

**NO CAMINHO DA MAGIA, NO CAMINHO DA POESIA: A VIAGEM NO CONTO
“SÃO MARCOS” DE GUIMARÃES ROSA**

Maria Carolina de Godoy¹

RESUMO: Neste artigo, pretende-se analisar a trajetória do protagonista do conto “São Marcos”, que faz parte da obra *Sagarana* (1979) de João Guimarães Rosa, sob a perspectiva da descoberta da magia e da poesia. João/José desloca-se do espaço habitado de Calango-Frito em direção ao local distante e solitário do mato para encontrar-se com a natureza e realizar seu rito de passagem. Quanto mais João/José afasta-se desse espaço, mais as descrições ocupam papel relevante na narrativa. O tempo passa a ser percebido pela movimentação do protagonista na natureza e o espaço forma-se lenta e detalhadamente. A descrição deixa de ser um dos elementos da narrativa e passa a ocupar o centro dela, estando impregnada de minúcias que corroboram a interpretação do significado da narrativa e do rito de passagem pelo qual passa o protagonista.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa, magia, poesia.

ABSTRACT: In this article, we intend to analyze the trajectory of the protagonist in the short story "São Marcos", which is part of the work *Sagarana* (1979) by João Guimarães Rosa, from the perspective of the discovery of magic and poetry. João/José moves from the space inhabited by Calango-Frito toward the distant and lonely forest to find himself with nature and realize his rite of passage. The more João/José departs from this space, the more descriptions occupy an important role in the narrative. Time is perceived by the movement of the protagonist in the nature and the space shapes slowly and thoroughly. The description ceases to be an element of the narrative and occupies the center of it, being steeped in minutiae that support the interpretation of the meaning of the narrative and the rite of passage through which passes the protagonist.

KEYWORDS: narrative, magic, poetry.

Desde a primeira publicação de *Sagarana* em 1946, Guimarães Rosa inquieta a crítica e o público em geral com sua linguagem, que provoca o leitor, chamando sua atenção para o poder das palavras. Anunciada, explicitamente, essa proposta em "São Marcos" e refinada nas obras posteriores, a busca rosiana foi sempre incansável no que tange à língua. Em *Primeiras Estórias* (1972), por exemplo, a palavra que cria e transforma torna-se mágica na voz de Brejeirinha, em "Partida do audaz navegante" ou na voz de Nhinhinha, em "A menina de lá". A magia popular - a feitiçaria - empresta seu poder em "Corpo fechado" e "São Marcos" e, aos poucos, cede lugar à mágica da própria construção ficcional rosiana em "Buriti" e "Campo Geral".

¹ Professora doutora adjunta do departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina e pesquisadora associada do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ. O trabalho apresentado consiste em estudos realizados na dissertação de mestrado, defendida em 2002, sob a orientação da professora livre-docente Maria Célia de Moraes Leonel na UNESP/Araraquara. E-mail: mcdegodoy@uol.com.br.

Neste artigo, pretende-se analisar a trajetória do protagonista do conto “São Marcos”, que faz parte da obra *Sagarana* (1979) de João Guimarães Rosa, sob a perspectiva da descoberta da magia e da poesia. João/José desloca-se do espaço habitado de Calango-Frito em direção ao local distante e solitário do mato para encontrar-se com a natureza e realizar seu rito de passagem. Quanto mais João/José afasta-se desse espaço, mais as descrições ocupam papel relevante na narrativa. O tempo passa a ser percebido pela movimentação do protagonista na natureza e o espaço forma-se lenta e detalhadamente. A descrição deixa de ser um dos elementos da narrativa e passa a ocupar o centro dela, estando impregnada de minúcias que corroboram a interpretação do significado da narrativa.

Em “São Marcos”, ela é elemento imprescindível para a significação do conto, repleta de símbolos que aguardam decodificação. Tiekō Yamaguchi Miyazaki analisando os aspectos espaciais do conto, mostra que, além de a mudança descritiva acompanhar a percepção do protagonista - antes da cegueira ressalta-se a visão pelo predomínio de formas e cores nas descrições e, após a cegueira, destacam-se os outros sentidos que pareciam adormecidos: a audição, o olfato e o paladar - é possível partir da análise da simbologia dos elementos da descrição para compreender a transformação pela qual passa o protagonista e a trajetória circular realizada:

Paralelamente ao trajeto espacial, é possível traçar um outro referente ao relacionamento homem/natureza, quanto à maneira de percepção do mundo pelo sujeito. Verificamos caracterizar-se esta num primeiro momento pelo predomínio da forma; em seguida por uma percepção marcadamente visual cromática. O primeiro momento coincide com o estado de integridade dos órgãos dos sentidos da personagem: o segundo com a perda da visão e o último com a recuperação da visão. (MIYAZAKI, 1979, p.93)

Ampliando a leitura e remetendo à literatura clássica, Tiekō Y. Miyazaki interpreta a descida como passagem, transição do protagonista e os elementos descritivos citados são relacionados ao ressurgir de uma nova vida, um retorno às origens por meio do sono/cegueira:

