

# AS MARGENS DA VOZ E DA LOUCURA EM "SORÔCO, SUA MÃE, SUA FILHA", DE GUIMARÃES ROSA

**Erich Soares Nogueira** 

Faculdades de Campinas (FACAMP). Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas.

Resumo

comunicação tem por objetivo expor as relações entre voz, linguagem literária e composição ficcional em um conto de Guimarães Rosa, "Sorôco, sua mãe, sua filha", abordando a questão da loucura expressa no "canto sem razão" das duas personagens femininas referidas no título. A análise atenta de algumas passagens dessa narrativa de Primeiras estórias leva-nos a escutar as margens extremas que a voz associada à loucura pode alcançar. Por um lado, essa voz ecoa desde a mais absoluta carência de sentido em uma cantiga que "não vigorava certa nem no tom, nem no se-dizer da palavra"; por outro, esse mesmo canto será capaz de reagregar os laços mais vitais de uma comunidade sertaneja. O surpreendente nesse conto de Guimarães Rosa é o fato de ele condensar, em suas poucas páginas, uma voz que ressoa, a um só tempo, aquém e além do sentido que comumente conferimos somente à palavra ou à lógica da linguagem. Para desenvolver essas questões, recorre-se também a alguns teóricos que, nas últimas décadas, pensaram a questão da voz associada ou não à palavra.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Voz. Sorôco. Loucura. Primeiras estórias.

O título desta comunicação faz referência a duas questões que por si só merecem destaque na obra de Guimarães Rosa: a voz e a loucura. E o objetivo é relacionar essas duas questões no conto "Sorôco, sua mãe, sua filha", do livro **Primeiras estórias**. Antes, porém, gostaria de fazer uma breve introdução sobre a relação entre voz e palavra na obra de Rosa.

De partida, é preciso lembrar que ler Guimarães Rosa é, a todo momento, disponibilizar-se para a escuta das vozes de seu



sertão. São vozes que surgem de lugares impensados: vozes de uma natureza insondável, cujos sons desafiam a compreensão que os personagens possam ter do meio em que vivem; vozes de sertanejos dominados pela loucura, mas que quase sempre revelam alguns dos tantos mistérios guardados no sertão; vozes e silêncios que vêm de Deus ou do demo; vozes de contadores que chegam de um passado mítico, trazendo estórias e cantigas que sustentam e renovam a vida sertaneja. O importante, neste caso, é que esse espectro de vozes opera num arco bastante amplo, que abarca desde vozes que mal configuram um sentido, que descompõem o próprio significado da palavra e se aproximam do puro ruído, até vozes que soam junto ao sentido dado pela palavra, mas que reverberam para além desse sentido.

De modo sintético, o primeiro extremo desse arco pode ser exemplificado pelo conto "Meu tio o Iauaretê" (Estas estórias), no qual escutamos a longa fala de um ex-caçador de onças dirigindo-se a um senhor que está à sua frente, em um tapera isolada de uma jaguaretama (terra de onças). Aos poucos, a voz do narrador é invadida por uma voz animal, uma voz fragmentada, ruidosa e gutural, especialmente no final do conto, quando entendemos que o personagem está se transformando em onça. Cito o trecho final do conto, quando o narrador é morto a tiro pelo homem que o escuta: "Eu – Macuncozo... Faz isso não, faz não... Nhenhenhém... Heeé!... Hé... Aar-rrã... Cê me arrhoôu... Remuaci... Reiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Uh... uh... êeêê... êê... ê..." (ROSA, 2001a, p.235). A experiência de leitura e de escuta dessa passagem coloca-nos numa espécie de oscilação ou indeterminação entre a ordem do humano (pois nessa fala ainda se identificam alguns poucos restos de sentido, inclusive em alguns termos em tupi guarani) e a ordem do animal (a de um puro rugido sem significação de uma onça, que desfigura a linguagem).

