

NO OCO SEM BEIRAS: NOTAS SOBRE A LOUCURA E A ANGÚSTIA DE SORÔCO

NO OCO SEM BEIRAS: NOTES ON SOROCO'S MADNESS AND AGONY

André Tessaro Pelinser¹
João Claudio Arendt²

RESUMO: Este trabalho objetiva analisar o conto “sorôco, sua mãe, sua filha”, de João Guimarães Rosa, integrante da obra *primeiras estórias*, a partir da trajetória da personagem rumo à loucura. Busca-se evidenciar como seu percurso marcado pela agonia acaba por fragmentá-la a ponto de conduzi-la ao reconhecimento da alteridade. A partir disso, examina-se como a temática abordada inscreve a produção rosiana no universal, sem sair do particular.

Palavras-chave: Loucura; Alteridade; Sorôco; *Primeiras Estórias*; Guimarães Rosa.

ABSTRACT: This essay intends to analyze the short story “Sorôco, sua mãe, sua filha”, by João Guimarães Rosa, included in his book *Primeiras Estórias*, through the character’s path towards madness. It is planned to evidence his trajectory, branded by the agony, ending in a fragmentation process, conducting him to the recognition of the Other. From this, it is showed how the thematic seen inserts Rosa’s production into the universal, without leaving the particular.

Keywords: Madness; Alterity; Sorôco; *Primeiras Estórias*; Guimarães Rosa.

Sorôco é uma personagem que entra em colapso e se inscreve definitivamente no signo da loucura. Da casa na Rua de Baixo até a estação do trem, onde se desenrola a breve narrativa, inscreve-se nele o estigma da diferença. Em torno das 12h45m do fatídico dia, ocorre a grande fratura em sua vida: a liberação do acúmulo de desgraças com o envio da mãe e da filha para o tratamento em Barbacena. O alívio causado pela redução do fardo familiar, misturado à solidão do viúvo sem qualquer parente, gerará, no ápice do conto, a derrocada do sertanejo que, talvez, não sabendo lidar com a brusca mudança, é arrastado também para o “oco sem beiras”.

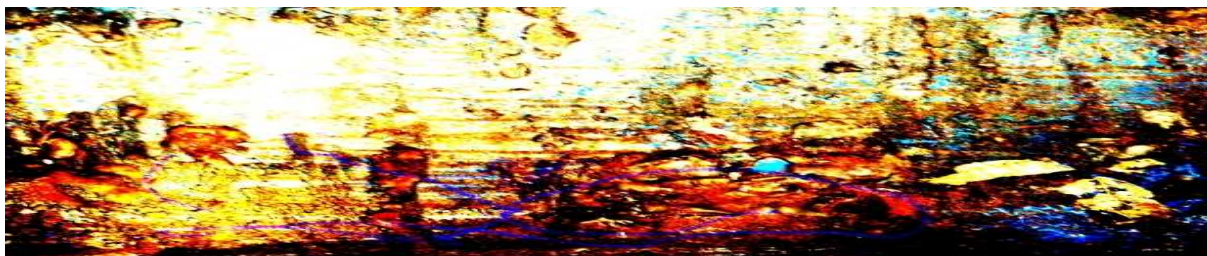
A insanidade que perpassa a narrativa, o “pelo antes, pelo depois”^{*} dos habitantes do vilarejo, divide o cotidiano e estigmatiza aqueles de quem toma conta. No contexto rural, ela se

¹ Aluno do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura Regional (Nível: Mestrado Acadêmico), da Universidade de Caxias do Sul, UCS – RS. Bolsista CAPES. E-mail: andre.pelinsert@gmail.com

² Doutor em Letras pela PUCRS, professor no Departamento de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura Regional da Universidade de Caxias do Sul, UCS – RS. E-mail: jcarendt@ucs.br

^{*} Todas as citações referentes à leitura do texto serão retiradas da edição de 2001, publicada pela Nova Fronteira, Rio de Janeiro.