No motivo clássico, nessa descida o herói - um eleito - se encontra com os mortos que lhe revelam o futuro: torna-se, portanto, detentor de um saber inacessível ao comum das pessoas. Em nosso texto o processo se inverte. É a personagem que morre simbolicamente pelo sono e pela cegueira. Mas, da mesma forma que nos textos clássicos, trata-se de uma morte que resulta em vida. Daí a importância da água na forma do lago, a pertinência de a clareira chamar-se *Três Águas* e a relevância da presença da árvore. [...] É bem possível que essa volta às origens através da morte (sono/cegueira) e da água explique por que ao deixar-se guiar pelos instintos a personagem embrenha-

se mais na mata, até o *limite do conhecido*. (MIYAZAKI, 1979, p. 94-95, grifos do autor).

O local privilegiado para a chegada à linha virtual entre os dois universos, o físico e o metafísico, é encontrado no meio do mato. O narrador-protagonista rememora a experiência ali vivida, ao narrar seu renascimento. Maurício S. Vasconcelos, em sua análise comparativa entre "São Marcos" e *Grande sertão: veredas*, apresentada no artigo "A saga do escrito", considera a transição de João/José como outro espaço (re) encontrado:

Surgido durante uma pausa para o sono, o “escurão de transmundo” passa a guiar Izé como um sinal outro, avesso, dos caminhos conhecidos, deixando a narrativa ao sabor desse tatear por um espaço a um só tempo interior e exterior, espécie de vácuo, de não-espaço, um “buraco negro” na geografia do sertão. (VASCONCELOS, 1998, p.141).

Antes da entrada no mato, portanto, antes da transição, um olhar amplo do personagem-focalizador admira o céu ao redor:

No céu e na terra a manhã era espaçosa: alto azul, gláceo, emborcado; só na barra sul do horizonte estacionavam cúmulos, esfiapando sorvete de coco; e a leste subia o sol, crescido, oferecido - um massa-mel amarelo, com favos brilhantes no meio a mexer. (ROSA, 1979, p.227)

A descrição cromática associada à combinação de imagens que mesclam visão e paladar caracterizam a ampla percepção do protagonista. A amplitude reduz-se ao olhar quase microscópico, quando o protagonista-focalizador volta-se para os detalhes da natureza. Há um processo contínuo de abertura e fechamento do objeto focalizado como, por exemplo, na descrição das imbaúbas, vista a distância e, em seguida, mais de perto:

Mas, as imbaúbas! As queridas imbaúbas jovens, que são toda uma paisagem!... Depuradas, esguias, femininas, sempre suportando o cipó-braçadeira, que lhes galga o corpo com espirais constrictas. De perto, na tectura sóbria - só três ou quatro galhos - as folhas são estrelas verdes, mãos verdes espalmadas; mais longe levantam-se das grotas, como chaminés alvacentas; longe-longo, porém, pelo morro, estão moças cor de madrugada, encantadas, presas, no labirinto do mato. (ROSA, 1979, p.241)

O mesmo procedimento observa-se no uso de metáforas e comparações, nesse caso, derivadas do discurso do narrador-protagonista que, ao descrever a flora, utiliza-se de termos botânicos e locais, estabelecendo relações com o conhecimento universal: "Aqui, convém: [...]"

ler a história dos Cavaleiros da Mesa Redonda e da mágica espada de Excalibur. [...] monumento perfumoso da colher-de-vaqueiro, faraônica. Puro Egito." (ROSA, 1979, p.243).

Ao falar da condição intelectual diferenciada do narrador-protagonista, Francis Utéza e Luciana W. Rassier (1998, p.38-39), em "Sagarana: Marcos São Marcos", atentam para o vocabulário empregado nas descrições:

(...) nas suas descrições de plantas e menções a animais, [o narrador] utiliza um léxico em que abundam conjuntamente termos científicos e populares, o que denota o interesse de um autêntico misto de naturalista e ecologista *avant la lettre* com um folclorista estudioso do sertão, chegando ao ponto de saber de cor a reza-brava de São Marcos.

Tem-se, portanto, uma personagem de cultura urbana ocidental, que, projetada num meio rural, manifesta seus preconceitos de superioridade num discurso dirigido muito mais a um público esclarecido, supostamente imbuído da mesma ideologia e que consideraria o universo do sertão com uma curiosidade de exploradores. (UTÉZA; RASSIER, 1998, p.38-39).

A curiosidade impulsiona o narrador-protagonista a não só observar, mas também a caracterizar as plantas, utilizando termos distantes do lugar-comum, no exercício do prazer estético. Antes da cegueira, essa parece ser a principal atividade de João/José, que demonstra saber seguramente o que deseja do passeio: "Porque não é a esmo que se vem fazer uma visita: aqui, onde cada lugar tem indicação e nome, conforme o tempo que faz e o estado de alma do crente." (ROSA, 1979, p.242). A segurança do protagonista-focalizador provém do contato com o local, controlado pelos olhos que reconhecem o espaço familiar. O olhar, mediador entre o ser e a realidade, tem o poder de captar as formas já conhecidas do mundo exterior, sem causar estranhamento. Ao refletir sobre imagem e discurso, Alfredo Bosi em *O ser e o tempo da poesia* diz que a

Experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo. (BOSI, 1977, p. 13).

