

Sorôco, sua linguagem, sua poesia.

Blanca Cebollero Otín.

“C’est à l’intérieur de la folie qu’elle s’est manifestée: la figure de la finitude se donnait ainsi dans le langage comme cette région informe, muette, insignifiante où le langage peut se libérer.” (Michel Foucault)

“Sorôco, sua mãe, sua filha” é o terceiro dos contos do livro *Primeiras estórias* que Guimarães Rosa publicou em 1962. O título do livro é paradoxal porque o primeiro livro de contos do autor é *Sagarana*, publicado em 1946. Tinha publicado também *Corpo de baile* e a sua obra prima *Grande Sertão: Veredas*, em 1956. Outros livros posteriores do autor são *Tutaméia*, publicado em 1967 e os póstumos *Estas Estórias* e *Ave, Palavra*. A hipótese que Luiz Costa Lima¹ propõe para resolver o paradoxo do título explica também qual o significado geral do livro *Primeiras estórias*:

São as primeiras estórias de um Brasil novo no começo do surgir. Assim a primeira e a última estórias se enlaçam pelo lugar comum onde passam [...] Modifica-se a realidade dos gerais e Guimarães Rosa anuncia a mudança. Brasília. [...] Agora, porém, Guimarães Rosa nota que os seus gerias estão em mudança e, longe de tremer pela novidade, porfia por incorporá-la ao seu universo.

Brasília foi construída nessa altura e a mudança incorpora-se à narrativa de Guimarães Rosa através destas estórias cujos protagonistas são os meninos, os velhos, os foragidos e os loucos. O escritor visa desestabilizar a linguagem, recriá-la para evitar a esclerotização dos significados, procura uma linguagem móvel através de personagens que também não são estáveis porque estão nas margens e conseguem criar novos sentidos nas suas falas e nas suas vidas. Para Teresa Cristina Cerdeira² o movimento e a viagem são dois elementos fundamentais nesta obra de Guimarães Rosa:

Estruturada sob a forma de uma grande viagem, que começa e finda com o mesmo personagem em duas viagens de avião, o texto multiplica os viajantes –reais ou

¹ “O Mundo em Perspectiva: Guimarães Rosa”, in *Guimarães Rosa*, (sel. Eduardo Coutinho) Civilização brasileira, Rio de Janeiro, 1983, p. 501.

² “O Gozo da Ficção ou “uma História Inventada no Feliz”” in *O avesso do Condado. Ensaios de literatura*, Lisboa, Caminho, 2000, p. 323.

metafóricos- que empreendem caminhadas necessariamente feitas para fora do modelo imposto, para fora do centro, para fora da lei.

Como explica Maria de Fátima A. P. Marinho Saraiva³ há quatro textos em *Primeiras estórias* que focam o problema da loucura: “Darandina”, “Tarantão, meu Patrão”, “Benfaceja” e “Sorôco, sua mãe, sua filha”. Mas para Maria Teresa Abelha Alves⁴ é este último conto que aborda a loucura como criação e que a põe em relação com a poesia.

Em “Análise estrutural de Primeiras Estórias” Maria Luiza Ramos⁵ destaca que, no primeiro conto do livro *Primeiras estórias*⁶, “As margens da alegria”, se descreve o lugar do Menino durante a viagem de avião desta maneira: “Seu lugar era o da janelinha, para o móvel mundo” (PE, p. 50). Segundo a ensaísta, essa frase “contém o paradigma da obra, que se pode caracterizar pela expressão ‘o móvel do mundo’”. De acordo com Eduardo Coutinho⁷ o que acontece na obra de Guimarães Rosa é o seguinte:

Os tipos marginalizados, os loucos, os insensatos põem por terra as dicotomias do racionalismo, afirmando-se nas suas diferenças. E, ao erigir este universo, em que a fala dos desfavorecidos se faz também ouvir, Rosa efetua verdadeira desconstrução do discurso hegemônico da lógica ocidental e se lança na busca de terceiras possibilidades.

