

Alegria trágica no conto, “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de João Guimarães Rosa

Prof. Doutor João Batista Santiago Sobrinho*

Resumo:

Pretendemos analisar o conto “Soroco, sua mãe, sua filha”, do livro Primeiras estórias, de João Guimarães Rosa, e revelar aspectos de uma tragicidade nos moldes propostos por Friedrich Nietzsche em seu Livro, O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo. Entendemos que os acontecimentos narrados no conto rosiano traduzem forças apolíneas e dionisíacas que, sobremaneira, expõe tessituras tramadas entre os gêneros do conto e da tragédia. O conto narra a estória de Sorôco, um homem do povo que, numa sociedade marcada pelo controle, sem condições de cuidar de sua mãe e sua filha deve, a contra gosto, entregá-las aos cuidados do hospício de Barbacena. Os acontecimentos narrados comportam nuances de uma encenação trágica, cujas urdiduras perfazem o coro que, pela forma como surge no conto, assemelha-se à maneira como Nietzsche o percebe na tragédia grega.

Palavras chaves: coro, tragédia, sagrado, mito

Para José Fernandes Santiago, *meu irmão*.

Só quem entendia de tudo eram os gregos.

João Guimarães Rosa

Introdução

O conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, do livro *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa, revela aspectos de uma tragicidade nos moldes propostos por Friedrich Nietzsche em seu Livro, *O nascimento da tragédia*. Trata-se da estória de Sorôco, um homem do povo que, numa sociedade marcada pelo controle, sem condições de cuidar de sua mãe e sua filha, as envia ao hospício de Barbacena. Estes acontecimentos comportam tragicidades cujas urdiduras perfazem o coro. Este, pela forma como surge no conto, assemelha-se à maneira como Nietzsche o percebe na tragédia grega. Como o conto “O recado do morro”, do livro *Corpo de Baile*, de João Guimarães Rosa, que narra a estória de uma canção a formar-se, o conto “Sorôco, sua mãe, sua filha” narra outra estória envolvendo a música, mas, desta vez, o coro. Este eventua-se na estória de Sorôco em intenso diálogo com “coro trágico”, de repente a formar-se em pleno sertão. Utilizamos o termo “eventua” em concordância com a forma como o utiliza Galimberti, quando este se refere ao mito: “só se pode dizer que o mito *é* isto ou aquilo no sentido em que ele *faz ser* esta ou aquela coisa, no sentido em que a eventua, a faz acontecer” (GALIMBERTI, 2003, p. 48). É dessa maneira que podemos afirmar que a estória de Sorôco *eventua, faz ser* diante de nossos olhos o coro trágico.

Em nosso doutorado, na Tese defendida em 2007 na Universidade Federal de Minas Gerais, *A embriaguez como força plástica da escritura: tramas além do bem e do mal entre João Guimarães Rosa e Nietzsche*, apontamos, no terceiro prefácio de *Tutaméia*, “Nós, os temulentos”, o percurso trágico realizado por Chico, personagem e herói protagonista deste prefácio com ares de conto, alinhavado por uma série de anedotas de bêbados. Os aspectos trágicos encontrados no prefácio “Nós, os temulentos”, sobremaneira ocorre em outros momentos da escritura rosiana, desde *Sagarana* a *Estas estórias*. Em suma, o prefácio “Nós, os temulentos”, um dos anteparos críticos desta análise,

ao narrar o *nostos*, isto é, a volta de um bêbado para casa, por intermédio de uma série de piadas, (...) funciona como uma espécie de instância ou vereda extática,

capaz de emergir na escritura rosiana e lançar suas chamadas derrisórias ao seu entorno escritural movente, produzindo trocas performáticas relevantes para o texto rosiano e para seus interlocutores. Dessa maneira, no momento especular do prefácio com as outras veredas escriturais contemporâneas ou não, encenam-se inauditas rotas estelares de sentidos. (SANTIAGO SOBRINHO, 2007, p. 10)

Nesse sentido das “inauditas rotas estelares” o conto “Sorôco, sua mãe, sua filha” é estrela de primeira grandeza.

