

Como e por que ler atmosferas na literatura:
A magia das palavras em “São Marcos”, de
Guimarães Rosa

*How and why to read atmospheres in literature:
The magic of the words in “São Marcos”, by Guimarães
Rosa*

Alex MARTONI*

RESUMO: Este ensaio tem como objetivo propor um modo de leitura e interpretação do texto literário voltado, fundamentalmente, à compreensão da forma como as suas atmosferas são construídas. Dentro dessa perspectiva, a palavra *atmosfera* não será aqui empregada na sua chave usual, como uma categoria narratológica, mas no amplo horizonte que a palavra alemã *Stimmung* nos abre. Para Hans Ulrich Gumbrecht, ler em busca de *Stimmungen* significa prestar atenção no modo como a dimensão material da literatura, em especial a sua prosódia, influi sobre as nossas modulações afetivas. Portanto, a fim de demonstrarmos a produtividade dessa proposta de leitura, que se inscreve, de alguma forma, na teoria contemporânea dos afetos, examinaremos como, no conto “São Marcos”, de Guimarães Rosa, a *magia da palavra* não é só encenada na esfera do enredo, mas está presente na própria carne do verbo, como feitiço que nos envolve em uma atmosfera singular.

PALAVRAS-CHAVES: Literatura. Atmosfera. Prosódia. Magia. Guimarães Rosa.

ABSTRACT: This paper aims at proposing a mode of reading and interpretation of literary texts aiming, ultimately, to the understanding of how their moods are built. Within this perspective, the word atmosphere will not be used here in its usual key, as a narratological category, but in the broad horizon opened by the German word *Stimmung*. For Hans Ulrich Gumbrecht, to read seeking *Stimmungen* means paying attention to how the material dimension of literature, in particular its prosody, influences our affective modulations. Therefore, in order to demonstrate the productivity of this proposal of reading, which is related to, in certain perspective, the contemporary theory of the affects, we will examine how, in the short story “São Marcos”, by Guimarães Rosa, the magic of the word is not only performed in the field of the plot, but is also present in the flesh of the verb, like a spell that involves us in a peculiar atmosphere.

KEY-WORDS: Literature. Mood. Prosody. Magic. Guimarães Rosa.

*Universidade Federal
Fluminense (UFF)

Introdução

O que pode uma palavra? Os textos de Guimarães Rosa parecem impor, incessantemente, esta questão aos seus leitores. Transgredidas em seu sentido, reconstruídas morfológicamente, exploradas na sua prosódia e submetidas a cadências rítmicas diversas, nas mãos do escritor mineiro, as palavras exibem uma plasticidade incomum. Não obstante a singularidade desse repertório estilístico, o processo de leitura dos seus textos parece despertar algo mais; algo que se projeta para a dimensão afetiva e apresenta o potencial de nos suscitar um tipo de experiência sensível que, habitualmente, tentamos circunscrever com a palavra *atmosfera*. É exatamente neste ponto que irrompe a nossa questão central: como uma leitura atenta à dimensão atmosférica de um texto pode ser produtiva enquanto um modo de ampliação dos horizontes interpretativos do mesmo? No intuito de pensarmos, sistematicamente, sobre esta questão, buscaremos examiná-la a partir dos problemas que a ela antecedem e dela se desdobram: primeiro, a necessidade de circunscrição mais clara daquilo que chamamos de “atmosfera” no âmbito do texto literário – o que nos levará, mais precisamente, a examinar as relações entre leitura, ritmo e *performance*; em seguida, nos deteremos no estudo do enredo do conto “São Marcos”, de Guimarães Rosa, buscando, particularmente, pensá-lo como um modo de encenação do poder mágico das palavras; em uma terceira e última etapa, tentaremos demonstrar de que modo nossa proposta de leitura atenta às atmosferas de um texto, à sua dimensão afetiva, pode ser produtiva enquanto forma de enriquecimento do horizonte interpretativo de uma obra.