Por outro lado, a dependência da visão relega a segundo plano os demais sentidos, esquecidos na percepção do real:

Finita e simultânea, consistente mesmo quando espectral, dada mas construída, a natureza da imagem deixa ver uma complexidade tal, que só se tornou possível ao longo de milênios e milênios durante os quais o nexo homem-ambiente se veio afirmando no sentido de valorizar a percepção do olho, às vezes em prejuízo de outros modos do conhecimento sensível, o paladar, o olfato, o tacto. O resultado do processo seria o triunfo da informação pela imagem. (BOSI, 1977, p.17)

Na poesia, espaço por excelência das sensações, transparece a mistura sensorial, sobretudo para os simbolistas, preocupados em captar o exterior através dos vários sentidos, se possível, mesclando-os com intensidade sonora. Pode-se dizer que, em "São Marcos", a relação personagem/natureza/sensações está condensada na narrativa, principalmente, na descrição espacial.

A intenção poética do narrador de "São Marcos", anunciada no encontro com os bambus, quando ele expressa a preocupação com o vocábulo pouco usado, melhor "fora se jamais usado" (ROSA, 1979, p.238), explicita-se tanto na sonoridade de algumas passagens descritivas - "Mas a grande eritrina, além de bela, calma e não humana, é boa, mui bondosa - com ninhos e cores, açúcares e flores, e cantos e amores - e é uma deusa, portanto." (ROSA, 1979, p.243) - quanto no uso de metáforas e comparações: "E o mulungu rei derribava flores suas na relva, como se atiram fichas ao feltro numa mesa de jogo." (ROSA, 1979, p.247).

Na descrição da vegetação, surgem muitos termos pouco conhecidos pelo leitor que estão ligados à nomenclatura específica das plantas do lugar. Para que tais nomes de plantas se tornem legíveis e reconhecíveis há o detalhamento das formas e, principalmente, metáforas e comparações cuja referência a elementos pertencentes ao cotidiano contribui para a formação da imagem da planta descrita, mesmo que não se conheça sua espécie. Sobre o uso dessa forma para facilitar a compreensão do léxico na descrição, Philippe Hamon comenta: "A comparação, a paráfrase, a aposição explicativa, a metáfora antropomórfica serão os tipos de predicados mais usados para a semantização do léxico técnico da descrição." (HAMON, 1976, p.68). Esse recurso, no conto "São Marcos", não possui o grau de previsibilidade destacado por Philippe Hamon (1976, p.67), ou seja, o detalhamento da espécie vegetal é feito por meio de metáforas, remetendo a formas já conhecidas, que sugerem imagens imprevisíveis, impensáveis quando relacionadas ao *verbete* introdutor. O termo *verbete*, para Philippe Hamon, indica as palavras introdutoras das descrições como verbetes de dicionários que trazem os significados.

As comparações e metáforas do conto são responsáveis pela manifestação poética da descrição, transformando a vegetação num arsenal de imagens que remetem a outras imagens exteriores à mata e assim sucessivamente, promovendo o alargamento das associações nessa viagem do protagonista.

João/José está, realmente, em harmonia com o lugar, com as plantas e animais; atento, observa e reconhece o espaço, na condição de assíduo visitante. Absorvido pela beleza ao redor, esquece-se de Calango-Frito, do povo e de João Mangolô. A segurança demonstrada, ao zombar de Mangolô, dos avisos das demais pessoas e ao rezar a oração de São Marcos para Aurísio Manquitola, acompanha-o no passeio. Não há novidades: "nada de novo no rabo da lagoa" (ROSA, 1979, p.246).

Um instante de sonolência coloca-se entre a harmonia do conhecido e a inquietação do desconhecido. A sensação de paz antecede a súbita cegueira que revela um mundo novo, descoberto pelos sentidos.

1. A cegueira: revelação dos sentidos

Tirésias, o mais célebre de todos os adivinhos gregos, é o cego que esclarece ao rei Édipo e seu cunhado Creonte o motivo das desgraças que recaem sobre Tebas: o oráculo se cumpriu e o filho está casado com a mãe. Inicialmente, o adivinho não recebe a credibilidade do rei, mas Jocasta - sua esposa e mãe - procura um velho escravo para confirmar as informações de Tirésias. Ao escravo, no passado, cabia a tarefa de matar uma criança - filho de Jocasta e de Laio -, também devido a um oráculo semelhante. O escravo diz não ter sacrificado a criança como ela havia pedido e a verdade torna-se evidente. Conhecendo a história do parricídio e do incesto, Édipo vaza os olhos, já que eles não foram capazes de lhe mostrar a verdade.

A revelação através da cegueira também aparece na Bíblia, quando Paulo (ou Saulo), perseguidor dos cristãos, converte-se, após ficar cego. Paulo é surpreendido por uma luz muito forte, ouve uma voz que lhe pergunta o motivo de tanta perseguição e perde a visão. Em seu sofrimento, aceita o cristianismo e torna-se apóstolo.