Existem aspectos proeminentes envolvendo os dois artistas em análise. Em ambos, além da verve dionisíaca, por exemplo, há uma vocação para a escritura como travessia no sentido barthesiano de texto indepassável. Segundo Barthes, o texto, diferentemente do caráter estático da obra, em seu movimento paradoxal, descentralizado, subversivo, sem fechamento, “não pode parar; o seu movimento constitutivo é a *travessia*” (BARTHES, 2004, p. 67), (grifos do autor). No romance *Grande sertão: veredas* o narrador-protagonista Riobaldo problemáticamente afirma que o que “existe é o homem humano. Travessia” (ROSA, 1958, p. 571). Desse modo, texto e vida confluem e problematizam idéias subversivas de chegada e de saída, isto é, da ausência de uma causalidade ou de um telos.

Adepto do paradoxo, o texto rosiano estrutura-se à maneira do mito por “renovados” “futuros antanhos”. Esta expressão paradoxal encontra-se no conto de *Primeiras histórias* “Nada e nossa condição”. A expressão “futuros antanhos” comporta uma “simultaneidade de tempos” (SANTIAGO SOBRINHO, 2007, p.129). Tanto no texto Nietzscheano quanto no rosiano o mito constitui forte impulso para as artes e manhas revigorantes. Mesmo que a palavra expressa, de acordo com Galimberti, seja apenas “o cadáver da palavra mítica”, ainda assim é “necessário encontrar, com a linguagem da própria vida, a Palavra, antes de todas as palavras” (GALIMBERTI, 2003, p. 49). E justamente isso que faz o texto rosiano, lança-se continuamente em busca plurisignificante da palavra mítica.

Segundo Nietzsche, a tragédia “surgiu do coro trágico e que originariamente ela era só coro e nada mais que coro” (NIETZSCHE, 1992, p.52). Rosa Maria Dias, em seu livro *Nietzsche e a música*, afirma que as idéias de Nietzsche a propósito da música acham-se no livro *O nascimento da tragédia*, “inseridas em uma problemática fundamental em seu pensamento, a qual atravessa toda sua obra, dos primeiros aos últimos textos: a relação arte e vida e, dentro desta, a relação música e palavra” (DIAS, 2005, p.19). Sob a influência das idéias de Schopenhauer e Wagner, Nietzsche irá, de acordo com Dias, afirmar que “a música pelo seu caráter extático, libera o homem temporariamente da vontade individual e o deixa dominado pela natureza; uma emoção desmesurada se apodera de todo seu ser e desperta nele sentimentos obscuros que não podem ser explicados pela idéia” (DIAS, 2005, p. 22). Estas características que atravessam o texto nietzscheano, levantadas por Dias, encontram-se na escritura rosiana.

Guimarães Rosa, um apreciador de anagramas, ao nomear a personagem de Sorôco, como de outras vezes, sumariza no nome da personagem, anagramaticamente, tudo que de mais importante se revelará ao leitor. A idéia solidão, “oco”, de “coro” e canto como “socorro” - ou como consolo - diria Nietzsche, estão implícitas no nome Sorôco. Esse canto, metalingüisticamente recursivo no texto rosiano, faz parte de uma estratégia escritural reveladora de uma sabedoria que se orienta, em que pese a dura realidade vivida pelos personagens, para a alegria.

O narrador, cuja forma de tratamento é “a gente”, comunica-nos uma multiplicidade de vozes, um eu-multidão, que terá formidável importância no desfecho da narrativa conforme a abordamos. No primeiro parágrafo do conto o narrador apresenta-nos “a esplanada da estação” (ROSA, 1969, p.15). O que temos, então, é o povo, os espectadores, (a gente) da cidade e a *ágora*, o palco, “a esplanada da estação”, onde ocorrerá o drama de Sorôco e de sua família. Nessa esplanada encontra-se o vagão que será atrelado ao trem que levará mãe e filha de Sorôco para longe. O narrador-múltiplo afirma que o trem fará “parte da composição”. A expressão, “composição”, mais

que representar o acoplamento dos vagões, metalingüisticamente, se refere, além das figuras e elementos que compõem o conto, aos elementos compositores da cena “teatral” que as forças da vida forjaram no devir desta pequena cidade do interior do sertão, onde se passa a estória.