No extremo oposto do arco da voz na obra de Rosa, poderíamos situar o conto "O recado do morro" (No Urubuquaquá, no Pinhém). Esse conto trata de um caso de vida e morte e da formação de um recado enviado pelo Morro da Garça ao seu protegido, o enxadeiro Pedro Orósio. O recado, inicialmente escutado como um grito do morro, vai aos poucos se organizando na linguagem, à medida que é alterado ao gosto de sete recadeiros, quase todos tomados pela loucura. Diferentemente de em "Meu tio o Iauaretê", a voz da natureza humanizase ao transitar por esses mediadores até ganhar a forma de poema cantado. O ponto fundamental é que essa corrente de recadeiros é dinamizada e imantada pelas vibrações de



sentido que há em toda voz. Seguindo de perto as linhas do texto, percebe-se que as vozes das personagens soam para além das palavras que veiculam e continuamente transmitem um "calor" ou um "fervor". Ao final do conto, entende-se que esse "acalor da voz" (ROSA, 2001b, p.48) corresponde ao estado de entusiasmo, que, por sua vez, remete ao termo grego *enthousiasmós*, cuja etimologia correspondente a *en – theós* e significa "com um deus dentro de si". Assim, a loucura que atravessa cada um dos mensageiros pode ser entendida como a necessária ausência de "juízo" para que se manifeste, na acalorada voz de cada um dos mensageiros, a voz divina do Morro da Garça.

Ainda que rapidamente, ficam exemplificados dois contos emblemáticos em torno da voz na obra de Guimarães Rosa: o primeiro nos leva a escutar uma voz aquém da linguagem humana; o segundo faz vibrar o sentido divino da voz para além da própria linguagem.

Passemos ao conto "Sorôco, sua mãe, sua filha". O enredo é bastante conhecido: um homem de nome Sorôco leva a mãe e a filha, ambas tomadas pela loucura, para a estação de trem, onde elas devem embarcar num vagão de grades em direção ao hospício de Barbacena. As pessoas da comunidade esperam Sorôco e pensam, de algum modo, em consolá-lo. É quando sua filha, de repente, começa a entoar uma cantiga que faz todos escutarem o próprio núcleo de sua loucura. A mãe segue o canto da filha, e as duas, já dentro do vagão, transmitem esse canto que é quase um ruído, que é pura "chirimia" (ROSA, 1995, p.399). O trem parte, levando as duas para sempre. Sorôco, absolutamente só e mergulhado em sua dor, começa a entoar a mesma cantiga da loucura da mãe e da filha, e inesperadamente todos da comunidade passam a cantar junto com esse homem, formando uma espécie de procissão que acolhe a dor de Sorôco e o leva de volta para casa.

Conforme tentarei deixar claro nesta comunicação, há, no desenvolvimento de uma única e breve cena (a partida de duas mulheres loucas), uma voz que, por um lado, faz todos escutarem a absoluta falta de sentido que atravessa a loucura das personagens e, por outro, será canto capaz de refazer os laços mais vitais de uma comunidade sertaneja. De modo sintético: esse conto de Guimarães Rosa dá a escutar uma manifestação vocal da loucura que vibra, a um só tempo, aquém e além do sentido.



Vale dizer que, sobre este conto, a questão da loucura já foi muito bem trabalhada por outras leituras críticas, como as de Leyla Perrone-Moisés (2002) e Yudith Rosenbaum (2008). Partindo dessas leituras, o objetivo aqui é focar e desenvolver alguns aspectos mais diretamente relacionados à voz. Nesse caso, destacarei algumas passagens que certamente merecem maior atenção.