A partir destas duas ideias é possível realizar uma análise do conto “Sorôco, sua mãe, sua filha” que vise compreender a loucura como figura ou metáfora do movimento incessante do mundo, do devir, e o canto das loucas como a fala desse devir, uma fala situada além das dicotomias e exclusões que estabelece a lógica ocidental.

1.- O tempo.

Em “Sorôco, sua mãe, sua filha” o tempo da estória é duplo: divide-se pela passagem do trem que vai levar o vagão com as duas mulheres. Esse corte na

³ *Primeiras estórias de Guimarães Rosa. Enorme mentira*, Dissertação complementar, Porto, Universidade do Porto, 1986, p. 39.

⁴ “Primeiras estórias: a alteridade inventada no feliz” in *Veredas de Rosa, I*, Seminário internacional Guimarães Rosa 1998-2000, Belo Horizonte: PUC Minas, 2000, p. 346-350.

⁵ Cf. *Guimarães Rosa*, (sel. Eduardo Coutinho) *Civilização brasileira*, Rio de Janeiro, 1983, p. 514-519.

⁶ Edição utilizada: João Guimarães Rosa, , *Primeiras estórias*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2001. Todas as referências e citações desta edição passam a ser indicadas com PE.

⁷ “Guimarães Rosa: um alquimista da palavra” in *Ficção completa*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994, p. 21

temporalidade é expresso no primeiro parágrafo: “O trem do sertão passava às 12h45m” (PE, p. 62). Destaca-se assim o momento concreto que marca uma divisão na existência de Sorôco: o antes, com a mãe e a filha; o depois, sem elas. Na narração o Antes é curto: a espera das pessoas até a chegada de Sorôco com as duas mulheres e a entrada destas no carro. Mas esse Antes prolonga-se através da voz colectiva que, focalizada pelo narrador, remete para o tempo de convívio de Sorôco com a loucura das duas: um tempo difícil, de luta: “De antes, Sorôco agüentara de repassar tantas desgraças, de morar com as duas, pelejava” (PE, p. 64) O Depois é previsto como o tempo de encerrar a loucura para saná-la: “agora iam remir com as duas, em hospícios. O se seguir”. (PE, p. 64). O encerro no hospício é já prefigurado pelas grades do vagão onde as mulheres vão fazer a viagem. O depois é previsto também como o tempo em que Sorôco vai ficar sozinho mas libertado (remido) da loucura. Mas nessa duplicidade lógica do tempo da estória vai instalar-se o imprevisto: embora as mulheres loucas sejam fechadas e levadas embora, a loucura fica através do canto de Sorôco, e com a comunidade de pessoas que começam a cantar. Desta maneira o imprevisto do canto como acontecimento transtorna a binariedade da lógica temporal e abre uma terceira possibilidade.

2.- O espaço.

O espaço também é duplo: na esplanada da estação há uma oposição entre o vagão que vai levar as mulheres e as árvores de cedro sob as quais fica o povo. Segundo Rodrigues Belo⁸, a descrição negativa que se faz do vagão não é casual: “O fato de o vagão não ser um vagão “comum de passageiros” evoca a idéia de exclusão: o vagão era para passageiros que não eram comuns”. As grades, o rodar atrelado ao expresso e a sua localização “quase no fim da esplanada, do lado do curral de embarque de bois” (PE, p. 63) indiciam que o carro é o lugar do marginal, do colocado à parte, no lado dos animais (do irracional), afastado do lugar de embarque dos homens. Aliás, “o carro lembrava um canõao no seco, navio” (PE, p. 63). Esta comparação intensificada pela duplicação por sinonímia do termo “navio” remete, segundo Rodrigues Belo, à nau dos loucos. “A nau dos loucos” é uma imagem literária de uma obra do século XV (*Stultifera navis*, de Brant) e também

⁸ Fábio Roberto Rodrigues Belo, “Loucura e morte em “Sorôco, sua mãe, sua filha” de João Guimarães Rosa”, *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 19 n° 25. Jul/Dic 1999, VFMG, p. 110

uma imagem pictórica de Hieronymus Bosch, mas também é a primeira figura que descreve Foucault em *História da loucura na época clássica*, para explicar qual o processo de construção histórica do conceito de loucura. Neste estudo Foucault⁹ relaciona também a loucura com a viagem ao dizer que o louco “es el pasajero por excelencia, o sea, el prisionero del viaje”.

