PEDRO OSÖRIO, SATURNO DAS GERAIS

Tieko Yamaguehi Miyazaki

Julieta Haidar de Marinez̃

Tieko Yamaguehi Miyazaki

Julietta Haidar de Mariñez

1.0. Este trabalho é, na verdade, a continuação e conclusão de dois artigos: o primeiro - "O recado do morro" -, publicado em Significação, 2, 1975 e o segundo - "Os recados do morro" - publicado em Mimesis, 2, 1976. No primeiro artigo procedemos a uma análise da fábula amorosa e da traição e da fábula do passeio da comitiva guiada por Pedro Orósio pelos chapadões mineiros. Através de uma focalização funcional à luz da morfologia propp-greimasiana da narrativa tentamos estudar a inversão sofrida na distribuição dos atores Pedro Orósio e Ivo na categoria actancial herói/vilão (ou sujeito e anti-sujeito), para chegar à apreensão de uma nova fábula, a fábula da transmissão ao sujeito do conhecimento de seu próprio destino. É nesta que o recado do morro - fato estranho e inusitado - parece encontrar a sua significação. O segundo artigo foi dedicado ao estudo das transformações sofridas pelo recado transmitido pelo morro a Pedro Orósio. O trajeto destinador-destinatário e da mensagem que dá o título à obra^{^^} pode ser visto como um tortuoso trabalho de abertura do canal de comunicação. De função antes de mais nada fática, o percurso realizado pela mensagem é uma longa distância que, por longa e acidentada, acarreta a transformação da mensagem original em uma nova mensagem. Tal transformação, devida às dificuldades apontadas, não é gratuita; pelo contrário, ela propõe uma nova leitura do "caso extraordinariamente comum" acontecido com o enxadeiro Pedro Orósio, na qual este se revela um herói mítico. Para uma configuração global de Orósio como herói mítico faz-se necessária, entretanto, uma análise do Destinador, primeiro, do recado original e, depois, do recado transformado. Para isso, vamos Partir, neste novo artigo, do texto final da mensagem - a canção de Laudelim - para chegarmos à estória contada pela narração, pelo discurso verbal do narrador.

texto. Cria uma verdade própria que desobriga o ouvinte de uma prova de veracidade. Apesar do ambiente medieval dos acontecimentos relatados, em que se aproveitam, preservando-as, as referências bíblicas, a mensagem torna-se a-temporal e a-espacial e não se destina a um destinatário específico. Por isso, embora seja a canção a transformar Pedro Orosio de receptor - e mau receptor - em destinatário, fazendo com que o recado original seja recebido (a morte dele à traição), a sua significação não se esgota nisso. Dessa perspectiva o canto se reduziria - como aliás a atuação dos demais receptores - a instrumento de um recado não mais "extraordinariamente comum" mas simplesmente comum.

2.1. Tal diferença pode ser mais bem explicada pela conceitualização de Lotman e Pjatigorky de cultura, texto e função. Para eles, "na noção cultural de texto toma-se como ponto de partida o momento em que a expressão simplesmente lingüística deixa de ser percebida como suficiente para que uma mensagem se torne texto". Para que uma mensagem se torne texto, é necessário que "apresente índices de uma expressão suplementar, significante no sistema da cultura dada"⁽²⁾. A função do texto se define pelo papel social que este desempenha, pela aflição de responder a certas necessidades da comunidade que cria o texto. A cultura seria então ou o conjunto de textos ou um conjunto de funções.

A partir dessa visão, as sociedades podem ser classificadas em:
de cultura de tipo fechado, vista como a continuação, segundo a tradição, de um tempo em que existia a "plenitude da unidade";

de cultura de tipo aberto, aquela em que se acumulam progressivamente os elementos da verdade cuja plenitude é vista só no futuro.

E de acordo com a forma de organização dos textos as sociedades se classificam em:

de estrutura paradigmática,

de estrutura sintagmática.

Tem-se uma comunidade de estrutura complexa quando se verifica a coexistência de uma estrutura paradigmática e uma estrutura sintagmática, na qual esta vai preponderando progressivamente. Isto é, uma cultura de tipo fechado vai sendo substituída por uma de tipo aberto. Nela persiste a função do "texto pleno", mas vigora também uma visão histórica que promove a perda progressiva dessa plenitude.

Parece ser este o caso da sociedade focalizada pela nossa narrativa: embora leia constantemente o texto sagrado, o texto da plenitude, frei Sinfrão é incapaz de aceitar a mensagem do morro como um texto de função transcendental. Como o destinatário de um texto pleno se interessa não só pela veracidade da informação mas também pela informação em si, ao lado do texto aparece necessariamente a figura do seu intérprete. Este deve ser dotado de tais atributos que se exclui a possibilidade de qualquer um vir a sê-lo. No texto rosiano, tanto Orósio quanto os demais atores não reconhecem nos 'receptores do recado essa condição de eleitos: para Pedro Orósio, estes seriam pessoas intruídas e não simples anormais.

Por outro lado, o texto da mensagem retransmitida abunda em referências bíblicas. A visão sintagmática, histórica, porém, ao trazer como consequência a debilitação da função social do texto bíblico, provoca um sentimento de desconfiança com relação do texto do recado: os índices ev id en t e s de que se trata de uma mensagem decalcada no texto bíblico, tornam-se índices de sua própria falsidade. Pois, conforme explicam Lotman e Pjatigorky, "de caution de vérité, des Índices des textes deviennent les témoins de sa fausseté. Dans ces conditions, on se trouve devant une relation secondaire inverse: pour qu'une communication soit perçu comme vraie et valable (c'est-à-dire comme texte) elle ne doit comporter les Índices apparents de texte. Seul un non-texte peut, dans ce cas, remplir la fonction de texte". (3)

O que ocorre em O recado do morro é a redução da mensagem dos seis primeiros receptores a uma comunicação lingüística simplesmente, devida à transformação dos índices de verdade em índices de falsidade. Ou em índices de insanidade. A sua substituição pela canção de Laudelim mostra que a mesma função social é desempenhada por outro tipo de texto. Neutralizados os indícios propriamente bíblicos, o novo texto cria índices próprios que o identificam como texto. Um deles está na própria escolha do mensageiro: o poeta-cantor, uma classe de pessoa de atributos específicos, portanto. Outro é a própria literariedade da canção, isto é, as características que a identificam como texto poético.