Nas duas narrativas, encontra-se reiterado o tema da cegueira associado à ideia de revelação. No primeiro caso, revela-se a verdade através de um cego; no segundo, a cegueira vem na forma de punição, que revela a presença de Deus e desencadeia a conversão de Paulo.

Na perspectiva do significado simbólico da cegueira e da revelação, a trajetória de João/José no mato, em "São Marcos", adquire novos sentidos. Se, no plano da diegese, a cegueira pune o protagonista pelos insultos ao Mangolô e lhe revela o poder mágico das palavras, no plano da narrativa, ela representa a (re)descoberta dos demais sentidos que insere João/José no universo das sensações. A inserção em outro mundo aguça sua percepção da natureza, do real. Essa pode ser considerada a trajetória poética do protagonista, já anunciada no desafio dos bambus.

Antecedem a cegueira instantes de reconhecimento do espaço que oferecem ao protagonista a sensação de segurança, já que se trata de um lugar conhecido, familiar. O vagar lento nesse momento é sugerido, também, pela suspensão temporal. A única movimentação perceptível é a dos pequenos animais ao redor do lago, descrita com riqueza de detalhes pelo narrador-protagonista:

A lagoa está toda florida e nevada de penugens usadas, que os patos põem fora. E lá está o João-grande, contemplativo, ao modo em que eu aqui estou, sob a minha corticeira de flores de crista-de-galo e coral. Só que eu acendo outro cigarro, por causa dos mosquitos, que são corja de demônios mirins. (ROSA, 1979, p.246)

Há uma longa pausa temporal, privilegiando a imagem do lago, condensada nesse instante, seguida da visão das formigas. "Do mais do povinho miúdo, por enquanto, apenas o eterno cortejo das saúvas, que vão sob as folhas secas, levando bandeiras de pedacinhos de folhas verdes, e já resolveram todos os problemas de trânsito." (ROSA, 1979, p.246).

O acompanhamento desse monótono curso da natureza faz-se pelo olhar de João/José que se encontra em estado anímico. Reconhecer o mundo sem nenhuma perturbação consiste no passatempo da personagem no mato: "E aquele? Ah, é o João-grande. Não o tinha visto. Tão quieto... Mas, de vezinha - i-tchung! - tchungou uma piabinha." (ROSA, 1979, p.245).

Até mesmo os movimentos dos pequenos animais já são previstos pelo protagonista, graças à rotina familiar: "E daqui a pouco ele [João-grande] vai pegar a descer e a subir o bico, uma porção de vezes, veloz como a agulha de uma máquina de costura, liquidando o cardume inteiro de piabas." (ROSA, 1979, p.246).

Condensam-se os elementos da natureza numa descrição que perpassa o lirismo. A imagem, por exemplo, da bicada do João-grande é associada à visão de uma máquina de costura em pleno funcionamento.

Apesar de o narrador antever os acontecimentos do lugar, como alguém que pertence ao ambiente e é por ele absorvido, as associações de imagens inusitadas quebram a previsibilidade descritiva, acentuando o caráter mais poético. O tom lírico ganha força, também, pelas metáforas e pela antropomorfização do léxico descritivo: "Vou espalhar no chão mais comida, pois elas [as formigas] são sempre simpáticas: ora um menino que brinca, ora uma velhinha a rezar." (ROSA, 1979, p.246, grifos meus).

O protagonista, imerso na rotina tranquila do lugar, sente-se seguro e, inspirado pelo momento de paz, procura se recostar e dormir. Utéza e Rassier acentuam o caráter simbólico desse instante:

“Indo”, o tempo dos relógios cede lugar a outra realidade, assinalada pelo vôo da borboleta, isto é, de um inseto que resulta de uma metamorfose e aparece em sua fase final com asas e corpo evocando pela sua forma e lemniscata (∞) do infinito, abre-se a passagem, na fronteira do espaço-tempo, na fronteira da consciência, o protagonista adentra a dimensão da eternidade, marcada pela palavra “Paz”, separada do texto, como uma nota em suspensão na partitura musical. (UTÉZA, RASSIER, 1998, p.44-45).

Sobre esse momento, Tiekō Y. Miyazaki comenta que o "contraste entre a distância temporal dada pelos tempos verbais e a localização espacial - aqui -, tem a função de indicar um momento de transição que dá entrada ao acontecimento chave". (MIYAZAKI, 1979, p.84).

Na suspensão temporal, acontece o adentramento em outra dimensão, através do inesperado: a cegueira. "E pois, foi aí que a coisa se deu, e foi de repente: como uma pancada preta, vertiginosa, mas batendo de grau em grau - um ponto, um grão, um besouro, um anu, um urubu, um golpe de noite... E escureceu tudo." (ROSA, 1979, p.247)

A partir da cegueira, o protagonista percebe que é importante sentir e ouvir o mundo exterior. Ele torna-se um aprendiz, pois começa a (re) conhecer os outros sentidos e entra em sintonia com a natureza de forma completa, quase inseparável. Predomina, nesse instante, a percepção auditiva e tátil:

E, pois, se todos continuavam trabalhando, bichinho nenhum tivera o seu susto. Portanto... Estaria eu... Cego?! Assim de súbito, sem dor, sem causa, sem prévios sinais?...

