
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

DIONISISMO EM “SORÔCO, SUA MÃE, SUA FILHA”

Adelaide Caramuru César (UEL)

Volnei Edson dos Santos (UEL)

RESUMO: Objetiva-se a análise do conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de João Guimarães Rosa. Os elementos da estrutura narrativa constituirão ponto de partida para o alcance do canto dionisíaco presente ao final da narrativa. Os vínculos possíveis quanto ao tratamento dado ao trágico tanto na obra de Guimarães Rosa quanto na de Friedrich Nietzsche serão ressaltados.

PALAVRAS-CHAVE: João Guimarães Rosa; Friedrich Nietzsche; trágico.

O dionisíaco, com seu prazer primordial percebido inclusive na dor, é a matriz comum da música e do mito trágico. (Nietzsche. A origem da tragédia)

O tempo da história, do enunciado, presente em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, terceiro conto de *Primeiras histórias* (1962), de João Guimarães Rosa (1908-1967), é bastante curto. Começa pouco antes das 12h45m e termina pouco depois. Neste horário, Sorôco embarca sua mãe e sua filha no trem que as conduzirá a um hospício em Barbacena. A impotência do protagonista diante da loucura de ambas determinou a separação. Mãe e filha partem para não mais voltar, deixando, desta forma, o filho-pai desprovido, para sempre, de família. O referido conto registra a dor muda da separação e seus efeitos imediatos sobre Sorôco e sobre a pequena comunidade sertaneja, que lhe é solidária, a acompanhar, como uma espécie de coro trágico, o momento em que o destino do personagem se modificará de maneira definitiva. A ação registra a circunstância de crise vivenciada por Sorôco, dividindo sua vida em o antes, com família, e o depois, sem família. Trata-se do registro do *ágon* do personagem. O tempo da história, do enunciado, é, pois, aquele que marca divisão na existência do protagonista.

O próprio nome do personagem traz a marca deste estado limite, dada sua proximidade com “sororocar”. Segundo Nilce Santana Martins, a palavra

já se fez presente em *Noites do Sertão* (1956) com o sentido de “estertorar, agonizar”. A autora cita seu emprego: “o tatu levanta as mãozinhas cruzadas, ele não sabe – e os cachorros estão rasgando o sangue dele e ele começou a sororocar” (Rosa, *apud* Martins 2001: 467). A situação de Sorôco possui vínculos com a do tatu presente em *Noites do Sertão*. Este agoniza fisicamente; aquele, emocionalmente. Também o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* traz o registro deste significado: “ter os estertores da agonia, estertorar” (Houaiss 2002: 2612). Além de registrar o *ágon* de Sorôco, a ação volta-se também para os efeitos da confrontação com a loucura sobre a comunidade e sobre o próprio narrador que, gradativamente, vai se afastando do objetivado distanciamento, conforme será mais adiante detalhadamente enfocado.

A estória é contada depois de ter ocorrido, como deixa clara a afirmação do narrador a respeito do desfecho da mesma: “Foi o de não sair mais da memória” (Rosa 1985: 21¹). É contada *in medias res*. Os verbos são, em sua grande maioria, empregados no pretérito, marcando, pois, a distância entre o tempo do discurso e o tempo da história contada. O narrador apresenta-se como alguém que acompanhou com os olhos e com os ouvidos a sucessão dos fatos relatados. Raras são as analepses que aí se fazem presentes. Limitam-se às palavras rememorativas dos conhecidos de Sorôco presentes à estação:

O que os outros se diziam: que Sorôco tinha tido muita paciência [...] De antes, Sorôco agüentara de repassar tantas desgraças, de morar com as duas, pelevava. Daí, com os anos, elas pioraram, ele não dava mais conta, teve de chamar ajuda, que foi preciso. Tiveram que olhar em socorro dele, determinar de dar as providências de mercê. (19-20)

Ainda que o narrador pareça ter acompanhado *pari passu* o embarque das mulheres, observando cuidadosamente o seu antes e o seu depois imediato como alguém que vê detalhadamente cada uma das ocorrências, por vezes sintetiza dados, sem explicitar sua fonte de informação. É o caso presente ao final do segundo parágrafo do conto, onde categoricamente afirma: “A mãe de Sorôco era de idade, com para mais de uns setenta. A filha, ele só tinha aquela. Sorôco era viúvo. Afora essas, não se conhecia dele o parente nenhum” (18). A não revelação de sua fonte de informação também se faz presente na primeira descrição que faz de Sorôco: “Ele era um homenzão, brutalhudo de corpo, com a cara grande, uma barba, fiosa, encardida em amarelo, e uns pés, com alpercatas: as crianças tomavam medo dele; mais, da voz, que era quase pouca, grossa, que em seguida se afinava” (19). Esta apresentação do protagonista não condiz com a que será oferecida

¹ Todas as demais citações do conto serão feitas a partir de Rosa (1985).

ao leitor mais adiante: “Ele hoje estava calçado de botinas, e de paletó, com chapéu grande, botara sua roupa melhor, os maltrapos” (19). Há choque entre as duas citadas descrições. Numa ele está de “alpercatas”, noutra, “de botinas”. Deduz-se que usava normalmente alpercatas, mas, no dia da partida, sendo um dia especial, trocou-as por botinas. Assim sendo, o narrador viu o segundo Sorôco, “de botinas”, mas ouviu a comunidade tecer a descrição do dia-a-dia de Sorôco, “de alpercatas”. Pode-se concluir que, embora o narrador procure ater-se ao presente da partida das duas mulheres, embora queira mostrar-se mero observador distanciado, na verdade mescla o que viu com o que ouviu, sem necessariamente tecer explicações ao leitor.

