

Análise do conto «UM ESPINHO DE MARFIM» sob a perspectiva da teoria greimasiana*

Maria do Carmo Almeida Correa

INTRODUÇÃO

A narrativa que escolhemos para nossa análise encontra-se no livro de Marina Colasanti *Uma idéia toda azul* (2), rotulado como «O Melhor para o Jovem» pela FNLIJ e premiado na categoria «Literatura Infantil» pela Associação Paulista de Críticos de Artes, em 1979. Se a premiação se deve à qualidade literária inegável do texto, é difícil entender, por outro lado, a rotulação. Como veremos, o conto analisado, "Um espinho de marfim" (ver anexo), por sua ambigüidade, permite leitura em vários planos; o conhecimento da simbologia utilizada pela autora apontou-nos um caminho. A profundidade de leitura que esse modelo nos permite não descarta, é claro, a possibilidade de sua fruição pela criança e pelo jovem; apenas nos alerta para o risco de se afastar «comercialmente» certas obras do público adulto, que poderia delas desfrutar de maneira mais plena.

Nesse livro, a autora recupera alguns temas e figuras próprios dos contos de fadas tradicionais. Por que o faz? Tentaremos levantar uma hipótese após análise, levando em conta, naturalmente, apenas o conto analisado.

(*) Trabalho de aproveitamento do curso de Semiótica I do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários do Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação da UNESP, campus de Araraquara.

Na análise, tentaremos integrar os três planos: discursivo, narratológico e lógico-conceitual. Daremos maior ênfase aos dois primeiros por serem estes a porta de entrada através da qual se penetra até o nível das estruturas profundas.

Passemos ao trabalho.

SEGMENTAÇÃO

Para facilitar nossa análise, dividimos o texto em oito seqüências, obedecendo aos seguintes critérios (cf. Everaert-Desmedt, p.14):

- * organização lógica dos enunciados narrativos;
- * alterações espaço-temporais;
- * disjunções actoriais.

Primeira Seqüência: corresponde ao primeiro parágrafo. É a apresentação do ator unicórnio.

Segunda Seqüência: até «*Desapontado, o rei ordenou a volta ao castelo*». Surge um novo ator, o rei, que se coloca como sujeito de um PN de captura, onde o unicórnio é o objeto. A disjunção actorial (introdução do rei) é reforçada pela alteração espaço-temporal: «*um dia*» delimita o tempo, e o espaço do jardim é trocado pelo da floresta.

Terceira Seqüência: até «*...aprisionando o unicórnio*». Volta a aparecer a princesa, em cujo quarto se passa a ação, e que atua como sujeito operador de um PN de captura do unicórnio para o pai, que passa de sujeito operador a destinador.

Quarta Seqüência: até «*...esquecidos do prazo*». Ausência do rei, presença do unicórnio, a ação volta a passar-se no jardim. É a performance do PN iniciado na primeira seqüência, que tem o unicórnio como sujeito. Ao mesmo tempo, a princesa passa a sujeito de um novo PN.

Quinta Seqüência: até «*Virei buscar o unicórnio ao cair do sol*». Mudança do espaço, que volta a ser o quarto da princesa; presença do rei, que volta como destinador do antigo PN da princesa (terceira seqüência), cobrando cumprimento do contrato.

Sexta Seqüência: até "*A lua apagou-se*". Ausência do rei e do unicórnio. A princesa debate-se entre dois PNs.

Setima Seqüência: até "*...enfim florido*". Presença do unicórnio, alteração temporal -- é dia (as seqüências anteriores passam-se durante a noite). Marcada pela opção da princesa.

Oitava Seqüência: último parágrafo. Presença do rei, alteração temporal ("*sol morrente*"). É a sanção a nível da enunciação.

ANÁLISE

PRIMEIRA SEQÜÊNCIA: O unicórnio como Sujeito

Como todo conto de fadas típico, este começa com uma situação inicial eufórica, de paz (até excessiva) no reduto familiar; presença da heroína típica, a princesa; do espaço típico, castelo vs. floresta; linguagem evocativa; indefinição temporal (verbos no pretérito imperfeito do indicativo). Causa, no entanto, estranheza a presença do unicórnio, que pertence à mitologia cristã da Idade Média e não ao contexto dos contos de fadas. Essa «intrusão» já sugere a presença do «agressor», ou seja, daquele que vai quebrar a paz familiar, causando o «desequilíbrio» que desencadeará a ação.

Podemos observar que o ator unicórnio abre o texto como sujeito virtual de um PN de amor, onde tenta passar de um estado de disjunção a um estado de conjunção com o objeto de seu desejo, a princesa. Temos, pois, de início o enunciado de estado SVO, sendo S o unicórnio e O a princesa. O unicórnio autodestina-se um PN de conjunção:

$$F(S) \Rightarrow [(SVO) \rightarrow (S \wedge O)]$$

O que nos autoriza a considerar o unicórnio sujeito virtual de um PN de amor que tem como objeto a princesa? Em primeiro lugar, a sua posição de sujeito sintático de verbos que remetem à idéia de desejo: «olhar, esperar, ver»; em segundo lugar, o fato de estarem os verbos no pretérito imperfeito, o que indica ação contínua, persistência na ação por parte do sujeito.

