

o RECADO DO MORRO

Tieko Yamaguchi
Miyazaki

e

Juliana
de Marinêz

Following the theoretical concepts developed by Vladimir Propp and A. J. Greimas, and applying the models furnished by them, the authors try to find a mythic significance for the central character of Guimarães Rosa's *O recado do Morro* and to detect in it a meaning which goes beyond the regional boundaries suggested by the plot and the denotative story.

O recado do Morro (le message du col) est le titre d'un récit — est-ce un conte? est-ce un roman? — de Guimarães Rosa. Mme. Miyazaki et Mme. Marinêz touchent d'étudier ce texte aux traits nettement régionaux et utilisent pour ce faire les concepts de Vladimir Propp et de A. J. Greimas dont les modèles d'approche rendent possible de chercher au personnage central et par là, récit tout entier, une signification mythique, est-à-dire une signification dépassant les limitations régionales. Celles que l'intrigue et la fable dénotative imposent au texte.

1.0. O recado do morro e Bento Prado Júnior. O recado do morro tem sido uma das obras menores de Guimarães Rosa mais estudadas em cursos regulares de Literatura Brasileira. Dentre as várias razões dessa preferência destaca-se a presença ali daquele mundo arcaico e mítico - ao lado de uma manipulação lingüístico-literária consciente e nada arcaica — que o identifica logo à obra maior do autor, e coloca, se bem que de outra forma, as mesmas perguntas de Riobaldo-narrador. Foram, entretanto, as interessantes observações de Bento Prado Júnior sobre este conto (ou-novela?) em seu ensaio **O destino cifrado — Linguagem e existência em Guimarães Rosa (Cavalo Azul 3)** que nos fizeram ver a oportunidade de um reexame de vários aspectos por ele destacados. O herói, por exemplo, ali definido como *a figura privilegiada, aquela que, mesmo à mais rápida inspeção, revela aos olhos de outrem uma duplicidade essencial em seus gestos*, aliada a uma concepção de estória segundo a qual *haver uma estória só é possível porque o herói pode passar do não saber ao saber*, nos sugeriu aplicar a este texto a teoria narrativa de Propp-Greimas. O que nos propomos aqui, é, pois, um estudo mais demorado de algumas questões levantadas pelo professor Prado Júnior.

2.0. Isotopia 1 e o deslocamento espacial das personagens

O recado do morro a trajetória espacial que a comitiva guiada por Pedro Orósio realiza em sua viagem, tendo como ponto de partida o povoado, ganha uma forma parabólica cuja curva se localiza no ponto de intersecção das duas regiões sócio-geográficas focalizadas: a região montanhosa e a dos Gerais. A

direção segue, em linhas gerais, do sul para o norte. Como se declara logo no início do conto, a viagem tem um objetivo claro: acompanhar o visitante estrangeiro pelas terras do interior brasileiro. A comitiva recebe os componentes que recebe por motivos declarados: não só a gentileza para com o estrangeiro como o fato de as personagens socialmente superiores (o padre, seu Jujuca) se encontrarem de **férias**, e os outros à cata de bons negócios. O próprio guia, Pedro Orósio, não teria concordado com a empreitada não fosse a oportunidade de dar um pulo até os Gerais. De conformidade com essa isotopia (isotopia 1) - confirmada inclusive ao nível da narração pela demorada descrição dos lugares por onde passam - não causa estranheza ser a linha da trajetória interceptada em vários pontos por personagens insólitas as quais oferecem ao visitante aspectos curiosos dos *produtos* da terra. A seqüência combinatória do comparecimento dessas personagens obedece, de acordo com essa leitura, a uma motivação sócio-geográfica.

2.1. Por outro lado, porém, observa-se que, se a movimentação espacial de um ponto a outro do território é justificável por essa leitura, o movimento parabólico, descrevendo em ordem inversa a seqüência geográfica, cuidadosamente referenciada pelas principais fazendas, consistiria em uma simples redundância. Esta, porém, não é gratuita nem ao nível do relato nem ao da narração. Uma leitura atenta do texto denuncia uma distribuição do material ao nível da narração cuja razão de ser está no relato: a descrição dos diferentes pousos da comitiva se faz quando da **volta**; a ida se resume nas informações de duas linhas: *Adiante, houve dias e dias, dado resumo. A onde queriam chegar, até lá chegaram, a comitiva, em fins.* (Rosa 1969). Isto porque ao nível do relato verifica-se uma homologia entre o desequilíbrio no tratamento da ida e volta, denunciado ao nível da narração, e a distribuição das personagens *anormais*: uma (Malaquias) para a ida e seis para a volta. Por outro lado, nota-se que se a primeira personagem se enquadra na isotopia 1, catalisada pela curiosidade demonstrada por seu Alquiste, o mesmo não acontece com as outras: a primeira delas, Catraz, consegue ainda despertar um pouco de interesse no visitante, enquanto as demais lhe passam quase despercebidas. Só a última, de número sete, lhe merece toda atenção e simpatia. A de número três é simplesmente uma criança e a de número quatro, um bobo comum, não marcado por qualquer característica regional. A de número cinco — Nomindômine — que intersecciona o caminho da comitiva duas vezes, em sua primeira aparição não entra sequer em contato com o visitante; observa-se, pelo contrário, uma disjunção espacial entre os dois quando no local de encontro permanecem sozinhos Orósio, Guegue e Nomindômine. Em sua segunda aparição não há qualquer referência a uma comunicação entre ela e seu Alquiste. O mesmo ocorre com a sexta persona-

gem, o Coletor. Infere-se daí que a isotopia] é insuficiente para explicar a seqüência sintagmática em que se apresentam essas figuras extraordinárias.

Dito isso, vejamos se o mesmo acontece com a isotopia manifestada pela fábula da vingança.

3.0. Isotopia 2: a fábula e a performance amorosa. Denotativamente, a razão da vingança de Ivo e seus companheiros contra Orósio é o ciúme, a rivalidade entre os rapazes solteiros na disputa das raparigas (isotopia 2).

O processamento amoroso constitui uma operação antropomórfica que pressupõe um sujeito. Ao nível da gramática de superfície de Greimas, esse fazer pode ser formulado em termos de um enunciado narrativo simples: EN F(A), em que *le faire, en tant que procès d'actualization, est dénommé fonction (F) et où le sujet du faire, en tant que potentialité du procès, est désigné comme actant (A)*. (Greimas 1970:168) O tipo mais simples de enunciado narrativo é o descritivo (ED). O enunciado pode receber restrições semânticas que o convertem em enunciado modal (EM). A adjunção, por exemplo, do classema **querer** transforma o actante em sujeito, isto é, em *opérateur éventuel du faire*. Esta restrição, porém, não é suficiente porque *On voit que, linguistiquement, l'introduction du classème vouloir est autre chose qu'une surdétermination du prédicat, qu'elle nécessite la construction de deux énoncés distincts dont le premier est un énoncé modal et le second un énoncé descriptif qui, hypotaxique par rapport au premier, lui sert d'Actant-Objet* (Greimas 1970:168):

EM=F : querer/S; 0(F;A), donde EM=F : querer/S;0/.

A introdução da modalidade do querer permite, portanto, a construção de enunciados modais com dois actantes (sujeito e objeto) os quais, enquadrados no eixo do desejo, passam a equivaler, semanticamente, a **sujeito performativo** e a **objeto instituído em valor**:

F=querer/S ; 0(F : aquisição; A; O).

