



MISCELÂNEA

Revista de Pós-Graduação em Letras

UNESP – Campus de Assis

ISSN: 1984-2899

www.assis.unesp.br/miscelanea

Miscelânea, Assis, vol.5, dez.2008/maio 2009



ALTERIDADE, CANTO E OPACIDADE*

Henrique de Toledo Groke
(Mestrando — FFLCH-USP — CAPES)

RESUMO

Este artigo, por meio da análise do conto "Sorôco, sua mãe, sua filha", de João Guimarães Rosa (*Primeiras estórias*, 1962), procura dialogar alguns de seus elementos e procedimentos literários a noções e posturas tanto estéticas como ideológicas elaboradas pelo ensaísta, poeta e romancista martinicano Édouard Glissant, principalmente com relação à Poética do Diverso, abordando o tratamento da alteridade, sua opacidade e o papel central do canto na narrativa escolhida.

PALAVRAS-CHAVE

"Sorôco, sua mãe, sua filha", Poética do Diverso, João Guimarães Rosa, Édouard Glissant.

RÉSUMÉ

Cet article, à l'aide de l'analyse du récit court "Sorôco, sua mãe, sua filha", de João Guimarães Rosa (*Primeiras estórias*, 1962), cherche à faire dialoguer quelques uns de ses éléments et procédures littéraires avec des notions et prises de positions esthétiques et idéologiques élaborées par l'essayiste, poète et romancier martiniquais Édouard Glissant, notamment en ce qui concerne la Poétique du Divers, en s'appuyant sur le traitement de l'altérité, son opacité et le rôle central du chant dans la narrative choisie.

MOTS-CLÉ

"Sorôco, sua mãe, sua filha", Poétique du Divers, João Guimarães Rosa, Édouard Glissant.

* Este artigo foi apresentado, inicialmente, como trabalho de conclusão da disciplina "Literatura Brasileira: Literatura e Música no Brasil", ministrada pelo Prof. Dr. José Miguel Wisnik na FFLCH-USP, no âmbito de minha pesquisa de mestrado em curso, cujo título provisório é "Édouard Glissant e João Guimarães Rosa: Pactários do Diverso", sob orientação da Profa. Dra. Claudia Amigo Pino.

Pretendo efetuar aqui a aproximação de algumas noções expostas por Édouard Glissant à ficção de João Guimarães Rosa por meio da análise do conto "Sorôco, sua mãe, sua filha", de *Primeiras estórias* (1962). Para tecer esta relação, primeiramente comentarei os aspectos mais relevantes do pensamento glissantiano e, por este viés, farei uma primeira abordagem das posturas estéticas e ideológicas de Guimarães Rosa. Em seguida, terá lugar uma primeira aproximação do conto de Rosa, procurando evidenciar ao leitor os elementos que dialogarão mais profundamente, num momento posterior, com as noções abordadas de Glissant.

Aspectos do pensamento de Édouard Glissant

As noções desenvolvidas por Édouard Glissant partem da observação dos contextos caribenho e americano, na esteira da violenta história do colonialismo, mas assumem maior amplitude ao detectar dinâmicas sócio-culturais essenciais. O crítico trata da crioulização cuja imprevisibilidade do resultado, quando do contato entre elementos culturais distantes, é o principal aspecto:

[...] O que acontece no Caribe durante três séculos é, literalmente, o seguinte: um encontro de elementos culturais vindos de horizontes absolutamente diversos e que realmente se crioulizam, ou seja, que realmente se imbricam e se confundem um no outro para resultar em algo absolutamente imprevisível, absolutamente novo, que é a realidade crioula.

[...] a crioulização que se dá na Neo-América¹ e a crioulização que se estende às outras Américas é a mesma que opera no mundo inteiro (GLISSANT, 1995, p. 14; 2005, p. 17-8).²

¹ Neo-América, Meso-América e Euro-América, absolutamente não-estanques, são as três classificações que Glissant aplica quanto às predominâncias de composição e formação culturais presentes nas regiões americanas, resultantes das diferentes dinâmicas de povoamento e seu desenrolar histórico.

² [...] Ce qui se passe dans la Caraïbe pendant trois siècles, c'est littéralement ceci: une rencontre d'éléments culturels venus d'horizons absolument divers et qui réellement se créolisent, c'est-à-dire qui réellement s'imbriquent et se confondent l'un dans l'autre pour donner quelque chose d'absolument imprévisible, d'absolument nouveau et qui est la réalité

Procurando ativamente contaminar sua escrita por estes processos, Glissant detecta, reelabora e pratica o pensamento do vestígio, o que pondera ser “uma nova dimensão do que é necessário opor, na situação atual do mundo, ao que cham[a] de pensamentos de sistema ou sistemas de pensamento” e que afirma terem sido “prodigiosamente fecundos, [...] conquistadores e [...] mortais”. Para ele, “o pensamento do vestígio é o que atualmente se opõe de modo mais válido à falsa universalidade dos pensamentos de sistema” (GLISSANT, 1995, p. 15; 2005, p. 20).³ Para um maior detalhamento de seu projeto literário, acrescenta:

[...] [o] projeto literário que tenho, e que certamente partilho com muitos escritores do Terceiro Mundo, é justamente esta inscrição numa relação mundial, posto que somos efetiva e instintivamente levados a nos inscrever nesta dimensão por uma razão bastante simples: jamais regemos o mundo, jamais dominamos o mundo, jamais conduzimos o mundo e conseqüentemente somos instintivamente levados a nos conceber no mundo com os outros, no mesmo nível que os outros, o que já é uma das primeiras condições da poética da relação (GLISSANT *apud* DAMATO, 1996, p. 275).⁴

Este conjunto de posturas constitui a Poética do Diverso, cuja prática é requisito para a Poética da Relação, em que não haveria qualquer tipo de redução do Outro. Em vista destas poéticas, a vocação da literatura está, segundo Glissant, em articular seu poder de agregação e desagregação, aliar o mito à desmistificação, a inocência primeira à astúcia adquirida. Uma das

créole./ [...] la créolisation qui se fait dans la Néo-Amérique, et la créolisation qui est en train de gagner les autres Amériques, est la même qui opère dans le monde entier. Obs.: Esta tradução e as subseqüentes, retiradas da obra em questão, é uma interpolação entre a versão original e a apresentada por Enilce Albergaria Rocha. Quanto às citações das outras obras de Glissant, apresentarei apenas a minha versão por não haver traduções estabelecidas para o português.

³ [...] une dimension nouvelle de ce qui'il faut opposer dans la situation actuelle du monde à ce que j'appelle les pensées de système ou les systèmes de pensée [qui] furent prodigieusement féconds [...] conquérants et [...] mortels. [...] la pensée de la trace est celle qui s'oppose aujourd'hui le plus valablement à la fausse universalité des pensées de système.

⁴ [...] [le] projet littéraire que j'ai et que je partage sans doute avec beaucoup d'écrivains du Tiers Monde, c'est justement cette inscription dans une relation mondiale parce que nous sommes tout à fait portés d'instinct à nous inscrire dans cette dimension, pour une raison bien simple: nous n'avons jamais régenté le monde, nous n'avons jamais dominé le monde, nous n'avons jamais conduit le monde et par conséquent nous sommes portés d'instinct à nous concevoir dans le monde avec les autres, au même niveau que les autres, ce qui est déjà une des premières conditions de la poétique de la relation.

práticas para reformular a expressão literária, recuperar sua função e “afastá-la de uma prática esotérica ou de uma banalização informática, seria irrigá-la com as fontes do oral” (GLISSANT, 1981, p. 193).⁵

Esta escolha mostra-se um aspecto fundamental de seu discurso na medida em que sua pertinência não está no didatismo ou na clareza, mas no tateamento de um estar-no-mundo desafiante, o que passa pela reflexão sobre a linguagem e os diversos níveis de relação humana, desde o indivíduo, passando por sua comunidade, até a interação mundial entre povos e nações:

[...] não devemos talvez esquecer que podemos servir à conjunção complexa entre escrita e oralidade; levar assim nossa parte à expressão de um novo homem, libertado dos absolutos da escrita e aberto a uma nova audiência da voz (GLISSANT, 1981, p. 200).⁶

Esta busca de uma nova audiência da voz literária, ao retrabalhar a linguagem e libertá-la do instrumentalismo, procura a diluição do centro em favor das periferias:

[...] A invasão dos bárbaros no entanto é necessária; é por meio dela que o reequilíbrio dos valores se pratica: a afirmação no real da igual dignidade dos componentes de uma cultura. [...] A escrita se oraliza. A “literatura” recupera assim um “real” que parecia restringi-la e limitá-la (GLISSANT, 1981, p. 201).⁷

As periferias, seja no contexto específico de uma sociedade ou no mundial, jamais freqüentaram seu tempo histórico, apenas o sofreram. E é desse modo que os povos formados recentemente irrompem na modernidade: a realidade do mundo surge complexa e abrupta. Estas nações acessam somente na atualidade a uma memória coletiva particular: “Nossa busca da

⁵ [...] de la dégager d'une pratique ésotérique ou d'une banalisation informatique, serait de l'irriguer aux sources de l'oral.

⁶ [...] nous ne devons peut-être pas oublier que nous pouvons servir à la conjonction complexe de l'écriture et de l'oralité; apporter ainsi notre part à l'expression d'un homme nouveau, libéré des absolus de l'écrit et en prise sur une audience nouvelle de la voix.