Especulando sobre o nascimento da tragédia, citando A.W. Shelegel, Nietzsche comenta que deveríamos “encarar o coro, em certa medida, como a “suma e o extrato da multidão de espectadores, como o ‘espectador ideal” (NIETZSCHE, 1992, p. 52). No entanto, o poeta-filósofo se pergunta, se seria possível comparar o público trágico grego da antiguidade com o espectador contemporâneo, se é possível extrair do público atual alguma coisa semelhante ao coro trágico. Nietzsche admira a ousadia Shelegeliana, mas afirma que “o coro trágico é obrigado a reconhecer nas figuras do palco existências vivas” (NIETZSCHE, 1992, p. 53), enquanto que o “espectador ideal” em nosso tempo sabe que está diante de uma obra de arte. Algo de corpóreo no espectador grego, acredita Nietzsche, superaria o espectador estético “contemporâneo”.

O coro como evento trágico

A estória de Sorôco possibilita uma tragicidade ocorrida no âmbito de existências vivas. Um “ajuntamento de pessoas” reúne-se na esplanada e, esse ajuntamento, sabe “mais do que os outros a prática do acontecer das coisas” (ROSA, 1969, p. 15). Algo, então, que as pessoas sabem vai acontecer e, de alguma forma, sabem que é trágico. Entretanto, ainda que “não quisessem ficar se entristecendo” (ROSA, 1992, p. 15), aguardam fascinadas os acontecimentos. Uma espécie de pacto tácito, para além da mera curiosidade, encerra-os, o povo e a estória de Sorôco, trans-enlevando-os por intermédio das forças apolíneo-dionisíacas liberadas pelo canto da mãe e filha de Sorôco. Canto que os fará devir-coro, o qual, por sua vez, os incursionará ao contato com a unidade perdida.

Poesia, loucura, memória e possessão reúnem-se como impulsos potencializadores do extraordinário canto poético insurgente neste conto. Nesse sentido, mesmo Platão se curvou à excelência da poesia advinda da loucura colocando-a num patamar mais alto do que a adquirida pela técnica. A referência platônica nos vêm de Galimberti, quando este analisa a “Poesia e a loucura divina”, em seu livro *Rastros do sagrado*:

É a loucura que se apodera de delicadas almas inocentes e inacessíveis, as desperta e entusiasma para o canto lírico e para outras composições poéticas; infunde ordem e beleza em antigos feitos, educando as gerações novas. Mas quem se aproxima da poesia sem a loucura das Musas, convencido de se tornar poeta por ter adquirido a técnica, inútil lhe é a sua arte, porque diante da poesia do desatinado, a do sábio se dissipa obscurecida. (PLATÃO apud GALIMBERTI, p. 55)

Em Guimarães Rosa as searas do indizível sopram de inúmeras e entusiasmadas personagens, quase sempre, loucos, semi-imbecis, velhos, enfim, párias, que a normalidade proscreve ao campo da incredulidade.

Não encontramos no conto uma referência explícita ao fato de a população ter ou não conhecimento anterior ao canto da mãe e filha de Sorôco. Mas consta que todos sabiam do drama de Sorôco, e que olharam “em socorro dele” (ROSA, 1969, p. 16), isto é, ajudaram-no no traslado das duas pacientes para o trem e deste para o hospício de Barbacena. Podemos inferir que, em vista disso, as pessoas tinham alguma familiaridade com o que ocorria na intimidade de Sorôco, como por exemplo, ouviam, desde antes, o canto de sua mãe e de sua filha. Perfizesse esse canto, que inferimos habitual nelas duas, algo oculto também nessas pessoas. Tocasse-lhes corporeamente. Certamente houvesse em surdina espécie de comunhão, espécie de perda inconsciente e crescente da individuação ao longo dos anos que, hora para outra, como em uma “epifania” se presentificou na vida dessa multidão e de Sorôco. O fato é que, por intermédio do canto, algo de dionisíaco, próximo de uma experiência mística e mítica é acolhida neles mesmos. Quando nos referimos ao

místico, lembramos que estamos no campo do sagrado, do que está separado, indizível. Galimberti afirma que