A disputa do mesmo objeto por dois sujeitos nos leva às três etapas da *performance* greimasiana:

EN ₁ =	F: confrontação	(Si «- * S ₂)
EN ₂ =	F: dominação	(Si - * S ₂)
EN ₃ =	F: atribuição	(S _j - O)

gráfico 1

Da mesma forma que em outros contos de Guimarães Rosa, em **O recado do morro**, seja pelo ponto de vista utilizado pelo narrador, seja pela ideologia que orienta a narração, na fábula amorosa o Actante-Sujeito do enunciado modal nunca é realizado por um ator feminino. As mulheres se apresentam caracterizadas por uma ausência quase que completa de marcas em oposição clara ao peso da caracterização masculina. As marcas de algumas delas pertencem a uma ordem que intervém simplesmente na sua valorização enquanto objeto de querer do sexo oposto. Desta forma, nos momentos em que elas se insinuam como possível Actante-Sujeito, sofrem um confronto imediato do querer masculino que as neutraliza. Por outro lado, está bastante claro que o querer feminino se manifesta como consequência da performance masculina, tornando possível a atribuição representada pelo último enunciado da unidade narrativa greimasiana: EN₃=F : atribuição (Si - O).

Dentro do eixo da sexualidade, tem-se, assim, uma distribuição pré-determinada dos atores pelos actantes Sujeito e Objeto. Ao primeiro corresponde sempre um ator masculino e ao seguinte um ator feminino. Essa disjunção pode ser lida também como a oposição agente vs paciente.

3.1. Uma outra diferença se verifica no tratamento da disjunção masculino vs feminino. Sendo as relações heterossexuais as únicas reconhecidas pela sociedade em questão, a distribuição de atores pelos actantes Sujeito e Objeto obedece a um jogo de injunções e não injunções que assim se realiza:

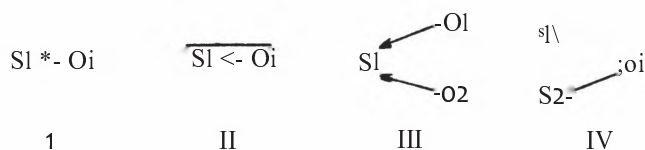


gráfico 2

A combinação I é a canônica; a II é simplesmente a não realização de I, isto é, o celibato. A forma canônica pode receber a variante III em que o Objeto é realizado concomitantemente por diferentes atores, mantendo-se

invariável o ator-Sujeito. Em contraposição a esta variante, a IV - em que à invariabilidade do ator-Objeto corresponde mais de um ator-Sujeito - se configura como a ruptura de um equilíbrio mantido pelas três primeiras. Convém notar que, se a forma canônica é a apresentada por I e II, a manutenção do equilíbrio social é dada pela variante III, não exatamente pela oposição invariabilidade em Svs variabilidade em O, pois, encarada a relação amorosa como um processo duplamente orientado, em que o ator-Sujeito passa a Objeto, a variante III corresponde ao verso da IV. É a oposição masculino/feminino em sua distribuição pelos actantes S e O, segundo um sistema patriarcal, que determina as injunções e não-injunções das realizações. Desta forma, as mulheres não só se reduzem à posição de Objeto e, enquanto tal, são pacientes de um querer-fazer masculino, mas ainda suportam a concorrência de outros atores-Objeto de mesmo sexo. Em contraposição, os homens não só se mantêm como atores-Sujeito e, portanto, são agentes, mas ainda não suportam a concorrência de outros atores masculinos-Sujeito. O modelo social das relações amorosas, do ponto de vista masculino, pode ser formulado da seguinte maneira:

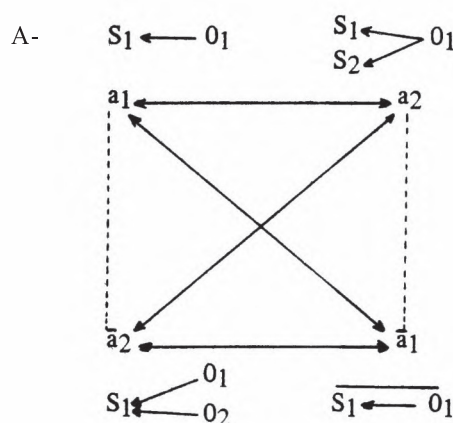


gráfico 3

3.2. A relação amorosa é vista pelo homem como uma relação de atribuição entre o sujeito e o objeto semânticos. Ocorre, então, o que Greimas denomina enunciado atributivo (ÇA), uma subclasse dos descritivos. Ao nível da descrição semântica, os enunciados atributivos se dividem em dois tipos de acordo com *la nature externe ou interne des objets attribuables*. As funções dos enunciados atributivos podem ser ou da ordem do **ter** ou do **ser**. *Le désir de possession institue l'objet d'une possession virtuelle comme une valeur*, e esse objeto pode constituir ou um valor externo ou interno ao sujeito. *Cette différence s'exprime en termes syntaxiques en disant que la relation entre le sujet et l'objet de l'énoncé attributif est, dans le*

premier cas, hypotaxique et, dans le second, hyponymique (Greimas 1970: 170). Esta distinção, conclui o crítico, nos dá um critério formal para discernir duas ordens de valores: objetivos e subjetivos.

Em **O recado do morro**, enquanto inter-individual e heterossexual a relação amorosa se apresenta como um enunciado atributivo em que as duas ordens de funções se encontram em uma relação de implicação. A relação amorosa passa a ser uma atribuição de um objeto feminino que o sujeito masculino faz a si mesmo. Trata-se, pois, de um fazer-reflexo. Isso nos leva a um esquema de comunicação em que entram três actantes: o destinador, o destinatário e o objeto. Aí o homem é o destinador de um objeto-valor, a mulher, a si mesmo-destinatário. A relação entre S e O neste caso é, portanto, hipotética. Entretanto, essa comunicação, em que o homem é um ator sincrético por assumir as categorias destinador e destinatário, só é possível quando o sujeito semântico é possuidor de requisitos que o capacitam para a empresa amorosa. Ou seja, a visão do homem enquanto ser amante se apresenta na forma de um enunciado atributivo da ordem do ser: a relação de S e O torna-se hiponímica. Em conclusão: é necessário que o homem seja para que tenha posse que confirme o ser do sujeito. O objeto-bem (a namorada) se transforma em um pretexto, *un bien d'investissement des valeurs, un ailleurs que mediatise le rapport du sujet à lui-même*. (Greimas 1973:15)

3.3. O Sujeito deve ser o quê?

Por um meio pensamento, Pedro Orósio se compara: aqueles apareciam mais seguros de si, com muita capacidade. Estavam rindo, falando por brincadeira, mas mesmo assim a gente via que eles, cada um queria ser sem chefe, sem obrigação de respeito, alforriado de qualquer regra (G.Rosa 1969:43). A observação de Orósio vem enriquecida pela contraposição que faz entre ele e os companheiros — a quem atribui, neste trecho, semas que os marcam positivamente: *Talvez, ele, Pé-Boi, dava apreço demais aos padrões, resguardando a ordem, lhe faltava calor no sangue, para debriar e dizer ditos maldosos. Outramente admirava seu tanto a vivice de Lualino, do Ivo Crônico*. (G.Rosa 1969:29).

As disjunções encontradas entre os dois termos confrontados levam a estabelecer dois tipos de conduta. Uma que institui uma relação horizontal, hiponímica entre os homens; outra que obedece a uma relação vertical, hiperonímica. Enquanto na segunda o equilíbrio social é mantido pelo respeito às posições por ela determinadas, na primeira esse equilíbrio é mantido pelo medir de forças iguais. Enquanto a segunda dita as suas próprias normas de funcionamento, a primeira encerra em si uma contradição: a negação de re-

gras coletivas não é a afirmação da autonomia individual mas a própria negação do relacionamento social.

