

O cronotopo do sagrado e a cegueira do cético

The Chronotope of the Sacred and the Skeptic's Blindness

Oziris Borges Filho

Universidade Federal do Triângulo
Mineiro (UFTM) | Uberaba | MG | BR
Universidade Federal de Catalão (UFCAT)
| Catalão | GO | BR
ozirisb@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8802-3156>

Resumo: Este artigo investiga o conto “São Marcos” de João Guimarães Rosa, sob a ótica da teoria do cronotopo de Mikhail Bakhtin. Analisa-se como a concepção espaço-temporal da narrativa estrutura a transformação do narrador-protagonista, deslocando-o de um ceticismo racionalista para uma violenta imersão no sagrado. O estudo mapeia a transição sequencial entre os cronotopos do arraial, da estrada, da mata e da cegueira, demonstrando que a mudança espacial corresponde a uma profunda crise epistemológica. Discute-se o embate entre a cultura letrada hegemônica e os saberes ancestrais de matriz africana, personificados na figura do feiticeiro João Mangolô. Conclui-se que a cegueira imposta ao narrador funciona como um dispositivo pedagógico que dismantela sua arrogância intelectual, forçando-o a reconhecer e apropriar-se das forças místicas do sertão para garantir sua sobrevivência.

Palavras-chave: “São Marcos”; cronotopo; sagrado; epistemologia.

Abstract: This article investigates the short story “São Marcos” by João Guimarães Rosa through the lens of Mikhail Bakhtin’s theory of the chronotope. It analyzes how the narrative’s space-time conception structures the narrator-protagonist’s transformation, displacing him from rationalist skepticism into a violent immersion in the sacred. The study maps the sequential transition between the chronotopes of the village, the road, the forest, and blindness, demonstrating that spatial change corresponds to a profound epistemological crisis. The clash between hegemonic literate culture and ancestral African-matrix knowledge, personified by the sorcerer João Mangolô, is discussed. It is concluded that the blindness imposed on the narrator functions as a



pedagogical device that dismantles his intellectual arrogance, forcing him to acknowledge and appropriate the *sertão's* mystical forces to ensure his survival.

Keywords: *São Marcos*; chronotope; sacred; epistemology.

O conto “São Marcos”, de João Guimarães Rosa, incluído na obra *Sagarana*, constitui um objeto privilegiado para a análise das tensões culturais e epistemológicas que marcam a formação brasileira. A narrativa transcende o enredo de uma vingança mística para encenar um conflito profundo entre diferentes sistemas de conhecimento: de um lado, a racionalidade moderna, pretensamente universal; do outro, as espiritualidades populares do sertão, tecidas de saberes ancestrais. A jornada do narrador-protagonista não é apenas um deslocamento geográfico, mas uma travessia violenta entre essas duas formas de apreender e habitar o mundo.

A contradição fundamental que move a narrativa é estabelecida em sua linha de abertura, quando o protagonista declara: “Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros”. Essa afirmação é imediatamente subvertida pela confissão de que ele próprio adere a um complexo código de “setenta e dois” superstições pessoais. Tal fratura expõe a coexistência precária, dentro de um mesmo sujeito, de uma mentalidade científica e uma sensibilidade mágica. Sua descrença revela-se menos uma convicção íntima e mais um sintoma da cisão cultural brasileira, dramatizando a tensão entre um positivismo hegemônico importado e a força subterrânea e persistente dos sistemas de crenças sincréticas que constituem o imaginário profundo do país.

Dois universos entram em colisão direta. De um lado, posiciona-se a racionalidade moderna e zombeteira do narrador, um intelectual que se deleita em observar a natureza com um binóculo e impõe uma ordem intelectual estrangeira ao sertão, como nos jogos poéticos que inscreve no bambu com nomes de reis assírios: “Sargon, Assarhaddon, Assurbanipal...”. Do outro, emerge o universo da feitiçaria, um cosmos denso e potente, ilustrado por exemplos como os “pastéis de carne mexida com ossos de mão de anjinho” e o ritual do “sapo com uma hóstia consagrada na boca”. Esse mundo alternativo, personificado em João Mangolô, não é apresentado como mera credence, mas como uma força eficaz, capaz de alterar a realidade material. Este embate de visões de mundo prepara o terreno para a jornada de desestruturação e iniciação do protagonista, cujo percurso será o foco desta análise.

A análise de uma obra canônica como a de Guimarães Rosa ganha nova potência quando contextualizada dentro de debates acadêmicos contemporâneos. Esta investigação busca posicionar o conto “São Marcos” como uma contribuição fundamental para as discussões atuais sobre espiritualidade, percepção da realidade e o lugar das culturas religiosas de matriz africana no imaginário brasileiro. A narrativa rosiana oferece um material de extraordinária riqueza para a reflexão sobre “a presença do sagrado” na vida profana e para a exploração de “questões existenciais e transcendentais”. A experiência de cegueira e terror vivida pelo narrador não se resume a um evento fantástico; trata-se de uma violenta imersão no sagrado, uma hierofania marcada pelo terror numinoso que o força a confrontar os limites de seu paradigma racionalista.

Adicionalmente, a obra dialoga diretamente com a representação de “culturas religiosas africanas e afro-diaspóricas”. A figura de João Mangolô, descrito como “orixá-pai de todos os metapsíquicos por-perto”, insere a narrativa no complexo universo das práticas religiosas

afro-brasileiras. Rosa evita uma representação folclórica, conferindo ao feiticeiro uma agência real e um poder capaz de dismantelar a arrogância do homem letrado. A cegueira imposta ao narrador funciona, assim, como uma resposta contundente de um sistema de conhecimento marginalizado contra a tentativa de deslegitimação por parte da cultura hegemônica. A profunda relevância temática do conto exige, portanto, uma metodologia de análise que seja capaz de capturar a maneira como essa transformação existencial é estruturada na própria forma da narrativa.