‘sagrado’ é uma palavra indo-européia que significa ‘separado’. A sacralidade, portanto, não é uma condição espiritual ou moral, mas uma qualidade inerente ao que tem relação e contato com potências que o homem, não podendo dominar, percebe como superiores a si mesmo, e como tais, atribuíveis a uma dimensão, em seguida denominada ‘divina’, considerada ‘separada’ e ‘outra’ com relação ao mundo humano. (GALIMBERTI, 2003, p. 11)

Ao mesmo tempo que essa experiência do sagrado é engendrada pelo canto, este provoca alívio e dor, sentimento paradoxal, trágico, que se torna coletivo e não apenas de Sorôco. Sentimento que o narrador faz questão de frisar até na silhueta das personagens: “Sorôco estava dando o braço a elas, uma de cada lado. Em mentira, parecia entrada em igreja, num casório. Era uma tristeza. Parecia entêrro” (ROSA, 1969, p. 16). Perder é da condição humana. De certa forma toda perda comunica-nos a morte. Daí despertar solidariedade imediata. Porém, é embriagados pelo canto que os envolvidos nessa estória se tornam um, com a natureza e, dessa forma, enfrentam a morte.

Na tragédia, conforme Nietzsche a concebe, Apolo corresponde ao princípio de individuação e dioniso ao despedaçamento desta individuação. Apolo revela-se na serenidade, dioniso no êxtase. Juntos, estes dois impulsos, em tensão, dão equilíbrio à tragédia. Quando as pessoas incorporam-se em “coro”, assumem um estado de arte e extáticas vivenciam-na. Este enredamento das pessoas ao canto, ocorre em medidas sempre crescentes e concomitantes ao drama de Sorôco. A melancolia que o drama encerra incorpora uma alegria e uma resistência problemática nietzschiana.

Metonímia da arte o canto funciona como resistência, sobretudo na sociedade do controle, expressa na presença do hospício de Barbacena. Resistir de acordo com Charles Feitosa que, por sua vez, se apóia em Nietzsche e Deleuze, é um “re-insistir. Resistência como forma especial de enfrentar o poder, de dizer não e sim, de agir conforme a liberdade, de lidar com a morte e com os muros da política” (FEITOSA apud LINS, 2007, p. 26). Nem recusa, nem aceitação, o canto diante das forças panóticas elide-se para a temporalidade “futuros antanhos”, descentra-se, desterritorializa-se à cada investida dos muros que a aprisionam. Nesse sentido, o canto da mãe e filha de Sorôco é uma espécie de “ato de criação”. É, ainda, de acordo com Feitosa, que afirmamos: o que move a arte é um ato criador, um destino, mas não um destino submisso. O artista foge do real por intermédio da arte. O que representa um ato de insubmissão à ordem.

O canto da mãe e filha se faz ouvir na *àgora* da pequena cidade. Primeiro na voz da filha que “não queria dar-se em espetáculo, mas representava de outroras grandezas, impossíveis” (ROSA, 1969, p. 17). Canto que se faz sentir na mãe, “com um encanto e pressentimento muito antigo-um amor extremoso”, pois esta também começa a cantar. No entanto é uma cantiga “que ninguém não entendia.” (ROSA, 1969, p. 17). Um amor extremoso, um *amor fati*, amor absoluto por tudo, diria Nietzsche. Ninguém não entendia, mas todos entenderam, ao fim do ato da tragédia que afinal, tentamos desvelar do conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”. Dessa maneira é um canto que, dos antanhos, isto é, dos passados arremessa-se aos futuros. Ao mesmo tempo em que, dos futuros arremessa-se aos passados, temporalidades representadas pela filha e mãe de Sorôco. Mas esse passado é na realidade *in illo tempore*, “o tempo originário, a realidade primordial, da qual saiu o cosmos” (GALIMBERTI, 2003, p. 56).