Ao fazer-nos perguntar pela sua função, o longo caminho da transmissão do recado assim retrçado, coloca, consequentemente, a própria significação do recado no contexto da narrativa a qual está na dependência da identificação do Destinador. E para isso é preciso voltar

ao exame do relato.

3.0. O Destinator.. A qualificação heroica de Pedro Orósio, vista em uma análise da narrativa nos moldes propostos por Propp e Greimas, é confirmada pela atribuição ao ator da função de destinatário de uma mensagem inusitada. Enquanto estória extra-ordinária, a estória de Pedro Orósio só pode ser entendida através do que se considera ordinário. Isto é, o fato extraordinário se reduz à insignificância na medida em que é considerada como tal simplesmente. É preciso levar em conta a sua relação lógica com o ordinário, ponto de referência implícito na própria classificação do fato como extra-ordinário. Na narrativa, dá-se não uma relação de exclusão mas de inclusão do extraordinário no ordinário. Assim, dentro do mundo ordinário torna-se verdade, para o leitor e para alguns atores, que o morro fale.

Desde o início, o actante Destinator se manifesta assim na forma do ator morro da Garça ⁽⁴⁾. Sabe-se, por outro lado, que apesar da autonomia e dignidade que o narrador confere a esse acidente geográfico, a afirmação de que se trata, antes de mais nada, de um acidente geográfico, pertence à própria narrativa. Desta forma, admitir que o morro fale corresponde a reconhecer nele o ator através do qual o verdadeiro Destinator se manifesta. A identificação do Destinator, na medida em que este se apresenta hipotaticamente através de substitutos do morro - os receptores humanos da mensagem - nos obriga a percorrer o caminho dos significantes descontínuos que se encontram espalhados pelos enunciados e pela enunciação, do texto.

3.1. A primeira identificação desses significantes se apresenta na relação entre a categoria actancial e a categoria dos atores. Isto é, apreender a base isotópica dos atores para se chegar a uma relação semântica necessária entre cada um deles e a categoria actancial que realizam. Em outras palavras: em nossa narrativa, parece-nos viável pensar que características do Destinator se manifestam nas características dos atores que o manifestam. Em se tratando do actante mais importante da categoria - afinal é ele que encarna o sistema semântico-ideológico que põe a narrativa em movimento - o Destinator não se manifestaria obliquamente na escolha de coadjuvantes, heróis e oponentes?

Partindo dessas premissas, podemos considerar no ator morro as

seguintes, características:

elemento natural inanimado, geológico, marcado por uma orientação vertical superativa.

Levando-se em conta a orientação vertical superativa, pode-se qualificar o morro como a manifestação, correspondente nas regiões aéreas superiores, das profundezas terrestres - das lapas e grutas em que abunda a região. Por isso o morro e a gruta de Maquiné se equiparam quanto ao papel actancial que desempenham na narrativa. Se é o morro que transmite o recado de Malaquias, é na gruta - lugar de sombra e a ténporal idade - que Pedro Orósio fica sabendo de coisas que "nunca soube". Morro e gruta são dois acidentes geográficos que se colocam em uma relação de oposição radical quanto ao eixo da verticalidade no qual ocupam posições marcadas. Entre eles se interpõem os espaços do horizonte em que se movem os humanos. Entende-se graças a essa distribuição espacial por que, para fazer veicular a sua mensagem, o morro necessita de atores humanos que sirvam de mediadores entre ele e o seu destinatário: este se situa no espaço intermediário, que podemos qualificar de ordinário e, portanto, não marcado.

O primeiro dos receptores é também o mais importante, pois dele depende que o recado comece ou não a ser transmitido. Como mediador que aproxima dois termos polares - Orósio e o morro, ou seja o humano e não humano - deve Malaquias justificar a sua função de termo complexo:

MORRO	MALAQUIAS	PEDRO ORÓSIO
n a t u r e z a	Ser humano, cujo comportamento oscila do pólo da não-sociabilidade ao da extrema po ^l idez, denunciada pela sua postura e fala. A sua não-sociabilidade em <u>contra</u> correlação em seu não <u>distanciamento</u> da natureza: <u>ele</u> vive ainda nas entranhas <u>desta</u> oposição aos seres "normais" vive em um dos <u>espaços</u> marcados de nosso <u>esquema</u> .	Ser humano em que a cultura se apresenta na forma de um <u>comportamento</u> social cuidado e no uso de um sistema <u>linguístico</u> . A natureza está nele presente na forma de sua incapacidade de pensar discursivamente, uma propensão à letargia mental e pela profissão: <u>agricultor</u> . Esta se encontra porém, já <u>mediatizada</u> pela cultura.

A mediatização de Malaquias, entretanto, se revela insuficiente para transpor a distância interposta pela Cultura entre Destinador e Destinatário. A necessidade de novos mediadores no início quase se divide em duas alternativas: de um lado, Alquiste e, de outro, os seis demais receptores. Como já assinalamos, ocorre no encontro do grupo com Malaquias um momento que a comunicação entre este e o alemão se apresenta totalmente propiciada quanto ao contato, ao canal. O código lingüístico comum inexistente entre ambos parece ser suprido, como o correria com o morro, por um código pri-lingüístico, contíguo à Natureza. No alienígena, manifesta-se ainda a Natureza na inocência descoberta em seus olhos ("tirados os óculos, de grandes grossas lentes, seus olhos se amaciavam num aguado azul, inocente e terno") uma vez removida a mediatização da Civilização (os óculos). A inocência é o eixo conjuntivo entre ele e os receptores subsequentes: Catraz, Guegue e Jãozezim. Se em Catraz a Natureza está presente na forma de sua proximidade física à terra (vive, como o irmão, em uma lapinha), só se pode compreender a escolha de um idiota e uma criança parareceptores se se considera a inocência como um estado de não-cultura, isto é, como marca do paradigma Natureza.