O propósito deste artigo é, portanto, investigar como a concepção espaço-temporal da narrativa de “São Marcos” funciona como uma perspectiva para compreender os efeitos de sentido filosófico e espiritual da obra. A perspectiva para perceber a transformação do protagonista reside na maneira como o narrador articula formalmente sua jornada. Em “São Marcos”, a transição entre diferentes cronotopos (o arraial, a estrada, a mata, a cegueira e o confronto) não apenas move a narrativa, mas mapeia a desintegração da visão de mundo cética do narrador e sua violenta iniciação em uma realidade em que o espiritual e o material são indissociáveis. Para demonstrar como essa cartografia da consciência é construída, recorreremos a uma ferramenta teórica que nos permite analisar a fusão entre as dimensões espacial e temporal na literatura.

Para investigar a profunda integração entre a jornada do personagem e a estrutura espaço-temporal da narrativa, é necessária uma ferramenta conceitual que compreenda essas dimensões não como categorias separadas, mas como uma unidade coesa e significativa. A teoria do cronotopo, formulada por Mikhail Bakhtin (2018), oferece o referencial ideal para tal empreitada. Bakhtin define o cronotopo como a “unidade indissolúvel do espaço e do tempo” na obra literária, na qual o tempo se torna visível e o espaço é preenchido de sentido pela ação. Para ele, o cronotopo possui uma função fundamental na representação do ser humano, pois é nele que os acontecimentos se materializam e a consciência se revela.

A teoria bakhtiniana mostra-se particularmente fecunda para a análise do conto em foco, pois permite investigar como a percepção e a experiência do narrador são radicalmente moldadas pela fusão específica de tempo e espaço em cada etapa de sua jornada. A mudança de um cronotopo para outro não significa apenas uma troca de locação, mas uma alteração profunda no modo como o protagonista sente e se relaciona com o mundo. Um exemplo claro disso reside no contraste entre o cronotopo da mata, inicialmente um espaço-tempo de contemplação visual e distanciada (“estudar o treino de concentração do jaburu”, “rir-me, à glória das aranhas-d’água”), e o evento da cegueira, em que o mesmo ambiente se converte em um vácuo opressor. Neste segundo momento, a realidade se torna um assalto tátil e auditivo (“Um cipó me dá no rosto, com mão de homem”, “Cipós espinhentos, cipós cobras, cipós chichotes”), materializando a crise epistemológica do protagonista.

A presente análise procederá, portanto, à leitura dos valores temporais e espaciais de cada cronotopo sequencial: o *arraial* como local de postura social; a *estrada* liminar como espaço de transição; a *mata* como locus de contemplação estética convertida em hostilidade; e o cronotopo interno e aterrador da *cegueira*, que colapsa o espaço em um sensorio não visual, culminando no violento confronto na caua de Mangolô. Ao explicitar esse percurso cronotópico, este trabalho busca mostrar como a jornada do narrador do ceticismo à aceitação de outra realidade é inseparável de sua travessia por espaços e tempos carregados de poder transformador.

O cronotopo do ceticismo: o arraial e a racionalidade desafiada

Na teoria literária de Mikhail Bakhtin (2018), o *cronotopo* não é mero pano de fundo, mas uma unidade concreta em que o espaço se torna um agente da narrativa temporal, catalisando as crises e transformações das personagens. No conto *São Marcos*, de João Guimarães Rosa, o cronotopo inicial do arraial é estabelecido como um palco para um profundo conflito interno. O nome do lugar, “Calango-Frito”, evoca um ambiente primal, árido e impiedoso, ao qual o narrador-protagonista responde com um ceticismo igualmente agudo e “frito” – uma postura intelectual performática que funciona como camuflagem para sua própria natureza, já saturada pelas crenças que ele professa rejeitar. Segundo Eliade:

Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras. [...] Há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência “forte”, significativo, e há outros espaços não sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos (Eliade, 1992, p. 17).

Este tempo-espaço é definido pela tensão entre a identidade que o narrador projeta e a que ele reprime. O marcador temporal “naquele tempo” evoca um passado de arrogância intelectual, uma época em que sua zombaria era uma ferramenta de autoafirmação. Contudo, sua declaração de descrença inicial é imediatamente desmentida pela intimidade com que ele cataloga um vasto repertório de superstições. A sua negação não é a de um observador externo, mas a de um participante que tenta, desesperadamente, se dissociar de sua própria cultura. A primeira frase do conto, portanto, não estabelece o ceticismo como ponto de partida, mas como a premissa de uma ironia fundamental que definirá toda a narrativa.

Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros. E o contra-senso mais avultava, porque, já então – e excluída quanta coisa-e-sousa de nós todos lá, e outras cismas corriqueiras tais: sal derramado; padre viajando com a gente no trem; não falar em raio: quando muito, e se o tempo está bom, “faísca”; nem dizer lepra; só o “mal”; passo de entrada com o pé esquerdo; ave do pescoço pelado; risada renga de suindara; cachorro, bode e galo, pretos; e, no principal, mulher feiosa, encontro sobre todos fatídico; – porque, já então, como ia dizendo, eu poderia confessar, num recenseio aproximado [...] (Rosa, 2015, p. 236).

Esse cronotopo de racionalidade, embora apresentado como dominante, é exposto desde o início como uma construção sob cerco, minado por dentro pelas próprias forças místicas que o narrador alega desprezar, preparando para sua inevitável desconstrução.

A estratégia do narrador para lidar com o universo místico não é a ignorância, mas uma sofisticada tentativa de domínio pela via da classificação. Contudo, o objeto de seu estudo não são apenas as crenças alheias, mas fundamentalmente as suas. Seu ato de catalogar superstições representa uma cisma psíquica: o narrador “racional” realiza um estudo etnográfico sobre si mesmo, o participante “supersticioso”. É um esforço para subordinar o

místico ao empírico, traduzindo o inexplicável em uma lista finita e, assim, neutralizando seu poder sobre sua própria consciência.