⁷ [...] L'invasion des barbares est pourtant nécessaire, c'est par elle que le rééquilibrage des valeurs se pratique: l'affirmation dans le réel de l'égale dignité des composantes d'une culture. [...] L'écrit s'oralise. La “littérature” récupère de la sorte un “réel” qui semblait la contraindre et la limiter.

dimensão temporal não será então nem harmoniosa nem linear. Ela caminhará numa polifonia de choques dramáticos, tanto conscientes como inconscientes, entre dados, “tempos” disparates, descontínuos, cujas conexões não são evidentes” (GLISSANT, 1981, p. 199).⁸ Não predomina a harmonia majestosa, mas a busca inquieta e muitas vezes caótica. Nessas condições, a literatura pode não ser objeto de deleite ou segurança. E em oposição à postura do Diverso está o Mesmo:

O Mesmo, que não é o uniforme nem o estéril, pontua o esforço do espírito humano em direção a esta transcendência de um humanismo universal que sublima os particulares [...]. Mas, para nutrir sua pretensão ao universal, o Mesmo solicitou (teve necessidade de) a carne do mundo. O outro é sua tentação. Não ainda o Outro como projeto de acordo, mas o outro como matéria a sublimar [...].

O Diverso, que não é o caótico nem o estéril, significa o esforço do espírito humano em direção a uma relação transversal, sem transcendência universalista. O Diverso necessita da presença dos povos, não mais como objeto a sublimar, mas como projeto de relação (1981, p. 190).⁹

O Mesmo liga-se justamente à segurança, ao racionalismo presente nas perspectivas ocidentais de modo geral, procurando dissecar e organizar o Outro, reduzindo-o por submetê-lo a uma escala pré-estabelecida. O Diverso caracteriza-se pela inquietude, procura tateante, acumulação não hierarquizada, procedendo num inventário errático do real. Inclui-se aí a aceitação do direito à opacidade e à diferença, atitude oposta à pretensão de compreender o Outro de modo transparente:

⁸ Notre quête de la dimension temporelle ne sera donc ni harmonieuse ni linéaire. Elle cheminera dans une polyphonie de chocs dramatiques, au niveau du conscient comme de l'inconscient, entre des données, des “temps” disparates, discontinus, dont le lié n'est pas évident.

⁹ Le Même, qui n'est pas l'uniforme ni le stérile, ponctue l'effort de l'esprit humain vers cette transcendance d'un humanisme universel sublimant les particuliers (nationaux). [...] Mais, pour nourrir sa prétention à l'universel, le Même a requis (a eu besoin de) la chair du monde. L'autre est sa tentation. Non pas encore l'Autre comme projet d'accord, mais l'autre comme matière à sublimar [...]./ Le Divers, qui n'est pas le chaotique ni le stérile, signifie l'effort de l'esprit humain vers une relation transversale, sans transcendance universaliste. Le Divers a besoin de la présence des peuples, non plus comme objet à sublimar, mais comme projet à mettre en relation.

Se examinarmos o processo da “compreensão” dos seres e das idéias na perspectiva do pensamento ocidental, reencontraremos em seu princípio a exigência desta transparência. Para poder “compreender-te” e então aceitar-te, preciso levar tua densidade à escala ideal que me fornece elementos para comparações e talvez julgamentos. Eu preciso reduzir (GLISSANT, 1990, p. 204).¹⁰

Propõe-se então a renúncia da idéia de escala, que significa, em última análise, julgar tudo o que não constitui a realidade do Eu pelos seus próprios valores. No entanto, esta aceitação da opacidade não significa renunciar ao diálogo, mas apenas aceitar a impossibilidade de compreender totalmente o que nos é estranho ou estrangeiro. Se não o fazemos, isto invariavelmente resultará em redução e conseqüente violência. Como projeto de relação, Glissant coloca não mais a busca da assimilação do Outro, mas o diálogo, a textura resultante da convivência das opacidades, sem hierarquia. E esta atitude institui qualquer Outro não mais como bárbaro, mas como indivíduo digno de sua existência em seu modo de ser. No lugar de uma Humanidade, redutoramente homogênea, construir-se-ia a referência no conjunto das diferentes humanidades.

Ressonâncias na escrita de Guimarães Rosa

Para esta primeira situação das ressonâncias entre Glissant e Rosa, contemplando o que seus críticos denominaram projetos poéticos e políticos (DAMATO, 1996; BOLLE, 2004), utilizarei os estudos de Bolle em *grandesertão.br* (2004). Da mesma forma como Damato ressalta o comprometimento consciente entre ato e expressão em Glissant, Bolle o faz para Guimarães Rosa. Como de fato se pode argumentar, a expressão literária e o trabalho da linguagem são preocupações de qualquer escritor. Porém, ao se

¹⁰ Si nous examinons le processus de la “compréhension” des êtres et des idées dans la perspective de la pensée occidentale, nous retrouvons à son principe l’exigence de cette transparence. Pour pouvoir te “comprendre” et donc t’accepter, il me faut ramener ton épaisseur à ce barème idéal qui me fournit motif à comparaisons et peut-être à jugements. Il me faut réduire.

tratar dos escritores aqui abordados, estas preocupações apresentam, como se verá, inúmeros pontos de contato.