O motivo da inocência em Alquiste confirma a presença de um novo elemento que caracteriza todos os receptores seguintes: a coexistência neles de dois mundos contíguos - sagrado e profano - que se interrelacionam e interagem. Se bem que nem sempre os próprios sujeitos saibam onde se situam exatamente as fronteiras entre eles. Em Malaquias essa crença se reveste de um certo primitivismo e em Catraz, Guegue e Jãozezim se atenua em inocência.

A insuficiência dos três receptores que seguem a Malaquias se explica pelas gradações que levam a um novo termo complexo: Nominedômine. A distância que se interpõe entre Malaquias e Nominedômine pode ser aquilatada pela diferença entre os intermediários que lhes cabem: enquanto o primeiro o identifica em um acidente geológico, o segundo o reconhece em um ser supra-humano: Guegue visto como um anjo. O caráter sacro da sociedade focalizada parece, porém, persistir em sua oposição ao caráter religioso da pregação de Nominedômine. Por isso, no receptor seguinte, o Coletor, a coexistência dos dois mundos tem motivação e forma de manifestação profanas.

Mas pelas razões que apontamos no início deste trabalho, o termo complexo que se torna capaz de desempenhar cabalmente a sua função

é aquele quem que o outro mundo se apresenta na forma de ficção literária. Opondo a sua natureza transcendental à natureza transcendente da visão bíblica das mensagens anteriores, o texto poético continua portanto a afirmar a coexistência de dois mundos e de sua interação.

Nessa seqüência de termos complexos, tem-se assim uma dosagem cada vez maior de elementos culturais através dos quais a distância entre o morro ou a Natureza e Pedro Orósio vai sendo vencida.

3.2. A permanência da Natureza na Cultura parece ser, portanto, um dos pontos-chaves do relato. A sua manifestação se faz de forma a acarretar ou não choques com os sistemas sociais vigentes na comunidade. Isso pode ser verificado no relacionamento afetivo dos atores.

Os atores masculinos e femininos, dividem-se respectivamente em elemento ativo e não-ativo no relacionamento amoroso. A correspondência das categorias feminina 1 idade/masculinidade e ativo/não ativo é simétrica quanto a esse aspecto: masc.: ativo : : f em. : não ativo. As mulheres assim caracterizadas, apresentam sempre o mesmo tipo de comportamento afetivo com relação a Orósio: uma relação eufórica ou em termos de simpatia simplesmente ou em termos de pretensas namoradas. Ou seja, tanto as mulheres passíveis quanto as não passíveis de um relacionamento amoroso com Pedro Orósio, o vêem com bons olhos. Não é isso que acontece com a comunidade masculina. Esta se divide claramente em dois grupos: os de relacionamento eufórico e os de relacionamento disfórico. Entre os do primeiro grupo colocam-se os atores que, por razões diferentes, não se situam numa posição de rivalidade amorosa com Pedro Orósio: pelo contrário, quase se identificam com ele (Frei Sinfrão, Seo Alquiste...). Ao segundo grupo pertencem os rapazes por ele prejudicados em suas empresas amorosas.

Com exceção, portanto, dos atores que se enquadram no segundo grupo masculino, a simpatia gratuita por Pedro Orósio parece ser do consenso geral: "E, apesar d'ele ser capiau, roceiro muito, as pessoas finas apreciavam o Pedro principalmente por seu tamanho em desabuso, forçado assim, dava gosto a respeito". O herói aparece assim dotado de atributos apreciáveis pelo ser humano sem distinção de sexo ou classe social.

3.3. A razão de tal simpatia geral parece dever-se à oposição: situar-se a si e aos objetos desejados no eixo das não-injunções do

hexágono lógico. Para Pedro Orósio vigora sempre o eixo das não-prescrições e das não-proibições, o que lhe proporciona uma visão da vida sem complicações: "Todos os companheiros estavam de volta com ele e lhe franziam cara por meia bobagem de ciúmes.(.....) Toda desavença desmanchava o agradável sossego simples das coisas"(p.10). E a fruição ingênua das forças físicas enquanto tais: "Capaz de cravar de en- golpe em qualquer terreno uma acha de aroeira, de estalar em quatro em cruz os ossos da cabeça de uma marruás, com um soco em sua cabeloura, e de levantar do chão um jumento arreado, carregando-o nos braços por meio quilómetro, esquivando-se de coices e mordidas, e sem por isso a- frouxar o fôlego de ar que Deus empresta a todos"(p.5). Assim caracte- rizado, Pedro Orósio se apresenta como o termo marcado da estrutura:

<u>Pedro Orósio</u>	vs	<u>demaís atores masculinos</u>
(Manifestação "desabusada" da Natureza)		(Manifestação "normal" da Natureza)

Não é propriamente a beleza física do ator que o torna atraente, mas o seu tamanho fora do Comum, sua força fora do normal. O termo "desa- busado" é do próprio texto e traduz bem o motivo da admiração da comu- nidade. Desta forma, partindo-se de que tamanho e força em desabuso gosto e respeito, tem-se que tamanho e força normais não-gosto e não-respeito, donde se pode concluir que o termo positivamente marca- do da oposição categórica euforia/disforia é o que situa o ator fora das tegras, no eixo das não-injunções.