A enumeração precisa de “doze tabus”, “oito regrinhas” e “vinte péssimos presságios” funciona como um mecanismo de controle intelectual. Este ato de contar e classificar representa uma tentativa de transformar o incomensurável da fé em dados mensuráveis. O clímax desse esforço é sua conclusão aritmética: “total: setenta e dois – nove fora, nada”. Aqui, ele aplica uma prova matemática, a “prova dos nove”, para anular magicamente o poder de suas próprias crenças. É o gesto emblemático de seu projeto: usar uma ferramenta da razão para obter um resultado mágico, domesticando o irracional que habita dentro de si ao submetê-lo a uma ordem que lhe nega qualquer poder real.

“[...] eu poderia confessar, num recenseio aproximado: doze tabus de não-uso próprio; oito regrinhas ortodoxas preventivas; vinte péssimos presságios; dezesseis casos de batida obrigatória na madeira; dez outros exigindo a figa digital napolitana [...] (Rosa, 2015, p. 236)”.

A descrença do narrador é ativa, performática e provocadora. Seu escárnio deliberado de João Mangolô e das práticas de feitiçaria – como os pastéis de Nhá Tolentina – serve para policiar sua frágil identidade racionalista. O riso funciona como uma profilaxia contra o contágio do místico, uma fronteira sônica que ele erige para se posicionar como o forasteiro esclarecido, superior às “crendices” rústicas do arraial. Esta zombaria é mais veemente precisamente porque ele reconhece, em um nível profundo, o poder daquilo que ridiculariza.

Mas, feiticeiros, não. E me ria dessa gente toda do mau milagre: de Nhá Tolentina, que estava ficando rica de vender no arraial pastéis de carne mexida com ossos de mão de anjinho; dos vinténs enterrados juntamente com mechas de cabelo [...] e do João Mangolô velho-de-guerra [...] (Rosa, 2015, p. 237).

No entanto, a própria veemência de sua negação e o sistema de crenças oculto que ele cataloga e pratica introduzem a contradição material que revela o fracasso de seu projeto racionalista.

O aparente monólito do ceticismo do narrador revela-se, enfim, uma construção inteiramente frágil. Sua racionalidade professada é minada não por uma falha tardia, mas por uma inconsistência fundamental presente desde o início. A materialização dessa contradição é o ponto em que sua fachada finalmente se torna insustentável, expondo a permeabilidade de sua razão.

A contradição central reside no fato de que, apesar de zombar publicamente de feiticeiros, ele depende de uma “fórmula gráfica” contra picada de cobras. Este amuleto não é um mero objeto de sorte, mas um artefato mágico de imensa potência, cujo poder deriva de sua própria gênese ritualística: um “traslado feito em meia-noite de sexta-feira da Paixão”. A escolha deste cronotopo específico – um momento de profundo peso místico que funde a solenidade cristã com o tempo ritual pagão – revela a profundidade de sua hipocrisia. Sua proteção “racional” nasce da mais potente das magias.

O significado simbólico do amuleto é, portanto, a capitulação de seu projeto racionalista. A confissão de que, sem ele, “não me aventuraria jamais sob os cipós ou entre as moitas” desmascara toda a sua performance. A fórmula demonstra que seu ceticismo é uma fachada seletiva, aplicada aos outros, mas suspensa para si mesmo diante de um medo primordial. Ele

é, em essência, tão suscetível às forças que não compreende quanto os habitantes do arraial que arrogantemente despreza.

Além do falado, trazia comigo uma fórmula gráfica: treze consoantes alternadas com treze pontos, traslado feito em meia-noite de sexta-feira da Paixão, que garantia invulnerabilidade a picadas de ofídios [...] Sem ele, porém, não me aventuraria jamais sob os cipós ou entre as moitas (Rosa, 2015, p. 237).

Conclui-se que o cronotopo inicial do arraial nunca foi verdadeiramente governado pela razão do observador. Foi, desde o princípio, um cronotopo de constante e reprimida negociação entre a fachada intelectual do narrador e seu profundo pensamento mágico. A crise que se desenrola no conto – sua cegueira súbita e desorientação – não introduz um conflito novo, mas apenas externaliza a guerra que já se travava dentro dele. O colapso de sua visão de mundo não é uma surpresa, mas uma inevitabilidade, anunciada desde a primeira e profundamente irônica sentença, tornando o cético uma construção destinada, desde sua concepção, a se dissolver diante do inexplicável.

O cronotopo da estrada: limiar, encontro e a potência da palavra sagrada

A estrada, no conto de Guimarães Rosa, assume uma importância estratégica que transcende sua função geográfica. Ela se constitui como um cronotopo liminar, um espaço-tempo de transição que medeia a jornada física e psicológica do narrador. Este percurso o conduz do arraial do Calango-Frito – polo de uma racionalidade cética e zombeteira – para o coração da mata das Três Águas, o domínio do sagrado, do misterioso e do inexplicável. A estrada é, portanto, a fronteira onde essas duas visões de mundo se encontram e se confrontam.

O percurso inicial do narrador estabelece claramente essa dicotomia. No arraial, sua atitude é de zombaria aberta aos feiticeiros locais, especialmente a João Mangolô, a quem ele provoca deliberadamente. Em contraste, sua motivação para adentrar o mato, embora descrita em termos de uma observação quase etológica da natureza, revela uma intensidade e um desejo de comunhão que beiram o místico. O ponto de partida de sua jornada é, assim, definido por uma arrogância que será posta à prova, alicerçada em um ceticismo que o próprio texto se apressa em desmentir: “Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros”.

E o contra-senso mais avultava, porque, já então – e excluída quanta coisa-e-sousa de nós todos lá, e outras cismas corriqueiras tais: sal derramado; padre viajando com a gente no trem; não falar em raio: quando muito, e se o tempo está bom, “faísca”; nem dizer lepra; só o “mal”; passo de entrada com o pé esquerdo; ave do pescoço pelado; risada renga de suindara; cachorro, bode e galo, pretos; e, no principal, mulher feiosa, encontro sobre todos fatídico; – porque, já então, como ia dizendo, eu poderia confessar [...] (Rosa, 2015, p. 237).