Embora a obra mencionada de Bolle trate de *Grande sertão: veredas* (1956), muitas das reflexões desenvolvidas, referências feitas a depoimentos do próprio escritor e críticas citadas de outros pesquisadores dizem respeito a uma postura estética mais geral, presente em outras obras, a exemplo de *Primeiras estórias*.

Partindo da constatação inequívoca sobre o trabalho particular de Rosa sobre a linguagem, Bolle elenca afirmações contidas em análises de sua obra:

Qual dos seguintes testemunhos da crítica caracteriza melhor o espírito do escritor Guimarães Rosa: "O maior inovador, no domínio da linguagem, de nossa literatura", "o grande inovador e renovador da língua brasileira", o "inventor de uma língua nova", o criador do "idioma Guimarães Rosa", "não um revolucionário", mas "um reacionário da língua", um "revitalizador da linguagem", um autor que reescreve a própria língua"? Na verdade, toda essa polifonia de denominações merece ser preservada, pois expressa muito bem o tamanho do desafio proposto pela escrita rosiana. (BOLLE, 2004, p. 399-400).¹¹

Mais à frente, Bolle nos dá, através de citação do próprio Rosa, o principal motivo desta reinvenção da linguagem, o que nos situa melhor na compreensão do rumo que o ficcionista pretendeu imprimir à sua produção e o aproxima das formulações de Édouard Glissant: "O que chamamos hoje linguagem corrente é um monstro morto. [...] a linguagem corrente expressa apenas clichês e não idéias; por isto está morta". Esta "linguagem corrente" está desgastada, característica notada por Rosa, por exemplo e principalmente, na "tagarelice" dos políticos. Ela "já não basta para a poesia, nem para a formulação de verdades humanas". Guimarães Rosa busca "[c]omo alternativa a essas formas desgastadas, [...] uma "língua literária", que sirva "para expressar idéias" e "pronunciar verdades poéticas"." "O mundo somente pode

¹¹ Cf. BOLLE, 2004, p.399-400 para um maior detalhamento. Optou-se aqui pela não-reprodução da grande quantidade de referências pelo caráter ilustrativo do elenco.

ser renovado por meio da renovação da linguagem”, o que coloca o escritor como “senhor da criação” (ROSA *apud* BOLLE, 2004, p. 403).

Aprofundando a análise deste trabalho lingüístico, Bolle identifica três procedimentos básicos pelos quais “Guimarães Rosa transforma seus princípios teóricos gerais na criação de uma linguagem”: 1) “a ativação das energias de formação da língua, 2) a fusão de elementos lingüísticos multiculturais e heteroculturais (combinação da norma culta com a linguagem popular) e 3) o mergulho no *sermo humilis*” (BOLLE, 2004, p. 404), este último procedimento referindo-se às pesquisas de campo do escritor em que registrava diversos aspectos do cotidiano de tipos populares, inclusive suas falas. Afirma ainda que “a invenção da língua [em Rosa] [...] não se processa por somatório de elementos, mas por fundição e construção artística” (BOLLE, 2004, p. 409), fundição esta análoga à contaminação voluntária de Glissant pelos procedimentos relativos à crioulização.

Somando a isto o posicionamento dos narradores de Rosa, seja por uma irônica inversão de posse discursiva em *Grande sertão: veredas* onde Riobaldo, sertanejo e ex-jagunço fala o tempo todo a um “doutor da cidade” (BOLLE, 2004), seja pela expressão ambígua e a progressiva adesão aos personagens em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, exploradas mais adiante, temos como fator comum a renúncia à onisciência provocando a implosão de uma postura mais identificada ao Mesmo, tal como definida por Glissant, em direção àquela mais identificada ao Diverso.

Imagem, movimento e som em “Sorôco, sua mãe, sua filha”

Contribuirá muito para esta análise o trabalho efetuado por Ana Paula Pacheco, *Lugar do mito* (2006), o qual citarei quando oportuno. Todavia, direcionarei minha leitura para as confluências com Glissant, o que refletirá na ênfase a determinados elementos e estratégias de abordagem que nem sempre acompanharão a análise pré-existente por uma questão de método apenas.

O conto narra a partida de mãe e filha do viúvo Sorôco a um hospício. Toda a ação se passa na estação ferroviária de uma cidade sertaneja: "O trem do sertão passava às 12h45m" (ROSA, 1985, p. 18). Esta é a única referência ao espaço geográfico, acompanhada de um dos únicos índices de exatidão, o horário. Em contraste, isto chama a atenção para o fato de que o texto é permeado de ambigüidades e incertezas, que caminham não para uma transparência, mas para uma opacidade crescente.