O prefácio “Nós, os temulentos”, encena justamente esta insubmissão do “temulento”, isto é, do bêbado, do artista dionisíaco, frente à realidade quotidiana. Chico, herói trágico, converte a realidade em irreabilidade. De acordo com o narrador do prefácio “de sobra afligia-o [ao herói e protagonista do prefácio, Chico] a corriqueira problemática quotidiana, a qual tentava, sempre que possível converter em irreabilidade.”(ROSA, 1967, p. 101). Não é, pois, este o movimento do canto

deste conto, um ato criador, um transladar-se para o território desterritorializante da arte e, nesse sentido, resistir. Criar, re-insistir, resistir, é ainda destruir. No caso de “Nós, os temulentos” e do conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, destruir respectivamente a realidade enfadonha do cotidiano e a realidade da dor. De acordo com Nietzsche, em *A gaia ciência*, é “somente enquanto criadores que podemos destruir” (NIETZSCHE, 2001, p. 96).

O canto das duas mulheres é um canto de resistência que as protege de serem tratadas como coisa. Um canto não inspecionável pela racionalidade. Todavia “não é a liberdade total”, pois não as livra, tão pouco a arte, do estatuto coisificante das escolhas civilizacionais. Há somente a aceitação da ambiguidade, de uma “liberdade finita”, conforme a perspectiva de Feitosa, ao tratar da arte como resistência. Para este autor a “liberdade finita é a serenidade para desistir de uma decisão se os rumos da situação assim o exigirem, mas é também a disponibilidade para aceitar o fato de que não é possível não escolher” (FEITOSA apud DINIZ, 2007, p. 28).

Sorôco cede às exigências dos “rumos da situação”, porém o faz intrinsecamente tomado pela alegria trágica, da sabedoria trágica, manifesta no canto que representa “outras grandezas impossíveis” que lhe gera um amor extremo, que o faz dizer “sim” e “não” às exigências da vida. Desse modo faz uma escolha aberta ao devir. A exigência de entregar mãe e filha é narrada de maneira categórica: “Aí que já estava chegando a horinha do trem, tinham de dar fim aos aprestes, fazer as duas entrar para o carro de janelas enxequetadas de grades” (ROSA, 1969, p. 17). Em seguida o narrador-múltiplo diz: “Agora, mesmo, a gente só escutava o acorção do canto, das duas, 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, 1969, p. 17).

O parágrafo acima, em certa medida, é a síntese do que propomos em nossa análise. O vocábulo “acorção” em sua raridade vernacular, ao mesmo tempo vela e desvela o que o canto faz sentir ao narrador, no qual identificamos o coro trágico grego que, nos moldes nietzschianos, vivencia os acontecimentos. Pois, “acorção” é estímulo, ânimo, esperança, coragem. Entretanto o canto é ao mesmo tempo “um constado de enormes diversidades desta vida”. O canto não nega a vida a despeito de ser-lhe uma resistência. E fala ao corpo do narrador-coro, pois podia “doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum, mas pelo antes, pelo depois”, como ao corpo de Sorôco, da mesma forma. Trata-se de um canto avocatório, pois “avocava”. Avocatório, em estado de dicionário quer dizer, “chamar a si, convocar, chamar em socorro, tomar alguém por defensor, estar em litígio.” (HOUAISS, 2001, p. 359. O verbo “avocar” não deixa dúvidas quanto ao caráter de resistência do canto. Sem legitimidade para postular em causa própria, as pessoas cantam e espantam os males. Uma outra palavra pouco usual emite recados, referimos-nos ao vocábulo “chirimia”, o qual significa banda de música composta de instrumentos de sopro. Mas que não deixa de exprimir por semelhanças o “chirriar”, ou seja, o emitir de “pios agudos, longos” das corujas (HOUAISS, 2001, p. 702). O que nos faz pensar num canto atravessado por vozes da natureza, as vozes indevassáveis do sagrado e do mito. De acordo com Galimberti “o mito não abre um caminho interpretativo, mas uma experiência, a experienciada impressão que a alma leva dentro de si e por isso projeta e reconhece fora de si” (GALIMBERTI, 2003, p. 51). Dessa maneira, o conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, narra uma experiência mítica, um pasmo que os envolvidos nessa estória trazem dentro de si e projetam e reconhecem fora de si, mas não sabem explicar. Explicá-lo, em verdade, é profaná-la, trazê-lo para o âmbito da religião ou da razão.