A confissão irônica do narrador desmantela sua própria tese inicial. Seu ceticismo não é uma ausência de crença, mas uma performance, um racionalismo seletivo aplicado apenas às práticas alheias. Ele não é um oponente do sagrado, mas um praticante arrogante que

ainda não reconheceu o poder de um sistema para além de seu controle. Sua jornada, portanto, não será a de uma conversão, mas a de uma humilhação, em que um feiticeiro inconsciente de si mesmo é subjugado por uma força maior. É nesse cronotopo liminar da estrada que tal confronto se torna inevitável, manifestando-se primeiramente através do encontro dialógico que abalará as fundações de sua autopercepção.

O encontro com Aurísio Manquitola na estrada é o evento catalisador que ativa o potencial perigoso deste cronotopo. O caminho, até então um espaço de contemplação solitária, transforma-se subitamente em um lugar de revelação e advertência. O diálogo com Aurísio injeta na narrativa uma tensão que a simples paisagem não continha, convertendo a estrada em um portal para o conhecimento do sagrado e de seus riscos.

Aurísio Manquitola emerge como o portador da sabedoria popular, um homem que, embora não se envolva diretamente com feitiçarias, nutre um profundo respeito por suas forças. A reação de pavor de Aurísio à recitação da “reza-brava” pelo narrador funciona como a primeira fissura na armadura de ceticismo do protagonista, introduzindo no cronotopo da estrada uma gravidade ontológica que a zombaria do letrado não pode anular. O susto de Aurísio não é superstição vazia; é o reconhecimento de um perigo real. Ao repreender o narrador por “bulir” com forças que desconhece, ele trata a palavra sagrada não como uma curiosidade folclórica, mas como um instrumento de poder efetivo e perigoso.

— Ui! — Aurísio Manquitola pulou para a beira da estrada, bem para longe de mim, se persignando, e gritou:

— 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! Não brinca de fazer cócega debaixo de saia de mulher séria!...

— Bem, Aurísio... Não sabia que era assim tão grave. Me ensinaram e eu guardei, porque achei engraçado...

— Engraçado?! É é um perigo!... Para fazer bom efeito, tem que ser rezada à meia-noite, com um prato-fundo cheio de cachaça e uma faca nova em folha, que a gente espeta em tábua de mesa [...] (Rosa, 2015, p. 242).

Com a advertência fincada no presente da narrativa, Aurísio volta-se para o passado, usando o poder da palavra contada para materializar o perigo que a palavra recitada é capaz de invocar.

No cronotopo da estrada, onde o tempo é medido por passos e o espaço é definido pelo encontro, a espiritualidade se manifesta de forma primordial pela oralidade. As histórias contadas por Aurísio Manquitola não são meros relatos anedóticos; são testemunhos que transmutam a advertência abstrata em evidência empírica. Através destes “casos”, a palavra deixa de ser apenas representação e se torna ação, construindo a verossimilhança do sobrenatural não por argumento, mas por testemunho. E ainda funciona como uma espécie de prolepe narrativa.

A experiência de Gestal da Gaita introduz a ideia de uma força que se apropria do corpo, mas é a história de Tião Tranjão que solidifica a ameaça. Este “caso” funciona como um narrativo microcosmo da própria jornada do protagonista: Tião, um homem impotente (“meio leso”), é aprisionado e, através do poder da “reza-brava”, é liberado e transformado em um agente de fúria violenta e incontrolável. A estrutura em *mise en abyme* espelha perfeitamente a experiência vindoura do narrador, que será aprisionado pela cegueira e, ao recitar a

mesma reza, se converterá em uma força de destruição cega contra João Mangolô. O conto de Aurísio não é apenas um exemplo, mas funciona também como uma antecipação da narrativa.

[...] Ele deve de ter rezado a reza à meia-noite, da feição que o diabo pede, o senhor não acha? Pois, do contrário, me conte: quem foi que deu fuga ao preso, das grades, e carregou o cujo de volta para casa — quatro léguas —, que, de-madrugada, estava ele chegando lá, e depois na casa do outro, e entrando guerreiro e fazendo o pau desdar, na mulher, no carapina, nos trastes, nas panelas, em tudo quanto há...?! Entrou até embaixo de cama, para quebrar a vasilha! (Rosa, 2015, p. 245).

Assim, no cronotopo da estrada, a palavra contada emerge como uma força ativa, um agente de poder capaz de alterar a realidade. A narrativa oral de Aurísio não apenas preenche o tempo da caminhada, mas semeia na estrutura do conto a semente do poder que florescerá tragicamente na cegueira e fúria do narrador, provando que, naquele universo, as palavras de fato possuem “canto e plumagem”, mas também garras e veneno. No cronotopo da estrada rosiana, o tempo não é apenas percorrido, mas invocado; e o espaço não é um mero cenário, mas um campo de forças ativado pela oralidade, em que a palavra, sagrada ou profana, se torna o verdadeiro agente do destino.

O cronotopo da mata: do espaço estético ao *sancto-sanctorum*

No momento inicial da narrativa, a relação do narrador com a mata das Três Águas é marcada por um profundo distanciamento intelectual, configurando um cronotopo específico. Aqui, o *chronos* é o de um lazer contemplativo, de um catalogar quase científico, enquanto o *topos* é um laboratório desmitologizado para o divertimento privado de uma consciência letrada. O narrador se posiciona como um espectador que se sente acima do “povo” e de suas crenças, escondendo o verdadeiro propósito de suas incursões para manter uma aura de superioridade e alienação social.