Já o estado disjuntivo (unicórnio V princesa) é marcado pela disjunção espacial: de início, superior vs. inferior, o objeto ocupando lugar superior

(janela), o sujeito lugar inferior (jardim); fechado vs.aberto (quarto vs.jardim); a seguir, manifesta-se uma oposição entre o espaço claro do jardim, para onde a princesa se dirige, e o espaço escuro da floresta para onde o unicórnio se dirige.

O sujeito permanece virtual, por ser movido apenas pelo querer, faltando-lhe, por ora, a modalização do saber e/ou poder para se tornar sujeito competente, daí o «fugir».

No plano discursivo, observamos que as figuras utilizadas sugerem um ambiente eufórico, onde predominam aquelas que evocam luminosidade, perfume, delicadeza: «amanhecia o sol», «cumprimentar o dia», jardim, flores; por outro lado, embora haja determinação espacial, não há um recorte temporal (os verbos no imperfeito indicam ação contínua), o que sugere um ambiente que se imaginaria não sujeito às limitações do tempo, portanto, supostamente eterno.

Os dois atores possuem papel temático bem definido nas histórias tradicionais. O papel tradicional de princesa é confirmado por alguns verbos, adjetivos e expressões utilizadas: - «cumprimentar o dia» evoca juventude, alegria, cordialidade; - «pezinho pequeno»: delicadeza; - janela do quarto, balcão: inacessibilidade.

Já com relação ao unicórnio, temos duas imagens superpostas: a do mito, que no-lo apresenta como símbolo ao mesmo tempo de potência e de pureza, invocando sempre a idéia da sublimação, opondo-se a idéia da renúncia à idéia da posse (1); e a apresentada diretamente pelo texto, através dos verbos de que ele é sujeito, como:

-«pastava»: ação própria de animais herbívoros, portanto considerado dóceis e gentis (em oposição aos carnívoros);

-«fugia»: indica timidez;

-«olhava», «esperava vê-la», «lá estava»: ações próprias de um sujeito que ama à distância;

-verbos no pretérito imperfeito: indicam perseverança.

Notamos que essas características - docilidade, timidez, contemplação, perseverança - são próprias do amor cortês, cristalizado na literatura medieval, amor este que se caracteriza pela impossibilidade de concretização no plano da realidade material. Concluimos, pois, que nesta Primeira Sequência já se

encontra antevisão do desenlace da narrativa em que, como veremos, a realização do amor se fará num outro plano que não o do tempo e do espaço como os concebemos, senão, talvez, do tempo e do espaço mítico.

SEGUNDA SEQÜÊNCIA; O unicórnio como objeto de um PN de captura.

Surge aqui o recorte temporal «*um dia*»- que marca o início da narrativa propriamente dita, prenunciando a ruptura da situação eufórica inicial.

Aparece um novo ator, o rei, que desempenha o papel temático adequado aos reis dos contos tradicionais: é o dono do poder. «*Quero esse animal para mim*». Observe-se como essa frase começa com o verbo na primeira pessoa e termina com o pronome de primeira pessoa, fechando o círculo: ele se posiciona como o centro de tudo. Também dentro desse papel temático, o rei é o defensor da paz familiar, daí a preocupação em capturar aquele que se apresenta como intruso a esse ambiente; é a luta pela preservação do *status quo*.

No plano narratológico, observamos que, ao se deixar ver pelo rei, o unicórnio instaura nele o «querer», tornando-se destinador involuntário de um PN em que o rei é o sujeito operador e o objeto é o próprio unicórnio. De início, temos um enunciado de estado disjuntivo. Ao instaurar no rei o «querer», o unicórnio o atualiza como sujeito virtual de um PN de captura, em que o rei desempenha, no plano discursivo, o papel temático de caçador, extensão do seu papel temático já mencionado. A seguir, temos um enunciado de estado conjuntivo - «*todos Δ unicórnio encurralado*» - que, no plano da veridicção, se mostra falso: parece/não é: «*estavam certos/perdiam sua pista, confundiam-se no rastro*». O rei fracassa nessa primeira tentativa, visto que não consegue obter a competência. Na verdade, seu PN fracassa por ele não se preocupar em desenvolver um PN secundário, de aquisição de competência, por se julgar naturalmente competente.

No plano discursivo, ao PN de captura corresponde o percurso figurativo da caçada, representado por verbos como caçar, galopar, correr, encurralar, acampar e por substantivos como caçada, cavaleiro, cavalos, cães, pista, rastro, fogueira, pegada. Além de alguns verbos que, tendo o rei como sujeito, recobrem o papel temático de «caçador», temos o verbo «ordenar» que marca o início e o fim da ação de caça, que reforça o papel temático de autoridade desempenhada pelo ator rei.