1 Literatura e atmosfera

É bastante comum reagirmos aos afetos provocados pela leitura de um texto literário dizendo que ele apresenta uma determinada atmosfera ou clima. No entanto, quando o dizemos de forma um tanto quanto automatizada, esquecemo-nos de nos questionarmos sobre a natureza desse fenômeno: o que é, mais precisamente, na esfera da literatura, aquilo que denominamos como *clima* e *atmosfera*?

De um modo geral, os estudos de literatura consagraram as noções de atmosfera e clima como categorias narratológicas que indicam uma determinada relação entre o espaço representado e a situação afetiva que envolve os sujeitos ficcionais, numa espécie de relação simbiótica entre ambos. Contudo, essa moldura teórica não nos permite compreender fenômenos mais amplos deflagrados pelo ato da leitura; o texto como realidade tangível aos sentidos e o modo como ele influi sobre a nossa dimensão afetiva. Esta foi, justamente, a preocupação do escritor norte-americano H.P. Lovecraft, que, ao refletir sobre a natureza deste fenômeno no âmbito da literatura fantástica, concluiu que “Atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação” (LOVECRAFT, 2007, p. 17); o que significa, ainda segundo o escritor, que “devemos julgar uma história fantástica, não pela intenção do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela atinge em seu ponto menos banal” (2007, p. 17). Mas como exatamente um texto, para além da sua dimensão hermenêutica, pode influir sobre as modulações afetivas do leitor, tal como sugere Lovecraft? Tentaremos refletir sobre esta questão a partir da imbricação entre dois fenômenos que se encontram intrinsecamente relacionados neste processo: o ritmo como elemento constituinte da dimensão material do texto e a leitura como *performance* capaz de realizá-lo.

A literatura é um fenômeno que apresenta materialidade, pois os sentidos que construímos ao longo da leitura são subsidiários de uma percepção sensível das inscrições gráficas que são dispostas numa folha de papel e de uma espécie de acoplamento estrutural que ocorre entre a dimensão linguística e a biológica dos sons que realizamos, no ato da leitura, e que, conseqüentemente, se enraízam no nosso corpo. No livro *Atmosfera, ambiência, Stimmung*, Hans Ulrich Gumbrecht propõe o desenvolvimento de um modo de leitura que possibilite a revelação daquilo que ele chama de “um potencial oculto da literatura” (2014, p. 14); isto é, uma potencialidade que a palavra, na sua própria materialidade teria de despertar certas modulações afetivas. Nesse sentido, assevera Gumbrecht, “Ler com a atenção voltada ao *Stimmung*’ sempre significa prestar atenção à dimensão textual das

formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física” (2014, p. 14). Em outro texto, um ensaio intitulado “Rhythm and meaning” (1986, p. 100), o teórico propõe considerar, como uma das propriedades fundamentais do ritmo, aquilo que ele chama de “affective function”, que, no seu entender, consistiria na “impossibilidade de divorciar a constituição semântica da forma da percepção do próprio corpo” (GUMBRECHT, 1986, p. 100).

Os sinais gráficos inscritos em uma página se apresentam como imagens. Cabe a nós, leitores, produzirmos os sons que se encontram apenas representados, codificados, através desses sinais; nós, leitores, somos os responsáveis por transformar essas informações gráficas em pulsos rítmicos, em prosódia, através da *performance*. A princípio, o emprego desta palavra pode soar estranho e inapropriado, uma vez, no âmbito da arte contemporânea, ela designa, grosso modo, a atuação de um corpo diante de um público. Mas, se estamos falando, aqui, em uma leitura privada, a do sujeito que lê, no sofá de casa, um conto de Guimarães Rosa, como podemos admitir o seu uso? Em que sentido ela é aqui empregada?

