



Nonada: Letras em Revista

E-ISSN: 2176-9893

nonada@uniritter.edu.br

Laureate International Universities

Brasil

Menezes, Roniere  
PRIMEIRAS ESTÓRIAS NA LITERATURA E NO CINEMA: ESPAÇOS DO COMUM  
Nonada: Letras em Revista, vol. 1, núm. 26, 2016, pp. 3-10  
Laureate International Universities  
Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512454190002>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

## **PRIMEIRAS ESTÓRIAS NA LITERATURA E NO CINEMA: ESPAÇOS DO COMUM**

### **PRIMEIRAS ESTÓRIAS IN LITERATURE AND FILM: COMMON SPACES**

Roniere Menezes<sup>1</sup>

**Resumo:** Este ensaio pretende analisar o livro *Primeiras estórias* (1962), de Guimarães Rosa, e sua transposição para o filme *Outras estórias* (1999), dirigido por Pedro Bial, com adaptação de Alcione Araújo. Tomaremos como foco central do trabalho a noção de comum. Buscaremos verificar como este conceito, tratado por pensadores contemporâneos, aparece nas obras analisadas. O ensaio almeja investigar aspectos da linguagem literária e fílmica e avaliar a relação das personagens com a vida comunitária. Podemos perceber, no livro e no filme, imagens relativas a outras formas de espacialidade e temporalidade, distantes dos modelos predominantes na modernidade ocidental. Ideias sobre compartilhamento, comunidade, comunicação e cooperação surgem da análise dos textos. Mas o trabalho também mostrará o conceito de comum como a dificuldade de se empreender experiências comunitárias, tentando abrir o leque de interpretações sobre a questão. O livro e o filme trazem as ideias do diálogo e do perdão como pontos importantes, sugerindo novas formas de vida social.

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa, literatura, cinema, comum.

**Abstract:** This essay analyzes the book *Primeiras estórias* (1962), by Guimarães Rosa, and their transposition into film *Outras estórias* (1999), directed by Pedro Bial and adapted dramaturgically by Alcione Araújo. We will take as a central focus of the work the notion of common. We seek to see how this concept, handled by contemporary thinkers, is presented in the analyzed works. The test aims to investigate aspects of literary and filmic language and evaluate the relationship of the characters with community life. We can see in the book and movie, images related to other forms of spatiality and temporality, distant from the prevailing models in Western modernity. Ideas about sharing, community, communication and cooperation arise from the analysis of texts. But the work also show the concept of common as difficult to undertake community experiences, trying to open the range of interpretations of the issue. The book and the film bring the ideas of dialogue and forgiveness as important points, suggesting new forms of social life.

**Keywords:** Guimarães Rosa, literature, cinema, common.

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 21 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”, da articulação discursiva empreendida pelas personagens negociantes das palavras.

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.

---

<sup>1</sup> Professor do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), doutor em Literatura Comparada, líder do Núcleo de Estudos ATLAS/CNPq (Análises Transdisciplinares em Literatura, Arte e Sociedade) e pesquisador do Acervo de Escritores Mineiros da UFMG.

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, encantamentos<sup>2</sup>. 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 com o outro, de viver em comunidade. 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, estabelecendo novas maneiras de viver 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: “As margens da alegria” e “Os cimos”. Esse dado possibilita-nos empreender uma interpretação que leva em conta a questão da modernidade nacional. Os contos espelham, de modo invertido, o Brasil na época do lançamento do livro, e Rosa rearticula 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)

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 em que 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 vislumbrada 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

---

<sup>2</sup> Nesse sentido, vale lembrar o ensaio de Theodor Adorno sobre o encontro de Ulisses, na Odisseia, com o mundo mítico das sereias (cf. ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Cumpre lembrar ainda do ensaio de Jeanne Marie Gagnebin sobre o texto de Adorno (cf. GAGNEBIN, 2006).

