mesma página, a propósito da citação de Marina Scriabine que define a Idade de Ouro como a: «crença num tempo passado, presente ou futuro, durante o qual um casal primordial de antepassados, de indivíduos, ou a humanidade no seu conjunto, conheceram, conhecem ou conhecerão uma felicidade perfeita, podendo esta ser descrita sob diferentes aspectos» (Scriabine 1978: 421), o autor refere ainda os mitemas da «“partilha dos bens”», da «“harmonia”» e da «“juventude eterna”» (Araújo, 2004a: 158)¹¹.

Atentando no espaço festivo do banquete, pelos sentidos da visão e do olfacto aquando o momento mágico do aparecimento da variadíssima selecção de pratos, Harry Potter sente as mais diversas sensações cenestésicas que regem a dinâmica da descoberta do Eu em iniciação. Ora, tal facto permite-nos entender que o crescente jogo emocional do Eu, na releitura do mito da Idade de Ouro, se realiza essencialmente pelos mitemas estruturantes da «“abundância”» (Araújo, 2004a: 158), ao qual adicionamos o adjectivo espontânea (que refere as múltiplas iguarias a provar que surgiram do nada, espontaneamente) e da «“harmonia”» (2004a: 158) (correspondente ao paradigma do aconchego e do bem-estar). Estes e os restantes mitemas apontados, pela sua equivalência simbólica, consolidam a representação do Eu numa dialéctica realizada entre as segunda e terceira estruturas místicas¹² do regime nocturno da imagem.

Enquanto ser participante de uma «*Imago Mundi*» (Eliade, 2001a: 30) (aqui circunscrita à dimensão espacial do «grande salão»), que acredita num tempo presente ou futuro (longe dos tios) e que vive uma felicidade perfeita (pela experiência do novo), Harry participa desse «Temps originel» (Eliade, 2001b: 73) ou «Temps Prestigieux» como lhe chama Georges Gusdorf (1985) pela manifestação da dominante digestiva que engloba os *schèmes* da integração, da compatibilidade e, sobretudo da regeneração, reconhecendo como realidades antifrásicas: a intimidade, o refúgio e a harmonia num espaço da «réactualisation rituelle de *l'illud tempus*» (Eliade, 2001b: 73).

11 Gilbert Durand aponta como cinco os mitemas constituintes do mito da Idade de Ouro (2000). A análise que levamos a cabo não pretende, como já foi referido, um estudo completo deste mito, mas sim a relevância para o espaço do «grande salão» e algumas ideias nele contidas.

12 Segundo Filipe Alberto Araújo são «as “estruturas antropológicas do imaginário”, que, sob o ponto de vista antropológico (...) inventariam a simbólica do mito (...)» (1996: 55-83).

Os elementos integrantes do imaginário das estruturas místicas remetem, sem dúvida, para a imagem também ela arquetípica da família. Enquanto entidade sociobiológica e afectiva do paradigma da identidade, a ausência de família é para a Harry Potter a concretização da ausência total e da sua própria desagregação biológica e social. À mesa, no meio da sua equipa os sentidos do gustativo e da audição vão dinamizar as sensações cenestésicas do Eu. Conectadas à noção do prazer, estas vão validar outros aspectos do mito da Idade de Ouro: a «“paz”» (Araújo, 2004a: 158), relativa à noção do sossego; a «“justiça”» (2004a: 158), relacionada com as maldades que o primo sempre lhe fez por se considerar superior; a «“partilha dos bens”» (2004a: 158), correspondente ao modelo da troca e da experiência.

A ideia de harmonia e de companheirismo - transmitida pelos «Gryffindor», mas sobretudo por Ron - vai, obrigatoriamente, reverter a favor da ideia efectiva da família, logo da «felicidade perfeita» à qual Marina Scriabine faz referência. Como sabemos, Harry nunca conheceu os pais e a sua orfandade sempre foi sinónimo de isolamento e de privação de sentidos tais como o olfacto e o gustativo na experiência do novo, o que reforça, ainda mais, a mística dominante digestiva do seu percurso iniciático.