André Tessaro Pelinser
João Claudio Arendt

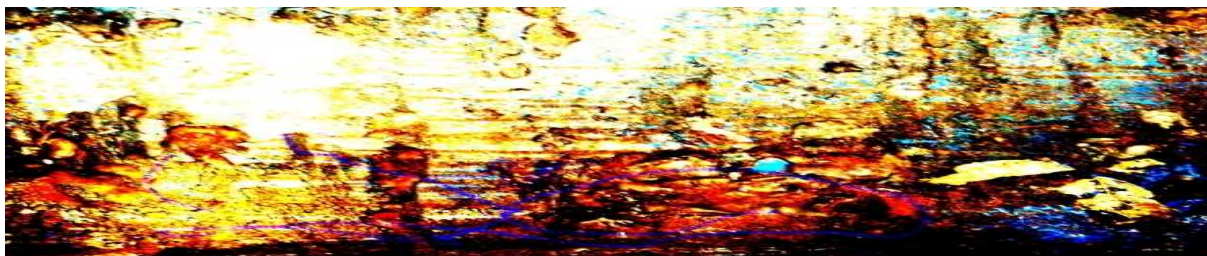


faz presente aos poucos, sem ser causada por elementos de impacto ou pelo frenesi urbano. Mesmo não acometendo direta e inicialmente o protagonista, aos poucos marca profundamente sua existência, durante os anos em que cuida das únicas familiares restantes. O zelo dura tanto quanto possível, até o momento em que se torna necessária a ajuda externa, cujo resumo é a segregação absoluta do convívio social, com o despacho para o manicômio. Entretanto, os sinais deixados em Sorôco no período de desvelo por mãe e filha não desaparecerão; pelo contrário, emergirão com força tão logo o sentimento de conforto substituir a pressão da responsabilidade.

A separação será, pois, uma parte da espinha dorsal a orientar a narrativa, ao lado de seu *motus*, a loucura. Em razão delas, temos a trama do conto e a forma como se dá o seu desfecho. Isso fica visível já no início, quando o narrador menciona a presença do expresso do Rio, composição de vagões enviada pelo governo para transportar parte da família à cidade de Barbacena, onde ficava o hospício. É interessante notar o trajeto a ser percorrido pela locomotiva. Como visto, “a gente sabia que, com pouco, ele ia rodar de volta, atrelado ao expresso daí de baixo, fazendo parte da composição. Ia servir para levar as duas mulheres, para longe, para sempre”. Ou seja, o trem chega de fora do arraial, carrega as loucas e as conduz para longe. É o elemento exterior tentando normalizar o meio social, segregando os indivíduos inaptos ao seu convívio. É o urbano, supostamente lugar de maiores recursos, interferindo na dinâmica rural. E ele possui ainda outras características importantes para a percepção de sua representatividade, como suas formas e a posição que ocupa na esplanada, às quais voltaremos logo adiante.

Os moradores, tão marcantes ao longo da *estória*, na verdade, não estão situados no local do embarque iminente. Apesar de o narrador, de certa forma, buscar desviar a atenção do fato, as pessoas oportunamente reúnem-se embaixo da sombra das árvores de cedro. Com a inserção da explicação de haver muito sol naquela hora, procura justificar o posicionamento dos habitantes da comunidade, de modo a não facilitar a visualização da simbologia ali presente. Contudo, o lugar ocupado pelos observadores não demonstra aleatoriedade, em vista de o cedro ser uma planta bastante representativa. Devido ao seu tamanho, resistência e perenidade, a árvore está associada à proteção e à incorruptibilidade, conforme Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 184), caracteres bastante adequados à ocorrência iminente na estação de trem. Ainda segundo os autores (p. 184), o cedro foi largamente utilizado na antiguidade pelos egípcios, hebreus, gregos e

André Tessaro Pelinser
João Claudio Arendt



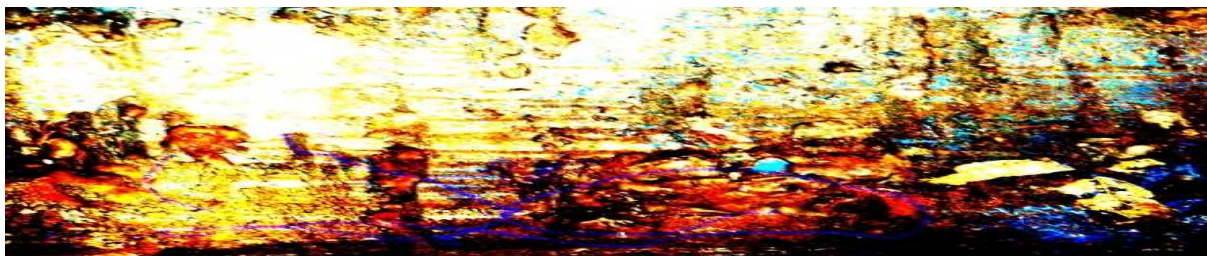
romanos para esculpir suas estátuas e construir seus templos. Estes últimos, também “sculptaient les images de leurs dieux et de leurs ancêtres dans ce bois, considéré comme sacré”³. Além disso, a planta é mencionada diversas vezes na Bíblia, corroborando assim a hipótese da escolha consciente por parte de Guimarães Rosa, autor que faz alusões frequentes ao livro sagrado católico ao longo de sua obra. Desse modo, pode-se entender a seleção da sombra dos cedros através da busca por proteção contra a loucura latente. A população, distante do vagão, futuro portador da insanidade, espreme-se do outro lado da esplanada, como se tentando fugir de um possível contágio.

No entanto, não se pode deixar de notar a relevante descrição da conversa em ritmo de competição travada por todos durante a espera, sempre “com sensatez, como sabendo mais do que os outros a prática do acontecer das coisas”, denotando uma espécie de refúgio no falar, para provar a si e aos demais a própria razão. O uso da fala coesa e coerente perante o frupo funciona como legitimador da liberdade, da possibilidade do convívio social. O aglomerado de gente continua a discutir, a provar o estar pleno de si.