Daniel Lins, em seu texto, “Ameríndios: arte como resistência. Elogio do esquecimento ativo” citando Walter Benjamin, reafirma que na arte o “antigamente encontra o agora, em núpcias entre uma lembrança melancólica do passado e um saber messiânico do futuro, logo transformado em devir” (BENJAMIN, apud LINS, 2004, p. 33). No conto em análise, o narrador-coro, mistura o “agora” ao canto que emite melancolicamente um antes e um depois, logo transformado em devir. E o trem, a máquina manobrando sozinha, nos faz pensar na máquina do

mundo, o próprio devir, que chega e passa com a fluidez ordinária dos acontecimentos. “O trem apitou, e passou, o de sempre.” (ROSA, 1969, p. 17). Um devir que, nesta análise, elimina qualquer possibilidade redentora. Vimos também, neste manobrar sozinho da máquina, uma constatação do poderio totalitário da técnica. Ainda com relação ao mito, de acordo com Galimberti, este “inaugura aquele encontrar-se a caminho, aquele entreter-se no caminho, sem possibilidade de que o resultados possa se oferecer como meta alcançada” (GALIMBERTI, 2003, p. 49).

No último ato da narrativa temos a melancolia do canto das duas mulheres, a dor paradoxal engendrada no narrador-coro por este canto, a solidão de Sorôco: “o triste do homem” (ROSA, 1969, p.18). Homem, nesse caso, é uma referência a Sorôco, mas também uma referência à humanidade, portanto ao narrador-coro. Sorôco está só e oco: “ao sofrer o assim das coisas, ele, no ôco sem beiras, debaixo do peso, sem queixa, exemploso.” (ROSA, 1969, p.18). E o narrador-coro, diante do espetáculo dos acontecimentos, contagia-se e “todos, no arregalado respeito, tinham as vistas neblinadas.” No espanto trágico “arregalado” o narrador-coro mais e mais assoma-se aos acontecimentos. Sorôco, sereno e “arrebentado, desacontecido, volta-se para ir embora. Mas ele parece ir para o lugar nenhum, o lugar do antes e do depois, no qual vemos o lugar da arte, do mito e do sagrado. Se a neblina aqui corresponde ao lugar da lágrima, ela também indica o lugar do indevassável, como na frase enigmática do narrador protagonista do romance *Grande sertão: veredas*, Riobaldo, quando ele diz: “Diadorim é minha neblina”(ROSA, 1958, p. 25). O que, por sua vez ressoa nas enigmáticas neblinas da canção de siruiz: “a vida é muito discordada. Tem partes. Tem artes. Tem as neblinas de siruiz. Tem as caras todas do cão e as vertentes do viver”(ROSA, 1958, p. 475). As neblinas do texto em questão, nesse sentido, podem significar que o narrador múltiplo ou narrador corô inicia sua entrada no campo do poético, da emoção, do dionisíaco e, portanto, do indizível.

É então que Sorôco inesperadamente “Num rompido-ele começou a cantar, alteado, forte, mas sozinho para si-era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava continuado” (ROSA, 1969, p.18). As aliterações saltam das linguodentais surdas “t” no final do trecho acima, e reproduzem o bater rítmico do que podemos imaginar sobremodo primitivo, não no sentido de uma causalidade primeira, mas no sentido tribal, mítico. Contudo elas também expressam a condição do próprio Sorôco que, “surdo”, ereto, desaparecido de si, do mundo, outro, se soma ao canto. “Sorôco não esperou tudo se sumir. Nem olhou. Só ficou de chapéu na mão, mais de barba quadrada, surdo-o que nele mais espantava.” (ROSA, 1969, p. 18). Vale a pena nos deter, rapidamente, sobre um dos significados da palavra “alteado”, pois, altear significa “sublimar”. Nesse sentido entramos no campo psicanalítico e da estética. O canto é respectivamente uma maneira de lidar com a angústia e com a absurdidade de um acontecimento. De acordo com Nietzsche, diante do perigo da vontade, ou seja, da vida, a arte só ela é suficientemente poderosa e capaz de transformar os pensamentos enojados sobre o horror e a absurdiade da “existência em representações com as quais é possível viver: são elas o sublime, enquanto domesticação artística do horrível, e o cômico, enquanto descarga artística da náusea do absurdo” (NIETZSCHE, 1992, p. 56).