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<sup>7</sup>Antônio passa a encarar a vida, os negócios, os empregados com maior suavidade, deixando as coisas seguirem caminho mais natural. Parece deter uma melhor compreensão 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<sup>7</sup>Antônio, o quadro fílmico muda-se para a história “Os irmãos Dagobé”. O “faz de conta” e os “traíçoeiros altos-e-baixos” da vida são convidados a entrarem em ação, na luta entre homens maus 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, pois o homenzinho, focado pela câmera, estava com o livro no colo. A Câmera faz uma tomada panorâmica de um campo, a partir de um ponto bem alto. O perigo surge das veredas 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 roseana revela excesso de detalhes, como propunha o estilo artístico.

Sonoridades ligadas ao Barroco, especialmente as interpretações das Bachianas de Villa-Lobos realizadas 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.

Em diversas cenas de *Outras estórias*, nota-se 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”, deparamo-nos com o rompimento de uma relação harmoniosa dos moradores com o espaço-tempo, devido à 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 que o moço, agora assassino, é 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 o barulho das 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). Desse modo, Liojorge é perdoado e pode voltar ao seu lar, à vida comum.

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 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 roseana, 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 dramática 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 dramática 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 literários roseanos, 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). Os moradores da região comentavam que o valente sujeito havia se tornado mais sereno nos últimos anos, mas isso não era certo. Não se podia perder a vigilância em contato com tal figura. Um moço do governo o havia 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 médico 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 revelam algumas importantes ações e táticas cotidianas das personagens ligadas a novas formas de comunicação. Esses gestos e discursos talvez pudessem contribuir para que de fato ocorresse, no país, a mudança para outro estágio civilizacional. Para que a modernidade, de fato, vingasse no Brasil, seria necessário acalmar ferozes ânimos, atitudes impensadas, educar, compartilhar, promover a vida em comum. Seria importante estabelecer algo ainda 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 em relação a pessoas, culturas e saberes estrangeiros em relação aos nossos. Nesse sentido, tornar-se-ia fundamental aprender a conviver com a diferença radical, sem sua exclusão (Cf. DERRIDA, 2003). Deve-se notar, contudo, que, no livro, grande parte dos valentes, dos bravos, dos lunáticos, dos loucos, dos que apresentam pensamentos místicos, fantasiosos, comportamentos diferentes da regra geral, morrem ou partem para lugares distantes.

### **Nada e a condição humana**

Como vimos, “Nada e nossa condição” conta a história do rico fazendeiro Tio Man’ Antônio. Este 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 interrupta”. (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 finada 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 prequetês, enxadeiros, vaqueiros e camaradas”. (ROSA, 1988, p. 79) Ficara apenas com a vasta casa e o terreno em volta, fazendo de conta nada ter, em sugestiva referência ao taoísmo. Éttore Finnazi-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 Exita, como a sugerir laços entre territórios distantes, revelando desejo de ultrapassar fronteiras sociais, lembrando-nos ainda velhos contos de fadas. A ideia de clareza, brilho, imagens solares, brancas, acompanham todo o enredo do conto roseano, dando pistas, inclusive, para o futuro filme. Nas festas e encontros, todos achavam a moça bonita, formosa, mas tinham cautela, preconceito em relação a ela: “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 livro e 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 acredita que esses receios são providência que lhe abrem o caminho. Quando finalmente Sionésio decide pedir Maria Exita em casamento, aproxima-se, por inteiro, de seu espaço de trabalho. Os dois acabam subindo à mesa e quebrando, juntos – como se estivessem compartilhando um trabalho, agindo em comum – o torrão de polvilho, momento em que as mãos se tocam, acariciam-se (ROSA, 1988, p. 142).

Jacques Derrida, em *Politique de l'amitié* (Cf. DERRIDA, 1994), propõe uma forma de amizade em que um ser possa expressar-se melhor na interação com a outriedade. A política da amizade liga-se a um espaço constituído além da proximidade, da reciprocidade, numa relação que ultrapassa as imagens de parentesco e de semelhança. Seria, ainda, o caminho para desenvolver a sensibilidade em relação a distintas opiniões, a diferentes modos de vida. As cenas roseanas ajudam-nos a imaginar outras possibilidades de “contrato social”, por meio de novas amizades ou mesmo novos amores.