Ao refletir sobre essa questão, o medievalista Paul Zumthor concluiu que “o que na *performance* oral pura é realidade experimentada, é, na leitura, da ordem do desejo” (2007, p. 35); o que significa dizer, ainda segundo Zumthor, que “Nos dois casos, constata-se uma implicação forte do corpo, mas essa implicação se manifesta segundo modalidades superficialmente (e em aparência) muito diferentes” (2007, p. 35). A presença do corpo na *performance* já está na própria etimologia da palavra, derivada do latim *per-formare*, isto é, “dar forma” física a algo. Nesse sentido, pensar a leitura como *performance* significa situá-la no âmbito daquilo que Paul Zumthor entende como “um Dasein comportando coordenadas espaço-temporais e físico-psíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo” (2007, p. 31). Dentro dessa perspectiva, a leitura é, antes de qualquer outra coisa, uma atividade perceptiva e, enquanto tal, demanda a busca de uma posição mais confortável para visualizar as palavras, um movimento contínuo dos olhos e da cabeça que seguem a linearidade da organização do texto, uma ação das mãos guiando a leitura, passando as páginas, e, frequentemente, uma movimentação dos próprios lábios visando ao

acompanhamento do que se lê. Barthes já dizia que lemos “levantando a cabeça” (2004, p. 26), isto é, produzindo sentidos que nos impõem afluxos de “ideias, associações e excitações” (2004, p. 26); assim como Zumthor ratifica que “Você pode ler não importa o quê, em que posição, e os ritmos sanguíneos são afetados” (ZUMTHOR, 2007, p.33).

É dentro dessa perspectiva que a leitura deve ser pensada como um processo performativo; isto é, na medida em que lemos um texto o tiramos de uma virtualidade para efetuar a sua presentificação. É oportuno lembrar que a palavra virtual, etimologicamente, pode tanto indicar a ideia de *força*, *potência*; pelo latim clássico - *virtus* -, como aquilo que existe como atributo futuro; no latim medieval - *virtualis*. Portanto, é possível afirmar que o texto possui uma força, uma potência, um desejo de vir-a-ser que só se realiza quando lido, ou seja, quando é posto em *performance*; é ela que nos dá o poder de possuir as palavras; de tê-las dentro de nós, de tocá-las com a voz.

2 A palavra mágica em “São Marcos”

“São Marcos”, conto que integra o livro *Sagarana*, de 1946, apresenta um dos temas que mais obsedaram Guimarães Rosa: o embate entre o saber científico e a visão supersticiosa de mundo. Nele, conta-se a história de José - também identificado como “Izé” -, morador do arraial de Calango-Frito que, ao subestimar os poderes de um feiticeiro local, João Mangolô, acaba vitimado por uma súbita cegueira imposta pela magia deste em um dia de passeio pela mata.

A história de “São Marcos” pode ser pensada, de certa forma, como um campo de experimentação das inquietudes metafísicas do próprio Guimarães Rosa, médico que nutria um grande interesse por diversos tipos de concepções e práticas religiosas, como nos mostrou Francis Utéza em *Metafísica do grande sertão* (UTÉZA, 1994). É dentro dessa perspectiva que “São Marcos” pode ser pensado como um conto em que, ao enredo principal, subjaz a questão de o quanto pode uma palavra; isto é, de que modo ela apresenta uma potência para intervir de forma mágica na própria ordem do mundo natural. Esse problema já é sutilmente colocado na primeira página do conto, em que encontramos, lado a lado, o título - “São Marcos” - e uma epígrafe - “Cantiga de espantar males”. Ainda que sejam textos pertencentes a tradições culturais distintas, o cristianismo e a cultura folclórica, ambos

se aproximam enquanto meios de, através da expressão oral, evocar uma força transcendente, através da qual a palavra se transforma em uma *arquipotência* protetora.