Se se considera que, da mesma forma que a sociedade, o indivíduo se define quanto à sua personalidade pelos conteúdos que assume e pelos que rejeita, o sistema de valores individuais do conto pode ser assim representado:

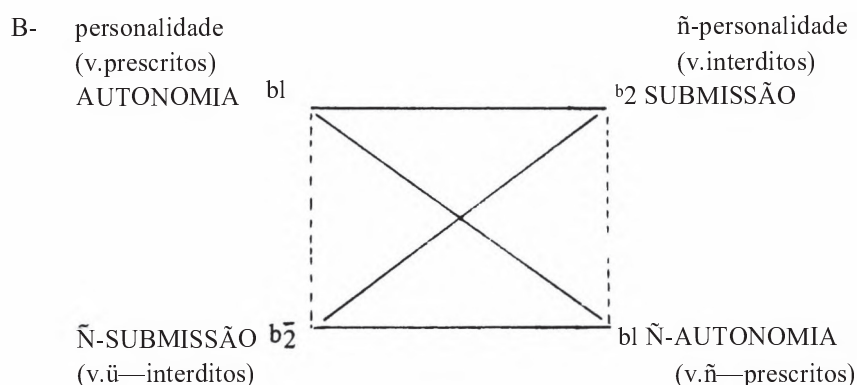


gráfico 4

Desde que o sistema de valores individuais passa a dirigir as relações amorosas, podemos prever, a partir de b_1 , as seguintes possibilidades de relações:

$$\begin{array}{ll}
 b_1 \text{ } r \text{ } a_1 \text{ (I)} & \text{(I) } pr(B) - r \text{ } pr(A) = \text{equilíbrio} \\
 b_1 \text{ } r \text{ } a_2 \text{ (II)} & \text{(II) } pr(B) + i \text{ (A)} = \text{conflito} \\
 b_1 \text{ } r \text{ } \tilde{a}_1 \text{ (III)} & \text{ou seja (III) } pr(B) + \overline{pr}(A) = \text{conflito} \\
 b_1 \text{ } r \text{ } \tilde{a}_2 \text{ (IV)} & \text{(IV) } pr(B) - t- \overline{i} \text{ (A)} = \text{compatibilidade}
 \end{array}$$

gráfico 5

Dessas combinatórias, a (II) - relação entre termos não homólogos pertencentes a deixis não-homólogas — é a que corresponde a uma ruptura de **conflito forte** (em oposição à (III), de conflito fraco). Isto posto, concluímos: a - para que haja equilíbrio individual a escolha aconselhável seria, em primeiro lugar, a (I) e, em seguida, a (IV); b - para que isso seja possível é preciso que os indivíduos aceitem um contrato de respeito das regras de conduta. Isto é, ao contrário do que afirma, no momento em que se muda para as serras, passa a vigorar também para ele, Pedro Orósio, um código de

conduta quanto ao comportamento amoroso. No instante em que se inicia o conto que, como diz o narrador, *teve aparente princípio e fim, num julho-agosto*, a situação é a que se enquadra na variante (II): $pr(B) i(A)$. E ela se apresenta como a conclusão de toda uma performance.

Segundo Greimas, há duas séries de performance. Uma em que se dá a aquisição e transmissão de valores modais e outra, em que se verifica a aquisição e transferência de valores-bem. Em **O recado do morro**, a primeira performance está implícita na segunda, pois a personagem Orósio se apresenta dotada de uma série de qualificações que a configuram como um sujeito que **é** e por isso **pode**, conseqüentemente **tem**. Desta forma, logo no início, já na introdução, o conto exhibe uma situação resultante de uma seqüência narrativa completa e, portanto, formulável em termos de um enunciado translativo (ET). Após sucessivos confrontos como assinalam os seus diversos inimigos novos, após a sua vitória confirmada reiteradamente, o protagonista é o sujeito dominante a quem são transferidos os objetos-bem (as namoradas) em detrimento dos rivais. No momento em que essa transferência de objeto fere o código de valores individuais e localiza os rivais em b2, configura-se a transgressão por parte de Orósio do código de conduta.

3.4. Vistas as coisas desta perspectiva, a personagem Pedro Orósio se apresenta como o **infrator**: ele introduz em uma situação de equilíbrio uma força de desequilíbrio; toda a seqüência da transgressão está implícita no conto: no momento em que se estabelece na região, para que haja convivência social, Orósio firma um contrato com a população masculina, o qual infringe ao querer colocar-se em posição de superioridade com relação aos demais. Com essa infração, ele denuncia ao mesmo tempo a contradição entre o código de conduta amorosa e o código de valores de personalidade. De qualquer forma, Ivo e seus companheiros passam a vítimas que se encarregam de punir o agressor que os alienara de bens hiponímicos (machismo, autonomia) e de bens hipotáticos (as namoradas). O relato se desenvolve, em termos greimasianos, como a *realização* que anulará a situação de *virtualidade* de Ivo e companheiros, um processo de transformação de que são eles próprios o meta-sujeito-operador (Cf. Greimas 1973:23-35). Esse processo sofre, porém, a oposição de uma outra vontade que procura frustrar a sua realização: o morro.

4.0. **A aparição do anti-sujeito e a transmissão do recado do morro.** A partir da aparição do morro, o relato passa a configurar-se como o confronto de duas vontades: de um lado, uma personagem (S1) que se fixa um propósito (a vingança) e, de outro, outro sujeito (S2) que, conhecedor das

intenções de Si, procura avisar a vítima. No momento em que Si se lança à ação (Ivo aceita fazer parte da comitiva) S2 começa a movimentar-se. A partir de então Si e S2 passam a uma relação de contradição em que a vitória de um equivale à derrota do outro. Nessa luta, há uma desigualdade de condições: enquanto S2 conhece o plano de Sj, este ignora a existência daquele. Por outro lado, se é fácil compreender os meios de que se vale Si para pôr em prática o seu projeto, para colocar-se em posição de contradição a Si, S2 se faz substituir por um conjunto de atores (§1) que, como já assinalamos, constituem o termo marcado da oposição normalidade/anormalidade.

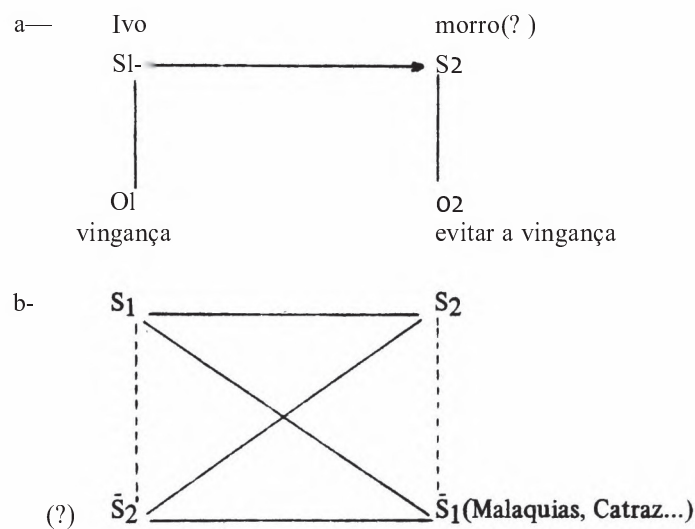


gráfico 6

A forma de luta de S2 é revelar à vítima o segredo de Si e para isso se vale de intermediários marcados pela *anormalidade*. Por quê?

4.1. A comparação das fases de transformação da mensagem do morro mostra que o recado, a princípio, é simples: morte à traição numa noite de festa. Nesses termos, as transformações imprimidas ao recado original pelas diferentes decodificações situacionais, pelos elementos circunstanciais aos mensageiros e pela posterior codificação feita por estes, deveriam significar um expediente para levar o relato e o leitor a um clímax dramático simplesmente. Parece ser esta a leitura mais adequada à divisão dos mensageiros em um na *ida e seis* na volta da viagem que é para quando está marcada a vingança. A não decodificação da mensagem pelo destinatário e a sua decisão de não voltar aos Gerais confirmam a volta como a caminhada em direção ao

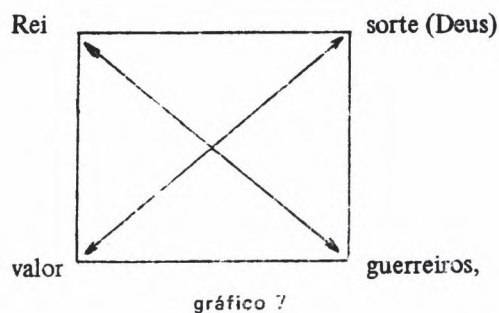
crime e ao clímax. Daí a acumulação de mensageiros que se apressam e se afligem em transmitir o recado.

