



## **“A Rosa da palavra”:** meditação nas *Primeiras estórias*<sup>1</sup>

### ***The Rose of the Word: Meditation in Primeiras Estórias***

Camila Marchioro

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná / Brasil

camila.marchioro@gmail.com

**Resumo:** O estudo que se segue é uma tentativa de analisar *Primeiras estórias* (1962) a partir da hipótese de que existe, na escrita de Guimarães Rosa, uma provocação meditativa que se dá por meio da presença de um elemento causador de estranhamento, *ostraniênie*. Para auxiliar a investigação, foram usados como base os estudos de Viktor Shklovsky (1976) e Carlo Guinzburg (2001) sobre o estranhamento em cotejo com algumas noções manifestas em cartas e entrevistas de Guimarães Rosa em que o escritor fala sobre seu processo de criação. Utilizam-se ainda, a fim de aprofundar a questão da meditação e do autoconhecimento nas *Primeiras estórias*, algumas referências vindas do cânone budista, uma vez que os *sutras* e *koans* são exemplos antigos do uso de estranhamento com o objetivo de prender a atenção do ouvinte ou leitor e de fazê-lo meditar sobre um tema. Os resultados mostram que uso do estranhamento é eficaz como modo de provocação meditativa e que a meditação é de fato algo relevante para o processo de composição e recepção da obra de Guimarães Rosa.

**Palavras-chave:** meditação; estranhamento; *Primeiras estórias*.

**Abstract:** The following study attempts to analyze the book *Primeiras Estórias* (1962) from the hypothesis that in the writing of Guimarães Rosa exists a meditative provocation which occurs through the presence of an estrangement element, *ostraniênie*. To help the investigation, Viktor Shklovsky's (1976) and Carlo Guinzburg's (2001) studies are used in comparison with some letters and interviews by Guimarães Rosa in which he talks about his creative process. In order to deepen the question of meditation

---

<sup>1</sup> Agradeço o apoio da CAPES.

and self-knowledge in *Primeiras Estórias*, some references from the Buddhist canon are used, since *sutras* and *koans* are ancient examples of the use of estrangement in order to hold the listener's/reader's attention and to make one meditates on a subject. The results show that the use of *ostraniênie* is a mode of meditative provocation and meditation is indeed something relevant to the process of composition and reception of the work of Guimarães Rosa.

**Keywords:** meditation; estrangement; *Primeiras Estórias*.

*A língua é o espelho da existência,  
mas também da alma*  
Guimarães Rosa.

## 1 Introdução

O texto roseano é um convite ao adensamento: o interlocutor é provocado a mergulhar pelas camadas profundas da narrativa a fim de compreender os estranhamentos que se apresentam desde a superfície mais fina, a palavra, até a estrutura mais densa da narrativa. O resultado desta apuração extrapola os limites do livro, conforme lemos na carta de 1965 enviada pelo autor ao seu tradutor alemão: “Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada ‘realidade’, que é a gente mesma, o mundo, a vida” (ROSA, 2003, p. 238).

Desse modo, não é nímio dizer que a obra de Guimarães Rosa tem como traço marcante o que pode ser designado por *provocação meditativa*. A partir de um estranhamento gerado pela desconstrução das estruturas comuns, o texto promove no leitor uma descentralização que leva à concentração plena na estória, gerando um estado meditativo.

Guimarães Rosa afirmou que toda palavra sua deve ser meditada e que essa meditação tende a levar a um sentido original e a uma experiência de criação. Meditar vem do latim *meditatio* (ato de pensar sobre algo, contemplação; pensamento, ideia), que, por sua vez, decorre de *meditor*, cujo significado é “pensar ou refletir”. Já a palavra *meditor* procede de *medeor*, que significa “curar, dar cuidados médicos”. *Medeor*, por fim, compartilha sua raiz com o protoindo-europeu *med-*, que comporta os significados de “medir, curar” e “dar conselhos”. Desse modo,

palavras como “medida”, “meditar”, “remédio”, “medicar” e “médico” têm a mesma raiz ancestral. É possível depreender que a provocação meditativa presente na escrita de Guimarães Rosa não se afasta da sua primeira escolha pela medicina: “O bem estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra, ele se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo de criação” (ROSA, 1991, p. 83).

Meditando sobre a palavra, o leitor tem a chance de redescobrir os significados e reviver o processo de criação; todavia, isso só é possibilitado por meio do estranhamento. Ao estranhar, o leitor torna-se atento e a busca pelo sentido faz com que ele possa percorrer os caminhos da criação literária. Ademais, ele pode repensar as suas próprias escolhas, já que o estranhamento sugere um novo olhar sobre aspectos da vida que geralmente são lidos de maneira automática. A ideia de meditação é recorrente na fala do autor e creio que ele não a estivesse a empregar em sentido superficial. Por sua personalidade, Guimarães Rosa certamente conhecia as implicações profundas da meditação e seus efeitos no consciente e inconsciente humano:

Em geral, quase toda frase minha tem de ser meditada. Quase todas, mesmo as aparentemente curtas, simplórias, comezinhas, trazem em si algo de meditação ou de aventura. Às vezes, juntas, as duas coisas: aventura e meditação. Uma pequena dialética religiosa, uma utilização, às vezes, do paradoxo; mas sempre na mesma linha constante [...] (ROSA, 2003, p. 238-239).