Há no conto constante presentificação dos fatos. Embora seja proposto ao leitor como escrito *a posteriori*, “foi o de não sair mais da memória” (21), o narrador cuida de apresentar-se como alguém que estava diante dos eventos ocorridos no momento de sua efetivação. Assim sendo, há no conto reiterados índices de agoridade: “Ele *hoje* estava calçado de botinas” (19); “*De repente*, a velha se desapareceu do braço de Sorôco” (20); “*Agora*, mesmo, a gente só escutava era o acorção do canto” (20); “*De repente*, todos gostavam demais de Sorôco” (21); “A gente estava levando *agora* o Sorôco para a casa dele, de verdade.” (21)

A marca da agoridade contrasta-se com o tempo verbal no pretérito. Tal procedimento marca o encadeamento dos fatos na seqüência da narrativa, no espaço textual. Os verbos empregados no pretérito, por sua vez, fazem-nos lembrar de que o discurso, a enunciação, efetiva-se depois da ocorrência do relatado. O tempo do discurso é, pois, *a posteriori*. O tempo da história, por sua vez, é a agoridade seqüencial dos fatos que duraram menos de duas horas.

A limitação de tempo é acompanhada pela limitação de espaço: a estação. Sabe-se que há aí um vagão, que chegara na noite anterior, dividido em dois, tendo uma de suas partes janelas “enxequetadas de grades” (18), onde serão colocadas as duas mulheres. O vagão encontra-se na esplanada da estação, “do lado do curral de embarque de bois, antes da guarita do guarda-chaves, perto dos empilhados de lenha” (18), ou seja, à parte, hierarquicamente afastado do centro espacial onde ocorrem as ações mais valorizadas: o embarque dos seres humanos. Há ainda nesta mesma estação, opondo-se ao vagão, árvores de cedro, sob as quais a pequena comunidade se aloja enquanto acompanha o evento definitivo, sem volta, a marcar a peripécia na vida do protagonista. Ainda que uno, o espaço possui, pois, dois lados: o do vagão; o das árvores de cedro. Cada um destes lados aloja o seu grupo: o da família, que está em volta do vagão; o da comunidade, que está sob as árvores de cedro.

Fábio Roberto Rodrigues Belo, em seu estudo sobre “Sorôco, sua mãe, sua filha”, chama a atenção do leitor para o fato de o povo situar-se sob as

árvores de cedro, mais que isto, do povo caçar jeito de estar sob a proteção desta árvore. Para o crítico, “o fato de ser uma árvore de cedro parece não ser aleatório” (Belo 1999: 111), pois:

Por causa do tamanho considerável da mais conhecida de suas variedades – o cedro do Líbano -, fez-se dessa árvore um emblema da grandeza, da nobreza, da força e da perenidade. Entretanto, em virtude de suas propriedades naturais, ela é, acima de tudo, um símbolo de incorruptibilidade. [...] fazer de cedro as vigas de nossas moradas é preservar a alma da corrupção. (Chemana, *apud* Belo 1999: 111)

Também Leyla Perrone-Moisés, em recente estudo sobre a loucura em três contos de Guimarães Rosa, “Para trás da Serra do Mim”, fala do medo dos “não-loucos” notoriamente presente no conto. Não se detém no enfoque específico da busca de proteção das árvores de cedro, recorrendo a dicionários, como o fez Fábio Roberto Rodrigues Belo, à cata da simbologia de tais árvores. A referida crítica apenas dá destaque à reação psicológica dos membros da comunidade presentes à estação frente às loucas que partem:

Em virtude da ruptura com o mundo exterior, as “loucas” não são psicologicamente analisáveis. Delas, só temos a perturbadora aparência. Mas são numerosíssimas as indicações, diretas ou indiretas, a respeito das reações psicológicas dos “não-loucos”, as pessoas da comunidade que observam o embarque. Estes se mostram primeiramente curiosos, e logo, entristecidos. E principalmente temerosos, não das “loucas”, que são inofensivas, mas da loucura, porque a separação física iminente das “loucas” não resolve uma dificuldade maior: a de separar a “loucura” da sanidade mental.

Como o estabelecimento dos limites entre uma e outra é impossível, os “sãos” tratam de se defender, “porfiando no falar com sensatez”, colocando-se “à sombra das árvores de cedro”, “não querendo afirmar as vistas”. A “loucura” assusta e fascina.” (Perrone-Moisés 2002: 213)

Tem-se, pois, em “Sorôco, sua mãe, sua filha” um espaço dividido em dois: de um lado, a família do protagonista, marcada pela loucura, pela exclusão; de outro, a comunidade a proteger-se do mal que acomete o primeiro grupo. A marginalidade da loucura é revelada pelo espaço reservado ao vagão, “quase no fim da esplanada, do lado do curral de embarque de bois,

antes da guarita do guarda-chaves, perto dos empilhados de lenha” (18); o medo da comunidade de vir a ser acometida pela loucura, por sua vez, torna-se claro pelo lugar que cada um de seus membros escolhe para estar quando se coloca frente a frente às mulheres loucas: “debaixo da sombra das árvores de cedro.” (18)

Leyla Perrone-Moisés, no mesmo estudo acima citado, dá destaque ao fato de que o espaço presente em “Sorôco, sua mãe, sua filha” indicia a exclusão social das “loucas”:

Informações sociológicas: todas as circunstâncias de lugar sublinham a exclusão social das “loucas”. As duas mulheres vão “para longe, para sempre”. O hospício é uma prisão; o vagão que deve levá-las tem janelas com grades, “feito as de cadeia, para os presos”. Os “loucos” são tratados como animais: o vagão está “do lado do curral de embarque dos bois”. O destino dos “loucos” depende dos “não-loucos”: o vagão irá “atrelado ao expresso.” (2002: 212)

Há ainda que se destacar o espaço do antes, rápido, a “Rua de Baixo, onde morava Sorôco” (19). É pela “Rua de Baixo” que vem o protagonista em companhia de sua mãe e de sua filha quando foi pela primeira vez visto pelo narrador. Ele é também o espaço do depois do embarque das mulheres. É pela “Rua de Baixo” que, uma vez efetivado o acontecimento das 12 h e 45 min, todos acompanham Sorôco de volta para casa, “como se estivesse indo para longe, fora de conta” (21).

Cumprir ainda ressaltar que esta rua atua como mediadora entre o espaço privado, a casa de Sorôco, no qual uma improvável oposição entre loucura e sanidade por tanto tempo se fez presente, e o espaço público, a estação, no qual a ordem dita normas, ou seja, onde se efetiva o discurso da normalidade e a ação de exclusão dos que não estão de acordo com a norma determinada como sanidade. É nesta “Rua de Baixo” que aponta a família. É nesta “Rua de Baixo” que o conto termina, colocando fraternalmente toda comunidade, inclusive Sorôco e o narrador, a assumirem agora a loucura da qual tanto tinham querido proteger-se. Depois dela, o retorno à privacidade, ao *oïkos*, no qual a loucura, proibida, pode esconder-se dos olhos atentos da *pólis* a determinar exclusões.

O fato de a rua presente no conto ser nomeada como “Rua de Baixo” traz o registro da origem da família enfocada: extrato social pobre. Pertencem à rua de baixo os desvalidos; à de cima, que não se faz presente no conto, os bem sucedidos. Sorôco, morador da “Rua de Baixo”, vive sua situação de *ágon* própria do universo trágico. Em silêncio experimenta sua dor, não pedindo,

como o genuíno herói trágico, qualquer espécie de arrego. A comunidade, por sua vez, também moradora da “Rua de Baixo”, compartilha a dor vivenciada pelo herói, sendo capaz de organizar-se, como já foi mencionado, como um coro. Diferentemente do que parece ocorrer na tragédia grega, onde o herói trágico pertence sempre à classe dominante, Guimarães Rosa, parecendo retomar o sentido mais amplo do termo aristocrático, dá ao sertanejo, no caso específico deste conto, ao distante, solitário e silencioso Sorôco, o estatuto de nobreza deste herói, garantindo-lhe, desta forma, a competência para extrapolar os limites da região e inserir-se no quadro maior da humanidade. Esta nobreza está fundada em percepção hierárquica, a partir das relações entre os homens:

Toda elevação do tipo “homem” foi, até o momento, obra de uma sociedade aristocrática – e assim será sempre: de uma sociedade que acredita numa longa escala de hierarquias e diferenças de valor entre um e outro homem, e que necessita da escravidão em algum sentido. Sem o *pathos da distância*, tal como nasce da entranhada diferença entre as classes, do constante olhar altivo da casta dominante sobre os súditos e instrumentos, e do seu igualmente constante exercício em obedecer e comandar, manter abaixo e ao longe, não poderia nascer aquele outro *pathos* ainda mais misterioso, o desejo de sempre aumentar a distância no interior da própria alma, a elaboração de estados sempre mais elevados, mais raros, remotos, amplos, abrangentes, em suma, a elevação do tipo “homem”, a contínua “auto-superação do homem”. (Nietzsche 1996: 169)

O narrador está entre as muitas pessoas que na estação esperam por Sorôco e sua família, porém não faz parte da comunidade. Situa-se à parte. Seu papel consiste em meticulosamente observar o espaço, as ações, bem como em ouvir o que falam de Sorôco, de sua mãe, de sua filha. Faz crer que destes atos de ver e ouvir, que se pretendem objetivos e distanciados, resulte o registro que apresenta ao leitor na forma de conto.

Trata-se de homem culto, pois tem competência para ver no vagão que conduzirá as loucas similitude com um dado conhecido do universo da cultura: a Nau dos Loucos, *Narrenschiff*. Durante a Idade Média os dementes eram colocados nesta embarcação para livrarem cidades européias de suas incômodas presenças: “O carro lembrava um canoão no seco, navio. A gente olhava: nas reluzências do ar, parecia que ele estava torto, que nas pontas se empinava. O borco bojudo do telhadinho dele alumia em preto” (18). Ainda que o nome de Hieronymus Bosch (1450-1516) não se faça presente no

conto, impossível deixar de pensar, pela descrição feita pelo narrador do vagão que conduzirá as loucas a Barbacena, na tela deste pintor holandês, hoje presente no Louvre: *A Nau dos Loucos*. A preocupação visual com o vagão, mostrado em sua similitude com “canoão”, com “navio”, revela conhecimento da tela. Esta mesma imagem também foi utilizada por Michel Foucault. Objetivava com ela expressar o espaço vazio em que a loucura é colocada, vazio este que é fruto de uma crescente separação entre um “elemento trágico” e “um elemento crítico”, cisão que parece estar presente na agonia de Sorôco:

De um lado, haverá uma Nau dos Loucos cheia de rostos furiosos que aos poucos mergulha na noite do mundo, entre paisagens que falam da estranha alquimia dos saberes, das surdas ameaças da bestialidade e do fim dos tempos. Do outro lado, haverá uma Nau dos Loucos que constitui, para os prudentes, a Odisséia exemplar e didática dos defeitos humanos. (Foucault, 1978: 27)

Este narrador culto em sua pretendida objetividade do olhar e do ouvir, que se efetiva através de palavras, apresenta, por sua vez, uma visão bipartida do quadro enfocado. De um lado está a comunidade; de outro, Sorôco e sua família.