Ao longo de todo o texto, essa força da palavra enquanto forma de intervenção mágica no mundo é reafirmada. Em um encontro com o amigo Aurísio Manquitola, o protagonista, ao entoar a oração de São Marcos de modo casual, é interrompido pelo amigo que o adverte: “Pára, creio-em-deus-padre! Isso é reza brava, e o senhor não sabe com o que é que está bulindo!...É melhor esquecer as palavras... Não benze pólvora com tição de fogo!” (ROSA, 2001. p. 268). Aqui, encontramos um fenômeno curioso, o da interdição do uso da palavra; o que nos faz indagar sobre as motivações que a envolvem: haveria algo na própria acústica da palavra que determinaria sua escolha como objeto de superstição – como, por exemplo, o problema do trítono, um determinado tipo de intervalo entre notas musicais que, no período barroco, foi chamado de *diabolus* e teve sua execução proibida – ou estaríamos, para pensarmos com Saussure, no âmbito de uma mera convenção? Em primeiro lugar, é fundamental considerar como essas palavras estão envoltas por um tipo de concepção mental que se opõe ao pensamento teórico e “discursivo”, uma vez que não tendem à busca de concatenação e conexão sistemática, mas a formas de condensação, o que traz como desdobramento, de acordo com Ernst Cassirer, o fato de que:

A palavra, como se fosse uma estrutura de outra ordem, de uma nova dimensão intelectual, interpõe-se, por assim dizer, entre os diferentes conteúdos perceptivos, tais como se impõem à consciência no seu imediato aqui e agora; e, precisamente esta interposição, este sobressair-se da esfera da existência imediata, é que lhe confere a liberdade e agilidade que lhe permite mover-se entre um conteúdo e outro e conectá-los entre si (CASSIRER, 2009, p. 74).

A palavra mágica realiza uma espécie de suspensão da relação de conhecimento do mundo mediada pelo logos. Em parte, esse fenômeno parece ter uma relação com a própria sonoridade da palavra. Não é por acaso que, no início de “São Marcos”, o narrador afirma que algumas palavras eram sinônimo de mau-agouro na região, em que não se podia “falar em raio: quando muito, e se o tempo

está bom, 'faísca'; nem dizer a lepra; só o 'mal'" (2001, p. 261). Como nesses dois vocábulos - "raio" e "lepra" - não nos parece haver nenhuma relação de isomorfismo linguístico; isto é, a palavra "raio" não imita a acústica tenebrosa do fenômeno ao qual se refere, tampouco o vocábulo "lepra" traz algum aspecto fônico que supostamente mimetiza a imagem que se tem da doença. Uma hipótese plausível nos parece considerar que talvez haja algo no plano das sensações internas despertadas pela pronúncia dessas palavras que se associa, de algum modo, ao significado que foi convencionalmente atribuído às mesmas. Mas o poder das palavras, em "São Marcos", não se revela somente naquelas interditas; ele se apresenta, também, nas que realizam algum tipo de intervenção sobre o mundo, como a alusão ao fato de que "o comando 'Abre-te Sésamo etc.' fazia com que se escancarasse a porta da gruta-cofre..." (2001, p.261).

Não obstante a crença no poder mágico da palavra ser um dos temas centrais dentro do plano ficcional do conto, como afirmamos, parece ser possível apontar, também, uma outra dimensão em que o processo de encantamento com as palavras se dá: na relação entre texto e leitor. É dentro dessa perspectiva que propomos pensar o processo de leitura como *performance*; isto é, como meio que consiga colocar em ação tudo aquilo potencialmente presente no texto de Rosa: o sotaque do norte de Minas, as variações entoacionais, a fala coloquial, a tonalidade irônica e as sugestões rítmico-melódicas. Assim, os efeitos da prática de feitiçaria não se constituem somente como o mote do enredo de "São Marcos", mas também como resultado das operações técnicas empregadas por Guimarães Rosa para nos fazer imergir na atmosfera do conto.

3 A mágica da palavra: lendo ambiências em "São Marcos"

O ritmo, como dissemos, parece ser o lugar em que as palavras podem ser tocadas com a voz; o lugar em que elas ganham densidade, peso, "canto e plumagem" (ROSA, 2001, p. 274); não é por acaso que Octavio Paz afirma que "o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido" (PAZ, 2012, p. 64); tal como, para reiterarmos nossa metáfora, os passos que

damos ao caminhar, em que o anterior sempre influi sobre o seguinte, indicando o metro e a cadência àquele que virá. O que nos diz, portanto, as várias cadências rítmico-melódicas presentes em “São Marcos”? Como este fenômeno se enraíza em nosso corpo e opera a construção de atmosferas no conto de Guimarães Rosa?