Não são, contudo, apenas as pessoas que estão à margem. Está relegado a um canto um dos carros da composição, ao qual o narrador se refere como “aquilo” e posiciona “quase no *fim* da esplanada, do *lado* do curral de embarque de bois, *antes* da guarita do guarda-chaves, *perto* dos empilhados de lenha”, de modo a não poder ser mais notória sua segregação. O vagão, trazido para transportar a mãe e a filha de Sorôco, porta o signo da loucura, logo, não devendo ficar próximo à multidão. Além da substantivação como “aquilo”, negando-lhe uma nomeação apropriada, praticamente avisando também o leitor para evitá-lo, percebe-se nas palavras grifadas no trecho a carga semântica de que se revestem, remetendo sempre a algo excêntrico. O vagão está no final da esplanada, ao lado do curral, antes da guarita, perto da lenha, mas em nenhum momento junto à estação ou próximo à gente. Desse modo, existem duas forças em tensão: a loucura de um lado, a sanidade de outro. O trem e as pessoas, entre os quais se prostrará o protagonista, e os restos de sua família, ao subirem da Rua de Baixo, para a partida.

Assim como na pintura *A Nau dos Loucos*, de Hieronymus Bosch, do fim do século XV, e mesmo distante dos habitantes reunidos para o embarque, podia-se ver: “o carro lembrava um

³ “Esculpiam as imagens de seus deuses e de seus ancestrais nesta madeira, considerada sagrada” (tradução nossa).

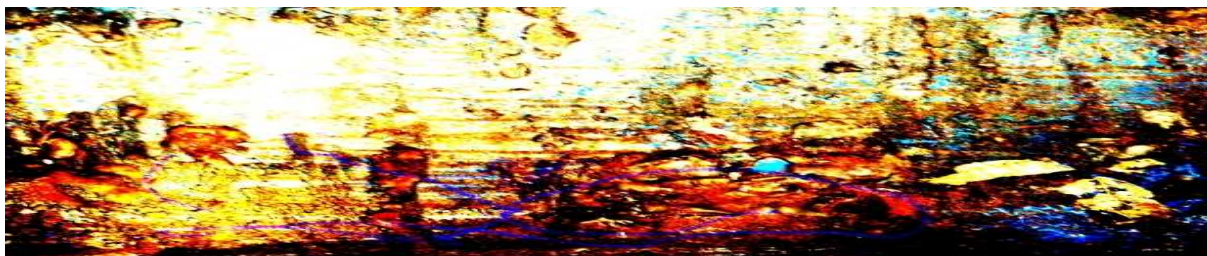


canoão no seco, navio. A gente olhava: nas reluzências do ar, parecia que ele estava torto, que nas pontas se empinava. O borco bojudo do telhadilho dele alumia em preto. Parecia coisa de invento de muita distância [...]”. Esse é o veículo da separação, o canoão vindo de fora para remover do meio social o diferente. Ele está, entretanto, no seco, como se sem utilidade, da mesma maneira que as duas personagens desvairadas, que não mais contribuem positivamente para a manutenção da sociedade. A nau de Bosch comporta uma gama imensa de personalidades, refletindo a possibilidade de a loucura atingir a qualquer um: frei, freira, bobo da corte, ladrões, nobres, de forma a alegoricamente prenunciar o desfecho de “Sorôco, sua mãe, sua filha”.

A adjetivação do vagão-navio não deverá também passar despercebida, dando a impressão de que cada palavra de Guimarães Rosa foi escolhida a dedo. O narrador explica que ele parecia torto, empinando-se nas pontas; ou seja, fora dos padrões correntes. Trem e embarcação fundem-se, misturam-se e criam uma visão bizarra do real. É importante lembrar que essa constatação foi feita, nas palavras do narrador, por “a gente”, o povo. Seria esse um prenúncio do por vir? O torto não está reto, assim como o louco, cuja anormalidade está em não seguir as convenções sociais.

O telhadilho do veículo – neologismo facultador de nova referência a embarcações, sendo uma possível aglutinação de tombadilho com telhado – alumia em preto, já sendo por si só uma contradição. A luz emana negra: uma impossibilidade. Além de a adjetivação ser consoante com o quadro quimérico apresentado, contrariando a si mesma, deve-se atentar para a cor escolhida. A loucura, nesse caso, não poderia possuir uma tonalidade clara, remetendo à alegria ou graça, pois significa separação e ruptura do lar. Como explica Durand (2002, p. 44 – 45), o isomorfismo inerente à imaginação conduz e revela significados entrelaçados ao proporcionar associações capazes de condensações e cristalizações simbólicas. Nessa perspectiva, a insanidade que cerca as personagens fará o protagonista agonizar durante todo o conto, até ser abraçada por ele também.