Inúmeros são os indefinidos empregados pelo narrador para designar a comunidade ao mesmo tempo como todos e ninguém: “*as muitas pessoas* já estavam de ajuntamento” (18); “*As pessoas* não queriam poder ficar se entristecendo” (18); “Sempre chegava *mais povo*” (18); “*O povo* caçava jeito de ficarem debaixo da sombra das árvores de cedro” (18); “*Alguém* deu aviso” (19); “*as crianças* tomavam medo dele” (19); “*Todos* ficavam de parte” (19); “*a chusma de gente* não querendo afirmar as vistas” (19); “*Todos* diziam a ele seus respeitos” (19); “O que *os outros* se diziam” (19); “A cantiga mesma da outra, que *ninguém* não entendia” (20); “*Todos*, no arregalado respeito, tinham as vistas neblinadas” (21); “De repente, *todos* gostavam demais de Sorôco” (21); “nem *ninguém* entendia o que se fizesse” (21); “*todos*, de uma vez, de dó do Sorôco, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão” (21); “*ninguém* deixasse de cantar” (21). Além destes termos indefinidos aqui destacados em itálico, cumpre ainda ressaltar o constante emprego de verbos na terceira pessoa do plural a marcar a indeterminação do sujeito coletivo focalizado no conto.

No terceiro parágrafo, dá destaque ao fato da comunidade estar “caçando jeito” (18) de permanecer sob a proteção das árvores de cedro. O narrador faz aí descrição do vagão, bem como aponta a função do mesmo

naquele determinado momento: levar as mulheres “para um lugar chamado Barbacena, longe” (19). Além de descrever aquilo que vê, há cuidado por parte do narrador de registrar em seu próprio discurso aquilo que ouve: o burburinho do grupo a comentar o espetáculo que lhes é oferecido, cuidando cada um de contar o que sabe, de apresentar seu ponto de vista. Enfim, está-se diante do diz-que-diz-que de curiosos. Tal situação é registrada no conto através da reiteração de fricativas. Ela traz à cena focalizada a sonoridade presente na estação, de maneira a tornar claro aquilo que já foi anteriormente afirmado: a buscada objetividade do registro do ver e do ouvir. As muitas pessoas, falando sem cessar, estão como que sonoramente presentes na passagem através de seus muitos /f/, /v/, /x/, /j/, /s/, /z/, a trazer ao conto o burburinho da multidão pelo narrador apresentada:

A hora era de muito sol – o poço caçava jeito de ficarem debaixo da sombra das árvores de cedro. O carro lembrava um canoão no reco, nazio. A gente olhava: nas reluzências do ar, parecia que ele estava torto, que nas pontas se empinava. O borco bojudado do telhadinho dele alumiaava em preto. Parecia coisa de invento de muita diátnia, sem piedade nenhuma, e que a gente não pude-se imaginar direito nem se acostumar de ver, e não sendo de ninguém. Para onde ia, no levar as mulheres, era para um lugar chamado Barbacena, longe. Para o pobre, os lugares são mais longe. (18-19)

Depois de focar a comunidade em seu burburinho temeroso diante da loucura com a qual se depara, é a vez do narrador ater-se à descrição de Sorôco e de sua família. Aqui seu discurso é distinto. Cada um dos personagens é tomado separadamente, atendo-se a cada uma de suas especificidades.

Sorôco é descrito em seu silêncio aterrador. Apenas por duas vezes a palavra *lhe* é cedida. A primeira, quando se dirige à comunidade, agradecendo-lhe a atenção: “*Deus vos pague essa despesa...*” (19). A segunda, quando se dirige ao agente da estação, explicando-lhe a impossibilidade de intervir no comportamento da mãe: - “*Ela não faz nada, seo Agente... [...] – Ela não acode, quando a gente chama...*” (20).

As duas mulheres também são vistas de maneira específica, ainda que, inicialmente, o enfoque seja centrado no papel que desempenham no relacionamento com Sorôco: sua mãe, sua filha. A primeira referência nominal aos três membros desta família dá-se ao final do segundo parágrafo do conto, pouco antes da alusão indireta à Nau dos Loucos, não ainda enquanto presença, mas antes como indicativo da razão de ser de estarem todos, a

comunidade e o narrador, aguardando na estação. Assim sendo, aquilo que fala a respeito delas é proveniente do que ouviu dizerem: “Sorôco ia trazer as duas, conforme. A mãe de Sorôco era de idade, com para mais de uns setenta. A filha, ele só tinha aquela. Sorôco era viúvo. Afora essas, não se conhecia dele o parente nenhum.” (18)