Também no conto as duas mulheres serão as prisioneiras da viagem no vagão com janelas de grades. Mas o povo não fica no espaço do vagão, “o povo caçava jeito de ficarem debaixo da sombra das árvores de cedro” (PE, p. 63). Este espaço define-se como oposto ao do vagão porque, como Rodrigues Belo explica, a árvore de cedro é um símbolo de incorruptibilidade e o povo não quer ser vítima da sedução e corrupção da loucura.

Nesta descrição que, segundo Lenira Marques Covizzi¹⁰, é realizada através de semelhanças e diferenças estabelece-se outra duplicidade entre a casa de Sorôco, espaço privado onde os limites entre loucura e sanidade estão apagados, e o espaço público da estação “no qual a ordem dita normas, ou seja, onde se efetiva o discurso da normalidade e a ação da exclusão dos que não estão de acordo com a norma determinada como sanidade”¹¹. A “Rua de Baixo” pela que vem Sorôco e as mulheres é uma mediação entre os dois espaços, o público e o privado.

Ambas as duplicidades do espaço que ordenam hierarquicamente o aceite e o excluído são quebradas no final do conto. Quando as pessoas, ao ouvir a cantiga de Sorôco, começam também a cantar, abandonam a proteção das árvores de cedro e caminham atrás dele. Para onde é que eles vão? As últimas frases do conto aclaram-no: “A gente estava levando agora o Sorôco para a casa dele, de verdade. A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga” (PE, p. 66). A expressão “de verdade” marca o contraste com a situação anterior ao canto de Sorôco: “Estava voltando para casa, como se estivesse indo para longe, fora de conta” (PE, p. 66). Só através do canto, da assunção da loucura, ele consegue voltar à casa de verdade, ao espaço onde a linha que separa a razão e a loucura já não existe mais, e não ao espaço desconhecido, “longe, fora de conta” da sanidade. E as pessoas todas

⁹ *Historia de la locura en la época clásica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 26

¹⁰ “Primeiras Estórias: a busca dos avessos pelos direitos enigmáticos” in *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*, São Paulo, Ática, 1978, p. 78.

¹¹ Adelaide Caramuru César e Volnei Edson do Santos, “O dionisismo em “Sorôco, sua mãe, sua filha” de João Guimarães Rosa” em *Terra roxa e outras terras*, Vol. 3, 2003, p. 27.

acompanham-no por este caminho afastando-se das árvores de cedro e do espaço público onde o discurso hegemónico da normalidade condena a loucura.

3.- O narrador.

Há também no conto uma transgressão da perspectiva narrativa clássica: o narrador que, no início do relato, é um narrador testemunha, externo aos factos contados, pretendidamente objectivo passa a ser, através da evolução que experimenta à medida que avançam os acontecimentos, um narrador partícipe, envolvido como mais um membro da comunidade no canto colectivo. Desta maneira a adequação do discurso aos factos, que caracteriza a mimese clássica, é alterada pela expressão do sentimento colectivo.