As alteridades abordadas são relacionadas, pelo narrador, a pares de oposição tais como loucura / racionalidade, estranheza / solidariedade e rotineiro / insólito. Estas oposições se articulam com a construção constante de imagens que — associadas aos movimentos no espaço e do olhar — são de natureza tanto poética e metafórica como descritas mais objetivamente a partir da ação. A menção a sons, de forma análoga, vai de falas claras e burburinhos da multidão à própria cantiga de desatino, cuja experiência real só pode ser imaginada pelo leitor por meio de descrições de sentido abstrato na prosa poética de Guimarães Rosa.

A primeira imagem é a do carro que aguarda seu uso na linha de resguardo da estação, vindo com o expresso do Rio para o transporte das duas mulheres. Como nota Pacheco, o vagão "é metonímia da modernidade que aparece como algo de fora, que ali se unirá ao trem sertanejo numa imagem de composição desigual e opressiva" (2006, p. 181). Assim, por ter vindo do Rio de Janeiro, pela sua descrição como algo estranho e por ser o transporte, em si já a imagem de uma prisão com a janela de grades, para o hospício em Barbacena — o aprisionamento longínquo e definitivo das loucas —, este vagão assume um caráter impiedosamente alienígena e imposto:

A gente olhava: nas reluzências do ar, parecia que ele estava torto, que nas pontas se empinava. O borco bojudo do telhadilho dele alumiava em preto. 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 (ROSA, 1985, p. 18).

O narrador dirige seu olhar também aos observadores do carro:

As muitas pessoas já estavam de ajuntamento, em beira do carro, para esperar. As pessoas não queriam poder ficar se entristecendo, conversavam, cada um porfiando no falar com sensatez, como sabendo mais do que os outros a prática do acontecer das coisas. Sempre chegava mais povo — o movimento (ROSA, 1985, p. 18).

Aliado à imagem da aglomeração e seu movimento, há o “burburinho, [com o qual contrasta] a mudez de Soroco” (PACHECO, 2006, p. 180). Igualmente, a caracterização da postura dos presentes como sensata, opor-se-á por sua vez à insanidade das acompanhantes. À cena ainda se acrescenta o sol forte e a inquietação das pessoas procurando a sombra dos cedros.

A preparação para a ação principal da narrativa tem seu fim, na ação descrita igualmente com riqueza de recurso a imagens, movimentos do olhar e som:

O Agente da estação apareceu, fardado de amarelo, com o livro de capa preta e as bandeirinhas verde e vermelha debaixo do braço. — “Vai ver se botaram água fresca no carro...” — ele mandou. Depois o guarda-freios andou mexendo nas mangueiras de engate. Alguém deu aviso: — “Eles vêm!...” Apontavam, da Rua de Baixo, onde morava 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. Vinham vindo, com o trazer de comitiva (ROSA, 1985, p. 19).

A moça e a velha são o núcleo desta nova alteridade marcada pela loucura, oposta à racionalidade do carro. Apesar de pertencentes àquela comunidade, são também estranhadas e tratadas com distanciamento. Como se pode notar, Sorôco é caracterizado por sua aparência e sua voz, aspectos igualmente abordados na descrição de sua mãe e filha com relação às roupas, expressões e o canto da moça que mais tarde será acompanhada por sua avó:

Aí, paravam. A filha — a moça — tinha pegado a cantar, levantando os braços, a cantiga não vigorava certa, nem no tom nem no se-dizer das palavras — o nenhum. 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 um fichu preto, ela batia com a cabeça, nos docementes. Sem tanto que diferentes, elas se assemelhavam (ROSA, 1985, p. 19).

Com relação à aparência e à atitude, há um forte contraste entre as duas. Enquanto a moça gesticula amplamente, usa roupas coloridas com “virundangas” e canta, a velha está de fichu preto e bate docemente com a cabeça. No entanto, assemelham-se. O narrador não tem acesso à psicologia desses personagens e talvez por isso se concentre tanto nestes sons e imagens, por meio dos quais também o leitor tenta compreendê-los. Este jogo de contrastes visuais se aprofunda quando se tem a referência metafórica às imagens opostas de um casamento, relacionado à vida e a uma atitude voluntária, e um enterro, ligado à morte e à involuntariedade:

Sorôco estava dando o braço a elas, uma de cada lado. *Em mentira, parecia entrada em igreja, num casório. Era uma tristeza. Parecia enterro.* Todos ficavam de parte, a chusma de gente não querendo *afirmar as vistas*, por causa daqueles transmodos e despropósitos, de fazer risos, e por conta de Sorôco – para não parecer pouco caso. Ele hoje estava calçado de botinas, e de paletó, com chapéu grande, botara sua roupa melhor, os maltrapos. E estava reportado e atalhado, humilde. Todos diziam a ele seus respeitos, de dó. Ele respondia: - “*Deus vos pague essa despesa...*” (ROSA, 1985, p. 19, grifos meus).