Harry Potter nunca sentiu o verdadeiro significado do amor incondicional de uma família, nem nunca teve a oportunidade de se deliciar com os pratos confeccionados com carinho pela mãe símbolo¹³ «da segurança do abrigo, do calor, da ternura e da alimentação» (Chevalier; Gheerbrant, 1983. 431). A casa onde sempre esteve obrigado a estar, trancado numa despensa, confirma a densidade sensorial do «grande salão» enquanto espaço de prazer na confirmação da imagem arquetipal do lar e da família.

1.2.2. No «Jardim dos Últimos Seres»: a releitura do mito da Paraíso

O «Jardim dos Últimos Seres», cujo nome só por si é múltiplo em sugestões mítico-simbólicas, valida também o estudo aproximativo das imagens relativas ao mito do Paraíso que engloba muitas das matrizes do mito da Idade de Ouro. Será objecto de análise apenas o momento em Rui conhece as «mais estranhas criaturas» dos «últimos seres de cada espécie» (Magalhães, 2004a:145;141) nesse espaço caracterizado, pela velha pedra de «coração do bosque» e de «jardim proibido». (2004a:134).

13 A imagem da mãe é considerada como um símbolo para os autores, mas para nós, ela é uma imagem arquetipal/arquetípica ou ainda, na óptica de Durand, um arquétipo substantivo das estruturas místicas.

Este espaço do *imago mundi*, situado como o paraíso no «*ad uterum*» (Eliade, 2001c: 115) inacessível (mas não murado)¹⁴ e proibido àqueles que não merecem lá entrar – por não serem puros e poderem destruir a tranquilidade e a afectividade existentes; ou por não terem passado pelas provações necessárias à sua progressão – é, nesta perspectiva, o centro onde a «réalité absolue, la sacralité et l’immortalité» (Eliade, 1977: 450) afastam dele todo o mal, inclusive a morte: «Aqui neste jardim a morte nunca te poderia encontrar» (Magalhães, 2004: 141).

Neste espaço onde o Eu é acolhido e convidado à partilha (relembrem-se as atitudes das fadas, bem como o episódio do cortejo dos «últimos seres»), a ideia do «*illud tempus* primordial» (Eliade, 2001c 141) é uma dominante na figuração das noções da liberdade, da partilha e do amor pelo outro. Notória é, sem dúvida, a infundável e cíclica busca do paraíso perdido e da inocência primordial, onde o Homem e a Natureza eram puros por excelência.

Ora, ao penetrar neste espaço sagrado, Rui afirma-se, mais uma vez, como o sujeito da iniciação, o que lhe permitirá aceder ao estado do «Re-naissance», de que fala Simone Vierne (2000: 70) (a propósito do percurso iniciático do herói) através de duas possibilidades de saída: a «Sortie périlleuse [ou] Sortie heureuse» (2000: 70). A nosso ver, o “re-nascimento” de Rui, ou seja, o seu estado de imortalidade reporta-nos para dois tipos de iniciação enquanto Eu em demanda. Ao sair da barriga da serpente, portanto do monstro pela força cortante da lâmina da espada (Cf., 2000: 70), o herói concretiza totalmente a sua iniciação diáritica; aquando da saída da copa da «Árvore Ardente», Rui é a personagem que confirma o tipo místico da sua iniciação, pois este entrega-se comungando da força da vida da árvore.

Relativamente ao jogo dos sentidos e das sensações, no «Jardim dos Últimos Seres» o sentido do paladar tem menos notabilidade do que no «grande salão», basta para isso que não haja qualquer tipo de banquete ou festa. São, contudo, perceptíveis sensações de uma importante carga cenestésica e sinestésica conotadas aos sentidos da visão e do olfacto que fortalecem a imagem arcaica¹⁵ (Jung, 1991: 412) do jardim do Éden anexa à mítica do Paraíso.

Da sua vegetação luxuriante e dos seus habitantes chegam-nos diversas sensações, através dos perfumes e aromas que emanam desta Natureza e que obrigam à manifestação dos diferentes sentidos da personagem, inscrevendo-a nas estruturas místicas. Estas são, pois, as estruturas durandianas que, como já foi referido no ponto 1.2.1, melhor representam a essência do mito da Idade de Ouro e, por conseguinte, também explicitam a natureza do mito do Paraíso cujos mitemas estruturantes remetem para imagens coincidentes aos dois mitos.

