

PRIMEIRAS ESTÓRIAS NA LITERATURA E NO CINEMA: ESPAÇOS DO COMUM

Roniere Menezes (CEFET-MG)

RESUMO: Este ensaio visa empreender uma análise do livro *Primeiras estórias* (1962), de Guimarães Rosa e de sua adaptação para o filme *Outras estórias* (1999), dirigido por Pedro Bial, com roteiro de Pedro Bial e adaptação de Alcione Araújo, tomando como foco central a ideia do comum. Buscaremos verificar como esse conceito, tratado por pensadores contemporâneos, apresenta-se nos textos do corpus. Além de investigar características da própria linguagem literária e fílmica, o ensaio pretende avaliar o modo como, nos contos e em sua adaptação para o longa-metragem, ocorre a relação do homem com a vida comunitária, cotidiana. Podemos perceber, no trabalho de Rosa, retomado por Bial, imagens relativas a outras formas de espacialidade e temporalidade, distantes dos imperativos da modernidade. Ideias de compartilhamento, comunidade, comunicação e cooperação surgem na análise dos textos. Mas o trabalho tratará a noção do comum também como dificuldade de se empreender o viver junto, abrindo assim o leque de interpretações sobre a questão. A importância dada pelo livro, e retomada pelo filme, ao diálogo, à tentativa de acordo entre os pares, mesmo em situação de risco, revela-se como aspecto importante desta análise.

Palavras-chave: Guimarães Rosa - Literatura – Cinema – Comum

De 1960 a 1961, Guimarães Rosa publica, no Suplemento literário de *O Globo*, vários contos que posteriormente iriam compor o livro *Primeiras estórias*, de 1962, composto por vinte e um contos. Nesse ano, assume, no Itamaraty, o cargo de chefe do Serviço de Demarcação e Fronteiras. Em nosso texto, a ideia de “demarcação de fronteiras” irá ecoar como metáfora para relações humanas e comunitárias que aparecem no livro *Primeiras estórias* e são retratadas no filme *Outras estórias*, dirigido por Pedro Bial, com roteiro de Pedro Bial e Alcione Araújo. Em nossa leitura, não apenas as fronteiras e os espaços divididos nos interessam, mas o traço da “diplomacia menor”, da articulação discursiva empreendida pelas personagens que se colocam como negociantes das palavras, em situações cotidianas.

Torna-se importante ressaltar que, na confecção do filme, a escrita burilada roseana salta diretamente para a voz das personagens, produzindo, ao mesmo tempo, certo estranhamento e certa acomodação da linguagem escrita na fala e dicção do sertanejo. A utilização de trechos literais do livro termina por produzir uma quebra na ideia de realismo na interpretação.

A trama entretece-se colocando em diálogo narradores que, algumas vezes, tratam de fatos ocorridos em tempo anterior, enquanto as cenas desenvolvem-se diante de nossos olhos. Notamos, desse modo, uma tensão entre o tempo verbal da narração e o tempo da ação das

personagens. O diretor não altera o tempo verbal do texto literário, na passagem para o cinematográfico. Essa conjugação de duas temporalidades produz características inovadoras no discurso fílmico.

Modos de viver junto

Alguns contos de *Primeiras estórias* revelam imagens relativas à dificuldade de se viver a diferença no espaço “republicano”. Percebe-se, ainda, nos contos, uma espécie de rito de passagem sobre fim do mundo mágico, fantasioso, das lendas, superstições, adivinhos, encantamentos¹. O livro apresenta personagens ainda não tocadas pela dinâmica do progresso, pelos dilemas da civilização. Mas ecoa também, nas narrativas literárias, a crítica ao projeto moderno – inclusive sanitário e higienizador, como vemos em “A Benfazeja” – de extirpar as pessoas doentes, pobres, sujas, loucas de certos espaços de convivência urbana. Os textos trazem diversas imagens relativas à dificuldade de se relacionar, de viver em sociedade. Não se percebe uma sociedade boa agindo contra valentes ferozes, “tudo é e não é”, como podemos ler em *Grande sertão: veredas*. O desgoverno rege no espaço sem leis, esperando uma ordem que acalme os bravos ânimos, estabeleça novas formas de vida em comum.