A estória é contada depois de ter acontecido como indiciam os verbos no pretérito, mas tanto o uso de deicticos temporais de presente como “hoje” e “agora” quanto a predominância do pretérito imperfeito vivificam a estória, situam-na perto do leitor, como se os factos se desenvolvessem no tempo em que são contados. O imperfeito e a abundância de gerúndios produzem o efeito de o tempo passar mais devagar e prolongar-se, durar. A fusão de ambos os recursos intensifica o efeito de prolongamento da cantiga através de Sorôco: “Cantava continuando” (PE, p. 66). A força e vivacidade da lembrança do narrador expressa através destes recursos são constatadas quando ele diz: “Foi o de não sair mais da memória” (PE, p. 66). Esta expressão contém uma nominalização através do uso do artigo “o” numa frase infinitiva, o que faz com que o acontecimento adquira um carácter de individuo, concreto e determinado, é o insólito. Este carácter destaca-se na frase que vem a seguir: “Foi um caso sem comparação” (PE, p. 66). Esse recurso de nominalização é usado também por Rosa neste conto nas seguintes expressões: “o se seguir”, “o ao ar”, “o de sempre”, “o assim das coisas”. O estudo de Oscar Lopes¹² destaca a força expressiva deste recurso:

Desejamos pelo menos sugerir a extrema variedade de processos conducentes a este mesmo resultado: o de valorizar a pura imagem substantiva e como que arquetípica, a impressão única e viva, como se as coisas fossem sempre as mesmas, as de sempre, ou “o de sempre”, e apenas variasse a nitidez da sua percepção actual por nós.

¹² *Guimarães Rosa, estudos de Adónias Filho, Óscar Lopes, Curt Meyes Clason y Vítor Manuel Aguiar e Silva.* Instituto Luso-Brasileiro, Lisboa, 1969, p. 38

Estes recursos estilísticos permitem a recriação e revitalização da linguagem que, como explica Eduardo Coutinho¹³, é para Guimarães Rosa a tarefa fundamental do escritor. Para Cavalcanti Proença¹⁴:

Esses elementos são, em sua essência, resultante expressional de uma carga emotiva muito forte, cuja primeira consequência é o pendor enfático, irrepresável, nos limites da linguagem comum. Daí, a busca de novas estruturas formais. Claro que, nessa busca, o escritor utiliza os elementos, os processos e o mecanismo da língua tradicional; utiliza-os, entretanto, como instrumentos de criação – e não apenas de expressão- desprezando as formas estratificadas.

A análise pormenorizada do uso destes recursos que realiza Mary L. Daniel¹⁵ levam-na à mesma conclusão no que diz respeito à tarefa de recriação da linguagem de Guimarães Rosa:

Os vocábulos, sejam eles falados ou escritos, possuem certa força mágica de evocação ou sugestão e são capazes de exercer no espírito humano um efeito restritivo ou libertador. É preciso que o léxico se renove constantemente para que os vocábulos empregados com excessiva frequência experimentem um processo de “rebarbarização”, recuperando assim a porção perdida da sua potência e significado.

O narrador está entre as pessoas que esperam na estação. No início consegue manter uma distância objectiva de testemunha através dos indefinidos empregados para designar a comunidade: “as muitas pessoas”, “as pessoas”, “o povo”. Às vezes insere-se na narração através da expressão “a gente” que o inclui nas pessoas da estação. A progressiva participação do narrador nos acontecimentos está indiciada pelo aumento do uso de “a gente” conforme avança a narração e pelo uso exclusivo desta expressão no final do conto. Há também um contraste entre a descrição distanciada dos factos no início do conto e a objectivação da voz da comunidade – “O que outros se diziam” (PE, p. 64), e o envolvimento afectivo do autor com o Sorôco – “Tomara aquilo se acabasse” (PE, p. 65), até chegar à identificação final do narrador com a colectividade, à perda dos seus limites individuais e da pretendida objectividade através da participação no canto. Este recurso, usado frequentemente por Guimarães Rosa, dá um tom épico à narrativa segundo Nelly Novaes Coelho¹⁶:

¹³ “Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem”, in *Guimarães Rosa*, Col. Fortuna crítica, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991, p. 202-234.

¹⁴ *Trilhas no Grande Sertão*, Rio de Janeiro, MEC, 1958, p. 70

¹⁵ *João Guimarães Rosa, : travessia literária*, Rio de Janeiro, Livraria Jose Olympio Editora, 1968, p. 21

¹⁶ “Guimarães Rosa: un novo demiurgo” in *Guimarães Rosa (Dois estudos)*, Edições Quiron Limitada, São Paulo, 1975, p. 30.