Enquanto símbolo de totalidade o «Jardim dos Últimos Seres» também remete para as segunda e terceira estruturas místicas do regime nocturno, que vinculam a força do *schème* verbal

14 «(...) l’espace du paradis est ouvert et non clos, sans menace et non muré comme une forteresse, (...) En tant que lieu sacré, choisi par les dieux, il se différencie de l’espace environnant comme le sacré se sépare du profane» (Wunenburger, 1979: 38).

15 A «imagem arcaica» de Jung é a «imagem primordial», que antes ele denominava de «arquétipo». Esta representa a noção da colectividade. Ela é «comum ao menos a todo um povo ou a toda uma época» (Jung, 1991: 434). As imagens arquetípicas (Durand; Eliade) são a parte visível do arquétipo.

confundir (Durand, 1992: 307-310) e que figuram os arquétipos epitéticos do repouso, do íntimo, do escondido (porque secreto), da profundidade e da tranquilidade (1992: 307-310). Estas por sua vez, neste momento da diegese, irão apelar às imagens arquetípicas do lar, do centro e do microcosmo.

Tendo, novamente, em conta a teoria das imagens de Jean Burgos (1982: 78), parece-nos que, neste momento da narrativa, se alcança o equilíbrio entre as duas realidades – a realidade do jardim e a realidade profunda/intima da personagem — já que tanto uma como outra se encontram unidas na imagem arquetípica do centro cósmico. Numa dialéctica inscrita entre as segunda e terceiras estruturas místicas, Rui vai efectivar a sua própria demanda.

Se por um lado, o Eu em progressão deseja fundir-se na mística daquele espaço *outrificado*, suavizando as diferenças entre os seres e as coisas que lá existem; por outro, este vai afirmar o seu percurso iniciático, optando pela adopção de um realismo sensorial relativo às sensações sinestésicas da cor (nas suas diferentes nuances e reflexos) e dos odores e aromas, em detrimento da percepção real das formas físicas de Fly e/ou Puc, por exemplo. Tal tipo de iniciação conecta o «Jardim dos Últimos Seres» ao arquétipo do «lieu idéal» (Wunenburger, 1979: 33), cujo «décor est une ample métaphore des métaphore de l'âme se purifiant des pesanteurs terrestres, s'élevant vers une perfection connaturelle et retrouvée» (1979 : 39), o que remete para a mítica do Paraíso Primordial.

A análise empreendida neste espaço reportou-nos para um sistema pluri-isotópico, onde os diferentes códigos sensorio-sinestésicos se uniram reforçando a tomada de consciência do Eu iniciático com a sua demanda. Ambos os espaços/momentos possibilitaram, pela sua importância simbólica, uma leitura de aproximação dos dois mitos referidos, onde as imagens reforçaram o seu valor enquanto «lieu d'éclosion, point de départ» (Burgos, 1982: 78-79) para que o acto da leitura tenha ultrapassado o próprio momento da escrita, selando um compromisso entre o leitor reflexivo, o texto e a imagem.

Como o atesta Jean Burgos: «l'image n'est jamais qu'approximation dans la mesure où la réalité qu'elle appelle demeure à jamais absente, secrète et insaisissable (...)» (1982: 81), apenas cabe aos leitores-intérpretes saber enriquecê-la sem nunca permitir abusivas constatações figurativas que a reduzam a uma mera verdade irrefutável, sem mais leituras. «O imaginário deve por conseguinte ser informado e formado a fim de aceder progressivamente a uma liberdade criadora, em vez de ser entregue à fantasia e ao delírio» (Araújo; Baptista, 2003: 40-41), permitindo-lhe afirmar-se, como uma ciência anexada a uma ««mitodologia», entendida como uma disciplina interpretativa da conduta mitogénica da humanidade» (2003: 42). Só, assim, leituras como a realizada poderão cumprir-se na pluralidade mítico-simbólica do texto cuja relação dialógica com os códigos sinestésico e cenestésico criaram uma simbolística particularmente rica em estímulos perceptuais.