Primeiras estórias apresenta um marco temporal de modo mais evidente que em outras obras de Rosa, por meio da sugestão da construção de Brasília nos contos que abrem e fecham o livro. Dado que nos possibilita empreender uma interpretação levando em conta a questão da modernidade nacional. Os contos espelham, de modo invertido, o Brasil na época do lançamento do livro e Rosa mantém o seu projeto de ler a história do país pelas margens. Para Éttore Finazzi-Agró, “aquilo que sobressai, no processo acelerado de transformação do País, é o desejo de desbravar, de limpar a história nacional de todos os restos e as ruínas do passado, rumo a um tempo em palimpsesto de que Brasília devia ser o motor e o emblema” (FINAZZI-AGRÒ, 2012, p. 181). Em vez de mencionar a ideia de modernidade tratando de pontos macropolíticos, interessa mais ao escritor, no nosso entendimento – obviamente além dos interesses literários –, a micropolítica, as interações, as cooperações, os diálogos, as formas alternativas de vida comunitária.

Irmandade do mal

Maria Lúcia Dal Farra assinala que não deveríamos ver o filme *Outras estórias* como “mera transposição de uma obra literária para o cinema, mas, antes, e de sobejo, de uma concepção dessa obra literária enquanto possibilidade cinematográfica” (DAL FARRA, 2008, p. 289).

¹ Em *Dialética do esclarecimento*, Theodor Adorno e Max Horkheimer estabelecem importantes reflexões sobre o encontro de Ulisses, na Odisseia, com o mundo mítico das sereias (Cf. ADORNO, HORKHEIMER, 1985). No livro *Lembrar, escrever, esquecer*, Jeanne Marie Gagnebin retoma discussões do texto de Adorno e Horkheimer (Cf. GAGNEBIN, 2009).

Seguindo essa linha, o diretor tenta conjugar, em seu trabalho, discurso literário, fílmico e teatral. O filme *Outras estórias* inicia-se com uma espécie de preâmbulo onde podemos ver, inicialmente, em um ambiente em penumbra, as botinas de Tio Man'Antônio (Paulo José). O filme começa focando o baixo, o minúsculo, o rasteiro. A pouca luz parece vir apenas das pequenas frestas de portas e janelas fechadas. O protagonista do conto começa a caminhar, abrindo essas janelas e portas de sua grande morada, como se estivesse abrindo as cortinas de um teatro e ao mesmo tempo convidando os espectadores a entrarem na casa/história. O fato se dá logo após a morte da mulher, Tia Liduína. Velando a mãe, uma das filhas de Tio Man'Antônio pronuncia literalmente um trecho do livro: “ – Pai, a vida é feita só de traiçoeiros altos-e-baixos? Não haverá, para a gente, algum tempo de felicidade, de verdadeira segurança?” E ele, no devagar da resposta, dizia com suave voz: – “Faz de conta, minha filha... Faz de conta...”

O convite para que, dentro de espaços estriados, fechados, imaginemos linhas de fuga, criemos espaços lisos, evoquemos a fabulação percorre todo o enredo fílmico. Após a morte da mulher, Tio Man'Antônio passa a encarar a vida, os negócios, os empregados com maior suavidade, deixando as coisas seguirem caminho mais natural. Parece deter uma compreensão maior a respeito da fugacidade e da efemeridade das coisas terrenas. As ideias de posse, poder e retenção recebem uma leitura a contrapelo a partir das novas ações da personagem.

Após o trecho inicial de “Nada e nossa condição”, com as cenas de Tio Man'Antônio, o quadro fílmico muda-se para a história “Os irmãos Dagobé”. O “faz de conta” e os “traiçoeiros altos-e-baixos” da vida são convidados a entrarem em ação, na luta entre homens malvados e sujeitos de bem. A nova cena inicia-se com Liojorge (Rodolfo Vaz) folheando uma bíblia aberta na página “Livro do Eclesiastes”, título que o espectador consegue, com certo esforço, ler, pois a escrita lhe aparece invertida, já que o homenzinho, focado pela câmera, estava com o livro no colo. Em seguida, a câmera movimenta-se, fazendo uma tomada panorâmica, em *plongée*, de um vasto espaço rural. O perigo surge do campo atrás da casa de Liojorge. Devagar, começamos a perceber, ainda distantes, vários homens a cavalo direcionando-se ao vilarejo em dia bem claro. Essas alterações entre espaço fechado e aberto, escuro e claro, baixo e alto irão se refletir em várias partes do filme, podendo revelar tanto imagens do bem e do mal, da sanidade e da loucura, como suscitar influências do Barroco na obra roseana, retomadas pelo discurso fílmico. Além do jogo de opostos, de enigmas e alegorias – conceito que aproxima o Barroco de teorias estéticas modernas –, a criação rosiana revela, excesso de detalhes, como propunha o estilo artístico.