A partir de uma análise dos elementos relativos à sua prosódia, nos parece possível dividir o conto em três momentos. Não há, no texto, é bom ressaltar, elementos gráficos que o dividam em seções e, não obstante a nossa sugestão, outras propostas de divisão poderiam ser apresentadas. Contudo, parece-nos possível identificar três atmosferas modulando a nossa leitura ao longo da história: uma primeira cuja linguagem é predominantemente narrativa, com longas orações subordinadas e entrecortada por várias enunciações em discurso direto; uma segunda, em que a narração cede lugar ao modo descritivo e de natureza autoreflexiva; e uma terceira, na qual diversos recursos sintático-semânticos são empregados para nos fazer sentir a inquietação provocada pela experiência de estupor do protagonista diante da cegueira, que o leva a um extenso monólogo interior. Nosso objetivo, aqui, é, portanto, compreender de que modo a organização sintático-semântica do texto e suas implicações na construção da prosódia textual influem sobre nossas modulações afetivas, ao longo da leitura – da *performance* –, e participam, decisivamente, da construção das suas atmosferas.

Em uma primeira parte, a tipologia do texto é predominantemente narrativa, com longas orações subordinadas que, por sua vez, são entrecortadas por várias enunciações em discurso direto, como a que encontramos a seguir:

- Ô Mangolô!
- Senh'us'Cristo, Sinhô!
- Pensei que você era uma cabiúna de queimada...
- Isso é graça de Sinhô...
- ...Com um balaio de rama de mocó, por cima!...
- Ixe!
- Você deve conhecer os mandamentos do negro... Não sabe?
- “Primeiro: todo negro é cachaceiro...”
- Ôi, oi!...
- “Segundo: todo negro é vagabundo.”
- Virgem!
- “Terceiro: todo negro é feiticeiro...” (2001, p. 226)

Esse diálogo revela, no próprio nível da estruturação frasal, o contraste entre o discurso do protagonista, letrado e articulado; e o do feiticeiro local, monossilábico. Ao enumerar, de forma sarcástica, o que seriam os “mandamentos do negro”, evidencia-se como o tom assertivo da fala de José está em consonância com aquilo que visa a fazer: normatizar (“Primeiro”, “Segundo”, “Terceiro”) um determinado comportamento *racial*. Cabe a Mangolô expressar surpresa, através do uso de monossílabos cuja função se assemelha à de interjeições, como “Ixe!” e “Oi, oi”. É nesse sentido que é estabelecida uma hierarquia entre eles a partir do modo como cada um articula a linguagem; fato que, sob o ponto de vista da prosódia, impõe uma cadência rítmica que se dá, efetivamente, através da alternância regular entre frases longas – as de José – e curtas, as de João Mangolô.

Em um segundo momento, tanto o aspecto narrativo quanto os diálogos ágeis cedem lugar ao modo descritivo, pausado e de natureza auto-reflexiva, que se coloca em consonância com a própria condição afetiva do protagonista, que, ao realizar um passeio pela mata, busca atingir um estágio de equilíbrio com a própria “temporalidade da natureza”:

Fiquei meio deitado, de lado. Passou ainda uma borboleta de páginas ilustradas, oscilando no vôo puladinho e entrecortado das borboletas; mas se sumiu, logo, na orla das tarumãs prosternantes. Então, eu só podia ver o chão, os tufos de grama e os sem-sol dos galhos. Mas a brisa arageava, movendo mesmo aqui em baixo as carapinhas dos capins e as mãos de sombra. E o mulungu rei derrubava flores suas na relva, como se atiram fichas ao feltro numa mesa de jogo (2001, p. 262).