Esta passagem é reveladora da solidão de Sorôco. Seu vínculo com o passado dá-se através da mãe. Seu vínculo com o futuro, por sua vez, dá-se através da filha. Elas são loucas, mas, ainda que assim o sejam, representam presenças na vida do protagonista, mais do que isto, o passado e o futuro do mesmo, sua família. Por muito tempo o pai-filho quis tê-las consigo, segundo aquilo que o narrador diz ouvir as pessoas falarem na estação: “De antes, Sorôco agüentara de repassar tantas desgraças, de morar com as duas, pelejava” (19). Trata-se, portanto, como o narrador-protagonista de “A terceira margem do rio”, de alguém que interiorizou os valores familiares, assumindo os deveres que crê serem seus frente aos impasses da vida de sua família. Ir contra eles, conduzindo mãe e filha para o espaço da exclusão definitiva, significa romper com sua razão de ser. Sorôco e o filho-narrador de “A terceira margem do rio” são, pois, membros de um mesmo grupo: aqueles para os quais os valores do *oikos* são primordiais. Compactuam com Antígona, personagem de Sófocles, a certeza de que nada justifica o rompimento com os liames de sangue.

Conforme já foi anteriormente dito, Sorôco é descrito pelo narrador em duas passagens da narrativa. A primeira atém-se àquilo que ouviu dos moradores do lugar. Faz-nos saber de sua cotidianidade rude, de seu aspecto primitivo, do medo que gera nas crianças. Ressalta que é a voz que causa medo, manifestando-se raramente, “quase pouca”, e, quando o faz, efetiva-se de maneira a registrar timbres distintos, “grossa, que em seguida se afinava” (19). O destaque dado pelo narrador à voz de Sorôco, sempre pouca, sempre oscilante, parece ser o registro do início do processo dionisíaco do canto que se efetivará ao final da narrativa. Sorôco, segundo o narrador conta, tomando como suporte aquilo que ouviu falarem, não sabia expressar-se pela voz. Eis a passagem em que tal descrição do dia-a-dia de Sorôco se efetiva: “Ele era um homenzão, brutalhudo de corpo, com a cara grande, uma barba, fiosa, encardida em amarelo, e uns pés, com alpercatas: as crianças tomavam medo dele; mais, da voz, que era quase pouca, grossa, que em seguida se afinava” (19).

A segunda descrição de Sorôco efetivada pelo narrador atém-se a sua especificidade no dia de sua agonia, de sua definitiva separação da mãe e da filha, ou seja, no dia do cumprimento de mais um dos desígnios de seu destino. Tal descrição é resultante daquilo que vê, em oposição à primeira descrição, resultante daquilo que ouve. O narrador parece acompanhar com

os olhos a aproximação do protagonista e de sua família. Nota sua maneira distinta de vestir-se, “ele hoje estava calçado de botinas, e de paletó, com chapéu grande, botara sua roupa melhor, os maltrapos” (19). Dá ainda destaque a seu comportamento oscilante a indiciar as dificuldades de Sorôco frente ao momento de mais esta cisão no seu destino: “E estava reportado e atalhado, humilde. Todos diziam a ele seus respeitos, de dó. Ele respondia: - *Deus vos pague essa despesa...*” (19)

O comportamento oscilante e inseguro do protagonista, quando obrigado a sair da sua solidão e do seu quase sempre silêncio, faz-se presente tanto na primeira quanto na segunda descrição efetivada pelo narrador: “grosseira, que em seguida se afinava”/ E estava reportado, atalhado, humilde”. “Estar reportado” significa estar prudente, moderado, cauteloso, comedido, conforme exige a situação que está sendo por ele vivenciada. “Estar atalhado”, por sua vez, significa estar “impedido de continuar, interrompido, cortado, sustado” (Houaiss 2002: 330). Ele não pôde dar continuidade à sua proteção à mãe e à filha. Outra ação foi-lhe necessária, tal qual, mais uma vez, o narrador-protagonista de “A terceira margem do rio”: o abandono dos parentes ao próprio destino. É o narrador que nos faz saber desta sua mudança de atitude:

De antes, Sorôco agüentara de repassar tantas desgraças, de morar com as duas, pelejava. Daí, com os anos, elas pioraram, ele não dava mais conta, teve de chamar ajuda, que foi preciso. Tiveram que olhar em socorro dele, determinar de dar as providências de mercê. Quem pagava tudo era o Governo, que tinha mandado o carro. Por forma que, por força disso, agora iam remir com as duas, em hospícios. O se seguir. (19-20)

O verbo “pelejar”, segundo Houaiss, dentre muitos significados possíveis, apresenta o seguinte: “estar em desacordo ou em oposição” (2002: 2172). É sabido que a loucura constitui-se como entrave na vida de uma comunidade. Sorôco, mantendo as duas mulheres consigo, atua contra a norma social a solicitar isolamento dos loucos. Esta é sua *hybris*, sua desmedida. Não consegue, no entanto, dada sua penúria econômica, levar a cabo este seu dever interiorizado. Sua *hybris* acarreta castigo, *hamartia*, a separação obrigatória dos familiares, mais, a exclusão definitiva da mãe e da filha por ele determinada. Por isto, o momento da separação enfocado pelo conto constitui-se como tempo trágico: aquele no qual as coisas mudam de maneira definitiva. A separação já foi determinada. A opção, a contragosto, já foi feita. Será esta a razão do emprego do verbo “pelejar” efetivada pelo

narrador na passagem acima citada? Por muito tempo ele pelejou, por muito tempo ele esteve em desacordo, tendo sido, no entanto, vencido.