Esse percurso figurativo em que predominam verbos indicativos de movimentos bruscos e agressivos, atitudes autoritárias, espaço marcado pela floresta, que evoca ambiente hostil e escuro, contrasta violentamente com a seqüência anterior, onde predominam, como vimos, a suavidade e a clareza. Esta seqüência se nos apresenta disfórica por esse motivo e também pelo insucesso do actante sujeito em obter o objeto-valor.

A nível da intertextualidade, o espaço da floresta suscita no leitor uma expectativa de aquisição, se não do objeto-valor, pelo menos da competência, visto que, nos contos de fadas tradicionais, a floresta é o espaço em que se dá a maturação do herói, que ali adquire, regra geral, o objeto mágico que lhe permitirá atingir o objeto-valor; a floresta costuma ser o espaço de iniciação do herói. Aqui, essa expectativa é frustrada, onde coincide a frustração do sujeito do enunciado com a do sujeito da recepção, ou enunciatário.

TERCEIRA SEQÜÊNCIA: O unicórnio como objeto de novo PN de captura.

O rei, no entanto, continua na tentativa de adquirir competência para o seu PN de captura, através da manipulação que passa a exercer sobre a filha: «*E logo ao chegar foi ao quarto da filha contar o acontecido*». O fracasso do pai, instaura o querer na princesa: «*A princesa, penalizada com a derrota do pai, prometeu que dentro de três luas lhe daria o unicórnio de presente.*» O rei passa, assim, de sujeito operador a sujeito destinador de um novo PN (que se inscreve no PN inicial a nível de aquisição de competência), em que a princesa exerce o papel de sujeito operador.

O «fazer» que o rei lhe destina não é o da captura do unicórnio, mas o da entrega do unicórnio a ele, portanto poderíamos, ampliando o sentido desse contrato, dizer que lhe destina um PN «ser filha». O destinador (rei) instaura nela uma competência parcial, através do «querer»; ela própria se inscreve como competente quanto ao «dever», ao lhe prometer o unicórnio de presente. Para «poder» entregar o unicórnio ao rei, ela deverá desenvolver um PN secundário de captura (aquisição do «poder»); mas, para capturar o unicórnio, ela deverá passar por outro PN secundário, que a tornará competente para isso. Temos, pois, dois PNs secundários hierarquicamente dispostos. No primeiro, ela se torna competente para a captura através de um «poder» que emana de um «saber fazer»: ela recolhe-se dentro de si mesma (durante três noites trança uma rede com seus próprios cabelos), portanto, a prova qualificadora vem do vencer a si mesma e não a um ser externo, o que se contrapõe à tentativa frustrada do rei em

adquirir sua competência saindo de si e do seu espaço (Segunda Seqüência). Isso nos remete à lenda, que diz: « (o unicórnio) *só pôde ser capturado pela astúcia de uma jovem que o adormece com o perfume de um leite virginal*» (1), tendo aqui o leite sido substituído pelos cabelos, também eles parte do ser que atua como sujeito. Após essa prova, ela é sujeito competente, não ainda do PN principal (ser filha), mas ainda de um segundo PN secundário, o da captura. Ao lançar a rede aprisionando o unicórnio, ela passa finalmente de de sujeito virtual a sujeito competente de seu PN principal. Para tornar-se sujeito realizado, resta-lhe cumprir o contrato, entregando o unicórnio ao pai.

Comparando o percurso figurativo da «caçada» (Segunda Seqüência) com o da captura realizada pela princesa, notamos:

DISJUNÇÕES ESPACIAIS:

«floresta»	vs.	«jardim»
lugar estranho		lugar familiar
lugar hostil		lugar pacífico
lugar escuro		lugar luminoso, claro

DISJUNÇÃO TEMPORAL:

tempo indefinido	vs.	tempo fixado por um
«durantes dias»		número cabalístico:
		«três noites»

DISJUNÇÃO ACTORIAL:

«rei»	vs.	«princesa»
papel temático de		papel temático de
autoridade		docilidade

DISJUNÇÃO INSTRUMENTAL:

utilização de recursos		utilização de recursos
«exteriores» ao ator:	vs.	«interiores» ao ator
cavalos		cabelos
cães		
cavaleiros		

DISJUNÇÃO DE MODALIDADES DE AÇÕES:

ações bruscas, agressivas:	vs.	ações delicadas:
«caçar»		«trançar»
«galopar»		«vigiar»
«correr»		«lançar»

DISJUNÇÕES SONORAS:

verbos que indicam sons fortes e contínuos	vs.	ausência de evocações sonoras
«galopar»		---
«correr»		---

Talvez esses percursos figurativos contrários nos dois PNs que têm por objetivo a captura do unicórnio nos permitam deduzir que o objeto figurativo «unicórnio» não terá, no decorrer da narrativa, o mesmo valor para os dois atores (rei e princesa), respectivamente sujeitos dos dois PNs figurativizados pela caça e pela captura. Voltaremos a esse ponto no desenrolar de nossa análise.

QUARTA SEQÜÊNCIA: O unicórnio como sujeito e objeto de uma performance de amor.