Apesar das dificuldades, Sorôco assiste como pode mãe e filha, até se tornar necessária a intervenção externa. O governo envia o trem de ferro, com carro especial para o transporte das duas, já destinadas ao hospício de Barbacena. Desse duelo entre o homem e a loucura, o protagonista sai derrotado por não ser capaz de suportar os golpes da situação. Tem-se aí a primeira queda do sertanejo frente à doença gerada pela sucessão de problemas. A segunda e



derradeira virá ao final do relato, quando do afrouxamento das tensões e da baixa das defesas: ele deriva para a insanidade, “num rompido”, gerando o canto tresloucado e perturbador ao qual toda a multidão adere.

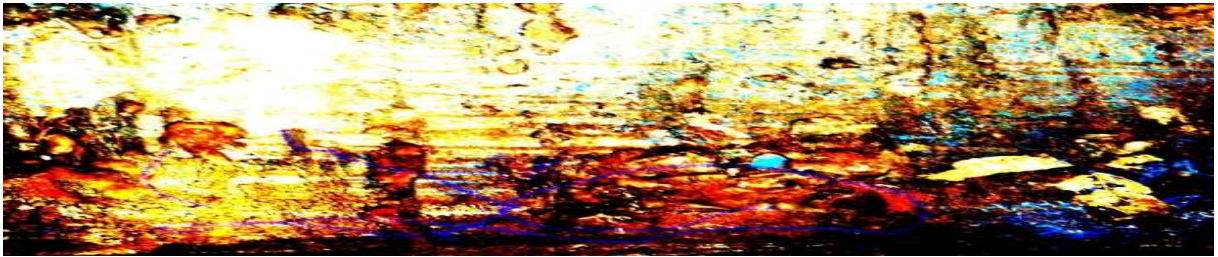
Nesse rompante, vem à tona o acumulado ao longo do tempo, principalmente os excessos daquele meio-dia. O canto intermitente da menina, que a todos de algum modo afeta, entoado primeiramente *solo*, depois em conjunto com a mãe, apenas cessa quando se efetiva o embarque. Junto com ele, cessa a agonia, marcada a ferro através de um parágrafo constituído unicamente com o “oco sem beiras” da palavra “Sorôco” (cujo desamparo será discutido adiante). A visão quase carnavalesca da mais jovem e o aspecto morfético da mais velha também somem dentro do trem, livrando a população de seu compromisso de prestar condolências. Poderia ser esse o final dos acontecimentos – e então não seríamos obrigados a também acompanhar, “canta que cantando”, o protagonista até sua casa.

Depois de suportar por longo tempo a tarefa de tomar conta das únicas parentes ainda restantes, o protagonista termina por sabê-las levadas para longe. É a separação definitiva – física –, completando aquela que a insanidade já havia se encarregado de iniciar. Sorôco experimenta, a um só tempo, o alívio de descarregar um fardo e a dor da segregação. O signo da loucura inscreve-lhe o signo da agonia durante toda a existência.

*

* *

Senhor de um nome sugestivo, Sorôco tem seu percurso reiterado dezesseis vezes ao longo do conto. É essa a quantidade de menções diretas à personagem. A seu lado, fica evidente a presença marcante do canto, “aquela chirimia, que avocava”, aparecendo dezessete vezes, entre suas variações: cantar, canto e cantiga. Não se pode deixar de perceber, portanto, a intencionalidade dessas palavras, buscando a construção de uma simbologia maior, emaranhada numa teia de possibilidades. As significações a serem exploradas são muitas, contudo neste segundo momento interessa especificamente o trajeto psicológico percorrido pelo protagonista até a terceira margem, do início ao fim da narrativa, através das relações travadas por seu nome.