O “eu” das narrativas confessionais, está no plural (“nós” “a gente”), o que lhe dá uma inesperada conotação épica. Isto é, a consciência comunitária do herói épico, que pela ação se sente integrado no todo, na realidade a que pertence e onde age, em companhia de outros homens.

4.- As personagens.

As personagens que intervêm no conto são descritas também através de um jogo de oposições. Há uma primeira oposição entre a comunidade e a família de Sorôco: a espacial, já analisada, mas também na atitude. As pessoas que esperam são apresentadas pelo narrador assim: “conversavam, cada um porfiando no falar com sensatez” (PE, p. 62). Essa atitude contrasta com o silêncio de Sorôco e a fala louca – a cantiga- das mulheres. Segundo Rodrigues Belo o verbo “porfiar” tem dois sentidos, “empenhar-se em” e “mentir”. Desta maneira, “ao mesmo tempo, as pessoas tentam falar com sensatez e mentem ao fazê-lo. Esta ambigüidade, engano do engano, veremos, é o prenúncio do que irá acontecer ao final do conto, isto é, a adesão, por parte das pessoas, ao canto das loucas”¹⁷. O duplo sentido do verbo estabelece já no início a linha de ruptura das oposições binárias.

A primeira apresentação da família destaca a posição de Sorôco entre as duas mulheres e a futura solidão dele quando ficar sem as suas mulheres porque “Sorôco era viúvo. Afora essas, não se conhecia dele o parente nenhum” (PE, p. 63). A descrição das mulheres expressa num primeiro momento a oposição entre elas: a filha é a imagem do movimento, da vida, pela mistura de panos e de cores, pelo ar esquisito; a mãe veste de preto e o único movimento descrito é aquele em que “ela batia com a cabeça, nos docementes” (PE, p. 64). A mãe é a imagem da morte. Mas a oposição entre elas é apagada quando o narrador diz: “Sem tanto que diferentes, elas se assemelhavam” (PE, p. 64). Para Rodrigues Belo, “as duas mulheres, uma lembrando a loucura, a outra lembrando a morte, nos trazem a ansiedade porque estas duas questões dizem respeito também a nós”¹⁸

Sorôco também é descrito em duas passagens. Na primeira é descrito no seu aspecto quotidiano, desmazelado, sujo. O narrador, num prenúncio do canto final, ressalta a voz dele “que era quase pouca, grossa, que em seguida se afinava” (PE, p. 63). A segunda descrição é a do presente da narrativa, no momento da separação das mulheres. Aquí ele, entre as duas mulheres, leva a roupa melhor e manifesta um

¹⁷ Op. cit., p. 110

¹⁸ Fábio Roberto Rodrigues Belo, op. cit., p. 115

comportamento inseguro. Sorôco quase não fala, só duas vezes interrompe o seu silêncio, esse silêncio que contrasta com o canto das loucas e também com o próprio canto após a partida das mulheres. Porque é precisamente a personagem de Sorôco que quebra todas as dualidades através do canto: a da conversa das pessoas e o próprio silêncio, a da vida e a morte, a da loucura e a razão. O nome dele é significativo desta quebra. E o facto de ele aparecer isolado num parágrafo confirma a sua relevância na estória. Como explica Ana María Machado¹⁹ os nomes das personagens de Guimarães Rosa têm significados que contribuem à compreensão das narrativas. Rodrigues Belo propõe três hipóteses para o seu significado: “Sorôco” significa “sou louco” – quebra da linha que separa a loucura e a razão- ; “Sorôco” é formado por aglutinação de “só” e “oco” – quebra da linha que separa a morte (o oco, o vazio) e a vida- e “Sorôco” aproxima-se a “sosorocar”, isto é, agonizar, estertorar – alusão à sua situação de agon, de luta, à sua posição “entre”, na mesma linha que separa binariamente a realidade-. Sorôco exemplifica a ineficácia dessa lógica binária para compreender a realidade e, portanto, a necessidade de ultrapassá-la através de uma linguagem diferente: a linguagem da cantiga, da loucura, ininteligível para a lógica binária, a linguagem da poesia.