### **Sorôco e Benfazeja**

Logo após a cena de Maria Exita, surge, diante das câmeras, um cego sertanejo. 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, pois esse núcleo funciona como ligação entre diversos enredos de *Outras estórias*.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> 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/>

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 entoados pela mãe e pela filha. A comunidade passa a acompanhá-lo e, devagar, começa a entoar a mesma melodia (ROSA, 1988, p. 21).

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 receberem os aplausos, para se juntarem a Sorôco em seu retorno ao lar, para convidarem o espectador a seguirem juntos o cortejo. Buscam, desse modo, 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 roseano: 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 na cena final, com a multidão levando Sorôco para casa, por exemplo, acentuam essas múltiplas perspectivas e mutações dos narradores. Se existem tantos focos narrativos no texto escrito, o texto cinematográfico amplia esses lugares, aumentando, assim, as perspectivas e as percepções do receptor (Cf. CASTRO, 2002).

O livro roseano 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 se viver com a diferença, como ocorre na relação de determinada população com a personagem Mula Marmela, do conto “A Benfazeja”, não transposto para o filme. Parece-nos que, juntamente com essa discussão, uma 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.

Traduzidos da obra do escritor, no filme, o simples Liojorge, o médico rural, o Man’ Antônio tentam conversar, 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 do lugarejo que enquadravam Maria Exita como ser marcado pela miséria, doença e tragédia, impedindo sua livre expressão. Desse modo, segue inteiro, como num trote ritmado de cavalo, ao encontro da amada. Sorôco estabelece diálogo com o corpo coletivo da multidão que o acolhe, caminhando 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, assim, 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 apenas por critérios objetivos e racionais. 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) Caminhando com os habitantes do lugarejo, Sorôco e os companheiros tornam-se sujeitos, pois compartilham uma aguda percepção existencial. Há, nesse espaço, nessa cena, nessa “sonoridade”, um claro sentido de empatia.

As histórias roseanas, traduzidas pelas lentes de Pedro Bial e pelo manejo dramático de Alcione Araújo, podem revelar um desejo de que o próprio espectador repense sua ânsia de



tragédia como ápice das histórias, seu interesse em enquadrar e delimitar as características dos sujeitos. A literatura roseana, retomada pelo cinema, quebra expectativas, sugerindo novos desdobramentos para os acontecimentos cotidianos. Os textos ensinam-nos a apurar o olhar, a audição, a experimentar singulares formas de diálogo, de “diplomacia”, reacendendo – como nos ensina Jacques Derrida – os sentidos das palavras hospitalidade, esquecimento e perdão. Desse modo, seria possível imaginar e construir modalidades diferenciadas de vida em comum.

## Referências

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

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 - e outros ensaios de antropologia*. 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. Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Editora Escuta, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Politiques de l'amitié*. Paris: E. Galilée, 1994.

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.

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, 2006.

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

ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. 32. impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

Primeiras Estórias book. Read 49 reviews from the world's largest community for readers. Contos em que sobressaem os costumes e a linguagem das gentes de... Tuve que leer este cuento para mi clase de literatura brasileña y me llevó una grata sorpresa, me gustó mucho. flag 1 like · Like · see review. May 15, 2017 Guilherme Marques rated it it was amazing · review of another edition. Shelves: literatura-brasileira, favorites. Com expectativas de uma leitura fácil, simples, comecei essas Primeiras Estórias no início do mês. No início, as histórias já me cativavam, mas havia algo, uma barreira de linguagem, talvez de língua mesmo, me impedindo de apreciar esses contos por inteiro. Então comecei a espaçar mais e mais as leituras, apreciando aos poucos You selected: Spanish Literature cinema. Student's age. Invite your friends and get a discount on the program or visa support! 30 best institutions in Europe and other countries abroad with Spanish Literature and cinema: study fees, rankings, list of institutions. Popular destinations Questions and answers about studying abroad. Education information. Here's the list of 30 most trusted institutions where you can have Spanish Literature with cinema in Europe and other countries abroad. You can browse the information about institutions listed below, the cost of the programs, rankings, Follow Podcast de Literatura 30:MIN to never miss another show. Join free & follow Podcast de Literatura 30:MIN. 282 “As Primeiras Leituras” “Histórias dos Ovinhos. by Podcast de Literatura 30:MIN. Follow.