Bem, até há pouco, estava uma pedra solta ali. Tateio. Ei-la. Bato com a mão, à procura do tronco da minha coraleira. Sim: a ponta da lagoa fica mesmo à minha frente.

[...]

Tempo assim estive, que deve ter sido longo. Ouvindo. Passara toda a minha atenção para os ouvidos.

[...]

Tão claro e inteiro me falava o mundo, que, por um momento, pensei em poder sair dali, orientando-me pela escuta. (ROSA, 1979, p.248)

Sobre o predomínio da audição, comenta Andréa Corrêa Paraíso ao analisar o espaço em “São Marcos”:

A cegueira, ao mesmo tempo em que representa a morte pela negação da visão, afirma a audição. A recuperação e revalorização da visão e a volta da personagem central ao ponto de partida descrevendo uma subida representam um ressurgimento, uma ressurreição. Isso significa ressurgir para o conhecimento. (PARAÍSO, 1991, p. 10).

A revelação dos outros sentidos ao protagonista vem seguida de uma viagem ao mundo interior. O tema da viagem e do viajante aprendiz, que está presente em outros contos de *Sagarana*, como "O burrinho Pedrês" e "Minha gente", aparece reiterado aqui numa visão psíquica. Trata-se da viagem da descoberta, da busca pelo saber, aqui representada pela cegueira. Ela é a passagem para o conhecimento em outra dimensão.

Enquanto busca a saída do mato, tentando guiar-se pelos instintos ou pela audição, João/José sente-se como um estranho. Ele, aparentemente, conhece o lugar, mas ao ser tolhido da visão, percebe o quanto seu saber - e seu prazer - está restrito ao olhar: "Tiro o relógio. Só o tique-taque, claro. Experimento um cigarro - não presta, não tem gosto, porque não posso ver a fumaça." (ROSA, 1979, p.248)

A primeira revelação chega-lhe por meio das vozes de Calango-Frito, que o alertaram do perigo: "Espera, há alguma coisa... Passos? Não. Vozes? Nem. Alguma coisa é, sinto. Mas, longe, longe... O coração está me batendo forte. ... Que será? 'Quem será?'... É meu amigo, o poeta" (ROSA, 1979, p.249). Ouve, também, o grito dirigido a Zé Prequeté: "Outro chamado. Uma ordem. Enérgica e aliada, profunda, aconselhando resistência: - '*Guenta o relance, Izé!*'" (ROSA, 1979, p.249)

Essas vozes revelam-se como avisos premonitórios. Tiekō Yamaguchi Miyazaki denomina-as de terceira modalidade de antecipação ou antecipação premonitória e acrescenta que:

A natureza premonitória dessas ocorrências só se declara quando o processo comunicativo, interrompido pelo não-saber da personagem, mas iniciado pela efetivação do contato, se completa:

- no grito captado como mensagem direta e pessoal;
- na visão da foice - agora enorme de Manquitola;
- na lembrança da reza brava de São Marcos. (MIYAZAKI, 1979, p.81).

A história dos reis leoninos que vazam os olhos e o grito, antes dirigido a Zé Prequeté, ganham força de oráculos mal interpretados e, ao mesmo tempo, tornam-se estímulos para a coragem do protagonista: "[...] o tom combativo da minha voz derramou em mim nova coragem." (ROSA, 1979, p.249). Até mesmo a ausência do cachorro, cuja companhia era dispensável, é lamentada: "Só agora é que vejo o ruim de se estar no mato sem cachorro." (ROSA, 1979, p.249)

Resta-lhe o reconhecimento do lugar através da audição. A segunda revelação é a descoberta da possibilidade de se orientar pela audição:

E então descobri que me era possível distinguir o guincho do paturi do coicho do ariri, e até dissociar as corridas das preás dos pulos das cotias, todas brincando nas folhas secas. [...] Tão claro e inteiro me falava o mundo, que, por um momento, pensei em poder sair dali, orientando-me pela escuta. (ROSA, 1979, p.250)

João/José acredita, em princípio, no conhecimento que tem do mato para se desvencilhar da situação em que se encontra:

Vamos! E por que não? Eu conheço o meu mato, não conheço? Seus pontos, seus troncos, cantos e recantos, e suas benditas árvores todas - como as palmas das minhas mãos. A ele vim por querer, é certo, mas agora vou precisar dos meus direitos, para defender o barato, e posso falar fala cheia, fora de devaneios, evasões, lembranças. Mesmo sem os olhos. Vamos!. (ROSA, 1979, p.251)

Todavia, como ele próprio já havia refletido nos bambus, "o mato era um menino dador de brinquedos." (ROSA, 1979, p.239) e não se mostra amistoso. O protagonista sente-se cada vez mais desorientado e parece observado pela natureza: "Ando. Ando. Será que andei? Uma cigarra sissibila, para dizer que estou cômico." (ROSA, 1979, p.251).