«PRESO nas malhas de ouro, OLHAVA o unicórnio aquela que mais AMAVA, agora sua dona, e que dele nada SABIA.» Os verbos dessa frase com que se abre a Quarta Seqüência, prenunciam as transformações que se efetuarão a seguir. Vejamos:

- «preso»: participípio, coloca o unicórnio como «objeto», o que situa no PN narrado na seqüência anterior;

- «olhava»: o unicórnio volta a ocupar a posição de sujeito, assumida na Primeira Seqüência, exatamente através dessa mesma forma verbal (linha 3);

- «amava»: continua como sujeito, desta vez explicitando o que ficara implícito na Primeira Seqüência: o seu amor pela princesa;

- «*sabia*»: aqui, o sujeito sintático é a princesa, o que já sugere o seu posicionamento futuro como sujeito de um PN em que será manipulada através do «saber».

Considerando o unicórnio como sujeito, temos, nesse início, um enunciado de estado disjuntivo SVO. Paradoxalmente, a captura do unicórnio lhe proporciona a aproximação com a princesa, o que lhe possibilita passar de sujeito virtual a sujeito competente, modalizado pelo «poder», visto que o ato de «olhar» começa a provocar uma transformação de modalização na princesa. «*A princesa aproximou-se*»: ela passa a tomar conhecimento do unicórnio através de alguns sentidos, como visão e tato. As imagens relativas ao unicórnio sugerem mansidão, carinho, mas também dureza (lacre dos cascos, espinho e marfim) e apelo a uma transcendentalização (apontava ao céu). «*A princesa estremeceu, afrouxou os laços da rede*»: a princesa exerce o «fazer interpretativo» e abandona sua competência para o outro PN (ser filha), o que lhe permite tornar-se sujeito operador de um novo PN: o de «ser amante». Para adquirir competência para essa performance, ela desenvolve PNs no plano cognitivo, ou seja, que visam à aquisição de um «saber» sobre o unicórnio (objeto): «*Quanto tempo demorou a princesa para conhecer o unicórnio? Quantos dias foram precisos para amá-lo?*». Através da consecução desses PNs, o objeto «unicórnio» adquire um valor novo, passando do «secreto» ao «verdadeiro» sob o ponto de vista do sujeito do fazer interpretativo, a princesa, que a seguir passa de sujeito competente a realizado: «*Na maré das horas... esquecidos do prazo*». Temos aí a performance do PN de «ser amante» da princesa, assim como a performance correlata do PN do unicórnio. Ambos são reciprocamente sujeito e objeto nesse PN de amor.

Ao abandonar o PN anterior, a princesa rompe o contrato estabelecido com o pai, tornando-se sujeito de um anti-PN, portanto, anti-sujeito, visto que ambos passam a disputar o mesmo objeto, o unicórnio que, para o rei, se nos afigura ser um objeto pragmático (é preciso caçá-lo), ao passo que, para a princesa, é um objeto cognitivo (é preciso conhecê-lo).

Temos, nesta Seqüência, S1 V O \wedge S2, sendo S1 o rei, S2 a princesa e O o unicórnio. Nota-se, pois, que de uma relação hierárquica passa-se a uma relação simétrica e polêmica: sujeito vs. anti-sujeito.

Na camada discursiva observamos que, na parte reservada à manipulação, podemos destacar os seguintes percursos do ator unicórnio:

- da prisão para a liberdade:

«preso» —> «afrouxou os laços da rede»
 «sua dona»
 «malhas de ouro»
 «retido»

- do distanciamento para a aproximação:

(no início está distante) —> «a princesa aproximou-se»
 «olhava» —> «lambeu a mão»

- da horizontalidade para a verticalidade:

«preso nas malhas de ouro» —> «chifre único que apontava ao céu»
 (corpo na horizontal) «ergueu-se nas patas finas»:

Esse percurso, complementado pelas figuras do último parágrafo, evoca-doras de um ambiente bucólico, nos permitem avaliar euforicamente a passa-gem do estado disjuntivo ao conjuntivo na relação S (unicórnio) -O (princesa). No entanto, nesse último parágrafo, onde se realiza a performance, embora permaneçam as figuras de liberdade (corriam com as borboletas) e de aproximação (abraçados, amor), no eixo da verticalidade a posição superativa volta a ser assumida pela princesa («*ela na grama, ele deitado a seus pés*»), talvez para lembrar que nesse texto o PN dominante é realmente o que tem por sujeito a princesa e por objeto o unicórnio, depositário dos valores que ela lhe vai gradativamente atribuindo.

É interessante notar que nesse parágrafo dedicado à performance, os verbos encontram-se no pretérito imperfeito, como no primeiro parágrafo do texto, evocando um desligamento temporal e, portanto, dando uma sensação de irrealidade, como a mostrar que a realização através do prazer amoroso é uma ilusão; sintomaticamente, fecha o parágrafo a palavra «prazo», intervenção do enunciador, que, remetendo o enunciatário à promessa da princesa ao pai, coloca em cena a oposição: parece/não é (a felicidade aí figurativizada é «falsa»).

QUINTA SEQÜÊNCIA: Tentativa de se retomar um PN de captura.