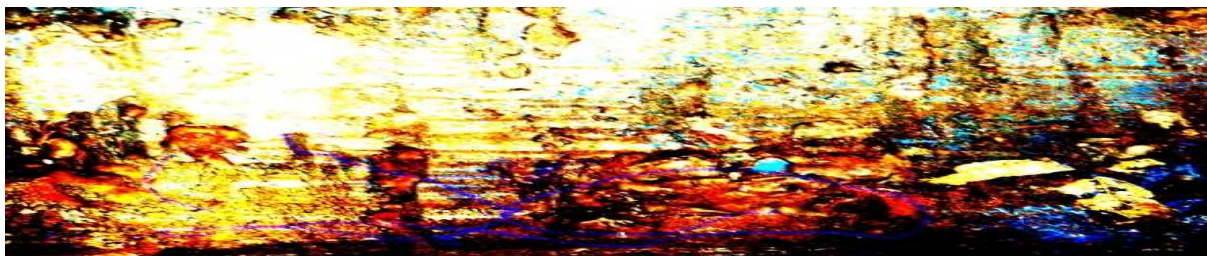


Guimarães Rosa já havia recorrido a vocábulo similar e pouco usual anteriormente. Em *Noites do Sertão*, terceiro e último volume de *Corpo de Baile*, dividido pelo autor em sua terceira edição, há uma passagem de rara beleza na qual, descrevendo o mato do Mutúm, o narrador explica que “o tatú levanta as mãozinhas cruzadas, ele não sabe – e os cachorros estão rasgando o sangue dele, e ele pega a sororocar” (ROSA, 2001, p. 156). Tal passagem é também mencionada por Martins (2001, p. 467), que lhe atribui o significado de agonizar e estertorar no trecho destacado, a cujo respeito não restam dúvidas. O Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa contribui com o mesmo termo, comprovando seu significado: “ter os estertores da agonia” (2004, p. 2612). Desse modo, podemos concluir que o autor tenha efetivado um processo de derivação regressiva na criação do nome de sua personagem. Sorôco é aquele que agoniza. Porém, diferentemente do tatu acima, cujo sofrimento é físico, o sertanejo em foco estertoriza psicologicamente, do início ao fim do conto, sendo massacrado constantemente pelo “acorçôo do canto, das duas, aquela chirimia, que avocava: que era um constado de enormes diversidades desta vida, que podiam doer na gente”.

Completando a cadeia semântica, é possível pensar em outro método de composição, frequentemente utilizado pelo escritor em seus livros. Assim como em *Grande Sertão: Veredas* temos Rio / Baldo, para aquele cuja alma é seca e corrompida pelo amor não realizado, e Dia / Dor / Im (n), para aquela que vive através da dor interna, que move a busca por vingança; em *Primeiras Estórias* temos o Sio / Nésio, em “Substância”, sendo o senhor néscio, o bobo incauto que não vê o amor na sua frente, e Sor / Ôco, no conto analisado neste trabalho, como o senhor oco, vazio por dentro devido à não aceitação do Outro. Na verdade, *as outras*: mãe e filha são estigmatizadas por sua condição dentro do meio social, essa sociedade interiorana e opressiva. Seria, então, a angústia da personagem fruto da loucura de seus entes ou de seu vazio interno? Ou, ainda melhor, seria essa insanidade a geradora do vazio pela não aceitação – a criadora do Senhor Oco –, o qual culminará na profunda agonia da personagem? Uma vez mais, tal sentimento possui a capacidade de fazê-lo abraçar também a terceira margem – o oco sem beiras?

Conforme já esboçado no início deste estudo, podemos considerar uma divisão básica na vida de Sorôco, indicada pelo próprio narrador durante o texto. Existe um “pelo antes, pelo depois” que corta os acontecimentos do dia e reparte a história de cada um. Essa ruptura refere-se ao derradeiro momento em que a loucura não pode mais ser controlada, subjugada pela

André Tessaro Pelinser
João Claudio Arendt

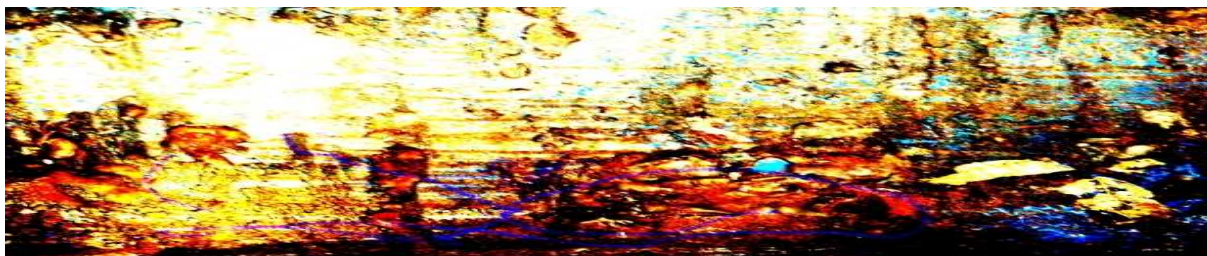


vontade humana, e demanda o afastamento. Rompendo a existência da personagem, sua vida é cortada pelo rio da insensatez.

Entretanto, é ainda possível traçar outra mudança importante na trajetória do protagonista, indicada pela nomeação. A descrição de Sorôco no início do conto é bastante diferente daquela do meio e de seu final. No começo, a personagem é apresentada como qualquer outra, absolutamente normal. O sertanejo é quem “ia trazer as duas, conforme”, quando ainda possuía mãe e filha. Mesmo viúvo, não transparece essa sua condição como um problema, à exceção do fato de não ter outros parentes. Portanto, nesse momento, apresenta-se como um homem inteiro, em oposição ao processo de fragmentação que sofrerá em seguida. Até esse ponto, é possível fazer algumas relações de palavras com o nome da personagem. Sorôco, quando traz mãe e filha, está conforme, como se esperava. Ele possui ainda as duas, suas únicas parentes restantes, e é viúvo, fato que, como dito, não parece afetar-lhe a existência.

O mais interessante a ser notado é a descrição apresentada logo após, quando descrito como “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”. Aí se verifica a impressão quase mítica, mas às avessas. Do ponto de vista físico, o protagonista é imponente, altivo e grande, podendo mesmo ser comparado a um animal (um lobo?). Seu corpo é bruto, a cara grande e os fios da barba encardidos em amarelo: lobisomem. Até então, Sorôco é um predador, causador de medo nas crianças.