Cumprе salientar que, em *Outras estórias*, pode-se notar o interesse do diretor pelo traço aparentemente sem valor, pela perspectiva de baixo, pelos pés, sapatos, chinelos. A busca de objetos baixos, aparentemente insignificantes, relaciona-se com as vidas descritas.

Em “Os irmãos Dagobé”, nos deparamos com o rompimento de um comportamento harmonioso com o espaço-tempo pela chegada, ao vilarejo, do bando dos Dagobé, irmãos que se faziam valentes pelas maldades e covardias impostas aos habitantes de pequenos povoados. Liojorge, “um lagalhé pacífico e honesto”, “estimado por todos” (ROSA, 1988, p. 27), sem querer, matara, “com respeito”, o Damastor Dagobé (Cacá Carvalho). Agora, o homenzinho receava, em sua humilde casa, a vingança dos três irmãos que velavam o mais velho, o pior de todos. Não apenas Liojorge, mas todo o povo, assim como o leitor, aguardam, ansiosos, o desenrolar da cruel trama. As pessoas do lugar vão ao velório, sabem ser o moço, agora assassino, sujeito honesto, trabalhador, religioso. Mas em seu íntimo queriam o espetáculo da vingança naquele fim de sertão onde “nem havia autoridade” (ROSA, 1988, p. 29).

Liojorge, no entanto, surpreende a todos mandando dizer que queria ajudar a carregar o caixão, para mostrar sua ausência de culpa no episódio. Ao final da história, no cemitério, o caixão passa a ser coberto. Ouvem-se apenas as pás de terra; “Terra em cima: pá e pá; assustava a gente, aquele som” (Rosa, 1988, p. 31) Após um crescendo de tensões à espera do desfecho fatal, Doricão, um dos irmãos, manda Liojorge ir para casa, dizendo que eles iriam embora do lugar: “Moço, o senhor vá, se recolha. Sucede que o meu saudoso irmão é que era um diabo de danado...”. E completa: “A gente, vamos’embora, morar em grande cidade...” (ROSA, 1988, p. 31). Liojorge é perdoado e pode voltar ao seu lar, à vida comum.

A escolha por sonoridades ligadas ao barroco, inclusive nas interpretações das Bachianas, de Villa-Lobos – pelo grupo Uakti – contribuem para evidenciar a constante luta entre os contrários, a difícil busca para se estabelecer uma plena interlocução. Minas barroca eclode – com o auxílio musical – da linguagem roseana, incidindo nas atitudes das personagens.

Durante o velório, em miúdas conversas, a pequena multidão presente lembra de passagens da vida do valente morto. Dessa lembrança surge a história seguinte – “Famigerado” –, texto que mescla tempos distintos ao apresentar um médico (Juca de Oliveira) datilografando uma narrativa enquanto a mesma está ocorrendo. O médico pode estar escrevendo não apenas a sua, mas todas as “outras” histórias do filme.

Mas podemos também pensar que todas as histórias são contadas durante a longa madrugada do velório, fazendo com que as redes de oralidade ganhem outra percepção no enredo. Assim como a trama literária rosiana, a literatura oral entra em diálogo com a forma escrita do médico rural.

Percebe-se, no desenvolvimento cinematográfico, que muito comumente a voz narrativa é realizada por uma personagem secundária, por um figurante que participa de certa parte da cena, o que nos lembra a retomada dramaturgica do coro do teatro grego pelo filme. Isso ocorre, por exemplo, com as conversas no velório de Dagobé. Já no caso de “Nada e nossa condição”,