Mas a ausência de injunções - positivas ou negativas - requeri- da pelo sistema de valores de personalidade dos atores masculinos do segundo grupo, na prática acaba transformando-se em prescrições e proibições:

"Cada qual queria ser sem chefe, sem obrigação de respeito, al- forriados de qualquer regra" (Rosa, 1969, p. 43). Como é justamente o exercício das prescrições expressas na citação a- cima que vai provocar a divisão dos atores masculinos nos grupos há pouco apontados, fica denunciada aí a contradição dos dois sistemas. O jogo das injunções convencionais para o relacionamento amoroso, em que é injunção proibitiva a relação dois sujeitos masculinos para o mesmo objeto feminino, choca-se com a total liberdade de ação deseja- da.

A função de Pedro Orósio é, portanto, de apontar essa contradição e é por esta razão que, como tentamos demonstrar na análise das funções narrativas, di-se a inversão entre Ivo e Pedro Orósio quanto às categorias actanciais herói/vilão. Isto é, Pedro Orósio de vilão passa a herói e Ivo de herói-vítima a vilão. Através de tal inversão, os valores considerados positivos dentro dos sistemas sociais passam, portanto, a negativos. Mas para que essa inversão se realize efetivamente, é necessário que a "naturalidade" de Pedro Orósio se alie a Cultura. A predestinação do herói a uma missão superior finaliza pelo acréscimo do saber e do querer ao poder conferido pela Natureza. Até então a Cultura se apresenta na narrativa, em sua forma radical de manifestação (ciência), principalmente na figura de Alquiste. A relação paradigmática entre este ator que acompanha o grupo (e é a razão dele) do início ao fim (o frei e seu Jujuca o abandonam quase no fim do trajeto) e Pedro Orósio é confirmada pela transformação de um exclamação daquele ("Skol") em brado de guerra deste ("Escola"), justamente no momento correspondente à prova de glorificação do herói: a luta contra os sete traidores.

Pedro Orósio não é, portanto, a manifestação da natureza simplesmente na estrutura mínima: Natureza vs. Cultura. Da mesma forma não caberia identificar o Destinador da mensagem e do destino de Orósio com a Natureza. A identidade dele permanece oculta, mas sugerida através de uma visão não mais profana da realidade cotidiana mas de uma visão do mundo como um lugar onde cabem ainda grandes destinos. A única explicação que nos parece caber a esse anonimato do Destinador mantido durante a narrativa toda é a que dá Greimas:

"trata-se de um caso de alexicalidade da estrutura do Destinador, isto é, a impossibilidade em que se encontra uma comunidade historicamente definida de manifestá-la no discurso." 6

4.0. A mensagem narrador-leitor. Ao falarmos em decodificação limitamo-nos até aqui quase que exclusivamente à codificação e decodificação da mensagem pertencente à fábula da narrativa. Deixamos, assim, de lado a mensagem global que nos coloca na posição de destinatários e conseqüentemente de decodificadores. Isto é, há no texto um narrador que se vai configurando através de marcas deixadas erraticamente ao longo de seu discurso, de seu ato de narrar. A mensagem por

ele construída não se limita à narração de "um caso de vida e morte, extraordinariamente comum que se armou com o enxadeiro Pedro Orósio". O seu discurso ganha autonomia e se transforma de expressão verbal de uma história em uma nova mensagem dirigida ao leitor.

4.1. A decodificação do recado do morro é proposta em dois níveis. Uma ao nível dos atores, enquanto seres reunidos em um espaço e um tempo em que atuam; outra, ao nível do leitor. Isto significa que a decodificação do recado pelo leitor, por situar-se nesse nível, deveria ocorrer antes de sua decodificação pelo herói. Mas isso não se verifica, pois numa primeira leitura do texto o leitor não se antecipa ao herói, deixando-se guiar docilmente pelo narrador até o clímax da ação.

Esta não antecipação do leitor a Orósio é um testemunho da complexidade do texto rosiano. Isto porque, embora não no mesmo estilo de Borges, o narrador possui uma grande maestria em povoar o caminho do leitor de sinais e índices sem que contudo este se dê conta deles. Só numa releitura, já de posse da chave da charada, é que o leitor se dá conta do fato.

Esta vantagem que o leitor leva sobre o herói se deve à sua própria condição de leitor. Leitor pressupõe mensagem organizada com a intenção de comunicar; ele-lo, pois, ante uma mensagem apresentada desde o início como significante, isto é, significando. A mensagem lingüística, assim encarada, implica uma representação analítica da experiência a ser contada, imposta pela linearidade do discurso que seleciona, concomitantemente, falas, ações, seres, espaço, tempo. Implica, ainda, a necessidade de nomear esses mesmos fatos, seres e ações, tempos e espaços, o que acarreta não só a escolha de articulações sêmicas ao nível denotativo, mas ainda a escolha de perspectivas cognitivas, ideológicas de entendimento.

A mensagem assim vista - como uma ordenação intencional, significante - opõe-se verticalmente ao mundo em que se move o destinatário do recado do morro. Este é não só destinatário de uma mensagem verbal mas de uma mensagem construída de signos instituídos ao nível do próprio mundo extensional. O que quer dizer que, para cumprir cabalmente a sua função de destinatário, o herói deve saber transformar o mundo, de simples conjunto mais ou menos caótico de referentes, em um grande e complexo sistema semiótico.

O ator lida com o mundo extensional em dois níveis: primeiro, como um acervo de coisas, objetos, cuja visão está determinada pela interação de várias perspectivas ideológicas; e, segundo, como um acervo de coisas, objetos em função signo (o sapato pode significar calçado mas também situação econômica), aos quais se misturam objetos que não desempenham essa função. No mundo extensional cotidiano, os objetos em função-signo não compõem por si só uma mensagem. A intuição significativa é acrescentada pelo sujeito aos objetos. Então estes passam a articular-se segundo estruturas sintático-semânticas próprias de cada sistema. O sujeito, portanto, é obrigado antes de mais nada a fazer um trabalho de identificação de unidades significativas, separando-as das não significativas, em conformidade com as pertinências ditadas pelo sistema adotado.