Os observadores julgam compreender de forma transparente a situação de Sorôco, mas estes observadores despertam-lhe apenas o agradecimento mecânico. Ele vivencia o corte “a um só tempo [d]os únicos laços de ascendência e descendência” (PACHECO, 2006, p. 180), dilaceramento aprofundado pela referência simultânea a um “casório” e um “enterro” (PACHECO, 2006, p. 192). Como coloca Pacheco, esta cisão está já no nome do protagonista, relacionado a “Soroca”, (“rasgão ou desmoronamento de terras”), do tupi “so’roka”, “gerúndio de “so’rog”, (“romper-se”, “rasgar-se”) e

“sororoça”, (“rumor produzido pela voz do moribundo”, “desfazer-se”, “rasgar-se em vários lugares”) (PACHECO, 2006, p. 188). Com relação à condição das mulheres, nem se ousa tentar compreender; basta tratar seus trejeitos e aparência por “matéria de maluco”. No entanto, a sensatez do povo será desafiada pela cantiga.

Neste momento a mãe de Sorôco, que, segundo ele, “não acode, quando a gente chama” — esta aparente indiferença sendo mais uma característica de sua insanidade — adere ao canto da neta, antes com um gesto de afeição: “Mas a gente viu a velha olhar para ela, com um encanto de pressentimento muito antigo — um amor extremoso” (ROSA, 1985, p. 20). Embora fosse a mesma cantiga de antes, incompreensível para os outros, as duas cantavam juntas. E o texto não dá nenhum indício de que a canção tivesse adquirido alguma regularidade. Pelo contrário, reafirma-se o caráter errático da melodia e sua opacidade, a impenetrabilidade daquele canto “que ninguém não entendia” (ROSA, 1985, p. 20). Chamo a atenção igualmente para o movimento dos olhares. A multidão que não quer “afirmar as vistas”, constrangida por sua percepção cômica da cena, contrasta com o olhar de santa ou espantada da filha e o de “amor extremoso” da mãe de Sorôco, olhares estes mais livres e fluidos, insubmissos a todos os julgamentos.

Aproxima-se a hora da partida e elas devem entrar no carro; a isto não fazem menção de resistir e agora pretende-se saber não o que sentem, mas o que deixam de sentir ou perceber: “Assim, num consumo, sem despedida nenhuma, que *elas nem haviam de poder entender*” (ROSA, 1985, p. 20, grifo meu). O canto ao fundo, em seu crescendo, tendo começado com a moça e agora já com a velha cantando junto, aprofunda o tom dramático e aos poucos absorve o narrador e os presentes, mas cessa com a partida do trem, marcada por seu apito, mais um elemento sonoro:

Agora, mesmo, a gente só escutava era o acorção do canto, das duas, aquela chirimia, que avocava: que era *um constado de enormes diversidades desta vida, que podiam doer na*

gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum, mas pelo antes, pelo depois.

Sorôco.

Tomara aquilo se acabasse. O trem chegando, a máquina manobrando sozinha para vir pegar o carro. O trem apitou, e passou, se foi, o de sempre (ROSA, 1985, p. 20, grifo meu).

É nesta atmosfera carregada que o canto adquire algum sentido para os ouvintes, prenunciado por uma descrição anterior do canto da moça, que “representava outroras grandezas, impossíveis” (ROSA, 1985, p. 20). Agora este é percebido também como “um constado de enormes diversidades desta vida”, sem necessidade, para sua validade, “de motivo nem lugar”. O canto penetra mais em seus ouvintes e lhes provoca de forma imprecisa e não-verbal o entendimento do dilaceramento de Sorôco nesta despedida:

Sorôco não esperou tudo se sumir. *Nem olhou*. Só ficou de chapéu na mão, mais de barba quadrada, *surdo* — o que nele mais espantava. O triste do homem, lá, decretado, embargando-se de poder falar algumas suas palavras. Ao sofrer o assim das coisas, ele, *no oco sem beiras*, debaixo do peso, sem queixa, exemplo. E lhe falaram: — “*O mundo está dessa forma...*” Todos, no arregalado respeito, tinham as vistas neblinadas. De repente, todos gostavam demais de Sorôco.

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* (ROSA, 1985, p. 21, grifos meus).

E notamos novamente o jogo de oposições, agora entre o rotineiro, onde há aparentemente sentido, e o insólito e sua ausência de sentido ou a dificuldade em encontrá-lo. Assim temos, ligados ao rotineiro, a menção à partida do trem: “O trem apitou, e passou, se foi, o de sempre” (ROSA, 1985, p. 20). Mas a que se refere esse “o de sempre”? Podemos imaginar a rotina de chegadas e partidas do trem e os que vão despedindo-se dos que ficam. Sendo a situação retratada no conto algo além de uma corriqueira despedida, cria-se um paradoxo, tensão a respeito do mesmo fato, entre rotina e o que não se costuma ver.