As características apontadas irão, no entanto, contrastar profundamente com aquelas identificadas na primeira ruptura (fragmentação) da personagem. Ao chegar à estação, trazendo as duas mulheres pelo braço, para o embarque, a cena vislumbrada pela população “parecia entrada em igreja, num casório”. No entanto, “era uma tristeza, parecia enterro”. Desse ponto em diante, inicia-se a queda do protagonista, com visível alteração nas descrições relativas a ele. Ao mesmo tempo em que a situação pode significar a libertação do compromisso imposto, da luta diária contra a insensatez das familiares, também porta a dor da separação, definitivamente decidida nessa hora. É a dualidade de sentimentos que perpassa a personagem e fragmenta seu ser: igreja e tristeza; casório e enterro.

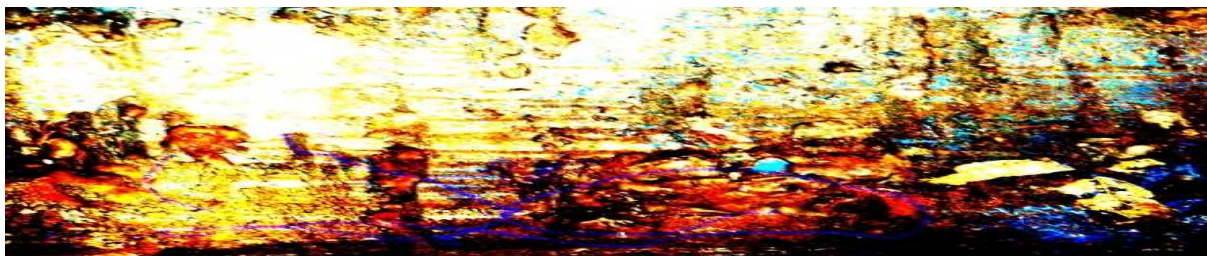


Antes da segunda e derradeira ruptura psicológica de Sorôco, pode-se notar um percurso descendente. O sertanejo agoniza frente ao fato de que toda a sua força não tem poder para solucionar o conflito. “Ele hoje estava calçado de botinas, e de paletó, com chapéu grande, botara sua roupa melhor, os maltrapos”, como que subjugando todo o seu corpo, em oposição ao homem descrito anteriormente pelo narrador, quando falava, talvez, consoante informações colhidas junto ao povo. Ou seja, simbolizando a decadência do sertanejo, as roupas em desacordo com o meio – visto não fazerem parte do uso diário, por não serem próprias para o local – são um prelúdio daquilo que vemos em seguida: Sorôco “estava reportado e atalhado, humildoso”.

O mesmo homem que há pouco causava medo nas crianças, agora emerge cabisbaixo, impotente e bem vestido: animal domado pela violência simbólica das convenções. A personagem parece não ter mais forças para se opor ao destino e deixa-se ladear, conduzir-se mansamente pela dupla de lunáticas. A impressão que se tem, a essa altura dos acontecimentos, é a de que Sorôco, cujo traje em suposto alinhamento contrasta com as “virundangas” da filha e o “fichu” negro da mãe, deve embarcar no trem. O lobisomem de barba amarela e encardida, que antes provocava o temor nos miúdos, veste o paletó das etiquetas, paradoxalmente provocando a piedade da assistência e anunciando o posterior “excesso de espírito, fora de sentido”: o alheamento.

Seguindo o percurso da fragmentação, os observadores, condolentes, explicam ao narrador “que Sorôco tinha tido muita paciência” e que “agüentara de repassar tantas desgraças, de morar com as duas, pelejava”, revelando o fato de a situação arrastar-se há anos, até fazer-se necessária a ajuda do governo. O estertor prepara o próprio clímax quando, *com voz branda*, o protagonista declara, referindo-se à mãe, que “Ela não faz nada, seo Agente...”, em contraposição àquela fala anterior, capaz de amedrontar as crianças. A “voz, que era quase pouca, grossa, que em seguida se afinava”, dá lugar a uma nova, suave, refletindo a derrocada da personagem. O canto sem razão, apenas começado, já inicia seus efeitos contraditórios em todos os ouvintes.