Esta diferenciação das condições em que se encontram o leitor e Pedro Orósio como destinatário de um mesmo recado, parece-nos fundamental. A observação da própria personagem: "os que sabem ler e escrever, a modo que mesmo o trivial da idéia deve ser muito diferente...", embora referindo em primeiro lugar os atores da própria história, focaliza o mesmo problema.

O número de signos com que o herói trabalha é inferior ao do código do leitor. Para ele o nome dos donos das fazendas e a caracterização geográfica destas por exemplo não participam da mensagem a ser decodificada. A mensagem do morro, enquanto enunciado e enunciação, faz parte, porém, do enunciado da mensagem narrador-leitor. Há signos de conteúdo simbólico da segunda mensagem que só o são graças à relação de necessidade que a condição de mensagem intencional institui entre signo e referente, em oposição à relação de arbitrariedade que orienta a visão do herói, como veremos adiante.

4.2. Toda a magistral introdução da narrativa está povoada de índices propostos ao leitor:

"Sem que bem se saiba, conseguiu-se rastrear pelo avesso um caso de vida e morte, extraordinariamente comum, que se armou com o enxadreiro Pedro Orósio (também acudindo por Pedrão Chabergo ou Pê-Boi, de alcunha), e teve aparente princípio e fim num julho-agosto, nos fundos do município onde residia, em sua raia noroeste, para dizer com rigor" (p.5).

A forma apassivadora usada nas duas primeiras frases - "bem se

saiba", "conseguiu-se" - antes de mais nada tem a seguinte função: não deixar que seja identificado o sujeito semântico da ação e com isso encobrir-se a forma como o caso veio ao conhecimento público. Apesar disso, a excepcionalidade do caso está expressa não só pelo verbo modalizante conseguir, como também pelo verbo rastrear, em que está implícito todo o trabalho semiótico do sujeito: a interpretação de sinais. Está expressa também no sintagma de função modal - "pelo avesso" - que nos propõe a oposição de perspectiva - anverso e reverso das coisas - e conseqüente a pergunta: a narração se fará pelo avesso ou pelo direito? Embora à primeira vista a declaração "um caso de vida e morte" pareça propor sem erro o núcleo da intriga, ela encerra, no entanto, uma forte ambigüidade graças ao seu forte teor generalizante. Esta ambigüidade é confirmada logo depois no ousado oxímoro: "extraordinariamente comum".

A posição do ator central se reduz a destinatário de uma ação cujo sujeito semântico novamente se camufla ao nível do discurso lingüístico, sob a forma apassivadora: "armou-se com o enxadeiro". Os informantes - na terminologia de R. Barthes - também perdem a sua nitidez referencial: "teve aparente princípio e fim", e obrigam a fazer a oposição aparente/real princípio e fim. Estes são alguns dos elementos com que o narrador situa o seu receptor e lhe configura o instante mesmo de enunciação e recepção da narrativa. Eis, pois, o leitor numa situação de comunicação verbal, em que fatos dele desconhecidos e de limites pouco claros lhe são apresentados.

A sua consciência, desta forma despertada e moldada, é assim mantida no trecho seguinte, o da apresentação dos atores. Sendo esta a função do texto nesta parte da narração, destaca-se na enunciação o eixo emissor-receptor e a liberdade do primeiro de selecionar e de ordenar os elementos que devem compor a sua mensagem verbal. À vista dessa situação de liberdade seletiva por parte do emissor, é facilmente perceptível a diferença de tratamento dado aos atores, uma diferença qualitativa (quanto à perspectiva eufórica ou disfórica) e quantitativa (quanto ao maior ou menor número de palavras dedicadas a cada um deles).

A ordem de apresentação dos atores é duplamente pertinente: isto é, não obedece só à distribuição dos membros do grupo, mas homologa a hierarquia qualitativa deles e os papéis temáticos e actanciais que vão desempenhar: Pedro Orósio, Alquiste, Frei Sinfraõ, Jujuca e

Ivo .

A caracterização dos atores se faz basicamente quanto a aspecto físico e indumentária, procedência e nome. A distribuição da categoria euforia/disforia depende, às vezes, do ângulo de enfoque das coisas: a apreciação é feita a partir de uma visão local, e da classe social a que pertence Orósio.

4.3. Desde o começo, portanto, já ao nível da narração e não do relato, Orósio é apresentado como herói, como o termo marcado da narrativa. Em contraposição, a esta postura inicial do narrador - o qual deixa bem clara a sua condição de narrador, através da preponderância do discurso sobre a história -, no desenrolar da narração, aos olhos do leitor o relato vai sobrepujando progressivamente ao discurso. Isto graças ao uso freqüente do discurso indireto livre que joga o leitor no centro do relato, fazendo-o aproximar-se dos fatos contados e distanciar-se do discurso que decodifica.

Consequência indireta desta nova situação do receptor é uma fraca apreensão dos signos ao nível do discurso: em oposição ao trecho introdutório da narrativa, o discurso ganha transparência aos olhos do leitor, em detrimento da opacidade inicial.

Isso explica em parte por que o leitor não se antecipa ao herói na decodificação do recado do morro.

4.4. As vantagens até aqui apontadas ao leitor não são, entretanto, suficientes para garantir-lhe uma decodificação ideológica da mensagem. Esta requer um saber específico do destinatário, como passamos a ver.