A essa altura, o desespero se apodera de João/José, que vive seu absoluto estado de estranhamento em relação ao mundo exterior. Esse estado o leva ao reconhecimento de seu universo interior, de seu saber. É possível dizer que, esse estado de ansiedade e descoberta é revivido também pelo leitor, graças à focalização interna. É quebrada a ilusão de um narrador distante no tempo e no espaço, que agora permite o domínio do tempo da história. Contudo, o

efeito de acompanhamento próximo do desespero vivido pelo protagonista é atenuado pelo discurso intensamente sonoro, poético e recorrente, como neste instante narrativo:

Este lugar é caminho de vento, e dos rumores que o vento traz: o sabrasil, à brisa, atrita as rendilhas das grimpas; as frondes do cangalheiro farfalham; as palmas da palmeira-leque aflam em papelada; e - *pá-pá-pá-pá* - o pau-bate-caixa, golpeado nas folhas elásticas, funciona eloqüente. (ROSA, 1979, p.251)

Tanto a reiteração de fonemas, quanto a pontuação marcam o ritmo desse trecho. Nas duas primeiras orações, tem-se a repetição dos sons *m* e *n*, indicando certa calma; nas duas orações subseqüentes os sons dos encontros consonantais *br*, *tr*, *gr*, *fr* e do dígrafo *lh* parecem indicar o atrito; na quinta oração o verbo *aflam* é responsável pela representação dos sons das palmas e, finalmente, utiliza-se o recurso linguístico que mais aproxima som e objeto representado: a onomatopéia "*pá-pá-pá-pá*".

Observa-se, portanto, uma tensão entre a diegese que se encontra no clímax e o discurso narrativo, belo e sonoro. O leitor, ávido por conhecer o desfecho da cegueira, sente-se enleado duplamente: pela história e pelo discurso.

Na tentativa de livrar-se do problema, o protagonista tenta usar o instinto, seu último recurso individual: "O instinto. Posso experimentar. Posso. Vou experimentar. Ir. Sem tomar direção, sem saber do caminho. Pé por pé, pé por si. Deixarei que o caminho me escolha. Vamos!" (ROSA, 1979, p.251). Exortando si próprio, aos poucos, ele chega à descoberta de que é inútil a caminhada sem a orientação da visão. A natureza, cuja humanização se restringia a alguns adjetivos e formas verbais, demonstra não só força vital, mas também parece provocar a personagem:

Um cipó me dá no rosto, com mão de homem. [...] Uma coisa me arranca, de puxão no ombro. [...] Vem alguém atrás e mim, outra pessoa chocalhando as folhas? Paro. Não é ninguém. Vamos. [...] cipós braços humanos [...] Outra árvore que não me vê, ai! [...] Um canto arapongado, desconhecido: cai de muito alto, pesado, a prumo. De metal. Canso-me. Vou. Pé por pé, pé por si... Pèporpè, pèporsí... Pepp or pepp, epp or see. Pepe orpèpe, heppe Orcy... (ROSA, 1979, p.251-252)

Paralelamente à humanização da natureza, ocorre a fragmentação linguística, que caracteriza certa desumanização do protagonista. Sua capacidade de nomear, de usar a palavra, demonstrada desde o início do passeio, fragiliza-se, desintegra-se. O uso do instinto, a simbiose entre homem e natureza e o retorno à linguagem primeira caracterizam o ser

humano em seu aspecto mais puro, sem as interferências das relações sociais. Desse modo, João/José volta às origens, cego e isolado, para descobrir que o poder das palavras está além de sua função referencial ou informativa. Não apenas o poder mágico, como aparece no plano da diegese, mas o poder de mediadora entre o homem e o mundo. Ao reinterpretar as palavras a ele dirigidas antes do passeio, descobre, no saber popular em tom de aconselhamento, as mensagens imbricadas:

Mas, aí, outra vez, chegou a ordem, o brado companheiro:

- "Güenta o relance, Izé" ...

E, justo, não sei por que artes e partes, Aurísio Manquitola, um longínquo Aurísio Manquiotola, brandindo enorme foice, gritou também:

- "Tesconjuro! Tesconjuro!"...

Dá desordem... Dá desordem... E, pronto, sem pensar entrei a bramir a reza-brava de São Marcos. Minha voz mudou de som, lembro-me, ao proferir as palavras, as blasfêmias, que eu sabia de cor. Subiu-me uma vontade louca de derrubar, de esmagar, destruir... E então foi só a doideira e a zoeira, unidas a um pavor crescente. Corri. (ROSA, 1979, p.253).

Deslocadas de seu contexto inicial, dos diálogos mantidos com os moradores de Calango-Frito, as palavras das personagens secundárias deixam de integrar as histórias hipodieéticas para serem incorporadas à narrativa primeira. Nesse contexto, João/José ouve-as e a elas atribui novos significados. O protagonista, acostumado a brincar com as palavras, vê-se obrigado a reconhecer sua força; seja na magia, seja na poesia.