nota-se mesmo a retomada do corifeu da tragédia grega. Nesta história, a mulher que interpreta, de modo intervalar, a costureira, a cozinheira e testemunha das ações (Walderez de Barros) “passeia invisível pelas cenas, sem ser pressentida (...). Como tal, ela não tem lugar enquanto personagem integrada na história, situando-se fora das ações e excrescente aos acontecimentos.” (DAL FARRA, 2008, p. 292.) As filhas do tio Man’Antônio atuam, de forma alternada, como personagens e como narradoras das cenas (componentes do coro). Já Nhatiaga, da história “Substância”, atua ao mesmo tempo como personagem e como narradora. Nesse sentido, essa personagem parece alterar a retomada da estratégia dramaturgica grega pela ideia de testemunho. Esse é o mesmo tipo de narrador encontrado nas cenas de “Famigerado”. Deve-se notar que, excetuando-se o narrador de “Famigerado”, todos os outros não existem nos contos rosianos, passando a funcionar como estratégia ficcional do filme. (Cf. DAL FARRA, 2008, p. 293). Quanto ao fato de a voz ser dada prioritariamente a personagens secundários, a figurantes, podemos nos lembrar de artigo de Georges Didi-Huberman. De acordo com o filósofo, o cineasta Eisenstein, contrariamente ao cinema hollywoodiano, buscava

devolver aos figurantes, que são para o cinema o que o povo é para a história, suas faces, seus gestos, suas falas e sua capacidade de agir. De filmá-los, menos como uma ‘massa’ do que como uma ‘comunidade’, atriz principal – ativa e não passiva – da história real (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 131).

O pensador francês sugere repensarmos a história do cinema a partir dos rostos dos figurantes, procurando devolver a eles a sua dignidade, a sua figura: a ética da imagem.

A boa e a má fama

O conto “Famigerado” trata de um inesperado encontro ocorrido entre um médico rural e Damázio, “O feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo.” (ROSA, 1988, p.14). Constava que o homem havia se tornado mais sereno de alguns anos pra cá, mas não se podia perder a vigilância em contato com tal figura. Um moço do governo havia lhe chamado de famigerado. Damázio foi atrás do médico para que esse lhe dissesse o significado da palavra. A saída do médico foi trazer justamente o significado dicionarizado do termo: “célebre, notório, notável”, escondendo, assim, o significado corrente que traduz má fama, valentia. Pela astúcia com as palavras, o médico letrado dobra e convence o sujeito feroz. Este agradeceu a conversa, a explicação, “quis apertar a mão. Outra vez, aceitaria de entrar em minha casa.” (ROSA, 1988, p. 17), relata o assustado e arguto interlocutor.

A história revela a força da palavra, da “diplomacia”, para acalmar e controlar sentimentos perigosos, brutais. O próprio Damázio assinala, ao fim do enredo: “Não há como que as grandezas machas duma pessoa instruída!” (ROSA, 1988, p. 17). As estórias parecem ir,

devagar, revelando modos, ações que seriam necessárias acontecer para que houvesse, de fato, uma mudança para outro estágio civilizacional no país. Para que a modernidade, de fato, vingasse, seria necessário acalmar ferozes ânimos, atitudes impensadas, educar, promover o viver em comum – ou, quem sabe – estabelecer algo mais difícil: dar conta, num projeto de política da amizade que nos lembra propostas de Jacques Derrida, da convivência entre os contrários, da hospitalidade incondicional – ao contrário da hospitalidade condicional instituída pelo Direito – em relação a pessoas, culturas e saberes estranhos aos nossos: conviver com a diferença radical, sem sua exclusão. (Cf. DERRIDA, 2003). Deve-se notar que, no livro, grande parte dos valentes, dos bravos, dos lunáticos, dos loucos e loucas, dos que apresentam pensamentos místicos, fantasiosos, comportamentos diferentes da regra, morrem ou partem.

Nada e a condição humana

Como vimos, “Nada e nossa condição” conta a história do rico fazendeiro Tio Man’Antônio. Vivia com a mulher, Tia Liduína e rodeado pelas filhas em grande casa de fazenda. Tia Liduína, repentinamente morre, fato expresso na própria linguagem que, sem preâmbulos, assinala: “Sua mulher, Tia Liduína, então morreu, quase de repente, no entrecorte de um suspiro sem ai e uma ave-maria interrompida.” (ROSA, 1988, p. 74-75).