Por outro lado, porém, verifica-se que as transformações sofridas pela mensagem até se cristalizarem definitivamente na canção de Laudelim, constituem uma necessidade: elas são indispensáveis à estruturação de uma outra mensagem cujo significado não se esgota na confirmação simples da excepcionalidade de Pedro Orósio nos termos reconhecidos pelas demais personagens e cantada desde o início pelo narrador.

Submetendo-se a canção a uma análise narrativa nos moldes propostos por Propp e Greimas, apresenta-se de imediato uma situação inicial - um rei e seus guerreiros, todos valorosos — em que os indícios da qualificação do herói estão evidentes: *Quando era menino já tinha espada na mão e a bandeira do signo de Salomão*. Com a aparição da Morte, confirma-se essa qualificação inata (prova de qualificação). O objeto mágico ou coadjuvante se apresenta na forma da proposta formulada à consciência do rei pela Morte: *A tua sorte pode mais que o teu valor?* A relação de implicação entre Morte e Deus está clara na expressão usada pelo cantor ao referir-se à missão da primeira: *Como embaixador*. Com tais dados, pode-se proceder à seguinte distribuição actancial: Herói: Rei; Objeto: Destino; Destinador: Deus; Destinatário: Rei. A questão formulada pela Morte segundo a qual

se o homem tem livre arbítrio, então sorte e valor se equivalem;
se não, sorte e valor podem equivaler-se ou não,

indica que a prova preliminar tem como objeto a heroicidade do Rei. À reação positiva deste, segue-se a prova principal na forma do combate dos guerreiros ao Rei para impedir que este obtenha o objeto-bem, o conhecimento de seu destino. O prêmio dado ao rei (prova de glorificação) por ter confirmado o seu valor em que:



se apresenta- no momento em que decodifica, no último instante de vida, a mensagem nós céus enviada pelo Destinador e, conseqüentemente, obtém a significação do momento que acaba de viver: a revelação de ser um eleito. Todos os objetos<valor em jogo são, assim, transmitidos ao Rei: heroicidade, conhecimento de seu destino, revelação de sua condição de eleito. Os sete guerreiros-traidores passam a ser vistos em sua implicação com o Destinador: são simples instrumentos que possibilitam não só o cumprimento do destino, morte à traição, mas principalmente a transmissão ao herói de seu conhecimento.

Já a estas alturas uma diferença se depreende entre a estória do Rei e a de Pedro Orósio: numa morrem todos, noutra vence o herói. Isso leva a supor que no segundo caso o valor vence a sorte ou, então, à pergunta: qual é, realmente, a sorte de Pedro Orósio?

4.2. Comparando-se ainda a composição de Laudelim com a situação do crime de Ivo, verifica-se a coincidência de detalhes que jamais teria, ocorrido sem as transformações impostas pelo percurso feito pela mensagem original. São pormenores ou que decidem a decodificação do recado pelo destinatário (Orósio-rei, sete companheiros-sete guerreiros, faca-espada), ou cuja evidência leva a perguntar pela sua função (noite de luar, o canto do rei e de Orósio, o conselho dos traidores, a Lapa de Belém e a do Maquiné, a condição ou o nome de nobre dos traidores). São pormenores ausentes, portanto, da mensagem original. Tudo isso nos leva a acrescentar à pergunta sobre o porquê da marca acentuada dos mensageiros, perguntas tais como: quem é esse destinador que conhece os desígnios dos traidores e se apressa em proteger a vítima? Quem é esse que, por vias tortuosas e insuspeitáveis, povoa o caminho do herói de sinais? Para responder a essas questões, é indispensável que se proceda a uma análise funcional da fábula do crime.

5.0. Análise funcional da fábula do crime. Da perspectiva em que Pedro Orósio é o vilão e Ivo o herói-vítima, pode-se traçar a seguinte seqüência de funções, configurada logo no início da narrativa: **contato-ruptura-dano**. Tem-se aí a série disfórica da fase de alienação de que Ivo e seus companheiros são as vítimas. A partir desse estado negativo, de carência, inicia-se um movimento de reintegração dos objetos alienados.

O pedido de ajuda e a conseqüente aparição do sujeito-herói se apresentam neste conto de forma sincrética, já em fase de conclusão. Cada personagem masculina prejudicada pela ruptura do contrato é ao mesmo tempo mandatário e herói, pois são eles próprios o meta-sujeito que promove-

rá a inversão da situação. Devido, porém, a algumas características específicas do conto, esse contrato que dará início à empresa reparadora do dano é modalizado por duas categorias: pela categoria do individual/coletivo e do ser/parecer.

Com relação à primeira modalização, verifica-se que o contrato de cada personagem consigo mesma amplia-se para um contrato coletivo. Cabe aqui uma nova aproximação à narrativa de Laudelim: através da forma de enunciação, o cantor divide os guerreiros em chefe e subordinados ao dizer: *eram seis mais um*. Homologamente, cabe a Ivo a posição de chefe do grupo.

Pela segunda modalização, toda a narrativa se processa segundo o modo deceptivo. Isto é, o herói-vítima passar a agir modalizando o seu comportamento pelo parecer, o que corresponde, segundo a morfologia de Propp-Greimas, à forma de comportamento do vilão. Tanto a primeira modalização quanto a segunda se explicam como a tentativa de neutralização de forças: a maneira de vencer um inimigo privilegiado pela natureza em força física é atraí-lo a uma **cilada** através da **astúcia e inteligência**.

Segundo esse modo deceptivo, as funções que se seguem se enquadram na esfera de ação do vilão. As funções **Interrogação e Informação** estão pressupostas no fato de os agressores na pessoa de seu chefe terem-se engajado na mesma comitiva. A própria posição de Ivo no grupo manifesta o modo deceptivo da narrativa: no fim da fila, vai ele como o encarregado das mulas de carga, **A Cumplicidade Involuntária** e o **Engano** se realizam, a primeira, na forma do interrogatório a que Ivo submete Orósio sobre a sua decisão de voltar ou não aos Gerais e sobre a sua persistência em namoricar indistintamente, e o segundo na falsidade da amizade de Ivo.

Cabem aqui algumas observações sobre a dupla função que as ações desempenham nesta narrativa. As ações que culminam com o **Engano** (o interrogatório e a manifestação de amizade) visam a um único fim. A sua efetivação depende da reação da vítima: voltar aos Gerais e não namoricar podem equivaler a desistência da vingança. Entretanto, por uma dupla caracterização de Pedro Orósio como herói, este reage também deceptivamente: apesar de seu desejo de voltar à terra natal, ainda que mal formulado, nega-o; persiste em suas aventuras amorosas por debique às observações amigáveis de Ivo. Reagir positivamente seria para Orósio aceitar as injunções interditas no seu código de personalidade, ou seja, submeter-se à vontade de outrem. A decodificação das mensagens de Ivo como manifestação de amizade se explica nesta fase da narrativa pois ela corresponde à fase do não-saber do herói.

Segue-se a função Dano com a tentativa do crime de morte.

A primeira função da morfologia de Propp — **Afastamento** — pode ser identificada, primeiro, na viagem e, depois, na ida ao baile. É o deslocamento da própria vítima que propicia esse afastamento: do lugar cotidiano e da proximidade protetora dos amigos. Tem-se, assim, a seqüência correspondente à parte preparatória da narrativa: **Afastamento — interrogação e Informação — Engano e Cumplicidade Involuntária — Dano**. Isto equívale a dizer que à carência conseqüente à traição deve seguir-se a aparição do herói que deverá sanar o dano. Mas se esta seqüência, de alienação da perspectiva de Orósio, corresponde, da perspectiva de Ivo (vítima da infração daquele), a uma performance de reintegração de bens alienados, as mesmas ações vistas de um ângulo eufórico, passam a desempenhar outras funções.