O momento-chave dessa relação de equilíbrio com a própria “temporalidade da natureza” é marcado pela palavra empregada para definir essa experiência: “Paz”. Essa palavra “Paz” aparece sozinha, deslocada em um parágrafo seguida por um ponto final, o que marca uma espécie de fim no processo rítmico que vinha se desenvolvendo ao longo das partes descritivas. Uma cadência rítmica que vai desacelerando até se encerrar no som fricativo, contínuo e de intensidade decrescente da consoante [z] que desaparece levemente em nossos lábios em direção a um silêncio total. Estamos aqui em uma espécie de ponto zero, no domínio do equilíbrio absoluto.

É justamente a frase que sucede á palavra “Paz”, no parágrafo posterior, que introduz uma tensão que rompe com a situação de calma reinante: “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” (2001, p. 283). A partir do momento em que José é acometido pela cegueira, há uma série de mudanças que operam sobre os parâmetros linguísticos que orientavam a construção do texto até então e que influem, decisivamente, na sua dimensão rítmico-melódica. Passamos a nos inquietar com o estado de angústia vivido pelo protagonista, como se Guimarães Rosa quisesse nos impor um feitiço através da manipulação alquímica do texto.

Assim que tudo escurece repentinamente para José, percebemos nítidas mudanças na estrutura textual, se a compararmos com as partes anteriores do conto. O fato de ter sido vitimado por uma cegueira cuja origem lhe é desconhecida e a necessidade de ter que lutar para tentar recuperar sua condição anterior deixam José em estado de estupor; e, assim, junto com a percepção e a cognição, a linguagem se desmorona. Ao longo desta terceira parte – um longo monólogo interior de José –, é possível evidenciar uma mudança considerável na sintaxe das frases, que ocasiona uma certa fragmentação à fluidez narrativa que preponderava nas partes anteriores. Se a contemplação era uma atividade através da qual o sujeito, capturado pela temporalidade da própria natureza, produzia extensas orações subordinadas, deixando-se levar por um jogo em que uma imagem leva à outra livremente, a apreensão provocada pela perda de um dos sentidos motiva um outro tipo de pensamento, de caráter fragmentado e projetado para a resolução de um problema iminente: “Capto-o. Sinto-o direto, pessoal. Vem do mato? Vem do sul. Todo sul é o perigo. Abraço-me com a suína. O coração ribomba. Quero correr” (2001, p. 290). É evidente que o primeiro desdobramento da experiência da cegueira no âmbito da linguagem consiste no modo como a modalidade descritiva fica comprometida no processo de enunciação do sujeito. Como se sabe, descrever consiste em uma operação de linguagem através da qual produzimos sentenças que nos permitem apresentar fenômenos percebidos em uma dimensão espacial. Portanto, desprovido da visão – um dos

sentidos mais ativos que possuímos –, resta ao narrador a solidão da “treva, pesando e comprimindo absoluta” (ROSA, 2001, p.283). Dentro dessa perspectiva, às longas orações subordinadas das duas primeiras partes, impõem-se, agora, sintagmas curtos – orações assindéticas –, como se a não possibilidade de ver também não lhe permitisse mais adjetivar, resumindo a sentença àquilo que se tem consciência de estar fazendo: “Devo ter perdido mais de um minuto, estupefado. Soergui-me. Tonteei. Apalpei o chão” (ROSA, 2001, p.264). Esta mudança nas condições perceptivas não resultará apenas em uma ausência de descrição visual, mas em uma mudança no modo como ela ocorre, com base em imagens-mentais produzidas a partir de comparações e metáforas – “Como se eu estivesse no compacto de uma montanha, ou se muralha de fuligem prolongasse o meu corpo” (ROSA, 2001, p.283) – ou recorrendo a outros sentidos, como o tato e a audição – “Tacteio”; “Ouvindo. Passara toda a minha atenção para os ouvidos” (ROSA, 2001, p.286).