Essa postura atinge seu ápice no episódio do bambual, que envolve perfeitamente sua tentativa de colonizar a natureza com seu saber livresco. Ao encontrar versos populares gravados em um bambu, ele responde não com uma expressão do seu entorno, mas inscrevendo na planta uma lista de reis assírios — “Sargon / Assarhaddon / Assurbanipal” —, impondo uma realidade textual e erudita sobre o mundo natural. Em seu duelo poético com o anônimo “Quem-Será”, o narrador trata a mata como uma página em branco para seus jogos intelectuais, revelando uma arrogância que o impede de perceber o espaço como algo além de um objeto passivo. Segundo Eliade:

Instalar-se num território, construir uma morada pede, conforme vimos, uma decisão vital, tanto para a comunidade como para o indivíduo. Trata-se de assumir a criação do “mundo” que se escolheu habitar. É preciso, pois, imitar a obra dos deuses, a cosmogonia (Eliade, 1992, p. 31).

As atividades do narrador, que ele alega serem “só para ver”, reforçam essa atitude. A observação minuciosa de insetos, pássaros e plantas reflete a postura de um naturalista ama-

dor que se delicia com os fenômenos factuais, desprovidos de qualquer dimensão mítica. O trecho a seguir revela os verdadeiros e secretos motivos que o levam ao mato, confirmando essa visão puramente observacional e elitista.

Mas cumpria com a lista, porque eu não podia deixar o povo saber que eu entrava no mato, e lá passava o dia inteiro, só para ver uma mudinha de cambuí a medrar da terra de-dentro de um buraco no tronco de um camboatã; para assistir à carga frontal das formigas-cabaças contra a pelugem farpada e eletrificada de uma tatarana lança-chamas; para namorar o namoro dos guaxes, pousados nos ramos compridos da aroeira; para saber ao certo se o meu xará João-de-barro fecharia mesmo a sua olaria, guardando o descanso domingueiro; para apostar sozinho, no concurso de salto-à-vara entre os gafanhotos verdes e os gafanhões cinzentos; para estudar o treino de concentração do jaburu acromegálico; e para rir-me, à glória das aranhas-d'água, que vão corre-correndo, pernilongando sobre a casca de água do poço, pensando que aquilo é mesmo chão para se andar em cima (Rosa, 2015, p. 245).

Esta relação puramente observacional, no entanto, é inerentemente instável. Ao tratar a mata como um texto passivo sobre o qual pode projetar seus jogos intelectuais, o narrador falha em reconhecer que o espaço possui uma gramática mais antiga e potente – uma que ele está prestes a aprender por meio de uma imposição violenta.

A mudança fundamental na percepção do narrador ocorre quando a mata deixa de ser um objeto passivo e se converte em um espaço carregado de poder e sacralidade. O cronotopo se altera drasticamente: o *chronos* torna-se ritualístico, ligado ao “estado de alma do crente”, e o *topos* se transforma em um mapa sagrado, um templo com sua própria hierarquia de locais santificados. O narrador, de espectador, torna-se um participante ativo e, finalmente, uma vítima das forças que ele mesmo ajudou a despertar.

O primeiro passo nessa transmutação é o ato de nomear. Ao batizar os recantos da mata com nomes como “Rendas da Yara” e “Venusberg”, o narrador executa um ato de extremo personalismo e arrogância intelectual. Ele cria uma mitologia sincrética, fundindo o folclore brasileiro (Yara) com a lenda germânica (Venusberg), acreditando poder curar e controlar o significado simbólico do espaço. Em um universo característico de Rosa, em que a palavra detém poder criador (*logos*), o ato de nomear não é uma rotulagem passiva, mas uma enunciação performativa. Ao articular esses nomes, ele não apenas descreve os lugares, mas invoca seus poderes mitológicos, carregando o espaço físico com energia simbólica.

Essa nomeação está ligada a uma ritualística de visita que transforma o passeio em peregrinação. Sua jornada deixa de ser aleatória; cada local é visitado com um propósito definido, transformando a mata em uma geografia sagrada que responde à interioridade do “crente”.

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. Hoje, vamos, primeiro, às Rendas da Yara, para escutar de próximo os sete rumores do riacho, que desliza em ebulição. Perto, no fresco da relva, na sombra da selva, no úmido dos minadouros que cantam, dormem as avencas de folhagem minuciosa: a avencadourada, recurvando em torno ao espique as folhas-centopeias; e o avencão-pe-

ludo, que jamais se molha, mesmo sob os respingos. Muitos musgos cloríneos. A delicadeza das samambaias. E os velhos samambaiuços (Rosa, 2015, p. 251).

O clímax dessa jornada de sacralização ocorre no “sancto-dos-sanctos das Três-Águas”. Este local é o centro nevralgico, o ponto mais poderoso do templo que o narrador construiu. É aqui que o cronotopo atinge seu ápice de intensidade, e é aqui que o feitiço de João Mangolô se torna possível. A conexão entre o espaço sagrado e a cegueira não é correlacional, mas causal. Ao elevar a árvore suinã (eritrina) da condição de espécime botânico à de entidade divina com a declaração definitiva – “e é uma deusa, portanto” –, o narrador completa seu ritual de sacralização. Ao finalizar a criação de seu templo pessoal, ele se torna sujeito às suas leis e abre uma porta metafísica para que o feitiço entre. O *sancto-sanctorum* não é apenas onde ele é atacado; é o lugar que ele tornou poderoso o suficiente para permitir o ataque.

Agora, sim! Chegamos ao sancto-dos-sanctos das Três-Águas. A suinã, grossa, com poucos espinhos, marca o meio da clareira. [...] 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, 2015, p. 252).

Assim, a construção poética de um cronotopo sagrado pelo narrador torna-se a própria condição para a sua ruína, forjando a realidade sobrenatural que ele havia tão arrogantemente descartado.

A análise do cronotopo da mata em “São Marcos” revela muito mais do que a descrição de uma paisagem; ela desvenda a estrutura da jornada trágica do narrador. A evolução do espaço, de um laboratório estético para um santuário ativo, espelha a trajetória do protagonista, que se move de uma posição de superioridade cética para uma de submissão a um universo místico no qual é brutalmente forçado a crer. A cegueira que o acomete é o clímax dessa transformação, simbolizando o fechamento de sua visão para o mundo puramente factual e a abertura de sua percepção para uma realidade governada por outras leis.