Até o presente momento deste ensaio foi dito e demonstrado que o narrador presente em “Sorôco, sua mãe, sua filha” pretende-se objetivo, atendo-se, tanto quanto possível, a descrições. Descreveu o espaço bipartido, “vagão” / “árvores de cedro”. Descreveu os personagens de forma bipartida: comunidade / Sorôco e sua família. Ateve-se a momentos descritivos: um primeiro momento no qual Sorôco está entre a mãe e a filha; num segundo momento onde Sorôco é visto em dois tempos, aquele de seu dia-a-dia, aquele do momento de seu *ágon*. Destacou-se a grande preocupação do narrador com o registro daquilo que vê e daquilo que ouve. Agora resta ater-se à descrição efetivada da mãe e da filha de Sorôco. Colocadas lado a lado, o narrador as descreve confrontativamente. São enfocadas apenas no momento em que o destino já lhes determinou o caminho: Barbacena. A descrição das duas mulheres dá-se na seguinte passagem:

A moça punha os olhos no alto, que nem os santos e os espantados, vinha enfeitada de disparates, num aspecto de admiração. Assim com panos e papéis, de diversas cores, uma carapuça em cima dos espalhados cabelos, e enfunada em tantas roupas ainda de mais misturas, tiras e faixas, dependuradas – virundangas: matéria de maluco. A velha só estava de preto, com fichu preto, ela batia com a cabeça, nos docementes. (19)

A moça é a própria imagem carnavalesca. Caracteriza-se pelo movimento incessante, pelas muitas cores, pela “mistura de panos e papéis” (19). Na cabeça traz uma carapuça, ou seja, gorro de forma cônica, como se a puxasse para cima. Opostamente, a avó, a mãe de Sorôco, é a própria imagem da morte antecipada. Caracteriza-se pelo pouco movimento sempre igual, pelo uso em seu vestuário de uma única cor: o preto. Na cabeça traz um “fichu”, “cobertura ligeira, triangular, para a cabeça, o pescoço e o ombro; chale pequeno” (Martins 2001: 227), como se a puxasse para a terra, para o chão. A filha parece oferecer-se em espetáculo, em contrapartida, a mãe de Sorôco parece esconder-se, parece não querer oferecer-se aos olhos da coletividade.

Há nítida oposição entre as duas mulheres. Uma é a imagem da vida tresloucada; a outra, a imagem enlutada da silenciosa morte. Depara-se aqui o leitor com o registro do duplo, com o registro dos dois diferentes, talvez até mesmo antagônicos, lados de uma mesma moeda, no caso, a vida, mais especificamente a vida de Sorôco. É preciso não esquecer que, quando aponta, ele vem entre as duas, ou seja, de um lado, o passado de Sorôco, a mãe, que se efetiva concomitantemente como o futuro que espera pelo protagonista, a

morte; de outro lado, o futuro gerado por Sorôco, que é, ao mesmo tempo, o passado de Sorôco, uma vez que registra uma etapa anterior ao seu presente, aquele possível ser que pode ter sido um dia, cheio de alegria, de tentativa de acender aos céus, que, no entanto, será impedido de consubstanciar-se, uma vez que está sendo levado para fora, para longe.

Mãe e filha completam-se como o outro, o *alter* de Sorôco, ser parado no tempo, ser no instante de cisão, de modificação do destino. As mulheres simbolizam aquilo que foi, a família, e que está por vir, a loucura, a morte, no instante trágico vivenciado pelo protagonista.

Acontece que este narrador, que se pretende distanciado, nem sempre consegue permanecer à parte. Nestes momentos narrativos de sua inserção no relatado, as marcas do indeterminado são substituídas por “a gente”, somatória dele com as muitas pessoas presentes à estação: “*A gente* reparando, notava as diferenças” (18); “*A gente* sabia que, com pouco, ele ia rodar de volta” (18); “*A gente* olhava” (18); “Parecia coisa de invento de muita distância, sem piedade nenhuma, e que *a gente* não pudesse imaginar direito” (18-19); “Mas *a gente* viu a velha olhar para ela” (20); “Agora, mesmo, *a gente* só escutava era o acorçôo do canto” (20); “era um constado de enormes diversidades desta vida, que podiam doer *na gente*” (20); “*A gente* se esfriou, se afundou – um instantâneo” (21); “*A gente...*” (21); “*A gente* estava levando agora o Sorôco para a casa dele, de verdade” (21); “*A gente*, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga.” (21)

Há um processo evolutivo no que concerne ao relacionamento deste narrador com o narrado. Se inicialmente se mostra distanciado, gradativamente vai se inserindo naquilo que conta, passando da categoria de observador para partícipe, partícipe num drama trágico no sertão. O mostrar-se é, inicialmente, quase que involuntário. Esta é a situação quando compara o vagão do trem com navio, revelando-se, conforme já foi dito, como ser culto, conhecedor da existência da Nau dos Loucos. Ainda nesta passagem, toma posição no que diz respeito às duas embarcações, a do momento, o vagão, a da cultura, o navio: “Parecia coisa de invento de muita distância, sem piedade nenhuma, e que a gente não pudesse imaginar direito nem se acostumar de ver, e não sendo de ninguém.” (18)

Não há como deixar de notar o desconforto do narrador frente às embarcações destinadas à exclusão de seres humanos. Mais ainda, o registro da impotência de todos, inclusive dele, frente a estas realidades criadas cujos agentes são desconhecidos e se perdem no emaranhado dos tempos.