5.- O acontecimento.

O acontecimento do conto é o canto. Além da separação de Sorôco da mãe e da filha, além da viagem delas no vagão para o hospício de Barbacena, é o canto que estrutura o relato numa gradação progressiva de participação até o canto colectivo final. O canto é iniciado pela filha e é descrito como uma cantiga que “não vigorava certa, nem no tom nem no se-dizer das palavras – o nenhum” (PE, p. 63) . Canto ininteligível, desafinado que a moça canta com os braços levantados e os olhos no alto. Quando a velha se senta na escadinha do carro, a moça torna a cantar e desta vez fá-lo “virada para o povo, o ao ar” (PE, p. 64). O canto individual da filha torna-se num canto em duo quando a velha “pegou a cantar, também, tomando o exemplo, a cantiga mesma da outra, que ninguém não entendia. Agora elas cantavam junto, não paravam de cantar” (PE, p. 65). Depois de as mulheres ter-se ido embora, Sorôco começa a voltar para casa. De repente, “parou” -e há aquí

¹⁹ *Recado do nome*, São Paulo, Martins Fontes, 1971.

um paralelismo com o início do canto da filha: também aí a mãe e a filha “paravam”- e “começou a cantar, alteado, forte, mas sozinho para si –e era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava continuando” (PE, p. 66). A cantiga que parecia pertencer só às loucas é agora continuada por Sorôco: o limite entre a loucura e a racionalidade já foi ultrapassado. Mas ainda há outro limite: o que separa o indivíduo da comunidade. Também este é quebrado quando todos “princiaram também a acompanhar aquele canto sem razão” (PE, p. 66). É neste momento do canto colectivo, quando a participação de todos, incluído o narrador, é plena, que os limites desaparecem. Adelaide Caramuru e Volnei Edson realizam uma análise do conto com base no pensamento de Nietzsche e qualificam este canto colectivo de dionisíaco. Nesta interpretação a comunidade é o coro trágico que

numa espécie de cortejo dionisíaco, numa espécie de embriaguez que rasga o véu da vida cotidiana [...] rompe com limites antes intransponíveis na compreensão do que é a vida em toda a sua dimensão agonística e trágica²⁰.

Em conclusão se, como diz Maria Luiza Ramos, o paradigma de *Primeiras Estórias* é “o móvel mundo”, o canto é a linguagem desse movimento, do elemento dionisíaco que se identifica com o devir. É a fala da loucura, mas também a fala da poesia que ultrapassa os limites de uma racionalidade estreita, apolínea, na tentativa de aproximar-se mais do real. O canto é, segundo a estória, “um constado de enormes diversidades desta vida, que podiam doer na gente” (PE, p. 64), ou seja, uma linguagem à procura do diferente, da diferença. E se, como diz Eduardo Coutinho, Rosa efetua uma desconstrução do discurso hegemónico ocidental à procura de terceiras possibilidades, todos os elementos desta estória visam expressar a ineficácia de uma lógica binária que é uma lógica de exclusão e apontam para essa “terceira margem”.

“O móvel mundo” pode interpretar-se também desde a perspectiva das mudanças experimentadas no Brasil por causa do processo de modernização, a construção de Brasília e a passagem de um mundo rural para um mundo urbano. No que diz respeito à estória analisada, estas mudanças vêm-se na intervenção do Governo para levar as duas mulheres até o hospício. Há uma regulamentação da loucura que corresponde à figura do “fechamento”, posterior à figura da “nau dos

²⁰ Op. cit, p. 37.

loucos” e através das quais Foucault expõe o processo de construção do conceito de loucura por parte do poder hegemónico. A fala dos loucos identifica-se também nesta estória com a fala dos desfavorecidos neste processo de modernização que é feito sem contar com eles: as mulheres são levadas para “Barbacena, longe. Para o pobre, os lugares são mais longe” e Sorôco chega com elas até a estação pela “Rua de Baixo”.