Pois bem, quando aparece na estação com a mãe e a filha, Sorôco é caracterizado como um "homenzão", "brutalhudo de corpo", com cara grande e barba, mas com uma voz que é "quase pouca", começa grossa e se afina, como se perdesse força, expressando o próprio estado da personagem, quase exaurido no seu silêncio (ROSA, 1995, p.397). A filha maluca, vestida com panos e papéis coloridos e misturados, passa a cantar uma cantiga "que não vigorava certa nem no tom nem no se — dizer das palavras — o nenhum" (ROSA, 1995, p.398). A formulação de Guimarães Rosa nesse trecho é fundamental. Note-se que, além de desarticular a linguagem ("A cantiga não vigorava certa no se-dizer das palavras"), a loucura chega ao limite de desagregar a própria voz: a cantiga da moça varia ou tresvaria no tom, e é atravessada por esse lugar qualificado como "o nenhum". È importante dizer que esse termo "Nenhum" é muitas vezes repetido na obra de Guimarães Rosa. Em Primeiras estórias, por exemplo, há o conto intitulado "Nenhum, nenhuma" ou, em uma passagem do conhecido conto "A terceira margem do rio", tem-se a seguinte definição do lugar para onde fora pai, sumido em sua canoa dentro do rio: "Ele tinha ido a nenhuma parte" (ROSA, 1995, p.411). O "nenhum" é um termo marcado pela negatividade que remete a vários outros da obra rosiana (como o "Nonada" que abre Grande sertão: veredas). Em seu conjunto, eles aludem a um "lugar" que mal resvala na possibilidade de haver sentido e, por isso mesmo, vem associado ao campo da loucura, ao domínio das pulsões do inconsciente, à exclusão social, conforme argumenta Leyla Perrone-Moisés no artigo a que me referi. No caso do conto "Sorôco, sua mãe, sua filha", o fundamental é que esse "nenhum" pode ser escutado na voz da moça. Neste momento, é importante pontuar que alguns teóricos que pensaram a questão da voz, como Roland Barthes (1990), Paul Zumthor (2010) e Adriana Cavarero (2011), insistem que a projeção da voz única de cada ser humano é o modo como se autorrevela todo sujeito, aqui e agora, como presença singular e encarnada. Dessa maneira, uma voz que, como sublinha o texto de Rosa, é tomada pelo "nenhum" revela-nos, ao contrário, a



total dissolução do sujeito, cuja presença não pode mais ser escutada à medida que se perde nos confins mais obscuros do inconsciente e desse "não-lugar" que é a loucura.

A questão da voz também é importante na caracterização da mãe de Sorôco, uma mulher com cerca de setenta anos, vestida de preto e que se solta dos braços do filho para sentar-se no degrau da escadinha do vagão. Sorôco diz ao agente da estação: "Ela não faz nada"; "Ela não acode quando a gente chama" (ROSA, 1995, p.398). Evidentemente, não se trata de uma surdez fisiológica, mas, fundamentalmente, da impossibilidade de a velha responder ao chamado da voz do outro. E aqui está em jogo outro elemento essencial de toda voz, conforme destaca a filósofa italiana Adriana Cavarero (2011): o seu caráter relacional. Toda voz dirige-se a uma escuta, e essa condição está posta desde o nascimento. O grito de uma criança que nasce certamente anuncia a presença de um corpo vivo, mas sobretudo interpela o outro (a mãe) criando um vínculo de responsabilidade em relação a uma existência que se inicia. Aliás, se recorrermos à etimologia, o termo vox já parece guardar essa função originária da invocação da voz: no latim, vox é da mesma raiz do verbo *vocare*, que significa justamente "chamar por alguém" (cf. SARAIVA, 1993). No entanto, como diz Sorôco, a mãe "não acode quando a gente chama", o que nos indica algo mais sobre a loucura: a impossibilidade de estabelecer qualquer laço de alteridade, a queda em uma surdez que é absolutamente refratária a qualquer voz, a qualquer chamado. Até aí, portanto, a loucura é a própria negação do que é mais elementar no sujeito: sua presença viva e comunicante.

No entanto, dando sequência à leitura do conto, vemos que a filha de Sorôco insiste em cantar e, voltando o rosto para o povo, está com "os olhos no alto, que nem os santos e os espantados", representando "de outroras grandezas impossíveis" (ROSA, 1995, p.398). Uma vez mais a especial formulação rosiana faz com que comecemos a vislumbrar o outro extremo dessa loucura. É como se o canto da moça, em consonância com seus olhos, também pudesse aludir, reversivelmente, à plenitude da visão dos santos, ao espanto de quem percebe o insondável, a algo além da razão humana e da lógica da linguagem, mas que, ainda assim, pode ser vibrado, ecoado e transmitido pela voz. Dessa maneira, o canto da moça ganha uma amplitude quase inapreensível, porque ressoa, a um só tempo, um aquém e um além do sentido e oscila entre esses extremos.