Verifica-se aqui uma interrupção no PN de amor, já prenunciada, como vimos, no final da seqüência anterior. O rei, dando continuidade a seu PN, posiciona-se mais uma vez como destinador e vem cobrar da princesa o

cumprimento do contrato. Como sujeito de fazer interpretativo, «desconfia» que o unicórnio já foi capturado, mas interpreta como «parecer/não ser» o que é parecer/ser. De qualquer maneira, o rei suspeita que a princesa esteja se colocando como anti-sujeito, esperando, através da ameaça, que se verifique uma atribuição de objeto:

$F(S3) ==>[(S1 \wedge OvVS2) \longrightarrow (S1VOv \wedge S2)]$, sendo S3 e S1 a princesa, e S2 ele próprio. Para isso, a princesa deve renunciar ao Ov.

O rei continua no seu papel temático de «caçador» («farejou o ar»), o que comprova que, para ele, o unicórnio é um objeto pragmático, é a posse material desse objeto que lhe interessa para confirmar seu «poder» («*quero sua palavra cumprida*»).

A cena passa-se à noite, num espaço fechado, o que sugere «opressão»; sendo o espaço o quarto da filha, tem-se a impressão de «invasão»: o rei não conhece seu limite e não respeita o limite do outro. Já as figuras relacionadas com o unicórnio lembram «integração» («*confundia-se com os perfumes*»), o que nos remete à conjunção da Seqüência anterior.

SEXTA SEQÜÊNCIA: Polêmica - a princesa debate-se entre dois destinadores.

A princesa debate-se entre dois possíveis narrativos: o do «poder» e o do «saber», portanto, um pragmático e um cognitivo. O que está em jogo é o próprio valor do objeto: é preciso determinar se ele é pragmático ou cognitivo. É o debate entre o material e o espiritual, que podemos observar no nível profundo, desde a Segunda Seqüência que, na sua materialidade se opõe à espiritualidade evocada pela primeira. Agora, essa polêmica atinge o auge, quando, a nível narrativo, a princesa se debate entre os dois PNs contrários, em que ela desempenha o papel actancial de sujeito operador. É interessante notar que no segundo PN, o cognitivo, o próprio objeto é o destinador, ao passo que, no primeiro, o destinador é externo ao objeto; ou seja, no segundo, o valor do objeto é intrínseco.

A princesa é solicitada a agir, agora, como sujeito interpretativo, julgando da veridicção dos dois PNs em que é manipulada: é preciso sancionar positivamente um deles. Nos dois é modalizada pelo «dever» («*ERA PRECISO obedecer ao pai, ERA PRECISO manter a promessa. Salvar o amor ERA*

PRECISO»). No PN «ser amante», o objeto lhe aparece como desejável (querer amar), realizável (dever amar), legítimo (saber amar) mas impossível (não poder amar). Já no PN «ser filha», que exige a entrega do unicórnio ao pai, a performance lhe aparece como realizável, possível, porém indesejável e ilegítima. A princesa, que já tinha interpretado e sancionado negativamente o PN em que era manipulada pelo pai (Quarta Seq.), vê-se forçada novamente a julgar sobre esse PN, dada a intimidação do destinador. Percebe-se, pois, que a situação de conjunção em que se encontrava na Quarta Seq. era instável, daí, como vimos, as figuras que evocavam fuga à realidade (vão, cavalgada, bucolismo, atemporalidade).

Nesta seqüência, a princesa hesita entre dois objetos modais: o poder e o saber. Na Terceira Seqüência, ela está em conjunção com o Om poder e disjunta do Om saber. Na Quarta, a nível aparente, está em conjunção com os dois, mas, na Quinta, fica patente que eles são, por ora, incompatíveis. Mas, como no segundo PN ela é modalizada também pelo querer, sendo que, no primeiro, há muito ela deixou de ser assim modalizada, é preciso, por força, que ela adquira a competência total para esse segundo PN, ou seja, que passe por uma «prova», para adquirir o poder, podendo, assim, passar da resistência passiva para a resistência ativa (dever-fazer -> querer não fazer) com relação ao destinador «pai». Entre a modalização do crer e a do dever, ela momentaneamente perde o saber. Readquire-o através de uma «prova qualificadora» (passar a noite sem dormir, na mitologia oriental, é dar provas de força espiritual), através da qual adquire a competência: agora ela SABE como adquirir o PODER para atingir o Ov que ela QUER.

O percurso figurativo evoca tristeza (lágrimas, aláude, «cantar a tristeza», noite). A indecisão em que ela se debate é apresentada pela reiteração de «era preciso», que nos mostra que a polêmica não era entre o «dever» e o «querer», como pode parecer à primeira vista, mas entre duas formas de realização, a pragmática e a cognitiva, visto que a real diferença entre os dois PNs está aí.

Marcamos o final dessa Seqüência com a frase «a lua apagou-se», porque aí termina a noite e, com ela, a fase da decisão. A Seqüência seguinte, por ser eufórica, começa com a figura luminosa do sol que «mais uma vez encheu de luz as corolas».

SÉTIMA SEQÜÊNCIA: PN da sublimação.