O número sete aparece insistentemente no texto: não só ao nível do relato (sete mensageiros, sete traidores, sétimo dia de penitência de Nominedómine, a gruta de Maquiné "com os seus sete salões encobertos", uma moça civilizada "com um colar de sete voltas", folha "sete-sangrias"), como também ao nível do discurso (Pedro Orósio era um sete-pernas", Nominedómine de "sete fôlegos"). Segundo Ludwig Paneth, o número sete, como todos os números primos, é um dado irreduzível, a expressão de um conflito, de uma unidade complexa; significa ordem completa, ciclo, período; está composta da união do ternário e do quaternário, daí o valor excepcional que se lhe atribui. De todas essas significações, é possível destacar um denominador comum: uma unidade

complexa, irreduzível. Denominador comum que se pode identificar não só na própria significação da estória de Orósio e nos elementos de que esta se compõe, mas ainda no caráter mítico que o relato ganha, e no próprio texto como texto literário.

4.5. A simbologia cristã também é um conhecimento que se exige do leitor. Ela se manifesta em vários pontos da narrativa. De início, Malaquias: o nome do primeiro mensageiro remete-nos ao Velho Testamento e estabelece, assim, a isotopia inicial do recado do morro; logo após, Catraz que se transforma, ao longo da transmissão do recado, em Caifaz, cuja popularização explica por que é este o nome que promove a decodificação final da mensagem. A isotopia anterior acrescenta-se a disforia da traição. Esta disforia é traduzida logo mais quando o plano da viagem é desobedecido pela inserção de um passeio não programado: "De vez, ora assim foi que, no outro dia, em vez de torarem para o arraial, ainda inventaram de enrolar caminho para as Traíras" (grifo nosso, p. 40).

Vê-se, por aqui, que nomes atribuídos a atores humanos e a acidentes geográficos, dão exemplos de signos que, pela perspectiva do relato, mantêm com o seu referente uma relação de aparente arbitrariedade: enquanto que ao leitor torna-se clara a relação de necessidade entre eles: por que o grupo vai dar em um local chamado exatamente "Traíras"? Dentro dessa perspectiva, ao ser usado para nomear determinado referente do mundo extensional, o signo em sua unidade de significante e significado seleciona de antemão as funções que aquele desempenhará. O nome Malaquias antecipa a função do ator.

Essa mesma diferença de enfoque se apresenta com relação aos nomes dos fazendeiros, por cujas propriedade passa o grupo (Apolinário, Marciano, Nha Selenia, Nhô Hermes, dona Vininha, Jove); e dos traidores (Hêlio Dias Nemes, Martinho, João Lualino, Zé Azouge, Veneriano, Jovelino, Ivo Crônico). De imediato observa-se a correspondência termo a termo dos dois conjuntos, faltando, porém, o que deveria fazer par, no paradigma dos fazendeiros, com Ivo. Essa lacuna e a própria correspondência dos dois conjuntos que se encontram na mesma referência - os planetas ou os deuses -, constituem a chave da mensagem narrador-leitor. Mas essa chave está camuflada ao nível do discurso: o narrador se vale de diferentes expedientes que despistam o leitor, fazendo-o ater-se ao relato.

No trecho em que se narra o término da viagem, vários são os índices que o discurso apresenta ao leitor de que ele se refere à volta. Os três primeiros parágrafos introduzem a transição das duas sequência s:

1. "Adiante houve dias e dias, dado resumo".
2. "Aonde queriam chegar, até lá chegaram, a comitiva, em fins".
3. "Mas, quando vinham vindo, terminaram o torna viagem, já..."

Em todos eles há um paralelismo entre a ordem do discurso e a ordem do relato: o discurso declara o término da ida e o início da volta. Essa mesma perspectiva propõe o lexema agora em "evitavam agora os espinhaços", em oposição a antes, ao sublinhar a coincidência entre discurso e relato. A perspectiva implícita na comparação dos pousos da comitiva é a mesma: "Mas quase as mesmas, que na ida, eram as que procurava. . ."

Essa perspectiva própria à estória, e respeitada pela enunciação, leva o leitor a esperar na relação das fazendas, duas vezes visitadas, a ordem do retorno. Não é isso, porém, o que acontece: no último instante, o aviso de troca de orientação dado pelo tempo verbal: "... as principais t i nham sido", isto é, na ida.

Os dois parágrafos seguintes, ao referirem primeiro o orgulho de Pedro Orósio ao "ver o alto valor com que seo Alquiste contemplava o seu país natalício", e, depois, a vacilação de ator entre voltar ou ficar nos Gerais, conduzem o leitor novamente até o fim do trajeto de ida. E logo depois, de chofre, ei-lo no meio da viagem de volta.

Na narração da volta, uma nova oposição quanto ao tratamento dispensado às fazendas. A narração só se demora nos fatos acontecidos na fazenda de dona Vininha, isto é, a penúltima do trajeto ainda não terminado. As anteriores quase desaparecem: são relegadas no discurso a simples locativo, às vezes de ações do ator principal, mas à primeira vista de pouca monta (as pazes de Ivo e Pedro Orósio, preparadas desde o início da narrativa). A partir de então, o leitor passa a participar dos acontecimentos que ocorrem no espaço compreendido entre as duas últimas fazendas e o arraial do Rosário.

Esses expedientes todos desviam a atenção do leitor para o relato, não o deixando atentar em certos detalhes. O primeiro deles é a relação que se passa a estabelecer entre os fatos que ocorrem com a comitiva e o lugar onde estes se dão, de um lado, e de outro, o nome

do proprietário da fazenda.

Vejamos.

A reconciliação definitiva de Ivo e Orósio e a promessa daquele de conseguir o mesmo dos demais companheiros se dão na fazenda de Nho Hermes; a preocupação principal de Pedro Orósio ao chegar á Fazenda de dona Vininha é a de encontrar ali moças para namorar; a propriedade de de Jove marca um final agradável da viagem pelas fazendas; i nela que há maior conforto e fartura: "Ali tinha luz elétrica, o povo escutava rádio, se ia dormir mais tardado. E se comia uma ceia boa".