Quanto ao insólito, há o carro que parece “não [ser] de ninguém” e não ter “piedade nenhuma” (ROSA, 1985, p. 18) — o que não deixamos de associar ao governo que mandou fabricá-lo — e a cantiga que “não vigorava certa, nem no tom nem no se-dizer das palavras — o nenhum” (ROSA, 1985, p. 19). Associado a este insólito, e caracterizando a experiência e o sentimento de Sorôco, diz-se que ele “[n]em olhou”. O vemos de “chapéu na mão”, circunspecto, o lemos “surdo” e sem palavras, “no oco sem beiras” (ROSA, 1985, p. 21). Agora está decididamente sozinho, fecha-se, renunciando talvez um colapso. Suas referências estão solapadas. Sua casa não lhe parece mais sua casa, parece longe, “fora de conta” (ROSA, 1985, p. 21).

O insólito age para desestabilizar o rotineiro, esta forma em que o mundo está. Parecia que seu próximo passo seria enlouquecer como sua mãe e sua filha, “parecia que ia perder o de si, parar de ser. Assim num excesso de espírito, fora de sentido”. Então “começou a cantar, alteado, forte, mas sozinho para si — e era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava continuando” (ROSA, 1985, p. 21). Esta atitude surpreende as pessoas a princípio, mas, desarmadas por tudo o que se passou e já em empatia com Sorôco, embarcam com ele na cantiga: “ninguém deixasse de cantar”. E o conto se encerra catarticamente: “*A gente estava levando agora o Sorôco para a casa dele, de verdade. A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga*” (ROSA, 1985, p. 21, grifos meus).

O trecho destacado revela que houve a reelaboração após a desestabilização provocada pela partida da família de Sorôco. Nesta perspectiva, a cantiga pode ser compreendida como despedida. A casa “de verdade” de Sorôco compreende este movimento solidário de todos entoando a cantiga (PACHECO, 2006, p. 179-80).

A experiência estética da alteridade e sua opacidade

O conto coloca então dois núcleos de alteridade. Ligado à racionalidade e à postura do Mesmo, o carro, vindo do Rio e destinado ao hospício, representa uma alteridade distante associada a pontos extremos: a grande metrópole, representando um centro político e econômico, e o hospício, local de isolamento dos que não participam do ser "com sensatez" (ROSA, 1985, p. 18). Já mãe e filha de Sorôco, elementos de uma alteridade mais próxima por pertencer àquela comunidade, ligam-se à loucura e à postura do Diverso enquanto contraponto a uma ordem vigente que quer excluí-las. Ambos os núcleos são colocados em oposição à população presente na estação que age como pivô da ação, em face de Sorôco, quem realmente experimenta a cisão e o não-lugar. Por não ter acesso à mente alguma, o narrador se concentra nos sons e imagens, juntamente com o trabalho do léxico e o uso de metáforas, por meio dos quais também o leitor tenta abarcar estes personagens. Longe de ser onisciente, o próprio narrador age em parte como leitor da ação e nos conduz.

Para exemplificar a identificação apenas parcial do narrador com o povo nos momentos iniciais do texto, cito uma passagem logo no início, na observação da aglomeração: "As pessoas não queriam poder ficar se entristecendo, conversavam, cada um porfiando no falar com sensatez, *como* sabendo mais do que os outros a prática do acontecer das coisas" (ROSA, 1985, p. 18, grifo meu). Este "como" remete a uma suposição e marca a dúvida ou mesmo a negação indireta da sensatez daquelas pessoas, abrindo caminho para a relativização das posições tomadas no conto.

Similarmente, pode-se citar, como exemplo do trabalho sobre a linguagem, a passagem, na caracterização das loucas: "Sem tanto que diferentes, elas se assemelhavam" (ROSA, 1985, p. 19). Este "sem tanto" soa como "no entanto", mas exprime o contrário: "com pouca diferença". A linguagem procura assim aprofundar poeticamente, mais uma vez por oposição,

a descrição da moça e da velha, muito diferentes em sua aparência, mas semelhantes em sua condição de insanidade.

Mãe e filha de Sorôco transitam opacas pelo conto e o canto é sua expressão. Podemos nos perguntar se o canto não consegue ou não quer ser inteligível. Por sua opacidade, não é possível identificar sua intenção, mas há um efeito. A transformação do canto, se esta ocorre, está antes em quem o escuta: é o canto que envolve os ouvintes, como um poema evocando imagens somente aos poucos vislumbradas, mas que permanecem misteriosas, preservadas em sua opacidade. Para justificar esta afirmação basta procurar no conto as passagens, já transcritas e aqui repetidas, referentes ao sentido que a cantiga vai adquirindo e a reiteração de que ela não se transforma: “[a mãe] pegou a cantar, também, tomando o exemplo, a cantiga mesma da outra, que ninguém não entendia” (ROSA, 1985, p.20); “Num rompido — ele [Sorôco] começou a cantar, alteado, forte, mas sozinho para si — e era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava continuando” (ROSA, 1985, p. 21).