A repetição das ações executadas no PN do amor («*e como no primeiro dia...*» etc.) leva-nos a supor que a princesa optou por ser sujeito desse PN e que, portanto, teríamos agora apenas a reiteração do PN «ser amante». Mas, como teria ela adquirido o «poder»? A resposta está na última frase: «*E nesse último dia, aproximou a cabeça do seu peito, com suave força, com força de amor empurrando, cravando o espinho de marfim no coração, enfim florido*». A expressão «*nesse último dia*», indica que há um progresso, há uma diferença, e que uma fase vai ser encerrada (último). A aproximação da cabeça ao seu peito sugere o conhecimento através do amor, a força empurrando mostra que ela adquiriu o poder (força) e essas figuras, sendo complementadas por «*cravando o espinho de marfim no coração, enfim florido*», sugerem que o poder não lhe vem só do amor, mas, essencialmente, da DOR; o amor já havia, o dado novo é a dor, é a introdução do sofrimento que se inicia já na Sexta Seqüência (lágrimas), quando é preciso se fazer uma opção que culmina justamente nesta opção que leva à TRANSFIGURAÇÃO. Que só agora ela atinge realmente seu objetivo fica claro pela expressão «*enfim florido*». Podemos dizer, pois, que este é um terceiro PN que ela própria se destina, ou seja, o da transcendentalização. Para entender bem isso, é preciso examinar mais de perto a figura do «espinho de marfim». No 11º parágrafo, vemos que ele «*apontava ao céu*»; além disso, era o chifre «único», indicando, assim, ser o único caminho para a ascensão espiritual. No *Dictionnaire des symboles* (1) vemos que o espinho dá uma idéia de dificuldade, de «proibição exterior» e, em conseqüência, de um acesso amargo e difícil. Por outro lado, tanto o espinho como o marfim são símbolos da pureza e da potência (como, aliás, o próprio unicórnio). A idéia de transcendentalização pelo sofrimento ficará mais clara através do exame das figuras utilizadas na Oitava e última Seqüência.

OITAVA SEQÜÊNCIA: Sanção.

O percurso figurativo que nos apresentou «espinho» e «marfim» prossegue agora com «rosa de sangue» e «feixe de lírios». Desde o início da narrativa, o unicórnio está relacionado à figura do lírio. Segundo o *Dictionnaire* (1), o lírio é símbolo pureza, da inocência, da virgindade; diz mais: da pureza celeste. É a «*flor do amor, de um amor intenso, mas que, em sua ambigüidade, pode ser irrealizado, ou reprimido, ou sublimado; se é sublimado, o lírio é a flor da glória*». Na tradição bíblica «é o símbolo da escolha do ser amado» mas é também o «abandono à vontade de Deus isto é, à Providência, abandono místico

à graça de Deus». Já a rosa designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito. «A rosa, por sua relação com o sangue derramado, parece, frequentemente, ser o símbolo de um renascimento místico». Apesar de ter sido aproveitada pela simbologia cristã, a rosa desde a Antiguidade é símbolo de regeneração. Já a aproximação do branco com o vermelho simboliza a aproximação do profano ao sagrado e combina as noções de paixão e pureza, de amor transcendental e sabedoria divina. A figura do «sol morrente» (crepúsculo) reforça a aproximação, ou mesmo a mescla dessas duas cores. E a palavra «sangue», em lugar de «vermelho», reforça a idéia de sofrimento; a colocação da palavra «sangue» antes da palavra «lírios», com que se fecha o texto, mostra o percurso do sofrimento à pureza transcendental.

No nível narratológico, verificamos que a transformação final não é uma transformação de enunciado de estado, visto que a princesa está com o unicórnio e permanece com ele, mas é uma transformação de modalização: um enunciado de estado «impossível» passa a ser «possível», pois o que se transforma são os próprios Sujeito e Objeto, que se transfiguram. Assim há, de certa maneira, uma fusão do nível cognitivo com o pragmático, visto que à princesa não lhe basta «crer», é preciso «fazer»; não lhe basta «saber», é preciso «poder». Por isso ela se autodestina um PN que integra o «fazer crer» e o «fazer fazer» através do «saber fazer» integrado ao «poder fazer». Como vimos, a manipulação está implícita, a competência ela a adquire através de uma busca dentro de si mesma (Sexta Seq.), e a performance é realizada ao cravar o espinho no coração; no último parágrafo é que se percebe que a performance é realizada num outro plano, no espiritual ou mítico, visto que, para o rei, que permanece no plano material, eles deixam de existir como princesa e unicórnio, e sua performance permanece um mistério.

Talvez pudéssemos considerar esse último parágrafo como uma continuação ou reiteração da performance da transfiguração, mas nos parece que, além disso, se coloca aqui uma sanção cognitiva advinda não do fazer interpretativo de um sujeito destinador, mas do próprio enunciator que, ele mesmo, faz sua opção e sanciona negativamente não a performance do rei (que não se realiza) mas seu papel de sujeito que atribuía ao unicórnio um valor pragmático, priorizando o «fazer» através do «poder». O «castigo» que o enunciator lhe impinge, negando-lhe o direito de realizar a performance, mostra-o como sujeito incompetente, em contraposição à princesa que, ao colocar o unicórnio como objeto do saber cognitivo, adquire a competência e é sancionada positivamente, através da «transfiguração», como geralmente ocorre nos contos de fadas, após a «prova glorificadora».