Mas chama a atenção também o fato de que o narrador utiliza como *médium* da passagem de Sorôco ao canto, o substantivo masculino “soma”. Sorôco, deslizando na aliteração da letra inicial de seu nome, “se soma ao canto”. Acrescenta-se ao canto, já apenas como “corpo-som”. Sorôco somatiza, manifesta no corpo o canto que *a priori* se apresenta como um conflito psíquico, mas que guarda, conforme propomos, dimensões trágicas. Além disso, o vocábulo “soma”, considerando o interesse rosiano pelo campo do sagrado, bem como considerando a presença do indizível e do dionisíaco no texto em análise, seu significado interessa-nos bastante, pois remete a dionísio: “Entre os indus védicos, [nomeia] uma mistura alcoólica derramada no fogo sacrificial (...) inebriante, hilariante, bebido pelos sacerdotes nos templos védicos em libações ao deuses” (HOUAISS, 2001, p. 2605).

Ainda, com relação ao que diz Nietzsche sobre a arte, neste conto em análise, não há propriamente uma representação cômica, mas a comicidade é seguramente uma das características do texto rosiano, conforme o exemplo do prefácio “Nós, os temulentos” que utilizamos no início deste texto.

E o narrador, tomado do que ele então julga inesperado, enleva-se no canto de Sorôco:

de dó de Sorôco principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão. E com as vozes tão altas! Todos caminhando, com ele, Sorôco, e canta que cantando, atrás dele, os mais detrás quase que corriam, ninguém deixasse de cantar. Foi o de não mais sair da memória. Foi um caso sem comparação. A gente estava levando agora o Sorôco para casa dele, de verdade. A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga. (ROSA, 1969, p. 18)

Conclusão

Assim, o canto, “sem razão”, é pura alegria trágica. É um dizer sim à vida diante da mais cruenta dor. Consolo. A multidão transforma-se em narrador-coro, transforma-se em outro, em coro trágico. De acordo com Nietzsche, a multidão, tomada pela excitação dionisíaca, se sente preparada artisticamente e, dessa maneira

é capaz de comunicar a toda uma multidão essa aptidão artística de ver-se cercado por uma tal hoste de espíritos com a qual ela, a multidão, sabe interiormente que é uma só coisa. Esse processo do coro trágico é o profenômeno dramático: ver-se a si próprio transformado diante de si mesmo e então atuar como se na realidade a pessoa tivesse entrado em outro corpo, em outra personagem. (NIETZSCHE, 1992, p.60)

Por fim, ir até onde a cantiga vai, é ir no colo do mito sem saber se a meta será alcançada, conquanto ela ser, mas somente como travessia.

Referências Bibliográficas

- [1] BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes: 2004.
- [2] DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. São Paulo: Discurso Editorial, 2005.
- [3] GALIMBERTI, Umberto. *Rastros do sagrado*. São Paulo: Paulus, 2003.
- [4] HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- [5] LINS, Daniel. Org. *Nietzsche Deleuze: arte, resistência*. Rio de Janeiro: Forense, 2004.
- [6] NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- [7] NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- [8] SANTIAGO SOBRINHO, João Batista. *A embriaguez como força plástica da escritura: tramas além do bem e do mal entre João Guimarães Rosa e Nietzsche*. 2007. fls 248. Tese de (Doutorado em Literatura Brasileira) UFMG, Belo Horizonte.
- [9] ROSA, João Guimarães. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1969.
- [10] ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1967.
- [11] ROSA, João Guimarães. *Grande sertão Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1958.

XI Congresso Internacional da ABRALIC
Tessituras, Interações, Convergências

13 a 17 de julho de 2008
USP – São Paulo, Brasil

* Autor

Santiago Sobrinho, João Batista, Doutor.

Cefetmg – Nepomuceno

e-mail: santiagoliter@deii.cefetmg.br