Após a morte da mulher, Tio Man’Antônio manda derrubar matos e cortar árvores em torno da residência. Desbrava seu território, mudando a vista que lembrava os tempos e os gostos da mulher. As filhas casam-se, vão-se embora. Tio Man’Antônio, então, arma seu grande projeto: doar e distribuir – em cartório – suas terras para os empregados: “seus muitos, descalços servos, pretos, brancos, mulatos, pardos, leguelhês prequetés, enxadeiros, vaqueiros e camaradas” (ROSA, 1988, p. 79). Ficava apenas com a vasta casa e o terreno em volta, fazendo de conta nada ter, em sugestiva referência ao taoísmo. Éttore Finazzi-Agrò lembra-nos da proposta do “ser qualquer” estabelecida por Giorgio Agamben. Para este, o “ser qualquer” apresenta a marca da

expropriação de todo caráter específico (o ser burguês ou o ser comunista, assim como o ser brasileiro ou italiano) rumo à constituição de uma “comunidade sem pressupostos e sem sujeitos”, em que o “qualquer seria a “figura de uma singularidade pura” que não participa de nenhuma propriedade (...). (FINAZZI-AGRÒ, 2012, p. 179)

Esse “qualquer um” idealizado por Agamben pode exemplificar tanto o Tio Man’Antônio quanto – e talvez de modo mais contundente – o velho de “A terceira margem do rio”, história do livro não presente no filme.

A expressão “Faz-de-conta” torna-se uma constante nas palavras do fazendeiro, diante de seu impensável projeto. Ettore Finazzi-Agrò, ressalta que a doação sem contrapartida, feita

por Tio Man' Antônio, “não encontra a gratidão dos beneficiados, pelo contrário suscita suspeita e até ódio, se propondo como reafirmação do Poder e da Soberania.” (FINAZZI-AGRÒ, 2012, p. 186.). Nesse sentido, torna-se importante pensar na ideia do perdão como pressuposto fundamental para o aparecimento da comunidade. Ainda segundo Ettore, “o rancor suscitado pela generosa e não “re-munerada” doação de Tio Man' Antônio é o sinal de que a comunidade só pode se instituir a partir de um “nada-em-comum”, confirmando que a “nossa condição” consiste apenas num “fazer de conta” de possuir (“faziam de conta que eram donos”). (FINAZZI-AGRÒ, 2012, p. 187). No conto, a ideia da existência comum apenas será realmente consolidada com a morte do velho fazendeiro, com a transformação de seu corpo em cinzas que voam alto e pousam nas terras da fazenda, depois do incêndio da casa, durante o velório.

O polvilho mais alvo

No conto “Substância”, narra-se a história de Maria Exita (Giulia Gam), uma pobre menina que fora viver na fazenda. Nhatiaga (Marieta Severo), empregada, trouxera-a, por piedade. A mãe, mulher leviana, fugiu de casa; um irmão cumpria pena por assassinato; outro, homem também feroz, estava foragido; o pai, com lepra, fora levado para um leprosário e certamente não voltaria. Com a descrição da família, descreve-se, também, o fardo de impressões negativas que carregava Maria Exita. Na fazenda, deram-lhe o pior serviço: o de quebrar, com a mão, os torrões de polvilho, nas lajes. O fazendeiro Sionésio (Enrique Díaz) é apresentado como empreendedor, de espírito modernizante. Herdando a fazenda, queria vê-la progredir, ampliando a plantação de mandioca para que aumentasse a produção do melhor polvilho da região. Sionésio apaixonou-se por Maria Exita, como a sugerir laços entre territórios distantes, revelando desejo de ultrapassar fronteiras, lembrando-nos ainda velhos contos de fadas. A ideia de clareza, brilho, imagens solares, brancas, acompanham todo o enredo do conto, dando pistas, inclusive para o futuro filme. Nas festas e encontros, todos achavam a moça bonita, formosa, mas tinham cautela com Maria, preconceitos em relação a ela, hesitavam: “temiam a herança da lepra, do pai, ou da falta de juízo, da mãe, de levados fogos. Temiam a algum dos assassinos, os irmãos (...)” (ROSA, 1988, p. 140).