Tomemos como ponto de apoio o conceito Zen budista de meditação. Há vários estágios “meditativos”, aprofundemo-nos naquele denominado *dhyana*. Há formações na superestrutura da mente que são provenientes das experiências do dia a dia. Assim, aspectos tais como raiva, paixão e cobiça só podem ser compreendidos quando se chega à base deles, mas, além disso, há outros aspectos que podem ser dissolvidos, revisitados, tais como a noção de tempo, sujeito, forma, espaço, dualidades, e conceitos pré-estabelecidos na mente. A base para essa reconfiguração de significados é a própria consciência, a mente, e não as formações da mente – as impressões/perturbações da superfície. O primeiro processo da meditação é conhecido como *dharana*: uma concentração ininterrupta. Após isso ocorre *dhyana*, que é um estado de perfeita equanimidade e consciência, ou seja, uma consciência extrema e ininterrupta.

Estou traduzindo *dhyana* por “meditação”, “contemplação”, mas há algo que deve ser considerado sobre esse termo. A concepção de meditação no Ocidente, especificamente pelo que se difundiu a partir da Europa, está relacionada especialmente com uma tradição cristã sistematizada por Santo Inácio de Loyola nos *Exercícios espirituais* e disseminada por meio de uma dezena de tratados jesuítas (MARTZ, 1971, p. 25). A meditação, tal como concebida por Loyola, consistia em concentrar-se em aspectos como o pecado e o inferno, o nascimento de Cristo, a semana da Paixão e a Ressureição, por exemplo (MARTZ, 1971, p. 26). Então, a palavra *meditação* pode ter significados que variam um pouco dependendo de cada experiência pessoal, mas parece-me muito relacionada à concentração em algo fixo e sobre o que se tenta compreender ou tirar alguma lição – essa certamente é também uma parte da meditação tal como concebida na tradição Zen budista. Entretanto, *dhyana*, segundo Alan Watts (2006), não pode ser entendido apenas como “meditação”, tampouco “concentração” no seu sentido mais geral de fazer um grande esforço para focar em um único ponto. *Dhyana*, segundo o autor, pode ser compreendido como “concentração” no sentido de estar livre de distrações, um sentimento de total presença da mente, de estar atento ao presente e consciente de sua própria existência; e, quando se está completamente concentrado no presente, a noção de “eu” se dissolve (WATTS, 2006, p. 27). Parafrazeando Camões: “transforma-se o contemplador na coisa contemplada”, ou seja, as fronteiras entre o “eu” e os objetos da mente se desfazem – nesse caso, a narrativa é o objeto mental do leitor no momento em que se dedica à leitura.

Em Guimarães Rosa, há claramente o intuito, por parte do autor, de promover um estado de concentração tal na narrativa que o leitor passe a ser um só com o livro. Essa exigência se expande pela inserção do paradoxo, elemento que faz com que o leitor desconstrua suas noções de certo e errado, bem e mal, diluindo a dualidade e, a partir da narrativa, reestruture seus conceitos de mundo, que já não cabem mais para o universo que se lhe apresenta pelo texto. Isto não é outra coisa senão *dhyana*.

A relação entre aventura e meditação – que se unem a partir de “pequena dialética religiosa” – bem como outros aspectos da obra de Guimarães Rosa, encontra fundamento em textos muito antigos como nas *Upanishads* hindus e nos *Sutras* budistas. É sabido que o autor tinha algum conhecimento de sânscrito, chinês e japonês, o que facilita pensar

essa relação. Portanto, segue abaixo um excerto da “Isha Upanishad” em que a união entre *ação* e *meditação* aparece de modo explícito:

But those who combine action with meditation  
Cross the sea of death through action  
And enter into immortality  
Through the practice of meditation.  
So have we heard from the wise.  
(THE ISHA..., 2008, p. 58).

Olhando por esse prisma, vejamos o que o autor disse em entrevista a Günter Lorenz:

Meditando sobre a palavra, ele se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação. Disseram-me que isto era blasfemo, mas eu sustento o contrário. Sim! A língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem. A impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua. Quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal. (ROSA, 1991, p. 83-84).

Pela sequência da entrevista é possível inferir que é a partir do ato meditativo que o leitor é capaz de chegar à repetição do processo da criação e por essa via ele também pode “vencer o mal”. Tal ideia não está distante da *Upanishad* supracitada, pois “ação e meditação” auxiliam a atravessar o “mar da morte”.