Em última análise, o narrador acredita estar escrevendo seu poema sobre a mata, mas é a mata que o escreve. A sua tentativa de colonizar intelectualmente o espaço falha catastroficamente. O lugar que ele procurou definir, em vez disso, define-o, provando que no mundo de Rosa, o cronotopo não é mero pano de fundo, mas um poder soberano que escreve o destino daqueles que o transgridem com reverência insuficiente.

A crise do olhar e a imersão sensorial

O conto “São Marcos”, de João Guimarães Rosa, insere-se em uma das vertentes mais ricas de sua obra: o embate entre a cosmovisão racional do homem “civilizado” e o universo místico do sertão, povoado por forças que desafiam a lógica positivista. A cegueira súbita do narrador homodiegético não representa apenas a perda de um sentido, mas a instauração de uma nova e violenta dimensão espaço-temporal, o palco central para o desmoronamento de suas certezas e o catalisador de sua transformação.

A cegueira em “São Marcos” não é uma mera privação, mas a instauração de um cronotopo punitivo e pedagógico. Este tempo-espaço anula o mundo visível para,

paradoxalmente, curar a miopia intelectual do narrador, forçando-o a abandonar a arrogância do observador para abraçar a sabedoria do participante.

Esta jornada de transformação se desdobra em etapas bem definidas, que acompanham a reconfiguração de sua percepção. A experiência da cegueira funciona como um evento catalisador que desmantela a percepção ordinária do narrador. Ele, que até então se relacionava com o sertão de forma altiva – zombando de João Mangolô com os “mandamentos do negro” ou se divertindo com a inscrição pedante dos nomes de reis assírios no bambu –, é subitamente atingido. A cegueira não é uma transição suave, mas uma irrupção “como uma pancada preta, vertiginosa, mas batendo de grau em grau”, que o imerge em uma realidade alternativa. Este novo cronotopo da crise, regido por leis de tempo e espaço nas quais a razão se mostra insuficiente, exige que outros sentidos, antes secundários, assumam o protagonismo.

A cegueira súbita e inexplicável imposta ao narrador é o dispositivo que instaura, de maneira brutal, este novo cronotopo liminar. O evento rompe sua conexão com o espaço exterior, visual e mensurável, aprisionando-o em um tempo-espaço da interioridade, primariamente tátil, auditivo e dominado pelo pavor. O mundo, antes um palco para suas observações estéticas e um tanto quanto zombeteiras, torna-se uma “muralha de fuligem” que se estende de seu próprio corpo, abolindo a distância entre o eu e o ambiente.

A descrição que o narrador faz desse estado evidencia a totalidade de sua nova condição, um aprisionamento que supera qualquer experiência prévia de escuridão. A função retórica no texto é magistral: ele primeiro evoca as formas comuns de negrume para, em seguida, aniquilá-las, ressaltando o caráter radicalmente anômalo da cegueira do personagem:

Nem houve a qualquer coisa que de regra se conserva sob as pálpebras, quando uma pessoa fecha os olhos: poento obumbramento róseo, de dia; tênue tecido alaranjado, passando em fundo preto, de noite, à luz. Mesmo no escuro de um foco que se apaga, remanescem seus vestígios, uma vaga via-láctea a escorrer; mas, no meu caso, nada havia. Era a treva, pesando e comprimindo, absoluta. Como se eu estivesse preso no compacto de uma montanha, ou se muralha de fuligem prolongasse o meu corpo. Pior do que uma câmara-escura (Rosa, 2015, p. 255).

Ao contrastar a “treva absoluta” com o “poento obumbramento róseo” ou a “vaga via-láctea a escorrer” da escuridão comum, o texto sublinha a total desconexão com o espaço físico conhecido. Esta não é uma ausência de luz, mas um vácuo sensorial, um nada opressor. O tempo, desprovido de referências externas, transforma-se em uma duração de puro pavor. Esta desorientação espacial é o prelúdio necessário para o colapso de sua concepção intelectual, erguida sobre o fundamento frágil do mundo visível.

O evento da cegueira não ataca apenas os olhos do narrador; ele abala fundamentalmente sua epistemologia – sua forma de conhecer o mundo, estritamente baseada no que se pode “ver e verificar”. Sua primeira reação é buscar explicações lógicas e universais, alinhadas à sua visão de mundo científico-racionalista: um “eclipse totalitário”, “cataclismos”. Contudo, a persistência dos sons da mata o força a encarar o confronto entre duas epistemologias: a sua, que busca leis universais, e a do sertão, em que o poder é pessoal e direcionado.

Este momento de epifania dolorosa marca o colapso de sua autossuficiência intelectual e a aceitação forçada de uma lógica que não é a sua:

Então, eu compreendi que a tragédia era negócio meu particular, e que, no meio de tantos olhos, só os meus tinham cegado; e, pois, só para mim as coisas estavam pretas. Horror!... Não é sonho, não é; pesadelo não pode ser. Mas, quem diz que não seja coisa passageira, e que daqui a instante eu não irei tornar a enxergar? Louvado seja Deus, mais a minha boa Santa Luzia, que cuida dos olhos da gente! (Rosa, 2015, p. 256).

A frase “a tragédia era negócio meu particular” representa a falência de sua lógica positivista. É o instante em que ele é obrigado a aceitar a existência de forças que o elegeram como alvo. O fenômeno não era cósmico, mas íntimo; não era um fato a ser explicado, mas um feitiço a ser enfrentado. A razão, sua principal ferramenta, torna-se inútil, e o desmoronamento desse paradigma o força a desenvolver uma nova forma de percepção para sobreviver.

Nesta fase, a privação sensorial se converte dialeticamente em potência perceptual, revelando a função transformadora do cronotopo da cegueira. Com o colapso da visão e da razão, emerge uma nova sensibilidade. O narrador, antes obcecado em *nomear* o mundo – listando plantas, pássaros e reis assírios –, é forçado a *escutá-lo*. Sua audição se aguça a um nível extraordinário, e ele mergulha em uma sinfonia de significados antes inaudíveis: distingue o “pio labial do João-pinto”, ouve a “galinhola” que “cloqueou” e consegue “dissociar as corridas das preás dos pulos das cotias”.