2. Descoberta da magia, descoberta da poesia: a força a palavra

Considero a língua como meu elemento metafísico. Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano é preciso provir do sertão. (ROSA, 1994, p.45-49)

Neste trabalho, ao se tratar do conto "São Marcos", têm-se reiterado duas temáticas constantes: a magia e a poesia, que chegam a um ponto de intersecção no percurso da cegueira. É certo que há na narrativa outros momentos em que se observam essas constantes e, por isso, são levadas em consideração outras situações em que surgem as manifestações poética e mágica, além do passeio.

Desde o início da narrativa, há estreita relação entre palavra e ação. Nas narrativas hipodieéticas, as palavras dos feiticeiros acompanham seu fazer para que o fato se

concretize: "Estou fazendo fulana!... Estou fazendo fulana!..." (ROSA, 1979, p.227). A magia, em alguns estudos antropológicos, é vista sob esse aspecto causativo. James Frazer (apud MAUSS, 1974), ao propor a sistematização da magia, estabelece as leis de simpatia: a lei de similaridade e a lei de contiguidade. O modo como o ato mágico é praticado pelos moradores de Calango-Frito assemelha-se ao que Frazer denomina de lei de similaridade ou imitativa, pois através dela se explica a maioria das cerimônias de enfeitiçamento. Nesse tipo de rito, a pessoa a ser enfeitiçada é representada por um boneco ou desenho.

A imagem está para a coisa como a parte está para o todo. Falando de outra maneira, uma simples figura é, fora de todo contato e de toda comunicação direta, integralmente representativa. Esta é a fórmula que parece ser aplicada nas cerimônias de enfeitiçamento. (FRAZER apud MAUSS, 1974, p.97).

O comportamento dos moradores de Calango-Frito também pode ser caracterizado por aquilo que John Beattie (1971) chama de atividade instrumental. Para ele, o feiticeiro ao tentar atingir o inimigo, utilizando bonecos ou qualquer outro objeto, age de maneira instrumental, já que sua atitude tem um determinado fim.

Quanto à relação entre palavra e ação, nas feitiçarias praticadas em Calango-Frito, Tiekō Y. Miyazaki, ao discutir a convergência entre as fábulas (do feiticeiro, do passeio e dos poemas), isola três características constantes nos rituais mágicos: o caráter ritualístico (momento, instrumento e modo de fazer), a função da palavra e os dois tipos de superstições no texto - quando o sujeito do ato está ou não presente.

Dessas constantes, duas nos interessam de perto. A mais importante, a função da palavra como força que funda o ser, que torna realidade o desejado. Não é o boneco nem a agulha espetando que fazem o calunga, mas a palavra que descreve o ato. Nem é bem a palavra escrita mas a palavra oral. Dentro dessa função, a valorização do plano da expressão e o caráter desconhecido muitas vezes do sentido. A valorização da palavra não enquanto código de comunicação mas como força capaz de intervir no mundo dos acontecimentos. (MIYAZAKI, 1979, p.102-103).

Maria Célia de Moraes Leonel também aponta para a força da palavra em "São Marcos": "No conto 'São Marcos' de *Sagarana*, já o valor da palavra é posto em destaque, no universo diegético e no discurso. No plano da diegese, a ação narrativa central e as secundárias envolvem feitiçarias e feiticeiros, poesia e poetas." (LEONEL, 1995, p. 207).

A força da palavra sobressai no contexto da feitiçaria, da magia popular. No nível diegético do conto, mostra-se esse poder do "verbo", cuja força é capaz de provocar mudanças

no mundo exterior, isto é, altera o estado em que se encontra o ser humano, mesmo à distância - fato esse registrado, também, na poesia "Reza brava" de *Magma* (1997). Nas histórias relatadas por terceiros, no universo intradieético, acredita-se nessa força sobrenatural que atinge o outro, conforme o desejo do praticante.

Tieko Y. Miyazaki caracteriza a oração como um dos objetos mágicos recebidos pelo protagonista durante as antecipações premonitórias, mas chama a atenção para a não-veracidade da força da reza, na narrativa principal, já que "a focalização de dentro do fato não desfaz [...] a dúvida sobre a veracidade do poder da oração. Pois o que fica de tudo é a reação violenta da personagem contra a situação insólita". (MIYAZAKI, 1979, p.78).

Porém, se se aceita, no nível diegético, a ação de Mangolô como mágica e capaz de provocar a cegueira no protagonista, é possível dar credibilidade à ação salvadora da reza brava. Maria Célia de Moraes Leonel, em sua análise, considera a eficácia da reza brava:

E o ato de proferir *as palavras*, justamente livra o incrédulo José ou João da cegueira que o feitiço de Mangolô lhe causara, numa visível configuração do seu poder mágico. O protagonista do conto é letrado, o que o distingue das demais personagens, mas isso não lhe garante a recuperação da visão. No entanto, a possibilidade de portar a palavra numa outra dimensão, na verdade próxima da dimensão mágica, permite-lhe participar de uma subestória - o desafio poético que o protagonista mantém com o desconhecido Quem-será, nos entrenós de um bambuzal. (LEONEL, 1995, p. 207-208).