5.1. Voltemos ao início deste item em que consideramos Pedro Orósio traidor e Ivo, herói-vítima. De acordo com Propp e Greimas, ao **Dano** segue-se a **Partida** do herói para um outro local em que se dará o encontro com o vilão e as provas. A viagem da comitiva pode ser lida, então, não como a função beta de Propp mas como **Partida**. A ela seguem-se as provas de qualificação, a principal e a de glorificação. A prova de qualificação é caracterizada por Greimas pela recepção do auxiliar. No caso de Ivo e companheiros, sendo eles ao mesmo tempo heróis e mandatários, essa função é realizada na forma do reconhecimento da capacidade dos atores de atrair o vilão à prova principal. À força física do inimigo que os obriga a compactuar, opõem a inteligência e a astúcia. A qualificação se faz, portanto, dentro da modalidade do saber-fazer. O auxílio é aportado pelo próprio vilão na forma de sua preguiça mental, de seu gosto pela não complicação.

Apesar dessa qualificação, ao **Combate** não se segue a **Vitória** na prova principal e, conseqüentemente, nem a prova de glorificação. A Ivo e seus companheiros não é devolvido o objeto-vigor usurpado por Orósio. Pelo contrário, toda a cena da prova fundamental é caracterizada pelo desmascaramento deles como vilões, enquanto a Pedro cabe a posição de vítima. À seqüência negativa não corresponde uma seqüência final de reintegração. Diante disso, cumpre procurar uma nova estrutura que justifique essa inversão.

5.2. Tomando-se, assim, como ponto de referência a caracterização de Pedro Orósio como vítima, é possível fazer corresponder a série de ações que precedem ao crime a uma performance de Orósio e, por conseguinte, à atuação de Ivo como vilão. Segundo essa perspectiva, será necessário identificar não só as três provas a que se submete Pedro mas principalmente

encaixá-las na sequência narrativa em que se justifiquem.

Começemos pelas provas.

Desde o início da narrativa, Orósio aparece como uma personagem marcada euforicamente, tanto da perspectiva do narrador quanto das demais personagens. As suas marcas pertencem ao domínio da perfeição física — tamanho e força —. A estas somam-se outras do domínio da personalidade (embora colocadas de modo menos enfático que as primeiras): uma certa simplicidade no ver as coisas, um quase predomínio - benéfico - dos instintos. Estas marcas são confirmadas como de qualificação ao se identificarem os sete receptores como seus auxiliares e o morro, como o ator em que se manifesta o destinador do recado. Se a recepção do auxiliar é o traço distintivo da prova de qualificação, então a prova em si teria sido proposta e cumprida de modo difuso durante a vida até então da personagem.

A decodificação da mensagem é a prova fundamental. Esta prova, segundo Greimas, tem como consequência a reparação do dano. Cabe perguntar sobre quem ou o quê se dá a vitória de Orósio e que dano está reparando. O recado se refere, em primeira instância, à traição. No entanto, entre a recepção da mensagem e a sua decodificação interpõe-se um tempo em que se processam modificações fundamentais no destinatário: isto é, a reação de Pedro à canção de Laudelim e à analogia entre a sua estória e a do Rei. O Rei busca o conhecimento de seu destino, o que tentam impedir os guerreiros ao mesmo tempo em que fazem cumprir-se esse mesmo destino. Da mesma forma, o objeto-bem disputado no confronto Ivo-Orósio não é a vida mas a revelação de um destino. A decodificação da mensagem é, na realidade, o desfecho da descoberta pela personagem de seu destino de rei. Se vitoriosos, Ivo e companheiros usurpariam de Osório não uma heroicidade como a proposta pela fábula amorosa mas uma equiparável à do rei da canção.

Na luta final tem-se a prova de glorificação com o desmascaramento do vilão e reconhecimento do herói. Aí se valoriza a dimensão física do ator como marcas de seu destino incomum. Cabe perguntar agora pela função dos traidores: de oponentes se transformam em meros instrumentos para a manifestação do destinador da mensagem e para a realização das provas. A função deles é, portanto, a de proporcionar ao herói a aquisição de um saber.

5.3. A leitura proposta é, portanto, esta: o destinador que atribuiu a Orósio uma missão superior, deve dá-la a conhecer ao destinatário. Mas encontra o obstáculo do nível mental do próprio destinatário: este é, na

verdade, o seu real oponente. Para que a revelação se cumpra, insere-se a fábula amorosa. Nela Orósio recebe como coadjuvantes (oponentes de Ivo) os sete mensageiros. A luta se trava, a partir daí, entre os mensageiros e os traidores na disputa da vida de Orósio. Ora, de acordo com a fábula do crime, a proporção entre o número de mensageiros e a aproximação do local e momento do crime é direta; isso acarreta a transformação da mensagem a qual proporciona, no final, não a leitura de um recado que fala sobre a morte física de um indivíduo mas uma leitura de maior alcance. É a persistência do propósito da vingança que possibilita a codificação de uma segunda mensagem com cuja decodificação se cumpra a revelação perseguida pelo destinador. Tanto os mensageiros quanto os vilões são, pois, substitutos do destinador: nesta segunda fábula (isotopia³) Ivo e companheiros são falsos oponentes. O oponente verdadeiro é a apatia mental do herói.

5.4. Se a prova principal tem função mediadora, isto é, converte uma situação disfórica em uma eufórica, isso requer que se determine a série disfórica de funções que é substituída pela série positiva que acabamos de analisar.

No final do conto, após a derrota dos vilões, Pedro Orósio, já transfigurado em super-homem, empreende o retomo à sua terra. Esta recebe na narrativa duas representações diametralmente opostas: uma disfórica em que predomina a visão da miséria humana na região, e outra eufórica em que ganha relevo a beleza natural. A primeira suscita no herói uma não-vontade de lembrar e de ver; a segunda é motivo de devaneios em que, em meio a uma natureza bela, o homem-feliz cumpre o seu destino de homem: *Ah, ele Pedrão Orósio tinha ido lá, e lá devia de ter ficado colhendo em sua roça num terreal* (G.Rosa 1968:67). Esses dados nos proporcionam o esquema:

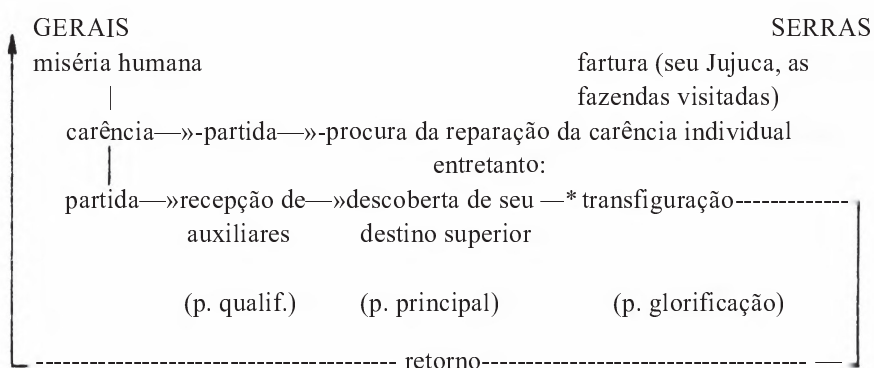


gráfico 8

Não se trata de saber se Orósio cumprirá com êxito a sua missão. Fazer isso equivaleria a iniciar um novo movimento, uma nova partida, segundo a morfologia de Propp. E a postergar as duas últimas provas dentro de uma sequência de funções a ser estruturada, a qual exigiria uma nova análise das ações até aqui estudadas. Em nossa leitura, a carência a ser sanada é a do saber. O poder e o querer do herói estão manifestos nas provas de qualificação, e de glorificação: através da aquisição do saber-fazer, Pedro Orósio poderá sanar a carência inicial: a dos Gerais.