O convite à meditação está posto de maneira muito peculiar por Rosa, pois o leitor é convidado a meditar a partir do estranhamento provocado tanto pelo insólito dos termos lexicais, quanto pelo paradoxo gerado pela dialética entre ação e meditação no interior da própria narrativa. Isso pode ser construído de vários modos. Em *Primeiras histórias*, um grande exemplo desse paradoxo é o olhar “meditativo” do narrador em relação à ação narrada, que nem sempre acompanha a sua expectativa ou julgamento, gerando um paradoxo que convida o leitor a avaliar as várias faces da situação apresentada. Soma-se a isso a presença total de narradores em primeira pessoa, o que reforça o cariz lírico do livro. Se tomarmos como base a fundamentação teórica de Emil Staiger (1977), podemos abrir o horizonte da prosa percebendo nela traços estilísticos de diversos gêneros.

Em Guimarães Rosa, mais especificamente nas *Primeiras estórias*, podemos identificar o que Jakobson (1995) define como “função poética”. O uso da primeira pessoa em Rosa direciona o olhar para a mensagem do texto, realçando as ambiguidades da narrativa (as diferenças entre o que o narrador espera e o que, de fato, ocorre), deslocando o foco perceptivo. A subjetividade do narrador se contrapõe ao mundo narrado, movendo estruturas figurativas tipicamente líricas que compõem um discurso metaforizado. Como parte desse processo, o estranhamento e o paradoxo estão estreitamente conectados à função poética e também à provocação meditativa das *Primeiras estórias*.

## 2 *Ostraniênie* e paradoxo

A primeira ocorrência do termo *ostraniênie* data de 1917 com a publicação do ensaio “A arte como procedimento”, do russo Viktor Shklovsky. A palavra *ostraniênie* (остранение) não existe em russo, o termo é uma variação inventada por Shklovsky (1976) a partir da palavra *ostranie* (странный) – que significa “estranho”, “curioso”, “singular” – ou a partir da raiz “*estran*” (странн), que significa “país”, “lugar”. Criar um termo por meio de uma leve modificação de uma palavra se conecta com o meticuloso modo de criação de Guimarães Rosa, tendendo-se em mente o hábito do escritor mineiro de recuperar palavras antigas já em desuso dando a elas nova cor nas linhas de seu texto – um modo de causar estranhamento.

Ainda que o termo tenha sido criado por Shklovsky (1976) e que a noção de *ostraniênie* nas artes tenha se difundido a partir de seu ensaio de 1917, o estranhamento em si não é uma invenção do século XX. Segundo Guinzburg (2001), ele pode ser aferido facilmente na história da literatura desde os gregos até os nossos dias.

Em “A arte como procedimento”, Shklovsky afirma que, uma vez tornadas habituais, as ações tornam-se também automáticas, de modo que nossos hábitos tendem a se concentrar em um meio inconsciente e a serem realizados automaticamente (SHKLOVSKY, 1976, p. 43). Um dos exemplos citados por Shklovsky (1976) provém de uma nota do diário de Leon Tolstói em que o escritor não consegue lembrar se havia ou não se secado após um banho, devido à automaticidade e habitualidade desta ação. Disso decorre a seguinte afirmação: “Assim, a vida desaparecia, se transformava em nada. A automatização engole os objetos, os hábitos,

os móveis, a mulher e o medo da guerra” (SHKLOVSKY, 1976, p. 44). Desse modo, Shklovsky (1976) conclui que se uma vida se desenrola inconscientemente é como se ela não tivesse sido; portanto, sublinha o autor, a arte existe para devolver a sensação de vida e seu procedimento é o “de singularização dos objetos”, que consiste em “obscurer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção”, pois, com o hábito, os objetos passam a ser “percebidos como reconhecimento”, o que quer dizer que estão diante de nós, mas não somos capazes de vê-los (SHKLOVSKY, 1976, p. 45). São desses pressupostos que Shklovsky (1976) parte para demonstrar como a arte procede na liberação do objeto do automatismo perceptivo. Este procedimento é *ostraniênie*. O método de Rosa é muito próximo dessa ideia, uma vez que buscava “limpar” a palavra do seu uso cotidiano a fim de dar a ela ar de algo novo, recém-criado:

Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original. [...] (ROSA, 1991, p. 81).

A maldição dos costumes é notada e os autores aceitam sem crítica a chamada linguagem corrente, porque querem causar sensação, e isso não pode ser. [...] (ROSA, 1991, p. 85).

A língua serve para expressar ideias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichês e não ideias; por isso está morta, e o que está morto não pode engendrar ideias. Não se pode fazer desta linguagem corrente uma língua literária. (ROSA, 1991, p. 87).

A diferenciação entre a linguagem poética e linguagem prática é a chave para a criação da arte e para a prevenção de uma atitude sobremaneira automática: “O discurso poético é um *discurso elaborado*. A prosa permanece um discurso ordinário, econômico, fácil, correto – “*Dea Prosa* é a deusa do parto fácil, correto, de uma boa posição da criança” (SHKLOVSKY, 1976, p. 55).