BALANÇO FINAL

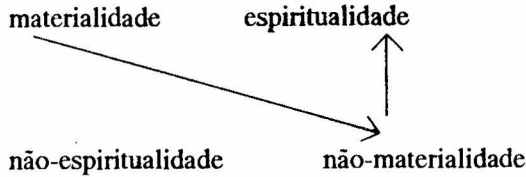
Num balanço final, diríamos que o unicórnio, embora apareça como sujeito de um PN de amor, na verdade é o objeto em direção ao qual se movem os fazeres. O fato de ele se posicionar também como sujeito de um PN de amor em que o objeto é a princesa, julgamos que seja para reforçar a idéia de que somente ela é que poderia atingir esse objetivo, porque somente ela o enxerga dentro de sua real perspectiva.

Por outro lado, é de se notar que a princesa é a única personagem que EVOLUI, tornando-se, pois, o ator principal da narrativa. Podemos notar sua progressão através de diversos indícios:

- * passagem de objeto (Primeira Seq.) a sujeito (Terceira Seq.e outras);
- * passagem de sujeito operador (destinatário) a anti-sujeito (de uma posição hierarquicamente inferior a uma posição de igualdade);
- * passagem de sujeito operador (Terceira Seq.) a sujeito interpretativo (Quarta e Sexta Seq.);
- * passagem de sujeito de um PN pragmático a sujeito de um PN cognitivo;
- * passagem de um percurso figurativo de «docilidade» ao percurso de «amor-prazer», até o de «amor-dor»;
- * passagem da obediência ativa à resistência passiva, e, finalmente, à resistência ativa;
- * passagem de sujeito manipulado pelo pai para obter um objeto para ele, dentro do PN dele, para um PN independente onde é manipulada pelo próprio objeto, até um PN que ela própria Se destina.

Na estrutura profunda, notamos um percurso de MATERIALIDADE para ESPIRITUALIDADE.

No quadrado semiótico, temos:



A materialidade é figurativizada pela caçada, pelo unicórnio enquanto objeto pragmático, pela manipulação pragmática; a não-materialidade se inicia pelo amor bucólico e prazeroso entre a princesa e o unicórnio, até chegar à espiritualidade, atingida nas duas últimas seqüências.

Apenas para concluir, diríamos que nossa leitura foi feita no sentido de interpretar o texto como a representação do eterno percurso do ser humano, figurativizado aqui pelo percurso da princesa: a constante busca da superação de si mesmo, através do contínuo mudar-se, do constante transformar-se, passando-se de um estágio a outro através do exercício do fazer interpretativo, valorizando-se aqui não só o sofrimento como condição para a felicidade final, mas também a necessidade de se assumir a própria identidade, a necessidade de se fazer as próprias opções e de se confiar nos próprios recursos, embora a solução mais fácil seja a de submeter-se ao poder estabelecido. Assim, o percurso não é só da materialidade para a espiritualidade, mas também a dependência para a independência, da submissão para a liberdade.

CONCLUSÃO

Nos contos de fadas tradicionais, o herói parte para reparar um dano ou suprir uma carência, sua ou do destinador. Passa por uma prova (qualificante) de aquisição do objeto mágico (competência), por outra (principal) que lhe permite pôr-se em conjunção com o objeto de sua busca (performance) e após vencer uma última prova (glorificante), é sancionado pragmaticamente através, geralmente, do casamento, que pode simbolizar ascensão pessoal, ascensão social, realização através da integração com o outro, conquista da maturação, etc.

Aqui, a ordem estabelecida nos contos de fadas é subvertida de várias maneiras, mas a principal subversão parte do ator «princesa» que, agindo

inicialmente como «herói buscador», com a missão de proceder à reparação de uma carência do pai, no momento mesmo de proceder a essa «reparação da falta», clímax de toda narrativa maravilhosa, (prova principal), percebe seu próprio estado de carência e subverte totalmente o percurso narrativo tradicional, provocando no enunciatário a necessidade de uma releitura do texto, vindo o rei a assumir o papel de «falso herói», que falha, como todo falso herói, na aquisição do objeto-mágico, como se vê na seqüência da caçada, o que já faz antever o papel de agressor ou antagonista que assume após o ato de insubordinação da princesa. É através da subversão da ordem estabelecida que a princesa vence a prova glorificadora e atinge a «transfiguração».

Assim, parodiando o conto de fadas que, de acordo com modernos estudos traduz em linguagem simbólica o percurso do homem (ser humano) rumo à sua realização pessoal, figurativizada no final através da união com o elemento do sexo oposto, no conto analisado a autora mostra que para se chegar a esse estado de maturação não basta fundir realismo com pensamento mágico, como se faz nos contos de fadas, mas é preciso principalmente «romper» com a ordem estabelecida, a fim de se obter um novo tipo de conhecimento que leva à realização do objetivo final do ser humano, seja ele qual for.