Frente à cena de entrada de Sorôco, de sua mãe e de sua filha, apresenta sua leitura do que vê: “Sorôco estava dando o braço a elas, uma de cada lado. Em mentira, parecia entrada em igreja, um casório. Era uma tristeza. Parecia enterro” (19). A presença dos três é pelo narrador interpretada de acordo com

dois rituais de passagem conhecidos no mundo civilizado: o casamento, o enterro. Atuando desta forma, faz-nos saber que não se limita a descrever o que vê. Apresenta também ao leitor seu posicionamento frente ao que descreve.

A cantiga primeira ainda apenas cantada pela filha é descrita pelo narrador como “não vigorava certa, nem no tom nem no se dizer das palavras” (19). A passagem do uno para o duo pela mediação do olhar da avó para a neta é descrito como “um encanto de pressentimento muito antigo – um amor extremoso” (20). Aqui o narrador não se limita a descrever. Já se insere na narrativa, vendo no olhar da avó a cumplicidade ditada pelo afeto. Ainda que não preocupada com o situar-se do narrador frente ao narrado, Cleusa Rios Passos, em seu livro intitulado *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*, apresenta leitura exemplar desta passagem:

Enfeitada de “disparates”, a moça é quem começa o canto, seguida pela velha cujo olhar traduz “amor extremoso”. Essa ligação amorosa intensa, aparentemente sem sentido, é responsável pela função materna. Mesmo “no desvio”, a avó, ao endossar a expressão vocal da neta, revigora elos, atingindo Sorôco (So/ loco: sou louco?), após a partida de ambas. Simbolicamente, ele parece, então, recuperar o que por instantes esquecerá: o legado histórico da continuidade. (2000: 130)

Ao registrar o olhar da avó como “um encanto de pressentimento muito antigo” (20), o narrador extrapolou seu lugar de mero observador, adentrando-se no narrado e inserindo nele sua interpretação do que vê.

Alfredo Bosi, em “Do inferno ao céu por um atalho da cultura popular”, lembra que nos contos presentes em *Primeiras estórias* “O acaso, o imprevisto, o universo semântico do ‘de repente’, entram no meio dos episódios e operam mudanças qualitativas no destinos das personagens” (Bosi, 2003: 37). Assim, como nos contos de encantamento, há na narrativa o momento em que o “de repente” se instaura, marcando o revés do movimento que vinha se efetivando. Em “Sorôco sua mãe, sua filha” ele se efetiva na seguinte passagem:

De repente, a velha se desapareceu do braço de Sorôco, foi se sentar no degrau da escadinha do carro. – “Ela não faz nada, seo Agente...” – a voz de Sorôco estava muito branda: - “Ela não acode, quando a gente chama...” A moça, aí, tornou a cantar, virada para o povo, o ao ar, a cara dela era um repouso estatelado, não queria dar-se em espetáculo, mas representava de outroras grandezas,

impossíveis. Mas a gente viu a velha olhar para ela, com um encanto de pressentimento muito antigo – um amor extremoso. E, principiando baixinho, mas depois puxando pela voz, ela pegou cantar, também, tomando o exemplo, a cantiga mesma da outra, que ninguém não entendia. Agora elas cantavam junto, não paravam de cantar. (20)

É neste parágrafo, onde a passagem do canto uno para o duo se efetiva, conforme já foi dito, que a cisão na maneira de ser do narrador se consubstancia. Se até aqui sua participação no relatado era ainda eventual, de agora em diante será cada vez mais efetiva, sendo as marcas de presença uma constante na estrutura textual: “Agora elas cantavam junto, não paravam de cantar” (20); “*agora*, mesmo, a gente só escutava era o acorção do canto” (20); “*de repente*, todos gostavam demais de Sorôco” (21); “*num rompido* – ele começou a cantar” (21); “A gente estava levando *agora* o Sorôco para a casa dele, de verdade.” (21)

Além destas marcas temporais registradas na estrutura do conto de maneira a presentificar a ação, há ainda o emprego exaustivo do gerúndio em seu aspecto durativo: “E, *principiando* baixinho, mas depois *puçando* pela voz, ela pegou a cantar, também, *tomando* o exemplo, a cantiga mesma da outra, que ninguém não entendia” (20); “Aí que já *estava chegando* a horinha do trem” (20); “E subiam também no carro uns rapazinhos, *carregando* as trouxas” (20); “O trem *chegando*, a máquina *manobrando* sozinha” (20); “O triste homem, lá, decretado, *embargando-se* de poder falar algumas suas palavras” (21); “*Estava voltando* para casa, como se *estivesse indo* para longe, fora de conta” (21); “Num rompido – ele começou a cantar, alteado, forte, mas sozinho para si – e era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava *continuando*” (21); “Todos *caminhando*, com ele, Sorôco, e canta que *cantando*, atrás dele, os mais de detrás quase que corriam, ninguém deixasse de cantar” (21); “A gente *estava levando* agora o Sorôco para a casa dele, de verdade” (21).