A loucura é esse espaço onde uma linguagem nova pode emergir, uma linguagem que seja um canto de afirmação da diversidade do real e que não exclua o que está nos margens. Ou, como diz Marli Fantini²¹

O jogo, a festa, o riso, a excentricidade, os limites nebulosos entre sanidade e loucura, entre morte e renovação, entre sagrado e profano, a ambivalente relatividade de tudo –princípios que regulam a “cosmovisão carnavalesca”; no sentido que lhe confere Mikhail Bakhtin- fazem da escrita de Guimarães Rosa um espaço de interatividade, sempre aberto a mudanças e ao vir-a-ser. Ora com humor, ora com amor; ora sob a perspectiva trágica, ora sob a perspectiva tragicômica, narradores e personagens rosianos dialogam com a máxima nietzschiana de dizer “sim à vida” mesmo nos instantes de maior tragicidade.

Também Assis Brasil²² destaca o papel dos loucos no que diz respeito à criação da linguagem:

Esse é o processo da criação artística em seu estado larvar, *primitivo* –o caminho dos poetas, dos ingênuos, dos loucos. Eles cunham uma nova linguagem porque a que lhes ensinaram não satisfaz as suas necessidades de comunicação.

Os valores musicais da escrita de Guimarães Rosa são ressaltados em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, no canto das loucas que Sorôco continua e que é o canto originário, a palavra primigena que o escritor tem de procurar e da qual, segundo Pedro Xisto²³, surgem todos os outros cantos, isto é, todas as modulações da escrita de Guimarães Rosa.

Esta estória é susceptível de outras interpretações como a de João Bortolanza²⁴ que aplica a semiótica de Greimas à análise do conto, ou as de Oscar Lopes²⁵ e Maria Lucia Guimarães de Faria²⁶ que apontam para a transcendência.

²¹ *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*, São Paulo, Senac, 2004, p. 210.

²² *Guimarães Rosa*, Organização Simões, Editôra, Rio de Janeiro, 1969, p. 83.

²³ “A busca da poesia” in *Guimarães Rosa em três dimensões*, Conselho Estadual de Cultura, São Paulo. 1970

²⁴ “Leitura semiótica do conto “Sorôco, sua mãe, sua filha” de Guimarães Rosa”, Sexto Congresso da associação internacional de lusitanistas. Consultado em <http://us.geocities.com/ail-br/haunquedeloucuranoar.html>

²⁵ Op. cit.

Mas também estas partem da aproximação entre a loucura e o canto como poesia. Ou como diz Telma Borges da Silva²⁷, nesta estória “principia uma travessia que não termina, que não tem um fim em si mesma, mas cria uma linguagem que dá conta desse processo: a música”. Travessia, viagem através do “móvel mundo”: poesia.

²⁶ “Canção é existência: uma interpretação de “Sorôco, sua mãe, sua filha” de Guimarães Rosa”, Revista Garrafa, nº 6, mayo-agosto, 2005. Consultado em <http://www.ciencialit.letas.ufrj.br/revista-garrafa6.html>

²⁷ “Duplos rizomáticos em Guimarães Rosa” in *Veredas de Rosa, I*, Seminário internacional Guimarães Rosa 1998-2000, Belo Horizonte: PUC Minas, 2000, p. 271.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A. Bibliografia activa.

Rosa, João Guimarães, *Primeiras estórias*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2001.

B. Bibliografia pasiva.

Alves, Maria Theresa Abelha, “Primeiras estórias: a alteridade inventada no feliz” in *Veredas de Rosa, I*, Seminário internacional Guimarães Rosa 1998-2000, Belo Horizonte: PUC Minas, 2000, p. 346-350.

Belo, Fábio Roberto Rodrigues, “Loucura e morte em “Sorôco, sua mãe, sua filha” de João Guimarães Rosa”, *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 19 n° 25. Jul/Dic 1999, VFMG, p. 109-120.