No interlúdio da chegada do trio e da partida do trem, desenrola-se a sequência mais perturbadora da narrativa, enquanto mãe e filha loucamente entoam um canto por ninguém compreendido, e cujo simbolismo é forte. A cantiga de desatino da estação é a representação final

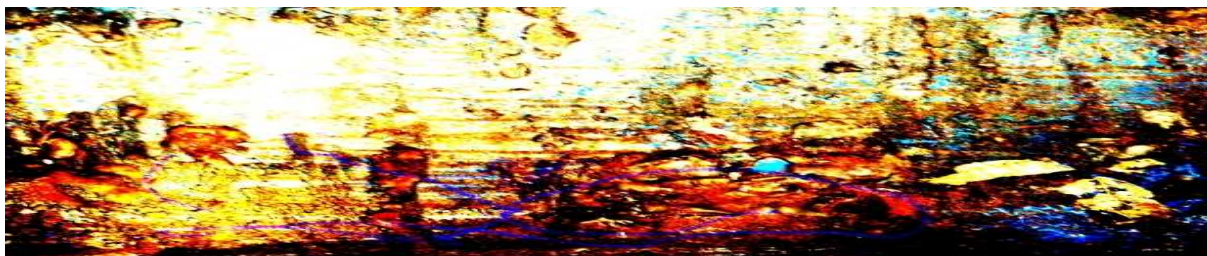


das dualidades geradas pelo enlouquecimento das duas mulheres. É dela que advém a relação binária entre a sanidade, no primeiro momento, detentora da paz e da ordem social, e a subsequente loucura. Por conseguinte, tem-se a composição familiar no início, e a segregação, tanto social quanto pessoal, no fim. Sorôco entra em cena praticamente mudo, com sua voz quase pouca e grossa, a qual não ouvimos e apenas tomamos conhecimento através do narrador, para terminar cantando tresloucado, em coro com o povo que o segue. Então, a mudez carregada pela personagem no início do conto contrapõe-se ao canto do final, cujos efeitos indicam ser este o signo da loucura.

Diante da consternação geral, Sorôco agoniza até o limite de suas capacidades, chegando ao oco fundo e sem beiras do poço, onde abraça também a insanidade, no marco divisor de sua vida: a segunda ruptura, o antes e o depois da separação. Conforme anunciamos anteriormente, Guimarães Rosa, com um admirável parágrafo, cuja condensação semântica é raramente encontrada na prosa de ficção, transmite em uma única palavra todos os sentimentos do sertanejo: “Sorôco.”. Constituído somente pelo nome da personagem principal, ele reitera sua significação ao ser posto após uma sequência em que o cantar das mulheres o massacra. A constatação da partida iminente mistura sensações, traz o alívio e também a dor; tudo aquilo acaba, mas o ser agonizante permanece e sucumbe ao próprio oco existencial, no parágrafo que reflete o desamparo estertorante da personagem. Depois do canto, um homem a sororocar: Sorôco.

Os restos do sertanejo continuam inertes, após o de sempre: “o trem apitou, e passou, se foi”: nau das loucas a navegar no horizonte. O chapéu, antes grande e frondoso em cima da cabeça, agora é seguro na mão, baixo. A barba fiosa e amarelenta, de lobisomem, homem forte e bruto, nesse momento está ainda mais quadrada, sem expressão. Depois de ouvir e ser massacrado pela cantiga desatinada da mãe e da filha, Sorôco planta-se imóvel, surdo. A voz que era pouca, grossa e causava medo, não sai mais, tampouco pronuncia palavra, dizendo adeus àquelas que partem ou agradece aos que ficam.

Fragmentado interiormente, o homem parece aguardar o rompante cuja sutileza impressiona. Vemo-lo chegar sorrateiro, manhoso, mas, num ímpeto, “ele se sacudiu, de um jeito arrebatado, desacontecido, e virou, pra ir-s’embora. Estava voltando para casa, como se

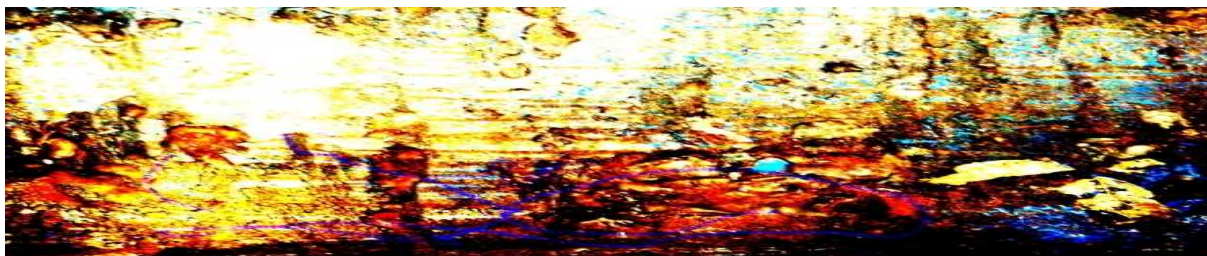


estivesse indo para longe, fora de conta”, ficando claro, no excerto, o instante da adesão à insanidade. A forma como ele se sacode seria já indício suficiente para tal conclusão. Todavia, não bastasse isso, a volta para casa é como ir para longe, para fora de conta, como se todos os lugares e até a Rua de Baixo, a partir daí, ficassem a uma distância quase intransponível. Em outras palavras, Sorôco parece atirar-se “àquelas quílas águas trans – às braças” (ROSA, 2001, p. 117), tal qual o rapaz de “Seqüência”, outro conto do mesmo volume.