6.0. Os mensageiros e a metamorfose e decodificação do recado.

Seria necessário a estas alturas proceder-se a um estudo comparativo das mensagens transmitidas pelos sete receptores: um trabalho de rastreamento dos mecanismos através dos quais uma mensagem se metamorfoseia em outra. O recado do morro é retransmitido seis vezes: ao recebê-lo diretamente do morro, Malaquias dá início a uma cadeia de sete mensageiros que nele introduzem distorções devidas a interferências, nas sucessivas decodificações e codificações, não só do que se poderia classificar de ruído como também dos códigos de recepção. Os ruídos são as perturbações físicas e fisiológicas do receptor e a atuação da situação imediata. Desta maneira, a mensagem inicial, expressa em signos lingüísticos, enquanto mensagem de significante e de significado, ganha dupla função: toma-se o significante de uma ideologia cuja decodificação depende dos códigos de recepção e das referências que os signos, enquanto significado, impõem.

Devido à exigüidade de espaço, deixamos de realizar esse rastreamento. Examinemos agora o comportamento dos mensageiros durante a transmissão da mensagem, sua forma de atuação, à cata de pistas que levem à significação do destino de Pedro Orósio.

1. **Malaquias:** esse homenzinho *terém-terém, todo arcaico* como o seu nome, meio surdo, o qual, embora não perceba a aproximação da comitiva, é capaz de ouvir o que aos demais passa despercebido. Esta oposição entre o que é audível a Gorgulho e às outras pessoas, toma-se clara ao nível da narração quando o narrador assinala que, ao brado de desfastio de Orósio (*fazendo à moda de ecar do povo roceiro*), *perspeito, em seu pousado, o da Garça não respondia, cocoruto. Nem ele, nem outro...* Afirmação que parece contradizer o que **antes** observa: *Alguém também algo ouvira? Nada não. Enquanto o Gorgulho estivesse aos gritos, sim, que repercutiam, de tornavoz, nos contrafortes e paredões da mon tanha.* (G. Rosa 1969:16)

Em contraposição à consciência crítica de Malaquias, como

assinala Prado Jr., o interessado, o verdadeiro destinatário do recado, como os demais companheiros seus, se relaciona com o Gorgulho através da atitude objetivante da ironia, da intenção de **fazer falar**, de revelar o discurso de seu Malaquias - não como significação direta ou revelação da fisionomia do mundo, da fala do morro mas como sintoma que põe a nu a subjetividade exótica, que mostra ao olhar do turista ou científico uma pedra de estranha forma. (Prado Jr.: 22). É notória, entretanto, a diferença de reação observada entre o alemão p os demais. O único que, apesar da barreira lingüística, intui a importância das palavras de Malaquias: —*Hom'est'diz xôiz'important. - fa-to« ele brum-brum. (...) E até se esqueceu, no seu afã, deu apressadas frases ao Gorgulho, naquela língua sem as possibilidades (...) Mas se via que algum entendimento esteve correndo entre ele e o estranho: porque ele ao de leve sorriu, e foi a única vez que mostrou um sorriso, naquele dia* (G. Rosa 1969: 22). Esse entendimento inesperado é quebrado de vez por Ivo, renunciando já a estas alturas a função que desempenhará na narrativa.

Após essa cena, a saída de Gorgulho do palco-texto é a de alguém que, cumprida a sua missão, dignamente se retira para sempre: *caminhando sem se voltar*, fflme com o alecrim à formiga, sumiu-se na ladeira, tapado por uma aresta de rocha e um gravatá (...) *Ainda tomou a aparecer, um instante, escuro como um gregotim, que muito sol alumiava, no patamar da serra. E de vez, se foi* Saindo do palco, ninguém se lembrou dele nem disse mais do Gorgulho, nem da serra que lá ficou. (G. Rosa 1969:24). Veja-se acima a oposição entre claro/escuro, inferior/superior, fundamental à narrativa toda.

2. Catraz: É ele que, já na volta, traz Malaquias à lembrança do grupo. O único traço comum que apresenta com relação ao irmão é o seu caráter grotesco: por isso, só as alpercatas interessam ao cientista alemão. Essa desatenção faz com que ao transmitir o recado do morro, só o menino Joãozezim, que se chegou mais perto, era quem o ouviu. Muito apropriadamente G. Rosa intercala a fala de Catraz de informações ao leitor das atividades que prendem as outras personagens. Ao partir, cabe a Catraz a mesma sorte do irmão: *nem viram mais o Catraz, nele nem pensavam.* (G.Rosa 1969: 34)

3. Joãozezim: Dentro da mesma desatenção, transmite ele a mensagem. Só Guegue acredita na seriedade do que ouve: *Por modo, quem ia por atenção no Guegue? Quem no Joãozezim?* (G.Rosa 1969:34)

4. Guegue: Acompanhando a comitiva até dona Lirina, Guegue provoca um desvio inesperado que os leva a um local estranho: *o raso da Var-*

gem do Morro, serfi paredão, e o Sumdor do Sujo. Uma planície morta que chega até o Capão do Gêmito. Topónimos sugestivos e conformes com a feição geográfica. A aparição de Nomindómine se dá estando sozinhos Orósio e Guegue: a transmissão da mensagem seria assistida por Orósio sem a interferência dos companheiros. O isolamento favorece a ausência de ruídos. Orósio, porém, se afastou, caçando lugar melhor para se sentar. Entregue a dona Lirina, nenhuma referência mais a Guegue.

5. **Nomindómine:** tem um número privilegiado de aparição. Seu primeiro contato com Orósio se dá no Sumidor do Sujo. Orósio não lhe ouve a pregação e tenta esquecer o penitente. A sua figura, porém, insiste junto ao destinatário (2ª aparição) na forma do relato de uma terceira pessoa. O terceiro contato ocorre com a convergência dos dois à mesma cidade: o ruído que atrapalha a recepção do recado se apresenta na forma da preocupação de Pedro por sua figura junto ao povo. Após essa tripla tentativa, Nomindómine se retira: *Por fim, foi para o morro, adversamente, abriu um furozinho preto no horizonte por ele se passou, e se sumiu no mundo.*

6. **Coletor:** a atitude deste para com Orósio contrasta com o seu comportamento usual; é ele que lhe intercepta o caminho para comunicar a sua nova preocupação. Os pensamentos que formula parecem situá-lo em cheio dentro da realidade. Ao examinar as palavras de Nomindómine, demonstra uma lucidez não comum ao estabelecer relações entre a pregação ouvida e a situação concreta e imediata. É nas palavras dele que Laudelim encontra inspiração para o seu canto. Preocupado em ir-se, Orósio ali se detém graças ao amigo.

«

7. **Laudelim:** Evitado pelas famílias, busca inspiração nas visões de tristeza e morte. Em contraste com os demais receptores, é ouvido por Orósio. Em proporção a essa boa disposição do destinatário, é drástica a interferência de ruído na comunicação: a necessidade fisiológica. Curiosamente, é Ivo que impede Orósio de retirar-se da sala onde canta o amigo.

6.1. Do confronto dos dados acima apontados, chega-se às conclusões:

1 — Todos os receptores são termos marcados com relação à população local: encarnam a *não-normalidade* principalmente no tocante à categoria cordura/não-cordura.

2 — Há uma distribuição não simétrica dos receptores entre ida e volta da viagem. Só Malaquias aparece no trajeto de ida.