Bortolanza, João, “Leitura semiótica do conto “Sorôco, sua mãe, sua filha” de Guimarães Rosa”, Sexto Congresso da associação internacional de lusitanistas. Consultado em <http://us.geocities.com/ail-br/haunquedeloucuranoar.html>

Brasil, Assis, *Guimarães Rosa*, Organização Simões, Editôra, Rio de Janeiro, 1969.

Cerdeira, Teresa Cristina, “O Gozo da Ficção ou “uma História Inventada no Feliz”” in *O avesso do Condado. Ensaios de literatura*, Lisboa, Caminho, 2000, p. 322-331.

Cézar, Adelaide Caramuru e **Dos Santos**, Volnei Edson, “O dionisismo em “Sorôco, sua mãe, sua filha” de João Guimarães Rosa” em *Terra roxa e outras terras*, Vol. 3, 2003, p. 23-39.

Coelho, Nelly Novaes, “Guimarães Rosa: un novo demiurgo” in *Guimarães Rosa (Dois estudos)*, Edições Quiron Limitada, São Paulo, 1975, p. 6- 47.

Coutinho, Eduardo, “Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem”, in *Guimarães Rosa*, (sel. Eduardo Coutinho), Col. Fortuna crítica, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991, p. 202-234.

“Guimarães Rosa: um alquimista da palavra” in *Ficção completa*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994, p. 19-26.

Covizzi, Lenira Marques, “Primeiras Estórias: a busca dos avessos pelos direitos enigmáticos” in *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*, São Paulo, Ática, 1978, p. 63-88.

Da Silva, Telma Borges, “Duplos rizomáticos em Guimarães Rosa” in *Veredas de Rosa, I*, Seminário internacional Guimarães Rosa 1998-2000, Belo Horizonte: PUC Minas, 2000, p. 270-275.

Daniel, Mary L, *João Guimarães Rosa, : travessia literária*, Rio de Janeiro, Livraria Jose Olympio Editora, 1968.

De Faria, Maria Lucia Guimarães, “Canção é existência: uma interpretação de “Sorôco, sua mãe, sua filha” de Guimarães Rosa”, *Revista Garrafa*, nº 6, maio-agosto, 2005. Consultado em <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/revista-garrafa6.html>

Fantini, Marli, *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*, São Paulo, Senac, 2004.

Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

Lima, Luiz Costa, “O Mundo em Perspectiva: Guimarães Rosa”, in *Guimarães Rosa*, (sel. Eduardo Coutinho) Civilização brasileira, Rio de Janeiro, 1983, p. 500-513.

Lopes, Oscar, “Guimarães Rosa, intenções de um estilo” in *Guimarães Rosa, estudos de Adónias Filho, Óscar Lopes, Curt Meyes Clason y Vítor Manuel Aguiar e Silva*. Instituto Luso.Brasileiro, Lisboa, 1969.

Lorenz, Günter, “Diálogo com Guimarães Rosa”, in E. Coutinho, *Guimarães Rosa*, Col. Fortuna crítica, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991, p. 62-97.

Machado, Ana Maria, *Recado do nome*, São Paulo, Martins Fontes, 1971.

Proença, M. Cavalcanti, *Trilhas no Grande Sertão*, Rio de Janeiro, MEC, 1958.

Ramos, Maria Luiza, “Análise Estrutural de Primeiras Estórias” in *Guimarães Rosa*, (sel. Eduardo Coutinho) Civilização brasileira, Rio de Janeiro, 1983, p. 514-519.

Saraiva, Maria de Fátima A. P. Marinho, *Primeiras estórias de Guimarães Rosa. Enorme mentira*, Dissertação complementar, Porto, Universidade do Porto, 1986.

Xisto, Pedro, “A busca da poesia” in *Guimarães Rosa em três dimensões*, Conselho Estadual de Cultura, São Paulo. 1970, p. 7-39.