A sensatez do povo é desafiada por este canto. Ao contrário do que se pensava, os indícios são de que aquela despedida não significava alívio, mas uma separação dolorosa. Todos achavam que entendiam Sorôco e dele tinham dó. Mas não o entendiam de fato pois ele estava dilacerado. Só quando ele também entoava a cantiga é que o povo se aproxima, ao notar que o entendimento racional daquele canto não é necessário. Isto coloca o canto como a comunicação possível entre os diferentes personagens, como dito pelo narrador: “um constado de enormes diversidades desta vida” (ROSA, 1985, p. 20).

Sorôco não cantava porque enlouquecera, mas porque a cantiga de sua mãe e de sua filha — que todos julgavam não serem capazes de compreender a despedida — era a expressão de um estar-no-mundo comum ao louco e ao são, uma espécie de denúncia da tão freqüente incompreensão de julgamentos

externos que pretendem decifrar e estabelecer as razões de outros modos de ser.

Em um percurso resumido, temos primeiramente a piedade dos presentes para com Sorôco. Quando sua filha começa a cantar há um choque. A adesão da mãe gera algum sentido, mesmo que misterioso e abstrato, e após a partida, em uma atmosfera suspensa, há a adesão ao canto por Sorôco e, em seguida, pelo povo.

Paralelamente a isto, a exemplo da análise de Pacheco (2006, p. 182-3), para se referir aos presentes, o narrador utiliza no início "a gente", "as muitas pessoas" e "o povo" (ROSA, 1985, p. 18), concentrando-se cada vez mais no primeiro. No percurso de estranhamentos e adesões, à medida que a empatia ganha terreno, o pronome utilizado "a gente" quer cada vez mais dizer "nós". A narrativa provoca uma migração do distanciamento de um, "a gente" como "o povo", à cumplicidade de outro, "a gente" como "nós" no uso oral corrente. Este efeito é produzido pela aproximação emocional do narrador à ação. Das duas alteridades iniciais caminha-se para uma experiência coletiva do canto sem razão. Contudo, esta solidarização não abarca a alteridade de fato estrangeira, relacionada ao carro, instituidora do hospício e do princípio de exclusão aí implícito.

Todo o jogo de oposições se centra no par loucura/sanidade, do qual se depreende o par insólito/rotineiro. A narração, pelos recursos de que lança mão, caminha para dissolver todas essas oposições. Neste sentido, enquanto a cantiga das loucas pode ser vista como um canto opaco, ou a própria noção de opacidade, o conto como um todo pode ser visto como um elogio à postura do Diverso, em seu efeito sobre o leitor, pois renuncia à compreensão total e racional do Outro para respeitar seu direito à diferença e de fato escutá-lo em sua expressão, desfazendo preconceitos.

Esta desestabilização do rotineiro pelo insólito, provocando uma reelaboração do primeiro, parece dialogar profundamente com o que Glissant diz a respeito da literatura e seu poder em articular agregação e desagregação,

elementos instituídos e desestabilizadores. Tal como o canto da mãe e da filha de Sorôco desestabilizam a sensatez da população do vilarejo, a reelaboração da linguagem efetuada pelo autor nos provoca o mesmo efeito: uma experiência de opacidade e sua aceitação, revertendo a estrutura de uma língua cristalizada e instrumental, despertando-nos a disposição a uma nova audiência, como propõe Glissant.

Assim, o que parece ser o principal questionamento proposto pelo conto tem seu ponto de partida na oposição entre loucura e razão, mas não se esgota aí. Esta mesma oposição é relativizada e colocada como índice de uma perspectiva excludente e pretensiosa. Do mesmo modo como os espectadores da estação relativizam sua postura, pois vão da piedade a Sorôco e do estranhamento a mãe e filha à aceitação da opacidade daquela cantiga, culminando no canto em conjunto, o leitor vai do estranhamento provocado pela reelaboração da linguagem efetuada pelo escritor à adesão ao seu canto literário, processo análogo ao que propõe e efetua Glissant como princípio de suas poéticas.

Referências bibliográficas

BOLLE, Willi. *grandesertão.br* — o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004. (Coleção Espírito Crítico).

DAMATO, Diva Barbaro. *Édouard Glissant: poética e política*. São Paulo: Annablume, 1996. (Coleção Parcours).

GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

_____. Pour l'opacité. In: _____. *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 1990.

_____. *Introduction à une poétique du divers*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1995.

_____. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito — narrativa e processo social nas Primeiras estórias* de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin Editorial, 2006.

ROSA, João Guimarães. "Sorôco, sua mãe, sua filha". In:_____. *Primeiras estórias*. 14.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.