Vejamos, agora, as observações que o narrador faz acompanhar cada fazenda ao apresentá-las sumariamente:

a de Jove: entre o Ribeirão Maquiné e o Rio das Pedras (alusão á forma com que Júpiter foi salvo pela mãe de ser devorado pelo pai?); fazenda com espaço de casarão e sobrefartura.

a de dona Vininha: "aprazível (...); aí Pedro Orósio principiou o namoro" (mais tarde a fazenda será cognominada também de Boamor) .

a de Nho Hermes: onde acharam notícias do mundo e o seo Jujuca fechou compra de...

a de Nha Selena: "na ponta da serra de Santa Rita - onde teve festinha e Frei Sinfrão disse duas missas, confessou mais de umas dúzias de pessoas" (seria a manifestação da piedade fraterna da deusa que se suicida ao saber da morte do irmão Hélio?).

a de Marciano: "mediando da cabeceira do Córrego da Onça para o Córrego do Medo, lá o Pedro Orósio quase teve de aceitar malajuzada briga com um companheiro morro-vermelhado": a isotopia bélica se manifesta clara nos termos grifados.

a de Apolinário: fazenda limítrofe com os Gerais, na vertente do Formoso - ali já eram os campos gerais dentro do sol .

Nota-se, a estas alturas, que a escolha dos elementos que individualizam cada fazenda se deve ao narrador, no ato da enunciação. Nessa escolha está evidente a intenção de seccionar o espaço geográfico

das serras em seis reinos muito bem definidos. Dentro dessa perspectiva, entende-se que se no enunciado: "as principais (fazendas) tinham sido", a disjunção feita entre dois grupos do paradigma (fazendas principais / secundárias) pareça numa primeira instância obedecer ao propósito de sintetizar a narrativa (evidente no trecho em que esse enunciado se localiza); numa segunda instância, porém, fica clara a função de proceder-se a uma seleção fundamental no texto; trata-se, novamente, de distinguir dentre os elementos fornecidos pelo mundo extensional os pertinentes dos não significativos à mensagem narrador-leitor.

Esta relação motivada entre os nomes dos proprietários e as propriedades (confirmada por elementos circunstanciais, tais como localização geográfica, comportamento de proprietário ou de atores outros) nos obriga a ver uma relação de necessidade também na correspondência entre o paradigma geográfico e o dos traidores de Pedro Orósio.

4.6. Reexaminando, entretanto, o tratamento dispensado pelo narrador aos traidores, tanto ao nível do discurso quanto ao do relato, não nos parece ter havido a mesma preocupação de individualizá-los. O único deles que recebe destaque é Ivo, cuja posição de chefe, confirmada várias vezes pelo relato, aparece retratado, como já dissemos, no discurso de Laudelim na expressão: "Eram seis mais um".

Contrariando o quase anonimato a que na introdução Ivo é reduzido, em oposição marcante a Pedro Orósio, o narrador nos fornece no meio (e só então) da narrativa o apelido que lhe confere maior individualidade. A partir desse momento deixa de ser o ator não-marcado do início para receber marca própria: ele é Ivo Crônico ou Crônico. A razão da alcunha é bastante elucidativa: "era um sujeito de muita opinião, que teimava de cumprir tudo que dava anúncio de um dia de fazer". A isotopia temporal proposta pelo apelido recebe dos lexemas empregados na sua definição várias categorias semicas, cuja articulação pode ser resumida da seguinte forma: realização certa no tempo.

Do ponto de vista da fábula amorosa, verifica-se novamente a relação motivada entre a alcunha e o referente: Ivo cumpre o seu propósito de vingança. Entretanto, é preciso atentar para o fato de que o segundo paradigma de deuses tem como denominador comum a categoria disfórica de sua função, o que nos leva à oposição:

fazenda-de-d eu ses : euforia :: traidores : disforia.

Essa equação volta a propor a simetria dos dois paradigmas e a pergunta pelo sétimo termo do paradigma dos fazendeiros.

As referências às fazendas aqui arroladas ocorrem ao narrar-se a volta da comitiva. Reexaminando o trajeto de ida, posto em destaque tanto no discurso quanto no relato pelo episódio de Malaquias, verifica-se que este se dá no dia seguinte à passagem da comitiva "na fazenda do Saco-dos-Cochos, de seu Juca Saturnino, onde tinha falhado". O único fato ali ocorrido mencionado pelo narrador é: "Aparecera o Mafal, o primo do Ivo, os dois resumiram muita conversa apartada. O Mafal, outro que mal escondia o ferrão. Sujeito feioso e lero, focinhudo como o coati". E tudo dito sem maiores preocupações, como a citar de passagem algo que comprove a "meia-bobagem de ciúmes" dos companheiros ("Ainda, na véspera, na Fazenda do Saco-dos-Cochos", diz o narrador substituindo Pedro Orósio).

Em oposição, portanto, às demais fazendas, esta não se encontra entre as "principais" de lista, embora seja a primeira onde pernoita o grupo. O destaque em negrito das seis se opõe ainda ao fato de que, neste caso, o nome do proprietário vem em segundo plano, ocupando o primeiro o da propriedade. Relacionando tais dados com os sete mensageiros e o trajeto da comitiva, pode-se traçar o seguinte paralelo:

ida	
1 mensageiro	- Malaquias
1 fazendeiro	- Saturnino
1 traidor _a	- Ivo Crônico
v s	
6 mensageiros	
6 fazendeiros	
6 traidores	
volta	

A posição de termo marcado da fazenda de Saturnino não se faz, portanto, pela oposição destaque/não-destaque dado no discurso. Faz-se pela distribuição pelas duas partes em que se divide a viagem, pois a fazenda de Saturnino se localiza no gráfico ao lado do chefe dos traidores e do mensageiro fundamental. Essa posição de termo marcado no

relato se encontra, portanto, diluída no discurso. Ao localizá-la no início da narrativa, quando o leitor desconhece a trama e intriga da narrativa, a fazenda se perde no meio dos inúmeros aspectos geográficos pitorescos em que abunda esta primeira parte do texto. Por isso, o narrador ao referir-se a ela pode colocar, lado a lado, o nome do proprietário e o da propriedade: Fazenda do Saco-dos-Cochos, de seo Saturnino. São já quase no final, quando Pedro Orósio pergunta pelos demais companheiros que irão à festa e Ivo responde: "-Estão esperando, no fim do beco do Saturnino", é que volta o nome do fazendeiro. Mas ainda desta vez, sem maior destaque. Segue-se a canção de Laudelim e os dois rapazes se dirigem para o local do baile:

"Aí eis que ali, no Juajim, na última casa sozinha, na saída para o Saco-dos-Cochos, estavam todos os companheiros, por cerimônia de recongração" (p. 65).