A perda da visão, portanto, provoca mudanças na própria condição afetiva do narrador; agora, inseguro sobre aquilo que o acomete. No entanto, há uma necessidade de saber o que se passa: “Portanto...Estaria eu...Cego?” (ROSA, 2001, p.284); de manter o autocontrole: “Mas, calma...calma” (ROSA, 2001, p.285); de identificar o que se move ao redor: “Espera, há alguma coisa...Passos?” (ROSA, 2001, p.287); de ter a si próprio como interlocutor: “Oh...Diabos e diabos...oh” (ROSA, 2001, p.288). Em virtude da ausência da visão, os pensamentos e movimentos do personagem se tornam mais lentos, meticulosamente calculados; implicando a presença constante das reticências que, no âmbito rítmico-melódico, cria uma leitura repleta de pausas. Dentro dessa perspectiva, o discurso autoconfiante, repleto de frases assertivas, cede às frases interrogativas, que revelam a insegurança do personagem com relação àquilo que se passa: “Será que andei?”; “Que posso? Nada” (ROSA, 2001, p.287). A abundância de sentenças indagativas implica, necessariamente, um outro ciclo entoacional, com diferentes contornos melódicos. É, ainda essa mesma incerteza, fruto da total incompreensão sobre o que se passa, que gera uma linguagem repetitiva, espelho de uma consciência que vacila, que não consegue articular termos que definam, com precisão, o que se passa. Assim, sob o ponto de vista rítmico-melódico, a linguagem se torna extremamente musical, repleta de efeitos

anafóricos: “Mas, calma...calma...”; “Mas, longe, longe...”; “Que será? ‘Quem será?’” (ROSA, 2001, p.285). Em *Carta sobre os cegos para o uso dos que veem*, Denis Diderot reflete sobre como a ausência da visão pode, efetivamente, abrir os demais sentidos para uma experiência perceptiva muito mais apurada, ao descrever, por exemplo, como há cegos que conseguem discernir uma moeda verdadeira da falsa simplesmente percorrendo as mãos sobre elas. Desse modo, conclui o filósofo, “o tato pode tornar-se mais delicado que a vista, quando aperfeiçoado pelo exercício” (DIDEROT, 1979, p.56). Em “São Marcos”, é justamente a experiência da cegueira que demanda a José uma atenção inteiramente voltada aos outros sentidos, como forma de se guiar pela mata: “Passara toda a atenção para os ouvidos” (ROSA, 2001, p.286). E é exatamente a partir dessa estratégia que ele começa a caminhar por ela, buscando uma saída daquele lugar guiado pelos fenômenos sonoros, como evidencia-se a seguir:

Tangi a pedra, e logo senti que pusera no ato notável excesso de força muscular. O projétil bateu musical na água, e deve ter caído bem no meio da flotilha de marrecos, que grasnaram: – *Quaquaracuac!* O casal de patos nada disse, pois a voz das ipecas é só um sopro. Mas espadanaram, ruflaram e voaram embora (ROSA, 2001, p. 284).

A *Stimmung* que nos coloca em uma condição de afinação com a cadência rítmica do texto também é fruto de uma radical mudança nos tempos verbais. Até então, a narrativa era predominantemente marcada pela presença de verbos em tempos pretéritos, o que ocasionava o distanciamento entre o plano da enunciação e o do enunciado. Contudo, esses planos parecem ser sobrepostos a partir do momento em que José fica cego, quando já notamos uma guinada em direção aos verbos flexionados no presente do indicativo. Desse modo, o leitor é convidado a compartilhar da experiência angustiante vivida pelo narrador, que, através de monólogos interiores, relata suas ações em um tempo aparentemente simultâneo às mesmas, conforme os exemplos que se seguem: “Vamos”; “Bem, até há pouco, estava uma pedra solta ali. Tacteio. Ei-la”; “Cipó-vem-cá, ou um tripa-de-porco. À estrada! Pé por pé, pé por si. Uma cigarra se esfrega e perfura”; “vamos ver”; “Mas,