No artigo “Em defesa do insólito: Viktor Shklovsky e Guimarães Rosa”, Valteir Vaz trabalha com a concepção poética de Guimarães Rosa e mostra como ela se assemelha com a de Shklovsky a partir da seleção de trechos de cartas de Rosa enviadas para a tradutora Harriet de Onís. Em um dos trechos destacados por Vaz, lê-se:

Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente, constantemente, com o português: chocar, “estranhar” o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas; obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade” nas palavras, na sintaxe. Pode parecer *crazy* (sic) de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como um animal bravo e vivo. O que gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor. Mas, me perdoe. (Carta de João Guimarães Rosa a Harriet de Onís, 2 maio 1959 *apud* VAZ, 2014, p. 47).

Assim, a vontade do escritor mineiro é a de prender o leitor por meio do estranhamento, provocando nele um estado de atenção meditativa, mexendo com as categorias daquilo que o leitor entende por comum e dá por facilmente reconhecível:

O mais importante, sempre, é fugirmos das formas estáticas, cediças, inertes, estereotipadas, lugares-comuns etc. Meus livros são feitos, ou querem ser pelo menos, à base de uma dinâmica ousada, que se não for atendida, o resultado será pobre e ineficaz. Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. É nos detalhes, aparentemente sem importância, que estes efeitos se obtêm. A maneira de dizer tem de funcionar, a mais, por si. O ritmo, a rima, as aliterações ou assonâncias, a música subjacente ao sentido – valem para maior expressividade. (Carta de João Guimarães Rosa a Harriet de Onís, 5 jan. 1965 *apud* VAZ, 2014, p. 48).

O texto é concebido por Guimarães Rosa de modo a desconstruir a automatização perceptiva do leitor, mantendo-o conectado ao enredo, suscitando “novas maneiras de sentir” ao tomar consciência da materialidade da própria palavra; é nesse ponto que o texto se torna “um animal bravo e vivo” com o qual o leitor tem que lidar. A ideia do escritor de não dar a clareza, mas a obscuridade e o mistério, encontra par na concepção do formalista russo de que o procedimento da arte é o de singularizar os objetos obscurecendo a forma, aumentando a dificuldade e a duração da percepção do leitor.



O historiador italiano Carlo Guinzburg demonstra em seu artigo “Estranhamento: pré-história de um procedimento literário” como o estranhamento está presente na literatura ocidental desde tempos remotos, passando pelas *Recordações* de Marco Aurélio, pelos ensaios *Sobre os canibais* de Montaigne e *Sobre os selvagens* de Voltaire, a fim de demonstrar como Tolstói parte de uma tradição mais longa a qual admirava (GUINZBURG, 2001, p. 33). O historiador italiano direciona nossa atenção para o questionamento sobre a presença do procedimento do estranhamento já em Marco Aurélio (admirado por Tolstói).

Dado o caráter de suas recordações (feitas sem nenhum compromisso com um público leitor), Marco Aurélio seguia um procedimento estoico de autoeducação moral que requer, nas palavras de Guinzburg (2001, p. 22), “que se anulem as representações erradas, os postulados tidos como óbvios, os reconhecimentos que nossos hábitos perceptivos tornaram gastos e repetitivos”.

Guinzburg (2001), ao buscar as origens do estranhamento de Tolstói, mostra o estranhamento para fora do texto literário, presente à partida no olhar do autor e abre espaço para que voltemos mais na história, buscando uma tradição do estranhamento mais antiga, presente nos primeiros sermões budistas.<sup>2</sup> Como demonstrado pelo professor Paulo Cesar Carneiro Lopes em *Dialética da iluminação: estudo de Corpo de baile de Guimarães Rosa*, o budismo foi um grande interesse de Guimarães Rosa que, segundo Carneiro Lopes, compôs uma estética próxima à dos *koans* Zen (histórias paradoxais para se resolver um problema e obter um *insight*, a iluminação). Dessa forma, se o autor das *Primeiras histórias* se dedicou ao estudo do budismo<sup>3</sup> é provável que tenha se deparado com o famoso *Sermão do fogo*,<sup>4</sup> em que o estranhamento surge como tema central:

---

<sup>2</sup> O Primeiro Concílio, por volta de 300 a.C., fixou e redigiu os sermões que supostamente foram proferidos por Buda.

<sup>3</sup> A maior parte das traduções e do material presente neste estudo foi obtida a partir do curso “Buddhism Through Its Scriptures”, da Universidade de Harvard – ministrado pelo professor doutor Charles Hallisey, da Harvard Divinity School.

<sup>4</sup> Conhecido como *Adittapariyaya Sutta*, pertence ao cânone pali, coleção padrão de escrituras da tradição budista Theravada. Nesse discurso, Buda pregou a realização de libertação do sofrimento através do desapego dos cinco sentidos e da mente.

[...] Bhikkhus, when a noble follower who has heard (the truth) sees thus, he finds estrangement in the eye, finds estrangement in forms, finds estrangement in eye-consciousness, finds estrangement in eye-contact, and whatever is felt as pleasant or painful or neither-painful- nor-pleasant that arises with eye-contact for its indispensable condition, in that too he finds estrangement. He finds estrangement in the ear... in sounds... He finds estrangement in the nose... in odors... He finds estrangement in the tongue... in flavors... He finds estrangement in the body... in tangibles... [...]