Mesmo no conto mais amoroso do filme, o jogo entre o dom e a dúvida, entre o desejo e o medo de amar compõem o espaço ficcional. Quanto à Maria Exita, os homens da fazenda “tinham-lhe medo, à doença, incerta, sob a formosura.” (ROSA, 1988, p.140). O patrão amante acha que esses receios são providência que lhe abrem o caminho. Quando finalmente Sionésio decide pedir Maria Exita em casamento, aproxima-se, inteiro, de seu espaço de trabalho. Os dois acabam subindo à mesa e quebrando, juntos – como se estivessem realizando um trabalho em comum –, o torrão de polvilho, momento em que as mãos se tocam e acariciam-se. Da hesitação surge o êxito. (Cf. ROSA, 1988, p. 142)

Sorôco e Benfazeja

Logo após a cena de Maria Exita, surge, diante das câmeras, um cego sertanejo (Sivaldo dos Santos). Talvez referência a Retrupé, personagem pobre, cego e pedinte, do conto “A Benfazeja”. O cego nos remete aos antigos poetas, aedos e rapsodos, e traz, à luz, a real história de Sorôco, visto até então apenas de relance, já que esse núcleo funciona como ligação entre diversos enredos de *Outras estórias*.²

Em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, a personagem Sorôco (Antônio Calloni) leva a mãe (Nilza Maria) e a filha (Sílvia Buarque) – loucas – à estação ferroviária, de onde seguiriam para hospício em Barbacena. Após o embarque, Sorôco, vazio, oco, caminha para casa, solitário. Repete a canção sem nexos entoada pela mãe e pela filha. A comunidade passa a acompanhá-lo e, devagar, começa a entoar a mesma melodia. (ROSA, 1988, p. 21).

Se no início do filme, Tio Man’ Antônio abre as janelas e portas de sua residência como se estivesse abrindo as cortinas, ao final, todos os personagens, inclusive os mortos, voltam à “boca de cena” para receber os aplausos, para se juntarem a Sorôco em seu retorno ao lar, para convidarem o espectador a seguirem juntos o cortejo, buscando despertar afetos em relação ao outro, não apenas a Sorôco, mas ao cego, a Maria Exita, a Tio Man’ Antônio, a Damázio, a Dagobé e àquelas tantas diversas personagens, protagonistas e figurantes.

O filme complementa uma importante característica do livro rosiano, que é a proposição de diversos lugares de fala, construção de vários e complexos tipos de narradores. As tomadas panorâmicas, do alto, como na chegada dos Dagobé, no início do filme e a cena final com a multidão levando Sorôco pra casa, por exemplo, acentuam essas múltiplas perspectivas e mutações dos narradores. Se já existem tantos focos narrativos no texto escrito, o texto cinematográfico amplia esses lugares, aumentando as perspectivas e as percepções do receptor. (Cf. CASTRO, 2002)

O livro rosiano revela uma necessidade de consertar o sertão, acalmar e domar forças estranhas e mesmo maléficas para que o espaço ganhe uma configuração mais comunitária, republicana, ligada a princípios e práticas cidadãs. Por outro lado, há também, nos textos, uma crítica à dificuldade de conviver com a diferença, como ocorre na relação de determinada população com a personagem Mula Marmela, do conto “A

² Thayara Castelo Branco, escrevendo sobre o hospício de Barbacena, assinala: “Sessenta mil mortos. Esse é o resultado do tratamento manicomial executado no Hospital Colônia de Barbacena/ MG. Fundado em 1903 com capacidade para 200 leitos, o hospital contava com uma média de 5.000 mil pacientes em 1961 e ficou conhecido pelo genocídio em massa ocorrido especialmente entre as décadas de 60 e 80.” Disponível em: <http://justificando.com/2015/03/05/o-holocausto-manicomial-trechos-da-historia-do-maior-hospicio-do-brasil/>

Benfazeja”, história ausente do filme. Parece-nos que, juntamente com essa discussão, a grande aposta presente no livro está no diálogo, na interlocução com a diferença, na vontade de ver as fronteiras como espaços de trocas, e não de isolamento, com todas as dificuldades, heterogeneidades e dissonâncias envolvidas nesses trâmites “diplomáticos”. A busca de diálogo, o enfrentamento de adversidades em busca de maior comunicação aparece em todas as histórias do filme.