Essa acuidade evolui para uma sintonia extrassensorial, uma “emissora da ameaça” que o alerta para um perigo que sua razão jamais decifraria. Ele aprende a decodificar uma linguagem não-verbal, essencial à sua sobrevivência.

Espera, há alguma coisa... Passos? Não. Vozes? Nem. Alguma coisa é; sinto. Mas, longe, longe... O coração está-me batendo forte. Chamado de ameaça, vaga na forma, mas séria: perigo premente. Capto-o. Sinto-o direto, pessoal. Vem do mato? Vem do sul. Todo o sul é o perigo (Rosa, 2015, p. 257).

O significado profundo desse momento reside na sua passividade ativa: ele não deduz, ele “capta”. A percepção do perigo é pura intuição, um conhecimento direto e corporal. É aqui que ele deixa de ser um observador passivo para se tornar um participante no universo místico que antes desprezava. Essa nova percepção o arma com a direção e a coragem necessárias para confrontar a origem de sua aflição.

O terror, no entanto, atinge um clímax insuportável. Perdido nos “fundões da mata”, a sua recém-adquirida percepção se converte em pavor. É nesse ponto de desespero absoluto que sua transformação se completa através de um ato de capitulação total. O intelectual que ridicularizava a “reza-brava” de São Marcos agora a utiliza como sua única arma e guia.

Dá desordem... Dá desordem... E, pronto, sem pensar, entrei a bramar 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, 2015, p. 260).

Este é o paradoxo supremo: o cético se apropria da palavra mágica, da fórmula proibida, e é através dela que sua angústia se transmuta em fúria direcionada. A reza não apenas lhe dá um rumo – “Minha fúria me empurrava para a casa do Mangolô” –, mas também o

imbui de uma força primal, animal. Ao abraçar a “superstição” que desprezava, ele finalmente se integra por completo à lógica do sertão (ser-tão), usando seu poder para se defender. Este ato é o catalisador que o lança, cego mas determinado, ao confronto final.

A travessia do eu: o cronotopo da fuga e do confronto

Se a cegueira forçou o abandono da razão, a “reza-brava de São Marcos” representa o ponto de inflexão na jornada do narrador, o momento em que a espiritualidade se converte em ação física. Este elemento transcende a dicotomia: crença e descrença; a reza não é recitada como um ato de fé, mas emerge como uma força visceral e autônoma. O gatilho para sua manifestação não é apenas o desespero, mas uma memória auditiva que o assalta na escuridão: as advertências de Aurísio Manquitola sobre aquele poder perigoso ecoam em sua mente – “Tesconjuro! Tesconjuro!” – seguidas pela constatação fatídica de que a reza “Dá desordem... Dá desordem...”. É, portanto, um ato consciente e desafiador: ele decide deliberadamente empunhar uma força que lhe fora advertido a não tocar, transformando a oração em uma arma.

O clímax dessa transformação ocorre quando ele começa a “bramir a reza-brava de São Marcos”. O uso do verbo “bramir” – associado ao rugido de animais selvagens – sinaliza que a reza não é mais um conjunto de palavras, mas um som gutural, uma expressão de pura força instintiva. A posse é imediata e completa: sua voz se altera, e ele é tomado por uma “vontade louca de derrubar, de esmagar, destruir”. A corrida que se segue não é mais uma tentativa de fuga, mas um movimento impulsionado por uma energia externa, uma fúria que o consome e o dirige.

Às vezes, eu sabia que estava correndo. Às vezes, parava — e o meu ofego me parecia o arquejar de uma grande fera, que houvesse estacado ao lado de mim. E horror estranho riçava-me pele e pelos. A ameaça, o perigo, eu os apalpava, quase. Havia olhos maus, me espiando. Árvores saindo de detrás de outras árvores e tomando-me a dianteira. E eu corria (Rosa, 2015, p. 260).

Neste ponto da narrativa, o personagem não está mais “usando” a reza como uma ferramenta; ele é “usado” por ela. A espiritualidade, antes um conceito abstrato, torna-se uma energia cinética que o possui e o move com um propósito claro. O “arquejar de uma fera” descrito é a manifestação de um poder que opera fora das leis da física e da psicologia convencionais. A reza-brava o transforma em um vetor de força, canalizando seu medo e sua fúria em uma trajetória inevitável de colisão, direcionando-o para o confronto final com a origem de seu tormento.

A casa de João Mangolô emerge como o cronotopo final, a arena onde o embate, antes travado no plano da ironia, se materializa em confronto físico e espiritual. Sua chegada não é mais o tatear cego da fuga, mas um avanço determinado e furioso, guiado por um propósito inequívoco e violento: “Eu queria, precisava de exterminar o João Mangolô!”. A energia da “reza-brava” o conduziu diretamente à fonte da ameaça, transformando-o de vítima passiva

em agente agressor. A cafua, espaço do poder do outro, torna-se o palco onde a crise do protagonista encontrará sua resolução através da dominação.

A recuperação da visão ocorre no auge do confronto físico, no instante em que ele descobre a mecânica do feitiço – um “retrato” com uma “tirinha de pano preto nas vistas”. A revelação da simplicidade material do sortilégio, em contraste com sua eficácia avassaladora, expõe a natureza do poder que ele havia subestimado. Diante da confissão do feiticeiro, a fúria do narrador se dissipa, substituída por um sentimento de triunfo. “— Não quis matar, não quis ofender... Amarrei só esta tirinha de pano preto nas vistas do retrato, p’ra Sinhô passar uns tempos sem poder enxergar... Olho que deve de ficar fechado, p’ra não precisar de ver negro feio...” (Rosa, 2015, p. 260).