Nesse mesmo sentido, mas pelo viés declaradamente psicanalítico, o psicanalista esloveno Mladen Dolar (2006, p.27) aponta a contribuição de Lacan para a análise da transformação do grito do bebê em "chamado" e cita o trocadilho usado por Lacan: o cri pur (grito puro), o primeiro grito da criança, movido pela necessidade, dirige-se ao outro e torna-se cri pour (grito para), exigindo uma escuta, uma "interpretação" e uma "resposta". A equivalência sonora entre as expressões cri pur e cri pour enfatiza essa relação primeira entre o grito e a enunciação: ainda longe de produzir um enunciado e de ligar-se à palavra, a voz cumpre essa função central de toda enunciação, isto é, a de endereçarse à alteridade.



Com efeito, a narrativa começa a sofrer uma espécie de virada: a mãe, silenciosa e completamente alienada, reage ao canto da moça por sentir "um encanto de pressentimento muito antigo - um amor extremoso", e começa a reproduzir baixinho, mas "depois puxando pela voz", a mesma cantiga "que ninguém não entendia" (ROSA, 1995, p.398). "Agora", lê-se no conto, "elas cantavam junto, não paravam de cantar" (ROSA, 1995, p.398). Ora, é justamente essa "cantiga que ninguém não entendia" que dará início a um movimento crescente de vozes que conseguem aliar a loucura aos mais fundantes liames do amor, para, enfim, desaguar no grande coro final dessa breve narrativa. Nesse canto desatinado, parece subsistir, portanto, algo relativo ao afeto, ao pathos da voz, suficientemente capaz de convocar todos da comunidade a formar uma corrente imantada pela compaixão. Etimologicamente, vale lembrar, compaixão vem do latim compassio, que é essa capacidade de sentir com o outro, de aderir ao pathos, ao sofrimento do outro; mais particularmente, no conto, a compaixão equivale à capacidade de todos se deixarem mobilizar pelo antigo "amor extremoso" captado pela mãe de Sorôco.

Antes, porém, dessa inesperada reversão do conto e de seu clímax final, a narrativa chega ao ponto mais obscuro das manifestações da voz da loucura. As duas mulheres são levadas para dentro do vagão, e todos, sem mais vê-las, podem escutar somente "o acorção do canto, aquela chirimia, que avocava: que era um constado de enormes diversidades dessa vida, que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum, mas pelo antes, pelo depois" (ROSA, 1995, p.399). Há dois pontos importantes nesse trecho. Primeiramente, o fato de se escutar a voz sem que se vejam as duas mulheres, sumidas que estão no vagão. Note-se que há, aqui, uma separação ou uma disjunção entre voz e olhar. Trata-se, portanto, de uma voz cuja origem não pode mais ser vista e que, em termos teóricos, é chamada de "voz acusmática". De acordo com Mladen Dolar (2006), a voz acusmática provoca um efeito de estranhamento e, às vezes, de terror, como se escutássemos uma voz que vagasse sozinha, sem ligar-se a um corpo ou uma origem. Voltando ao texto rosiano, desse "consumiço" (ROSA, 1995, p.398) das duas mulheres loucas, resta somente a voz, ou melhor, resta o puro "canto sem razão" (ROSA, 1995, p.399). Por isso mesmo, esse canto se torna mais vertiginoso e intenso e poderá ganhar uma dimensão universal, dizendo a dor que é de todos nós, ecoando, conforme citado, as "enormes diversidades dessa vida, que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum".



Na exata sequência do conto, temos um parágrafo composto apenas pelo nome "Sorôco". É quando a personagem, estagnada em seu silêncio, depara-se com o "oco sem beiras" (ROSA, 1995, p.399). O risco de Sorôco ser levado pela loucura familiar é indicado no texto, especialmente na surdez que momentaneamente toma a personagem (fazendo-nos lembrar da surdez da mãe alienada, que não acode): "[Sorôco] Só ficou de chapéu na mão, mais de barba quadrada, surdo — o que nele mais espantava" (ROSA, 1995, p.399). É também nesse ponto que o nome próprio, o significante Sorôco, ressoa todas as suas possíveis significações. Além de sugerir solidão, alienação e oquidão, "Sorôco" é também anagrama de "socorro", palavra que por si só é apelo ao outro, é pedido de ajuda, o que corresponderá à entrada decisiva da comunidade na transformação dessa dor e desse estado das coisas. De fato, indica-nos o conto: "De repente, todos gostavam demais de Sorôco" (ROSA, 1995, p.399).