O conceito *bregar*, trabalhado por Arcadio Díaz Quiñones em *El arte de bregar: ensayos*, aproxima-se de nossa ideia de “diplomacia menor” – relativa a modos de propor novos pactos com o outro, o estranho, em relações cotidianas – contribuindo, assim, com as discussões deste ensaio. Bregar dialoga também com propostas de Hannah Arendt. Como sabemos, para Arendt (1991), o objeto da política é a convivência entre diferentes. De acordo com Díaz Quiñones,

La estrategia del *bregar* consiste en poner en relación lo que hasta ese momento parecía distante o antagónico. Es una posición desde la cual se actúa para dirimir sin violencia los conflictos muy polarizados. En ese sentido, connota abrirse espacio en una cartografía incierta y hacerle frente a las decisiones con una visión de lo posible y deseable. (...). Idealmente, se *brega* hasta encontrar un modo de alcanzar el difícil equilibrio entre elementos potencialmente conflictivos. Hay una vocación de armonía en el *bregar*, de armonizar, de armonizar necesidades e intereses. (...). (QUÍÑONES, 2000, p. 22)

Na obra rosiana e no filme, as personagens Liojorge, médico rural, tio Man’ Antônio tentam conversar, criar novo acordo, abrir-se para uma melhor interação com o outro, mesmo em situações de exposição ao perigo, de desafeto, ressentimento ou descaso. Sionésio propõe-se a fazer um “desenredo” frente a tantas narrativas que impediam a livre expressão de Maria Exita, indo ao encontro da amada. Sorôco estabelece diálogo com o corpo coletivo da multidão que lhe acolhe e caminha com ele, compartilhando com a personagem a sua dor. Sorôco, é apresentado, no filme, como alguém que passa por muitas dificuldades na convivência com mãe e filha; parece não conseguir criar um pacto com seus corpos e vozes. Mas, ao final, mesmo na ausência física das duas mulheres, estabelece uma relação estreita e verdadeira com elas, por meio da memória internalizada do canto, repetido por ele e pelos parceiros de caminhada. Sugere-se, desse modo, não apenas um atento olhar às imagens dos figurantes, das personagens sertanejas, mas uma escuta detida aos estranhos sons, aos cantos e falas que não são bem entendidos inicialmente. Para Jean Luc-Nancy, “o lugar sonoro (...) não é (...) um lugar onde o sujeito viria fazer-se ouvir (...), é, pelo contrário,

um lugar que se torna um sujeito na medida em que o som aí ressoa.” (NANCY, 2014, p. 35)

Os narradores roseanos, traduzidos por Pedro Bial, insinuam, talvez, o desejo de que o próprio expectador repense sua ânsia de tragédia como ápice das histórias, quebrando expectativas, sugerindo a existência de outros sentidos para os enredos que se desenrolam ao nosso redor. Para isso é necessário apurar o olhar, a audição e encetar novas formas de diálogo, de “diplomacia”, reacendendo, como nos ensina Jacques Derrida, os sentidos das palavras hospitalidade, esquecimento e perdão.

Referências

ADORNO, T.W e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.

BARBIERI, Ivo. A invenção lúdica nas *Primeiras estórias*. In: SECCHIN, Antonio Carlos et alii. *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Os figurantes. In: CASA NOVA, Vera e MAIA, Andréa Casa Nova (Orgs.) *Ética e imagem*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2010, p. 125-133.

CASTELO BRANCO, Thaynara. O holocausto manicomial: trechos da história do maior hospício do Brasil! Disponível em: <http://justificando.com/2015/03/05/o-holocausto-manicomial-trechos-da-historia-do-maior-hospicio-do-brasil/>. Acesso em 22 de maio de 2015.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Das Primeiras para as Outras estórias. In: FANTINI, Marli. *A poética migrante de Guimarães Rosa*. In: Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

DERRIDA, Jacques. *Da hospitalidade*: Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DÍAS QUIÑONES, Arcadio. *El arte de bregar*: ensayos. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Callejón, 2000.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Munus e communitas: a identidade negociada e a comunidade ausente na modernidade brasileira*. In: CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt e REALES, Liliana (Orgs.). *Arquivos de passagens, paisagens*. Florianópolis: Editora UFSC, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2005.

MENEZES, Roniere. *O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Trad. de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, 2014.

PEREIRA, Helena Bonito Couto. As adaptações de João Guimarães Rosa para o cinema. Juiz de Fora: *Revista Ipotesi*, v. 13, n. 1, p. 117 - 127, jan./jul. 2009.

ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. 15ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.