3 — Os receptores se distinguem pela forma e vezes de aparição em cena. Três se apresentam diretamente e uma só vez, e são nomeados somente pelo receptor subsequente (Guegue, Joãozezim e o Coletor). Nomindômine aparece fisicamente duas vezes e é mencionado outras duas. Malaquias e Catraz comparecem uma só vez mas seus nomes (em sua forma correta ou não) são citados por todos os demais receptores, com exceção de Laudelim. Na composição deste, a significação da referência bíblica dos dois nomes (Malaquias e Caifaz) se encontra distribuída isotopicamente por toda sua extensão. O primeiro contato com o cantor se dá logo no início do conto ao ser lembrado por Orósio como o único amigo verdadeiro. Isso significa que a ele é dispensado o mesmo tratamento dos demais receptores, o de serem nomeados pelo subsequente (o receptor seguinte é justamente Pedro).

4 — Na transmissão do recado há sempre uma **conjunção espacial** do emissor, receptor e destinatário. Esse princípio explica o deslocamento de Guegue e o desvio por ele provocado, a saída de Nomindômine do local de penitência no seu sétimo dia de isolamento (como Orósio não se converte em destinatário da mensagem em sua pregação, Nomindômine vai à cidade em busca de um novo intermediário).

5 — Em contraste com a conjunção mental dos receptores, uma disjunção se interpõe entre emissor e destinatário. Ainda que precariamente, a conjunção espacial sempre se realiza mas ela é neutralizada pela disjunção mental; a função fática deixa de se efetivar dando lugar à desatenção e desinteresse do destinatário e, depois, ao esquecimento. Após o canto de Laudelim, no entanto, essa configuração situacional até então persistente, sofre uma inversão total.

6 — Na formulação final do recado, nota-se que a grande maioria das unidades de expressão já faz parte de um repositório instituído inconsciente e progressivamente pelos mensageiros. No duplo processo de decodificação e codificação, realiza-se um movimento de incorporação ao enunciado de elementos da enunciação e da situação; verifica-se por outro lado, um movimento contrário, de atribuição à enunciação ou à situação de elementos pertencentes anteriormente ao enunciado. Esses movimentos se integram na canção de Laudelim.

No segundo movimento, curioso é o tratamento dispensado aos

sintagmas *não querer ser favoroso* e *ser favoroso*. O primeiro se deve a Ma-laquias, referindo-se a si mesmo como ser não privilegiado e portanto não destinatário de mensagem tão inusitada. Assimilado posteriormente à narrativa, esse sintagma passa a uma atribuição a uma personagem que começa a ganhar vulto: o rei. Com o penitente, ele volta à enunciação: Nomindômine o emprega referindo-se aos destinatários da profecia cósmica. Esse processo ganha fôlego com o Coletor que a si se classifica como *o favoroso*, o eleito. A estas alturas a inversão de *não ser favoroso* para *ser favoroso* se completa: o caminho está traçado para que Orósio se reconheça como um *ser favoroso*.

Na canção de Laudelim, não importa a existência de um destinatário determinado. O processo de comunicação é incorporado à mensagem: a situação comunicativa em jogo até então é espelhada pela narrativa; a nova mensagem conta a sua própria estória. O sintagma em questão passa a pertencer ao enunciado e é atribuído a um destinatário, só que desta vez imanente à própria mensagem: ao rei, herói da narrativa. O sentido *<ie favoroso* recebe aqui dupla significação: a até então atribuída nas falas anteriores - ser eleito, agraciado de - e a de *doador de favores*.

Vejamos agora a diferença de reação de Orósio entre a canção de Laudelim e as mensagens anteriores.

6.2. Após o canto de Laudelim, verifica-se também a disjunção espacial entre mensageiro e destinatário. Aqui, porém, ela não equiivale a esquecimento: decorre de uma necessidade imposta pelo impacto da mensagem no espírito do destinatário: *o tão mesmo da trova se recebia na gente, testo em chão, precisão de um se engrandecer, por meio de qualquer movimento - espíritação de romper, andar, caminhar*. (G.Rosa 1969:65). O afastamento corresponde aqui à lembrança e à vivência mais profunda da canção ouvida. A distância física é necessária à sua reconstituição pela memória: *aquela cantiga do Rei não saia do raso da idéia*. A partir daqui, a canção promoverá toda uma movimentação interior fazendo sujeito recobrar não só um passado individual mas ainda um passado que não pode identificar: ela tem a mesma função atribuída por Wilde à música:

En un diálogo de Oscar Wilde, diz Borges, se lee que la música nos revela un posado personal que hasta ese momento ignorábamos y nos mueve a lamentar desventuras que no nos ocurrieron y culpas que no cometimos, e acrescenta: de mi confesaré que no suelo oír el MARNE o DON JUAN sin recordar con precisión un posado apócrifo, a la vez arcaico y orgiástico, en el que he desafiado y peleado para caer al fin, silencioso, en un oscuro

duelo a cuchillo. (Borges 1963:149)

Examinando todo o trecho da narração da viagem, percebe-se uma radical oposição entre ele e o que descreve o momento subsequente ao canto: durante toda a viagem a saudade dos Gerais visita Orósio mas ali não encontra acolhida. Desculpando-se da rapidez com que ela se esvai, diz Orósio: *Toda aquela viajada, uma coisa logo depois da outra entupia, entrincheirava; só no fim, quando se chega em casa, de volta, é que um pode livrar a idéia do emendado de passagens acontecidas.* (G.Rosa 1969:66). Essa incapacidade de segmentar o *emendado das coisas* justifica em **parte** a barreira criada à saudade pelos fatos imediatos: *ele assim, ali, a saudade não tinha presa, que ela é outro nome da água da distância - se voava embora que nem pássaro alvo acenando por cima de uma lagoa secável* (G.Rosa 1969: 26). À ausência de distância física alia-se a incapacidade da personagem de distanciar-se da realidade imediata pelo pensamento: a sua cabeça *não sustenta demora*. São sugestivas as expressões usadas pelo narrador **para** referir a essa característica da personagem: Ao comparar-se aos companheiros, Pedro o faz por *um meio-pensamento*. E assim refere o narrador a dúvida de Orósio sobre a sinceridade dos companheiros apaziguados: *Repensou e não pensou*. Daí a preferência do herói por Laudelim: *Com Laudelim, se podia fácil conversar, ele entendia o mexe-mexe e o simples dos assuntos, sem precisão de muito explicar.* (G.Rosa 1969:12)

Mas é a própria personagem que nos apresenta a forma de curar tal deficiência: *E mesmo para entender ao vivo as coisas de perto, ele só tinha poder quando na mão de precisão ou esquentado - por ódio ou por amor. Mais não conseguia.* (G.Rosa 1969:12)

Com relação, portanto, à saudade e ao pensamento, a questão se coloca como a não correspondência entre querer, poder e saber. O querer é barrado pela não aquisição do saber e do poder.

A canção de Laudelim provoca a convergência de todo o relato e promove na personagem a convergência de toda a sua vida em um só momento vertical. A emoção necessária, ela a cria e possibilita a concorrência dos dois tipos de distância: da saudade e do pensamento. A distância afetiva se manifesta na demorada e eufórica descrição dos Gerais. Ela arrasta consigo a distância do pensamento, instaurando um paralelismo interessante na memória de Pedro Orósio entre trechos da canção e os sentimentos que ela lhe desperta de um lado e, de outro, a reconsideração de sua vida. Em contraste com a descrição dos Gerais ausentes, em que predomina uma orientação hori-

zontal dos elementos que a compõem, segue-se a descrição da paisagem imediata cuja nota principal são os acidentes de orientação vertical inferativa: grutas, lapas e sumidouros. É em meio a essa reconstituição mental que ocorre a Orósio a conclusão, em cuja formulação se denuncia a motivação geográfica: *Quanta coisa que a gente não sabe nunca no escuro, sufocado: como a glude fria das minhocas da terra* (G.Rosa 1969:69).