BIBLIOGRAFIA

- CHEVALIER, JEAN ET SEGHERS, ALAIN GHEERBRANT - *Dictionnaire des Symboles*.
- COLASANTI, MARINA. *Uma Idéia Toda Azul*. Rio de Janeiro, Nórdica, 1979.
- ELIADE, MIRCEA. *Mito e Realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- ELIADE, MIRCEA. *Mythes, Rêves et Mystères*. Paris, Gallimard, 1975.
- EVERAERT-DESMEDT, NICOLE. *Semiótica da Narrativa*. Coimbra, Livraria Almedina, 1984.
- GREIMAS, A.J. e COURTES, J. - *Dicionário de Semiótica*. São Paulo, Cultrix.
- GRUPE D'ENTREVERNES. *Analyse Sémiotique des Textes*. Lyon, Presses Univesitaires, 1979.
- PROPP, V. - *Morphologie du Conte. Significação - Revista Brasileira de Semiótica*. São Paulo, Unesp, nº 5, junho 1985.
- ZYMMER, H. - *Mythes et Symboles dans l'art et la civilization de l'Inde*. Paris, Payot, 1951.

«UM ESPINHO DE MARFIM»

Marina Colasanti

Amanhecia o sol e lá estava o unicórnio pastando no jardim da princesa. Por entre flores olhava a janela do quarto onde ela vinha cumprimentar o dia. Depois esperava vê-la no balcão, e quando o pezinho pequeno pisava no primeiro degrau da escadaria descendo ao jardim, fugia o unicórnio para o escuro da floresta.

Um dia, indo o rei de manhã cedo visitar a filha em seus aposentos, viu o unicórnio na moita de lírios.

Quero esse animal para mim. E imediatamente ordenou a caçada.

Durante dias o rei e seus cavaleiros caçaram o unicórnio nas florestas e nas campinas. Galopavam os cavalos, corriam os cães, e, quando todos estavam certos de tê-lo encurralado, perdiam sua pista, confundiam-se no rastro.

Durante noites o rei e seus cavaleiros acamparam ao redor das fogueiras ouvindo no escuro o relincho cristalino do unicórnio.

Um dia, mais nada. Nenhuma pegada, nenhum sinal da sua presença. E silêncio nas noites.

Desapontado, o rei ordenou a volta ao castelo.

E logo ao chegar, foi ao quarto da filha contar o acontecido. A princesa, penalizada com a derrota do pai, prometeu que dentro de três luas lhe daria o unicórnio de presente.

Durante três noites trançou com os fios de seus cabelos uma rede de ouro. De manhã vigiava a moita de lírios do jardim. E no nascer do

quarto dia, quando o sol encheu com a primeira luz os cálices brancos, ela lançou a rede aprisionando o unicórnio.

Preso nas malhas de ouro, olhava o unicórnio aquela que mais amava, agora sua dona, e que dele nada sabia.

A princesa aproximou-se. Que animal era aquele de olhos tão mansos retido pela artimanha de suas tranças? Veludo do pelo, lacre dos casco e desabrochando no meio da testa, espinho e marfim, o chifre único que apontava ao céu.

Doce língua de unicórnio lambeu a mão que o retinha. A princesa estremeceu, afrouxou os laços da rede, o unicórnio ergueu-se nas patas finas.

Quanto tempo demorou a princesa para conhecer o unicórnio? Quântos dias foram preciso para amá-lo?

Na maré das horas banhavam-se de orvalho, corriam com as borboletas, cavalgavam abraçados. Ou apenas conversavam em silêncio de amor, ela na grama, ele deitado a seus pés, esquecidos do prazo.

As três luas, porém, já se esgotavam. Na noite antes da data marcada o rei foi ao quarto da filha lembrar-lhe a promessa. Desconfiado, olhou nos cantos, farejou a ar. Mas o unicórnio que comia lírios tinha cheiro de flor, e escondido entre os vestidos da princesa confundia-se com os veludos, confundia-se com os perfumes.

Amanhã é o dia. Quero sua palavra cumprida, - disse o rei - virei buscar o unicórnio ao cair do sol.

Saído o rei, as lágrimas da princesa deslizaram no pelo do unicórnio. Era preciso obedecer ao pai, era preciso manter a promessa. Salvar o amor era preciso.

Sem saber o que fazer, a princesa pegou o alaúde, e a noite inteira cantou sua tristeza. A lua apagou-se. O sol mais uma vez encheu de luz as corolas. E como no primeiro dia em que se haviam encontrado a princesa aproximou-se do unicórnio. E como no segundo dia olhou-o procurando o fundo dos seus olhos. E como no terceiro dia segurou-lhe a cabeça com as mãos. E nesse último dia aproximou a cabeça do seu peito, com suave força, com força de amor empurrando, cravando o espinho de marfim no coração, enfim florido.

Quando o rei veio em cobrança de promessa, foi isto que o sol morrente lhe entregou, a rosa de sangue e um feixe de lírios.

* * *