[...] When he finds *estrangement*, passion fades out. With the fading of passion, he is liberated. When liberated, *there is knowledge* that he is liberated. *He understands*: ‘Birth is exhausted, the holy life has been lived out, what can be done is done, of this there is no more beyond. (ADITTAPARIYAYA..., 2010; grifos meus).

Dentro das práticas budistas é comum o ato de provocar o estranhamento no ouvinte ou no leitor por meio de *sutras*, *koans* e demais gêneros textuais. Estranhar algo significa dar atenção, perceber a origem das coisas (reviver o processo de criação, para Guimarães Rosa). Quando o ouvinte ou o leitor se depara com algo contraditório ou não usual, ele obrigatoriamente precisa se concentrar e redobrar sua atenção para compreender, resolver tais aparentes contradições ou lidar com elas. O *sutra* acima mostra a possibilidade de, a partir da observação da verdade, encontrar o estranhamento e, a partir disso, libertar-se de aspectos pré-concebidos (conceitos). Nesse ponto, cessam-se as imagens/impressões criadas a respeito do que sejam as coisas do mundo e o sujeito está livre para ver as coisas como realmente são, pois não há mais nada a ser investigado para além disso.

Esse processo de concentração, no nível textual, permite ao leitor melhor compreensão da mensagem a ser passada. Outro grande exemplo de estranhamento está na terceira parte do *Sutra do Lótus*, mais especificamente na “Parábola da casa ardente” (LOTUS..., 2007, p. 47-78), em que um pai precisa mentir para seus filhos para salvá-los da morte, uma vez que sua casa está tomada pelo fogo. As crianças não conseguem perceber o perigo que as cerca. A parábola quebra com o senso comum da mentira como algo errado e impele o leitor a refletir sobre a sua própria condição, muitas vezes incapaz de perceber o que está a sua volta. Ao usar o artifício da mentira e do engano como meio

de estranhamento, a parábola ensina a importância da meditação e da atenção nos atos diários. Do mesmo modo, nós somos tentados a resolver os enigmas da escrita de Guimarães Rosa, lendo e relendo seus contos quantas vezes for necessário para tentar compreender as mínimas partes que compõem o seu quadro.

Um dos traços salientes das *Primeiras estórias* é o caráter paradoxal dos contos que compõem o livro.<sup>5</sup> Esse oxímoro narrativo permite que encontremos duas estórias muitas vezes opostas que configuram dois pontos de vista antagônicos. Tal coexistência de focos instiga o leitor a refletir intensamente acerca da complexidade dos fatos apresentados na estória. Para o escritor mineiro, o paradoxo é inerente à vida e exprime o que as palavras são incapazes de exprimir:

E não apenas isto, mas tudo: a vida, a morte, tudo é, no fundo, paradoxo. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras. Por isso acho que um paradoxo bem formulado é mais importante que toda a matemática, pois ela própria é um paradoxo, porque cada fórmula que o homem pode empregar é um paradoxo. (ROSA, 1991, p. 68).

Um modelo de paradoxo demasiado presente nas *Primeiras estórias* é a oposição entre um olhar moderno e um olhar pré-moderno (como em “A menina de lá”). Este contraponto é bastante comum nas narrativas roseanas, o que revela uma relação entre cultura douta e cultura popular, relação que, segundo Guinzburg (2001, p. 23), faz parte da “história do estranhamento”. Uma revisão no pensamento do autor italiano coadjuva para um melhor parecer sobre este mesmo tema dentro da escrita de Guimarães Rosa.

O historiador chama atenção para o fato de Shklovsky ter encontrado nas adivinhas eróticas russas outro exemplo de estranhamento. Em sua leitura, Guinzburg (2001, p. 22) atentou para o fato de o afastamento de Marco Aurélio em relação ao objeto gerar um pensamento semelhante a uma adivinha.

Marco Aurélio, em suas reflexões, usa a técnica estoica da busca do princípio causal a fim de alcançar uma percepção exata das coisas:

---

<sup>5</sup> Ressalta-se aqui que a hipótese da presença de estórias antagônicas ou de “duas estórias” em cada conto de *Primeiras estórias* foi uma das grandes contribuições dadas pelo professor doutor Luís Gonçalves Bueno de Camargo, professor da UFPR.

“quando as coisas se mostrarem por demais persuasivas, é preciso pô-las a nu, observar a fundo sua pouquidão e suprimir a busca por meio da qual adquirem tanta importância” (AURÉLIO,<sup>6</sup> 1993, VI, 13 *apud* GUINZBURG, 2001, p. 21). É diante desse olhar ao mesmo tempo aproximado e distante que, segundo Guinzburg (2001), as coisas se revelam “como realmente são” (GUINZBURG, 2001, p. 22). A possibilidade de que Marco Aurélio tenha se inspirado nas adivinhas populares se ajusta com a ideia de Carlo Guinzburg (2001, p. 23) de que “entre cultura douda e cultura popular costuma existir uma relação circular”.