O ato de pagar a João Mangolô, embora pareça um gesto de magnanimidade, é secundário face à sua declaração final, que constitui o verdadeiro clímax de sua transformação. Ele não apenas reconhece o poder do feiticeiro, mas se apropria daquele sistema de crenças para afirmar sua própria superioridade dentro dele: “Olha, Mangolô: você viu que não arranja nada contra mim, porque eu tenho anjo bom, santo bom e reza-brava...”. Esta não é a fala de um cético que faz uma concessão relutante; é a afirmação de um vencedor que agora domina e utiliza a linguagem e as armas do adversário para estabelecer uma nova hierarquia. Ele não oferece perdão, mas impõe um pacto de não agressão a partir de uma posição de força reconhecida dentro do próprio universo mágico.

Em suma, a travessia do narrador pelo cronotopo da fuga e do confronto representa mais do que uma jornada de aceitação do mistério; é um processo de apropriação de um novo tipo de poder. A experiência da cegueira e da possessão pela reza o força a transcender os limites do racionalismo, não para se converter, mas para integrar uma força primal e instintiva ao seu ser. Ele retorna ao mundo não apenas com uma compreensão mais complexa da realidade, mas tendo assimilado e demonstrado sua própria potência dentro de uma esfera de conhecimento que antes desprezava, consolidando uma nova identidade, mais complexa e formidável.

Considerações finais: a sobrevivência do sagrado em tempos de cegueira

A cronotop análise do conto “São Marcos” permitiu demonstrar que a jornada de transformação do narrador-protagonista é indissociável da concepção espaço-temporal da narrativa. A transição entre os cronotopos do arraial cético, da estrada liminar, da mata sacralizada, da cegueira opressora e do confronto final não apenas impulsiona o enredo, mas mapeia, com rigor, a desintegração de um paradigma racionalista e a violenta iniciação em uma realidade em que o espiritual é uma força material e inelutável. A crise do personagem, portanto, não é meramente psicológica; está inscrita na própria estrutura da obra, revelando como o espaço e o tempo podem funcionar como agentes de uma profunda metamorfose existencial.

O percurso cronotópico do narrador dramatiza o embate entre a filosofia e a teologia no campo da imaginação religiosa, ao encenar a colisão entre o ceticismo e a fé. Mais crucialmente, ao posicionar João Mangolô como o catalisador da crise, a obra aborda com notável complexidade as culturas religiosas afrodiáspóricas, não como elementos folclóricos, mas como sistemas de conhecimento potentes, capazes de desafiar e subverter a epistemolo-

gia hegemônica. “São Marcos” manifesta, assim, uma dimensão espiritual que transcende a representação para se tornar o motor da própria diegese.

Contudo, a relevância da narrativa de Guimarães Rosa transcende a análise literária e projeta uma luz crítica sobre o momento histórico atual. A jornada do narrador, de uma arrogância letrada a uma submissão forçada ao inexplicável, serve como uma poderosa alegoria para a crise dos paradigmas da modernidade ocidental. Em uma era marcada pela ascensão da pós-verdade, pela negação da ciência e pela fragmentação da realidade em bolhas informacionais, a figura do cético que se descobre cego é assustadoramente contemporânea. A sua tentativa inicial de dominar o mundo através da catalogação e da zombaria ecoa a falácia de uma sociedade que acreditou ser possível neutralizar o mistério e o sagrado através do excesso de dados e da vigilância total.

O filósofo sul-coreano Byung-Chul Han, em suas críticas à “sociedade da transparência”, argumenta que a compulsão por informação e a ausência de negatividade não levam ao esclarecimento, mas a um esvaziamento do sentido e ao fim da própria narração. O protagonista rosiano encarna precisamente este projeto falido: seu mundo, aparentemente transparente e ordenado por sua razão, desmorona quando confrontado por uma força que não pode ser quantificada nem explicada, apenas experienciada. A cegueira imposta por Mangolô é a irrupção da negatividade, do segredo e do ritual em um sistema que se pretendia imune a eles. A “treva absoluta” que o envolve é o vácuo de uma realidade desprovida de um logos unificador, muito semelhante à desorientação do sujeito contemporâneo perdido em um fluxo incessante de estímulos sem narrativa.

Ademais, a dinâmica entre o narrador e o feiticeiro pode ser lida à luz do conceito de *violência simbólica* de Pierre Bourdieu. A zombaria inicial do protagonista – um agente da cultura letrada e dominante – contra João Mangolô representa um claro exercício de poder simbólico: uma tentativa de impor suas próprias categorias de percepção como as únicas válidas, deslegitimando e ridicularizando o sistema de crenças do outro. Nesse contexto, o feitiço de Mangolô transcende a vingança pessoal para se tornar um ato de contra violência, uma insurreição que utiliza as armas do capital simbólico dominado (a feitiçaria) para dismantelar a própria percepção de realidade do agente dominador. A crise do narrador dialoga, assim, com o pensamento de intelectuais que, hoje, clamam por uma descolonização do saber. O líder indígena e pensador Ailton Krenak defende que a catástrofe atual resulta da imposição de uma única história – a da humanidade “esclarecida” e apartada da Terra – sobre a pluralidade de cosmovisões. A jornada do protagonista, portanto, não termina em uma conversão pacífica, mas em uma apropriação bélica: ele só sobrevive ao assimilar as armas do universo que desprezava, reconhecendo que a “reza-brava” é um poder tão ou mais eficaz que sua lógica.

Em última análise, a cronotopoanálise de “São Marcos” revela que a espiritualidade, na obra de Rosa e, por extensão, no mundo contemporâneo, não é uma questão de crença privada, mas um campo de batalha político e epistemológico. É uma força concreta que molda a realidade, impõe suas próprias leis sobre o tempo e o espaço e força o homem moderno a uma nova forma de “ver” – uma visão que só é alcançada através da dolorosa admissão de sua própria cegueira.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade da transparência*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ROSA, João Guimarães. São Marcos. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Edição Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. Coleção 50 anos, p. 235-262.