O narrador deixa, pois, de ser mero espectador dos fatos ocorridos e, envolvido no canto que começa a estruturar-se, olha mais para Sorôco, para sua solidão, chegando mesmo a atribuir a seu nome um único parágrafo na estrutura textual, em oposição a sua constante presença em trio no restante da narrativa. Os já citados usos de aliterações a marcarem o burburinho da comunidade cedem seu espaço a todo um parágrafo no qual as oclusivas / p/ ; / b/ ; / t/ ; / d/ ; / k/ ; / guê/ registram a não continuidade, a solidão dos sons a não se vincularem aos demais:

Mas, *parou*. Em *tanto* que se *esquisitou*, *parecia* que ia *perder* o *de* si, *parar de* ser. Assim num excesso *de espírito*, fora *de sentido*. E

foi o *que* não se *po* *d*ia *pre*venir: *q*uem ia fazer siso na*q*uilo? Num romp*í*do – ele *co*meçou a *ca*ntar, al*te*ado, for*te*, mas sozinho *pa*ra si – e era a can*ti*ga, mesma, *de* desai*ni*o, *q*ue as *du*as *ta*nto *fi*nham *ca*ntado. *Ca*ntava *co*n*ti*nuan*do*. (21)

Este emprego reiterativo de oclusivas torna-se ainda mais notório se o leitor, em voz alta, lê o parágrafo seguinte no qual as fricativas, próprias do agrupamento de pessoas, tornam a fazer-se presentes:

A *ge*nte *se* *ef*riou, *se* *af*undou – um in*st*antâneo. A *ge*nte... E *foi* *se* *co*mbinan*do*, nem ninguém entendia o que *se* *fi*z*es*se: todo*s*, de uma *ve*z, de dó do *So*rôco, prin*ci*piaram também a acompanhar aquele canto *se* *ra*zão. E com a*s* *vo*zes *ta*o alta*s*! Todo*s* caminhando, com ele, *So*rôco, e canta que cantando, atrás dele, o*s* *mai*s *de* detrá*s* *qua*re que corriam, ninguém *de*ix*as*se de cantar. Foi o de não *sa*ir *mai*s da memória. Foi um *ca*so *se* *co*mparan*do*. (21)

Se a passagem do canto uno da filha para o canto em duo com a avó fez-se através do “de repente”, será através do emprego de “num rompido” que Sorôco assumirá o canto deixado pela filha e pela mãe, assumindo com ele a loucura comum a propiciar, no conto, “suplência afetiva e simbólica” (Bosi, 2003: 37) das carências que marcam sua existência. É “num rompido” que Sorôco “pega a cantar”, dando continuidade à “chirimia”, “chiar/ miar/ jeremiada/ ou o antigo instrumento musical, da família da flauta” (Passos 2000: 131), das loucas.

“Um instantâneo” (21) introduz o próximo passo e derradeiro crescendo do canto. A comunidade toda, “vacinada com a loucura” das mulheres e do herói, e com ela o narrador, a partir de um inicial sentimento de solidariedade, assume o canto e juntos como que se alienam do tempo e do espaço para juntos viverem uma experiência ímpar na qual o eu e o outro, o são e o enfermo, o certo e o errado, confundem-se num aqui e agora sem fronteiras. Numa espécie de cortejo dionisíaco, numa espécie de embriaguez que rasga o véu da vida cotidiana com se fora uma saturnal e numa espécie de rara nobreza num universo que parece ser de imensa pobreza, compreendida numa espécie de unidade primordial e unida pela expressão profundamente trágica da música desatinada, esta “gente” da comunidade rompe com limites antes talvez intransponíveis, quem sabe com os limites da rua de baixo e da rua de cima e da tênue passagem entre loucura e sanidade na compreensão do que é a vida em toda a sua dimensão agonística e trágica. Existência que, para

além do que ditam as normas sociais e morais, se justifica afinal como “fenômeno estético”:

necessitamos de toda arte exuberante, flutuante, dançante, zombeteira, infantil e venturosa, para não perdermos a *liberdade de pairar acima das coisas*, que o nosso ideal exige de nós... Devemos também *poder ficar acima* da moral: e não só ficar em pé, com a angustiada rigidez de quem receia escorregar e cair todo instante, mas também flutuar e brincar acima dela! (Nietzsche 2001: 133)

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. 1998. O espelho: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim.
- BELO, Fábio Roberto Rodrigues. 1999. “Loucura e morte em ‘Sorôco, sua mãe, sua filha’, de João Guimarães Rosa”. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses da UFMG* 19.25 (jun.): 109-120.
- BOSI, Alfredo. 2003. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. 2001 “Violência e marginalidade na obra de Guimarães Rosa”. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- FOUCAULT, Michel. 1978. *História da loucura na Idade Clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva.
- HOUAISS, Antônio. 2001 *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna. 2001. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp.
- MORAIS, Márcia Marques de. 1998. “A ironia da loucura: uma leitura de ‘Sorôco, sua mãe, sua filha’, de João Guimarães Rosa. *Extensão* (Belo Horizonte) 8.27 (dez.): 39-44.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1978. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Mario da Silva. São Paulo: Círculo do Livro.
- . 1996. *Além do Bem e do Mal*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.
- . 2001. *A Gaia Ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.
- PACHECO, Ana Paula. 1998. “Sorôco, sua mãe, sua filha: um canto catártico”. *Ângulo*, Lorena, n. 76, p. 26-33, dezembro, 1998.

- PASSOS, Cleusa Rios P. 2000. “No desvio de dentro”. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec/ FAPESP..
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. 2002. “Para trás da Serra do mim”. *Scripta* (Belo Horizonte) 5.10: 210-217.
- ROSA, João Guimarães. 1985. *Primeiras estórias*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- SILVA, Telma Borges da. 2000. “Duplos rizomáticos em Guimarães Rosa”. Lélia Parreira Duarte, org. . *Veredas do Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas / CESPUC. 676-680.