A partir desse ponto, Guinzburg (2001) traça um grande panorama a fim de demonstrar a importância das relações entre o popular e a cultura douda. O ciclo se daria na capacidade de um doudo como Marco Aurélio se alimentar na cultura popular e no fato de, séculos depois, Tolstói ter certeza de que uma camponesa seria completamente capaz de compreender Marco Aurélio por estar mais longe da sociedade moderna e da sua artificialidade, estando, assim, mais próxima da verdade – o que fecharia o ciclo (GUINZBURG, 2001, p. 34-35).<sup>7</sup>

É também nesse pormenor que a obra de Guimarães Rosa pode ser abarcada pelo ciclo delineado pelo historiador italiano. O autor mineiro abertamente se inspirou na cultura e nas histórias populares para compor a sua obra, além de ter inserido em seus contos figuras “selvagens” capazes de ver a verdade (recorde-se de “Recado do Morro”, e dos demais personagens “naturais” de *Corpo de Baile*), o que corrobora a visão de que as personagens dispõem de modos simétricos para lidar com o universo que as cerca, sendo, portanto, diferentes em seus meios, mas não menores que outras – o doudo não está acima do louco (veja-se o conto “Darandina”, por exemplo). Guimarães Rosa parece provocar no leitor um olhar digno de Marco Aurélio, o escritor mineiro não nos apresenta a adivinha de modo evidente, é o leitor que precisa construí-la a partir do texto.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> AURELIO, Marco. *A se stesso*. Tradução de E. V. Maltese. Milão: Garzanti, 1993.

<sup>7</sup> Guinzburg se baseia em Bulgakov (1930).

<sup>8</sup> A prova de que o ciclo se instaura também em Guimarães Rosa é o fato de que várias de suas frases têm se espalhado pelos mais inesperados ambientes. Com as formas breves promovidas pelos sistemas da internet, muitas de suas frases circulam pelas mídias sociais – há também outras tantas que não são suas, mas lhe são atribuídas – sendo lidas e partilhadas por um público que muito dificilmente seja leitor de sua ampla obra. Alguns exemplos que encontrei são: “Viver – não é? – é muito perigoso. Porque

O estranhamento está, como já dito anteriormente, em vários níveis da obra de Rosa, desde o mínimo da palavra, dos nomes significativos das personagens, passando pela sintaxe, pelo parágrafo, até o máximo da estrutura narrativa e da organização do livro. Neste estudo não vou ater-me muito ao nível da palavra devido ao fato de este aspecto ter sido exaustivamente estudado e analisado por uma vertente crítica de renome e bastante especializada. Tentarei demonstrar, então, o procedimento da construção do estranhamento no nível narrativo sinalizando os elementos simbólicos “estranhos” de alguns contos das *Primeiras estórias*.

### 3 Na in-certa feita da estória

Isto a que chamo de “atenção meditativa” é a capacidade do leitor de se concentrar profundamente na narrativa a fim de captar todos os seus detalhes e de compreender por meio de *insights* os possíveis propósitos e desdobramentos do texto para além de suas linhas. Mais que isso, a “atenção meditativa” é um envolvimento tal com a narrativa que o leitor tem como único objeto mental o texto que se lhe antepõe. O que chamo de “provocação meditativa” é a capacidade do autor de provocar a “atenção meditativa” no leitor por meio de recursos narrativos, sobretudo trazendo-o para dentro do texto de modo a lhe dar novos objetos mentais sobre os quais se concentrar continuamente. Nesse ponto o autor insere o paradoxo exigindo do leitor a desconstrução dos conceitos mentais, dos pré-conceitos e das concepções que já tem sobre uma dada ordem do mundo. Para manter o leitor atento, Rosa utiliza a cultura popular como base, dominando a estrutura narrativa das cantigas, parlendas, mitos, fábulas, lendas e, sobretudo, a estrutura da “contação” de estórias (a técnica dos contadores de “causo”), inserindo, portanto, uma estrutura facilmente reconhecível. Porém, o leitor de Guimarães é o douto e, nesse

---

ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver mesmo.”; “Quem elegeu a busca, não pode recusar a travessia...”; “Tem horas em que penso que a gente carecia, de repente, de acordar de alguma espécie de encanto.” Há, inclusive, sites que se dispõem a compilar uma série de frases do autor para serem citadas a esmo. Há ainda o curioso fato de pessoas que tatuam suas frases e palavras tais como *nonada*. Exemplos disso são facilmente encontrados em uma simples pesquisa no *Google Imagens*. Não há a mesma incidência de ocorrências com outros autores brasileiros, seguindo os mesmos critérios de pesquisa. Essas referências não são acuradas o suficiente, mas de algum modo revelam o amplo alcance da obra de Rosa.

sentido, é preciso que o escritor mineiro também dê conta da estrutura da escrita, o que inclui poemas, romances e contos, escritos religiosos, dramaturgias, etc.:

Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narra estórias que correm por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens (ROSA, 1991, p. 69).