Ao final, o canto vem num rompido, alto e forte, trazendo à superfície a loucura, cuja presença, através da mãe e da filha, forjou um homem vazio e sofrido; uma personagem que, por isso, é marcada a ferro pela angústia de existir. Ou seja, Sorôco é assinalado pelo signo da agonia (sororocar) durante toda sua existência, desde o próprio nome. O estertor potencializado pela própria insanidade, entretanto, advém do vazio interno (sor / ôco) causado, por sua vez, pela não aceitação de algo no outro. Portanto, a transposição final pode ser vista como forma de reconhecer em si o que não se aceita no próximo, como bem prova a cantiga, a qual é “sozinho para si”. O canto é, por fim, expiação do que ele não pôde aceitar antes. O acesso a essa terceira margem é, em última análise, o diálogo daquele homem, vazio e enlouquecido pela agonia, com a alteridade, em busca de suas respostas.

Desse modo, a voz da personagem também marca seu trajeto existencial, em íntima ligação com o cantar desvairado presente no conto. Sorôco inicia, como já mencionado, amedrontando as crianças com sua fala. No entanto, ao trazer mãe e filha para a estação de trem, tem início sua decadência agonizante, ressaltada pela voz branda, até acabar não podendo mais exprimir-se. Enfim, num rompido, volta-lhe a fala, que jorra como expressão do desatino e, paradoxalmente, permite o acesso à própria subjetividade. Logo, temos o canto das duas, expressão vocal, como signo da loucura, fazendo a personagem estertorar, durante sua existência, até encarná-la também, quando chega à auto-redenção.

Acessar os lugares mais obscuros da subjetividade implica, pois, a libertação daquilo que, latente, pugna por libertar-se e, letárgico, enfim desperta. O estertor de Sorôco arrasta, ao cabo de tudo, a multidão para o mesmo oco sem beiras em que ele se encontra: “ninguém entendia o que se fizesse: todos, de uma vez, de dó do Sorôco, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão”. Lembrando um canoão no seco – nau –, a turba frenética entoa também a cantiga de



desatino que as duas mulheres haviam cantado e que Sorôco agora cantava continuando: “A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga”.

Assim, não há como negar a atemporalidade do texto em análise. De um pequeno conto, ambientado no sertão de Minas Gerais, com fortes traços de regionalidade, ou seja, marcado por um conjunto de elementos característicos, constrói-se uma narrativa que segue como espinha dorsal os efeitos da loucura em uma comunidade do interior, gerando agonia e separação, e cujo resultado extremo virá a ser a discussão da alteridade humana. Desse modo, a obra logra efetuar os requisitos que Candido (2008, p. 55) aponta como necessários para a grande literatura. “Sorôco, sua mãe, sua filha”, partindo de um microcosmo, encarna uma profunda discussão sobre a aceitação do outro e a impotência humana perante alguns fenômenos do destino, desprendendo-se, assim, de um momento e lugar. Em outros termos, a fatura estética realizada por Guimarães Rosa expõe a universalidade inerente à própria região, apesar mesmo da ancoragem desta em traços culturais que a particularizam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

_____. Sagarana. In: COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 243 – 247.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. 2. ed. Paris: Éditions Robert Laffont S.A./Éditions Jupiter, 1982.

DICIONÁRIO HOUAISS DE LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad.: Hélder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

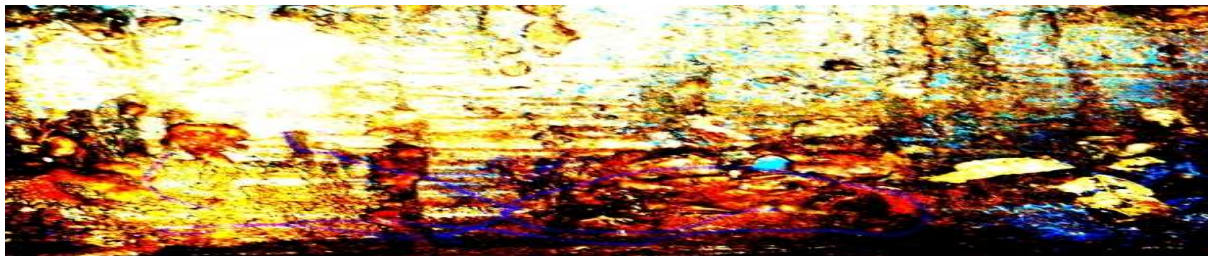
LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antonio. *O regional e o universal em Guimarães Rosa*. XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências. USP, Brasil, 13 a 17 de julho de 2008. Disponível em:

http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/052/MARIA_LEONEL.pdf
Acesso em: 10/09/09.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O Léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Noites do Sertão (Corpo de Baile)*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

André Tessaro Pelinser
João Claudio Arendt



_____. *Primeiras Estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANTOS, Livia Ferreira. Sagarana, um livro de dois mundos. In: *Revista de Letras*. São Paulo, n. 28, 1988, p. 37 – 51.

SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.