Cantarolando» segue Orósio pontilhando o paralelismo: *Grande Rei, a tua sorte - pode mais que o teu valor?* O entranhar-se na terra, iniciado na descrição das serras, continua a efetuar-se quando, em contraste com a preocupação pela sua figura na cidade, a personagem descalça as botinas e as dá a Ivo, e *calça bem a terra*. Este comportamento nos remete ao momento acima referido e ao início na narrativa, ao princípio da viagem, em que se torna marcante um contraste entre o guia da comitiva e os demais componentes: o primeiro, descalço e a pé, e os outros montados.

O cantarolar reiterado do trecho da fala da Morte ao Rei coincide com esse descalçar das botas e a lembrança da personagem do trajeto pelas fazendas cujos donos, em seus nomes, configuram um universo divino. Após a enumeração das fazendas *principais*, ocorre-lhe o verso: *Mas é só baixar as ordens, que havemos de obedecer...* O movimento em verticalidade inferativa prossegue quando à lembrança lhe acode a imagem da Lapa Nova do Maquiné: a descida à gruta equivale a uma concentração vertical do ser em si mesmo pela anulação do tempo: *e afunda naquele bafo sem tempo, sussuro sem som, onde a gente se lembra do que nunca soube, e acorda de novo num sonho, sem perigo sem mal; se sente.* (G.Rosa 1969:69) Grifamos aí a contradição entre **lembrar** e **nunca soube**, a qual se resolve quando a remetemos ao texto wilde-borgiano citado.

Segue-se a decodificação do recado do morro por Orósio que se reconhece, finalmente, o seu verdadeiro destinatário. Assinale-se aí a exata correspondência de dois pormenores previstos pela canção de Laudelim. A primeira, a oposição entre ouvir ou não ouvir a mensagem dada (o Rei ouve a Morte e os guerreiros não) que se transforma, no caso de Orósio, em decodificar ou não a canção. Essa oposição se explica pela segunda: para que Pedro Orósio decodifique a mensagem *camuflada* na estória do Rei, é necessária a sua transformação em destinatário e, para tanto, é indispensável que se considere *o favoroso*: ele o faz ao erigir-se rei daquelas paragens agrestes.

O sentimento experimentado pela personagem, do qual resulta a sua volta à terra natal, está expresso no texto por palavras do narrador.

Elas configuram, isomorficamente, a dimensão interior do ser. Nessa isomorfia, o narrador transfigura a sua personagem de um ser de dimensões extraordinárias em um gigante cósmico, já que a mensagem decodificada não se resume na revelação de uma tentativa de morte: *Dai, com medo de crime, esquipou mesmo de noite, abriu grandes pernas. Mediu mundo. Por tantas serras, pulando de estrela em estrela, até os seus Gerais.* Daí porque o paralelismo entre as revelações alcançadas pela personagem e a paisagem geográfica apresenta neste final uma inversão total: das profundidades inferiores passa às profundidades superiores.

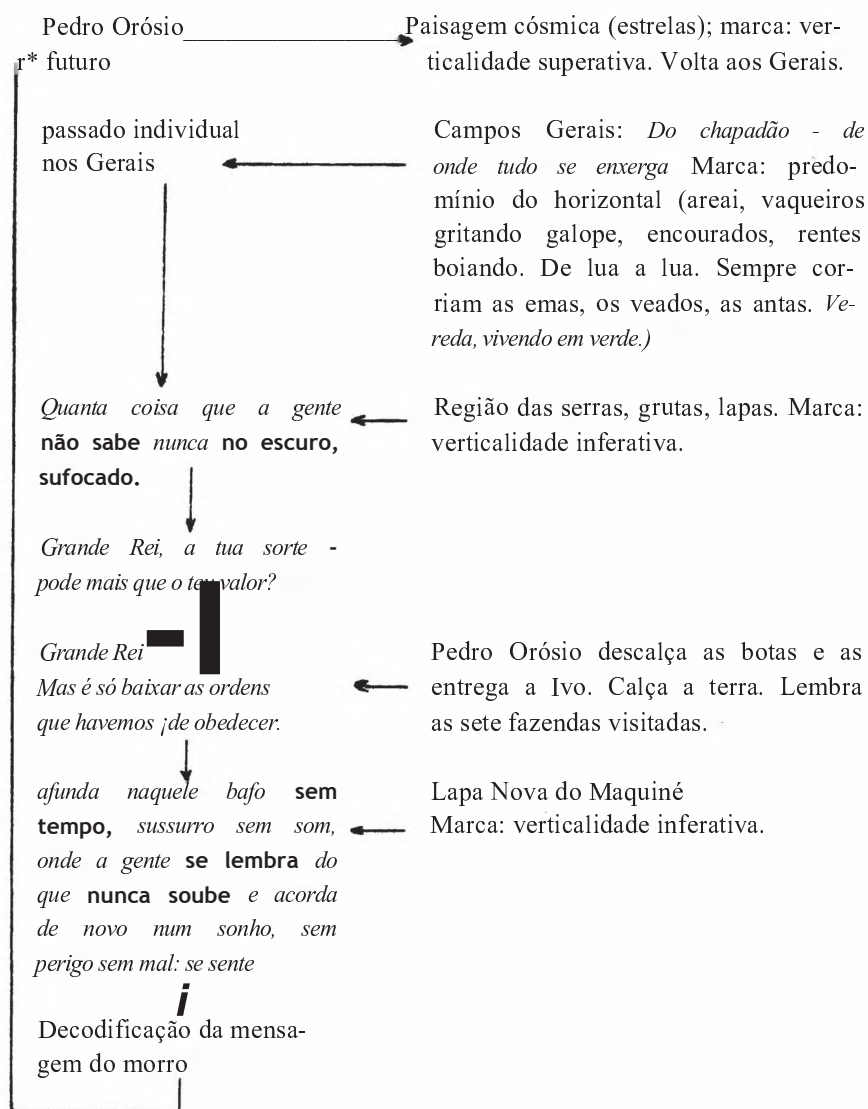


gráfico 9

Das questões levantadas durante a exposição várias delas não foram retomadas e discutidas: a função mediadora dos mensageiros do recado do morro, a identidade do verdadeiro destinador, o recado do narrador ao leitor. Esperamos voltar a elas em ocasião oportuna, quando apresentaremos uma conclusão global do presente estudo.

Borges, Jorge Luis

1963 *Historia del Tango*, in: Evaristo Carriego, 2ª éd., Buenos Aires, Emecé Ed.

Greimas, Algirdas Julien

1966 *Sémantique Structurale*, 1ª éd., Paris, Larousse.

1970 *Du Sens*, 1ª éd., Paris, Seuil.

1973 *Un Problème de Sémiotique Narrative: Les Objets de Valeur* in: *Langages* 31, 14-35.

Prado Jr., Bento

O Destino Cifrado — Linguagem e Existência em Guimarães Rosa, in: *Cavalo Azul* 3, 5—30.

Propp, Vladimir

1970 *Morphologie du Conte*, Paris, Seuil.

Rosa, João Guimarães

1969 *O Recado do Morro*, in: *No Urubuquaquei no Pinhém*, Rio de Janeiro, José Olympio.

JULIETA HAIDAR DE MARÍFTEZ: Licenciada em Letras Neolatinas pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São José do Rio Preto, realizou curso de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana na USP. Em 1958 foi bolsista em Madri pelo Instituto de Cultura Hispânica de São Paulo. Lecionou Literatura Portuguesa na FCL de Votuporanga. Reside hoje em Lima, Peru (Apartado 803, Correo Central).

TIEKO YAMAGUCHI MIYAZAKI: Licenciada em Letras Neolatinas pela FFCL de SJRPeto, pós-graduada em Literatura Espanhola pela USP. É docente da FFCL de SJRPeto desde 1964 onde leciona Literatura Brasileira. Publicações: *Los pasos perdidos: dois paradigmas em articulação*, in *Bacab* 1; *Classem as*, in *Semântica: Conceitos básicos. Vozes*; *O funcionamento metalingüístico do discurso em um poema de Drummond*, in *Significação*, 1974.