Esse interesse próximo do protagonista pela poesia explicita-se no relato dos bambus:

E não é assim que as palavras têm canto e plumagem. E que o capiauzinho analfabeto Matutino Solferino Roberto da Silva existe, e, quando chega na bitácula, impõe: - "Me dá dez 'tões de biscoito de *talxóts!*" - porque deseja mercadoria fina e pensa que "caixote" pelo jeitão plebeu deve ser termo deturpado. E que a gíria pede sempre roupa nova e escova. E que o meu parceiro Josué Cornetas conseguiu ampliar um tanto os limites de um sujeito só bi-dimensional, por meio de ensinar-lhe estes nomes: intimismo, paralaxe, palimpsesto, sinclinal, palingenesia, prosopopese, amnésia, subliminal. E que a população de Calango-Frito não se edifica com os sermões do novel pároco Padre Geraldo ("Ara, todo o mundo entende...") e clama de saudades das lengas arengas do defunto Padre Jerônimo, "que tinha muito mais latim"... E que a frase "*Sub lege libertas!*", proferida em comício de cidade grande, pode abafar um motim potente, iminente. E que o menino Francisquinho levou susto e chorou, um dia, com medo da toada "patranha - que ele repetira, alto, quinze ou doze vezes, por brincadeira boba, e, pois, se desusara por esse uso e voltara a ser selvagem. E que o comando "Abre-te Sésamo etc." fazia com que se escancarasse a porta da gruta-cofre... E que, como ia contando, escrevi no bambu. (ROSA, 1979, p.238-239)

A poesia e a magia possuem o elemento comum, que é a palavra. Palavra que sugere, como na estética simbolista; palavra que dá forma ao objeto representado, como na estética concretista. A palavra, nessas duas formas poéticas, busca a participação do outro (leitor) na construção de seu significado. Exige o leitor participativo, agente no processo artístico e não apenas receptivo e passivo. A palavra simbolista, por exemplo, inquieta o leitor e quer provocá-lo. Tal proposta transformadora, modificadora de um estado, está implícita (ou explícita) nos procedimentos mágicos.

As palavras valem pelo seu significante, pelo som... as palavras desconhecidas impressionam e acalmam um motim... as palavras repetidas podem ser selvagens... há palavras mágicas. Nessa pausa, o narrador manifesta sua concepção de palavra e, em seguida, retoma a narrativa - "E que, como ia contando, escrevi no bambu". De um modo sutil, o discurso do narrador, ao expressar sua definição de palavra poética, antecipa a força e a importância que ela irá adquirir na narrativa. Além disso, o narrador não deixa de assinalar a palavra mágica "Abre-te Sésamo", acentuando seu caráter sobrenatural, que age sobre o mundo natural. Em sua trajetória, João/José descobre a palavra mágica, a palavra poética.

REFERÊNCIAS

- BEATTIE, J. *Introdução à antropologia social*. Trad. Heloísa Rodrigues Fernandes. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Editora Cultrix, 1994
- HAMON, P. O que é uma descrição? In: ROSSUM-GUYON, F. et. al. Trad. C. Martins. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Vega, 1976. p.57-76
- HAMON, P. Para um estatuto semiológico da personagem. In: ROSSUM-GUYON, F. et. al. Trad. C. Martins. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Vega, 1976. p.77-102
- LEONEL, M. C. de M. A palavra em Guimarães Rosa. *Revista de Letras*, São Paulo, UNESP n° 35, p. 201-210, 1995.
- LEONEL, M. C. de M. *Magma e a gênese da obra rosiana*. Araraquara: UNESP, 1998. Tese (Livre-docência em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista, 1998.
- MAUSS, M. Esboço de uma teoria geral da magia. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. Trad. Lamberto Puccinelli. São Paulo: Epu, 1974, p.1-176.
- MIYAZAKI, T. Y. A antecipação e a sua significação simbólica em “São Marcos”, de Guimarães Rosa. In: D’ONOFRIO, S. et. al. *Conto Brasileiro: quatro leituras*. Petrópolis: Vozes, 1979. p.63-106.
- MIYAZAKI, T. Y. Um tema em três tempos. (G. Rosa, J. C. de Carvalho, J. U. Ribeiro). *Revista de Letras*. São Paulo, 1988.

- PARAÍSO, A. C. Análise do espaço em “São Marcos” de Guimarães Rosa . *Relatório de estágio em Literatura Brasileira*. Unesp/Campus de Araraquara, 1991
- ROSA, J. G. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972
- ROSA, J. G. Buriti. In: _____. *Noites do sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976
- ROSA, J. G. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- ROSA, J. G. Manuelzão e Miguilim. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994. p. 463-613
- ROSA, J. G. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- UTÉZA, F. E RASSIER, L. W. “Sagarana: Marcos São Marcos”. In. MENDES, L. B.
- VASCONCELOS, M. A saga do escrito. In: MENDES, L. B. e OLIVEIRA, L. C. V. (org.) *A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p.134-145.

Artigo recebido em agosto de 2014.
Artigo aceito em novembro de 2014.