Além da isotopia eufórica da segunda parte do enunciado ("todos os companheiros", "cerimônia de recongração"), o nome da fazenda substitui o do proprietário, e vem cercado de pormenores ("no Juajim, na última casinha sozinha") que desviam a atenção do elemento fundamental. Identificando-se, porém, o local como o Saco-dos-Cochos, de propriedade de Juca Saturnino, identifica-se o sétimo fazendeiro-deus: a Ivo Crônico corresponde Juca Saturnino.

Vejamos o que ocorre no reino de Saturnino: na ida, o encontro de Ivo com o primo Maral (simples intermediário) os quais, agora sabemos, tramam a vingança; na volta, é ali que se dá a tentativa de homicídio: fecha-se o círculo e cumpre-se a função da alcunha de Ivo.

4.7. Completada a relação termo a termo entre os dois paradigmas, diferenciados entre si pela distribuição categóricas euforia/distoria, resta-nos alinhar a leitura que esses dados propõem.

Tanto no paralelismo com a canção de Laudelim como pelos próprios nomes, os traidores são caracterizados como reis. As propriedades atravessadas pela comitiva constituem reinos individuais. Após o canto de Laudelim, Pedro Orósio volta a percorrê-las de memória, identifica-se rei de todas aquelas paragens agrestes onde mora:

"toda aquela serra subida (...) cheia de tratos onde ninguém pode pisar e o gavião-grande é dono" (p. 68).

Iguala-se, portanto, a Ivo mas opõe-se a ele pois enquanto o

seu nome evoca pedra, o imutável, duas vezes, o de Ivo evoca tempo, o mutável. São dois atores, assim caracterizados, que se defrontam na propriedade de Saturnino. A relação Ivo Crônico/Pedro Orósio e Saturnino pode ser vista, a partir de então, como uma relação hiperonímica de Saturnino que se biparte em Crônico e Orósio. Isto é uma relação do todo com as partes. A luta se faz, assim, dentro da unidade.

Remontando, agora, ao saber que a referência mitológica dos nomes Saturno e Cronos nos obriga, é possível identificar em Ivo a Cronos, o deus devorador de seus filhos, e em Pedro Orósio a Saturno romano, o deus da agricultura. Não por acaso Pedro Orósio é agricultor. Conta o mito que Saturno, destronado pelo filho, veio para o Lácio onde promove a idade de ouro através da agricultura. Lácio, o nome do esconderijo de Saturno, vem de latere. Da mesma forma é nos Gerais que se esconde Pedro Orósio, temeroso do crime que possa ter cometido. Uma vez de posse de seu destino, é ali onde deverá promover a agricultura com que reparará a carência da região, situação inicial desta narrativa.

NOTAS

- (1) Edição citada neste trabalho: NO URUBUQUAQUÃ, NO PINHÊM. 3a. ed. ("Corpo de Baile"), Rio, José Olympio, 1965.
- (2) Lotman e Pjatigorki - "Le texte et la fonction". Semiótica 1-2, 1969, p. 106.
- (3) id.ib. p. 212.
- (4) Veja-se como analisa o Professor Prado Jr. a figura do morro da Garça: "Lá, lá fora lá está o morro. Escaleno, ele é triangular, fino em sua forma e nítido em seu perfil, mas ele é escuro, espesso, e pesado. Forma natural, une a regularidade da figura geométrica, o espaço claro, a densidade e a escuridão das coisas materiais. Participa, ao mesmo tempo, do universo transparente do pensar, da inteligência, e da opacidade das coisas dadas e encontradas, brutas e pré-humanas. Como as coisas do homem, como os símbolos que ele produz, o morro fala e tem sentido; como as coisas da natureza, ele é e transcende o falar humano. Essa estranha união nos faz pensar nos artefacta: pois é no objeto técnico, que se

opera esse casamento entre a matéria e a forma, entre a resistência da inércia e a teleologia. O morro é uma pirâmide, Objeto ambíguo, o morro nos remete a outro objeto ambíguo. Pois a pirâmide é mais que um objeto técnico, é mais que um edifício ou que uma sepultura. Limiar entre a vida e a morte, a pirâmide i mais passagem que nos conduz do humano àquilo que o transcende, ultrapassa toda técnica, pois é essencialmente trave s s ia. Ela participa da mesma natureza da esfinge e, na promiscuidade entre pirâmide e esfinge, abre o espaço que torna possível o comércio entre o homem e os deuses, que possuem o segredo do destino. É por isso que a esfinge, enigma e desafio, é a fonte de uma linguagem cifrada, mensagem absoluta, proposta à perplexidade do sujeito empírico e contingente". ("O Destino cifrado - linguagem e existência em Guimarães - Cavalo Azul, 3, p.23).

- (5) A profissão de agricultor implica também a oposição sedentário/nômade, como deixa claro o trecho: "Não imaginava como era que alguém podia querer ser trabalhador de trem de ferro, guarda-freio, foguista, maquinista" (...) "Viajar era bom, mas por curto prazo de tempo", (p. 57).
- (6) Greimas, "La structure des actants du récit". In Du sens, Paris, Seuil, 1970, p. 258.