Um dos contos em que é mais evidente como Guimarães Rosa se apropria e recria as fábulas tradicionais é “Fita verde no cabelo: nova velha história” (cf. ROSA, 1985). Nele podemos analisar detalhadamente a colagem que o autor mineiro faz a partir da popular fábula da “Chapeuzinho Vermelho”. O autor utiliza algumas estruturas sintáticas presentes no conto tal como escrito por Perrault (cf. PERRAULT, 2010) e as modifica, mas sem acabar com uma matriz reconhecível, o que faz com que o leitor oscile entre o conto do mineiro e a lenda da menina chapeuzinho e recrie com o autor a conhecida fábula, tecendo, assim, a “velha nova história”.

Ter o tradicional como base e inserir elementos novos em uma linguagem inventiva é um procedimento narrativo que provoca no leitor a meditação, uma vez que o obriga a estar atento às surpresas que sobrescrevem a já conhecida fábula.

#### **4 Era outra vez: dentro das *Estórias***

O primeiro conto de *Primeiras estórias* inicia-se com a expressão “Esta é a estória” (ROSA, 1967, p. 3), uma leve modificação da comum expressão “esta é a história” usada em muitos contos e cantigas infantis ao redor do mundo. Se por um lado é impressionante que Guimarães Rosa tenha dado novos ares à lenda da Chapeuzinho, que circula pelos lares do mundo há séculos, por outro é compreensível que o efeito de suas narrativas seja eficaz porque o autor faz bom uso de uma estrutura que, como mostra o tempo, é muito produtiva e de fácil assimilação. Assim, em sua proposta modernista e na sua sabedoria de escritor, o autor mineiro não abdica do tradicional, mas o recria no interno de sua obra. Desse modo, a expressão de abertura de *Primeiras estórias*,

“Esta é a estória.” (ROSA, 1967, p. 3) – com ponto final –, provoca de início o estranhamento ao ser reconhecível por ser próxima da tradição ao mesmo tempo que é nova e diferente. Vale notar que o mais comum seria que a expressão continuasse, por exemplo: “esta é a estória de um menino”, todavia a provocação meditativa já se dá no início e a primeira expressão do texto, devido ao ponto final, se assemelha a uma sentença final como quem diz “pronto, esta é a estória”. É assim, às avessas, que o livro começa.

Após valer-se do reconhecível, o texto passa a apresentar inícios de parágrafos mais inusitados quando, ao fim, permite-se períodos iniciados em: “Mas: não.” (ROSA, 1967, p. 7). Há ainda um parágrafo inteiro contendo apenas uma palavra: “Trevava” (ROSA, 1967, p. 7), que dialoga com os já automatizados marcadores de passagem de tempo como “amanhecia” e “entardecia”. O último parágrafo, então, também remete à tradição do “era uma vez”: “Era, outra vez, a Alegria” (ROSA, 1967, p. 7). Este final será repetido com modificação no início do conto “Os cimos”, o último do livro e que tem em sua abertura a expressão: “Outra era a vez” (ROSA, 1967, p. 168), transformando este último em um avesso contínuo do anterior.

A presença de estruturas comuns aos contos de fada, fábulas e lendas tradicionais dá base para que o escritor ouse na sua criação sem deixar de ser entendido e sem perder o alcance da narrativa. O leitor, portanto, está sempre dentro do jogo narrativo, forçado a estar concentrado naquilo que se lhe mostra diferente, todavia cognoscível, perceptível e sensível. Outro recurso utilizado por Guimarães Rosa é o uso de elementos-chave atribuídos de valor simbólico.

No caso de “As margens da alegria”, o *ostraniênie* parte da presença curiosa de uma ave: o peru. O animal desloca a atenção do personagem principal para um detalhe da paisagem ao passo que mantém o leitor curioso de saber o desfecho da narrativa. A primeira descrição do animal é atrativa e aprazível, aos poucos o elemento ganha profundidade simbólica:

Senhor! Quando avistou o peru, no centro do terceiro, entre a casa e as árvores da mata. O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração. Estalara a cauda, e se entufou, fazendo roda: o rapar das asas no chão – brusco, rijo – se proclamara. Grugulejou, sacudindo o abotoado grosso de bagas rubras; e a cabeça possuía laivos de um azul-claro, raro, de céu e sanhaços; e

ele, completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos, com reflexos de verdes metais em azul-e-preto – o peru para sempre. Belo, belo! (ROSA, 1967, p. 4).

A ave está no centro, é o foco de desvelo do menino. “O peru para sempre” consiste em um ponto de concentração e todos são induzidos a meditar sobre esta criatura, a personagem, o narrador e o leitor. É pela atenção dada ao bicho que a criança se defronta com um episódio marcante de sua vida: o enfrentamento da morte. É também pela presença do animal, entre outros elementos, que o leitor se concentra na narrativa, todavia é sobretudo pelo forte apelo simbólico que a ave ganha no decorrer da estória que o leitor, ao final, é posto na difícil situação de lidar com certos fatos. Ainda que a narrativa acabe com a última linha, e permanecemos meditativos quanto aos prováveis significados do conto. Assim, partindo da meditação sobre o animal chega-se à meditação sobre a morte:

Não viu: imediatamente. A mata é que era tão feia de altura. E – onde? Só umas penas, restos, no chão. – “Ué, se matou. Amanhã não é o dia-de-anos do doutor?” Tudo perdia a eternidade e a certeza: num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam. Como podiam? Por que tão de repente? (ROSA, 1967, p. 6).