A partir daí, temos o surpreendente final da narrativa: desponta em Sorôco um "excesso de espírito, fora de sentido", e ele, "num rompido", passa a cantar a "cantiga de desatino" da mãe e da filha (ROSA, 1995, p.399). Mas note-se: não mais com aquela voz "quase pouca" que o caracterizava no início do conto, mas "alteado e forte" (ROSA, 1995, p.399), despertando na gente do lugar aquele "amor extremoso" refeito em compaixão. Todos "de uma vez, de dó de Sorôco", passam a acompanhá-lo com "vozes tão altas" de volta para casa, mas agora envoltos pelos estratos mais sublimes que se desprendem dessas vozes: "A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga" (ROSA, 1995, p.399).

Pode-se, enfim, dizer que o canto que reúne a procissão indica não somente a possibilidade de aceitar o que em cada um de nós é o sem sentido, a loucura escancarada pela voz das duas mulheres, mas indica também, e sobretudo, que a voz cantada permite-nos criar um vínculo humano para além do campo da linguagem, reconfortando-nos e nos salvando dessa mesma loucura.

Sobre final do conto, ainda gostaria de destacar o belo artigo de Yudith Rosenbaum (2008), que trabalha com a noção de "desrazão" como modo de abarcar no interior da cultura o que restaria no território excludente da "loucura". De acordo com autora, a organização e a ritualização do desatino na "forma de um canto coletivo" (ROSENBAUM, 2008, p.156) faz com que a comunidade não exclua a loucura, mas a incorpore na



### ENICH SOUNTS NOGUEINA

memória coletiva que, aliás, poderá se organizar posteriormente sob a forma desse belo conto rosiano, narrado por um dos personagens que integram a comunidade. Assim, "após a segregação das doidas na nau dos loucos", o que fica não é o esquecimento, mas as ressonâncias de seu canto, "abrindo espaço dentro da cultura para a desrazão e seu saber" (ROSENBAUM, 2008, p.156)

## THE MARGINS OF VOICE AND MADNESS IN GUIMARÃES ROSA'S "SORÔCO, SUA MÃE, SUA FILHA"

### **ABSTRACT**

This article has the purpose of exposing the relations between voice, literary language and fictional composition in the short story "Sorôco, sua mãe, sua filha", by Guimarães Rosa. The careful analysis of some passages of this narrative from Primeiras estórias leads us to hear the extreme margins that voice, when associated to madness, can reach. On the one hand, the voice of the two mad characters (the mother and the daughter) communicates the most absolute lack of meaning; on the other hand, that voice will be able to reattach the most affective connections of a society in the backlands. Therefore, there is a resonated sound simultaneously beneath and beyond the meaning that we commonly associate exclusively to the word. In order to develop these issues, the article considers some theorists who, in the past decades, reflected on the voice issue, related or not to language.

Keywords: Guimarães Rosa. Voice. Sorôco. Madness. Primeiras estórias.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.



CAVARERO, Adriana. Vozes Plurais – filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOLAR, Mladen. A voice and nothing more. Cambridge: MIT press (short circuits), 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Para trás da serra do mim. Scripta. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, v.5, n.10, p.210-217, 2002.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção Completa**. v.2, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 27<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

ROSA, João Guimarães. Estas estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

ROSA, João Guimarães. No Urubuquaquá, no Pinhém. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

ROSENBAUM, Yudith. Guimarães Rosa e canto da desrazão. Revista Ângulo. Fatea, Lorena, n.115, p.150-158, out/dez 2008.

SARAIVA, F. R. dos Santos. Novíssimo dicionário latinoportuguês: etimológico, prosódico, histórico, geográfico, mitológico, biográfico, etc. 10<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1993.

ZUMTHOR, Paul. Introdução à poesia oral. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em 03/08/2015

Aceito em: 04/07/2016