calma...calma...Um minuto só, por esforço. Esperar um pouco, sem nervoso, que para tudo há solução. E, com duas engatinhadas, busco maneira de encostar-me à árvore: cobrir bem a retaguarda” (2001, pp. 286-288). E então, na medida em que José vai caminhando pela mata, vamos ouvindo seus passos, um após o outro, dados com muita cautela: “Pé por pé, pé por si... Pèporpè, pè, pèporsí... Pepp or pepp, epp or see... Pêpe orpèpe, heppe Orcy” (2001, p. 287). Este efeito aliterativo, obtido a partir da repetição da consoante oclusiva bilabial [p], se repete em diversos momentos, a partir deste ponto da narrativa; sempre modulando o percurso do narrador pela mata com a audição dos sons dos próprios passos dados para percorrê-la. Após se lembrar da oração de São Marcos e de rezá-la, aquilo que, até então, eram passos cautelosos, se transforma, subitamente, em uma corrida enfurecida: “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” (2001, p. 290). O ritmo da leitura, então, se torna acelerado, acompanhando o resfolegar do protagonista, que, correndo em disparada, “parecia o arquejar de uma grande fera” (2001, p.290). Esta corrida leva José em direção à casa de João Mangolô, onde se dá o embate final. Depois de um quase estrangulamento do feiticeiro, com mulheres aos gritos e assustadas se debandando para todos os lados, no último parágrafo, Guimarães Rosa, mais uma vez, altera dramaticamente o ritmo da narrativa, recuperando, ao final, aquele estado de “paz” até então perdido:

Na baixada, mato e campo eram concolores. No alto da colina, onde a luz andava à roda, debaixo do Angelim verde, de vargens verdes, um boi branco, de cauda branca. E, ao longe, nas prateleiras dos morros cavalgavam-se três qualidades de azul (ROSA, 2001, p. 291).

Neste fragmento final, a mudança do modo narrativo do parágrafo anterior para o descritivo aqui preponderante e a apresentação desse olhar que vai, em um movimento gradativo, testando a qualidade da visão recuperada através da busca por aquilo que está mais distante e suas nuances, causam uma desaceleração no ritmo da narrativa e retoma a condição de equilíbrio do narrador quando no ato de contemplação da natureza.

Considerações finais

E aqui voltamos à nossa questão inicial: o que pode uma palavra? Em uma carta datada de 4 de março de 1965, enviada a Harriet de Onis, tradutora de *Sagarana* para a língua inglesa, Guimarães Rosa chamava atenção para a importância da “poeticidade da forma” (apud UTÉZA, 1994, p. 22); o que, no seu entender, compreende aqueles fenômenos que conferem “tanto a sensação mágica, visual das palavras, quanto a eficácia sonora delas” (1994, p. 22). Para o escritor mineiro, tão importante quanto o enredo, eram “as alterações vibrantes do ritmo, a música subjacente, as fórmulas-esqueletos das frases – transmitindo ao subconsciente vibrações emotivas sutis” (1994, p. 22). E é aí que a palavra exibe o quanto pode em Guimarães Rosa; fruto de uma alquimia do verbo, elas inscrevem forças sobre os nossos sentidos: a leitura do ritmo dos passos, das pausas para reflexão, da entoação irônica, da fragmentação dos sintagmas produz um continuum entre o texto e o corpo do leitor; e é nesse espaço de encontro dessas ressonâncias, nesse lugar em que a experiência do texto se aloja no interior do nosso corpo que se dá a imersão do leitor na atmosfera de “São Marcos”.

Referências

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DIDEROT, Denis. “Carta aos cegos para o uso dos que veem”. In *Textos escolhidos*. [tradução: J. Guinsburg]. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Rhythm and meaning”. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich (Org.). *Materialities of communication*. California: Stanford University Press, 1994.
- _____. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*. [tradução: Ana Isabel Soares]. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC, 2014.
- LOVECRAFT, H.P. *O horror sobrenatural em literatura*. Editora Iluminuras Ltda., 2008.

- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- ROSA, Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- UTÉZA, Francis. *Metafísica do Grande Sertão*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo Paulo: Cosac Naify, 2007.