O menino é levado à concentração: “Cerrava-se, grave, num cansaço e numa renúncia à curiosidade, para não passear com o pensamento” (ROSA, 1967, p. 6). O pensamento em passeio pode ser entendido como um sinônimo para a distração. Se o menino deixasse o pensamento “passear”, ele poderia se desviar do “fato em si” e da realidade do ocorrido, modificando-o, refazendo-o. Desse modo, o garotinho não consegue desviar sua atenção para os demais elementos da paisagem: “Mal podia com o que agora lhe mostravam” (ROSA, 1967, p. 6). O silêncio do garoto está voltado para a morte e, adiante, a árvore é outro elemento central que auxilia a meditação:

A árvore, de poucos galhos no alto, fresca, de casca clara... e foi só o chofre: ruh... sobre o instante ela para lá se caiu, toda, toda. Trapeara tão bela. Sem nem se poder apanhar com os olhos o acerto – o inaudito choque – o pulso da pancada. O Menino fez ascas. Olhou o céu – atônito de azul. Ele tremia. A árvore, que morrera tanto. (ROSA, 1967, p. 6-7).



Assim, o menino se adensa no sentimento de morte. Concentrado na morte do peru, vê a morte da árvore e ainda presencia com certo estranhamento a cena de um peru menor a comer os restos do outro. Os sentimentos se intensificam: “O Menino, timorato, aquietava-se com o próprio quebranto: alguma força, nele, trabalhava por arraigar raízes, aumentar-lhe alma” (ROSA, 1967, p. 7). Tudo se aprofunda até que “Trevava”.

É depois de conhecer as profundezas da morte que o menino pode ver a luz de um vagalume. Luz esta que, como se sabe, só se manifesta no escuro, de modo que o inseto não surge para desviar a sua atenção, mas é resultado do entendimento do garoto sobre a morte.<sup>9</sup> Sendo assim, o garoto pôde experimentar e compreender “a Alegria” a partir do contraste. A meditação do personagem principal sobre a morte se dá a partir do apego a uma ave e o leva à experimentação da “Alegria”, que por sua vez só é possível devido ao aprofundamento meditativo permitido pela experiência do rapazinho. Ele só vem a entender o que é “a Alegria” porque experimentou verdadeiramente a tristeza. Já o leitor é impelido à sua própria meditação, extrapolando os limites da estória. O final da narrativa tem efeito poético e está muito próximo dos moldes da poesia.

Tendo feito uma breve base tanto sobre *ostraniênie* quanto sobre a relação da escrita roseana com os contos tradicionais, creio que seja possível avançar mais rapidamente pelos demais contos escolhidos para este estudo, apontado os elementos principais que estejam dentro do nosso escopo.

---

<sup>9</sup> No conto, a meditação sobre a morte e a repulsa gerada pelo encontro do menino com o resto do cadáver do peru sendo comido por outro, podem ser comparadas a “As nove contemplações do cemitério” e à meditação sobre a “repulsa” presentes no *Satipatthana Sutta* (ou *Os fundamentos da atenção plena*, em português) – um dos dois sutras mais importantes para a meditação. Na “repulsa” lê-se: “da mesma forma, um *bhikkhu* [monge] examina esse mesmo corpo ... repleto de muitos tipos de coisas repulsivas: ‘Neste corpo existem cabelos ... e urina.’” (SATIPATTHANA..., [entre 2000 e 2019]). Em “As nove contemplações do cemitério” temos: “[...] como se ele visse um cadáver jogado num cemitério, um, dois, ou três dias depois de morto, inchado, lívido e esvaindo matéria, um *bhikkhu* compara o seu corpo com aquele: ‘Este corpo também tem a mesma natureza, se tornará igual, não está isento desse destino.’” (SATIPATTHANA..., [entre 2000 e 2019]). Para maior aprofundamento, ver os comentários ao sutra em: “The Way of Mindfulness: *The Satipatthana Sutta* and Its Commentary” (2013), de Soma Thera.

É possível notar que em *Primeiras estórias*, o início de praticamente todos os contos segue os moldes das histórias tradicionais, apresentando uma ambientação para a narrativa. Isto posto, “Famigerado” não escapa ao fato e inicia-se com a expressão: “Foi de incerta feita – o evento.” (ROSA, 1967, p. 9), a leve modificação de “certa feita” para “incerta feita” muito já anuncia sobre o caso que se segue. O enredo é simples, todavia insólito, aliás, “insolitíssimo”: trata-se de uma conversa entre um médico e um jagunço (o Damázio, dos Siqueiras), sendo, portanto, o encontro do moderno com o pré-moderno.<sup>10</sup>

O estranhamento começa com a chegada do jagunço a cavalo com mais dois homens também montados. O ponto de vista é o do médico; todavia, a maestria da escrita roseana faz com que o improvável e os fatos narrados nem sempre correspondem às especulações e conceitos do médico sobre a intenção e a personalidade do jagunço. Tal fato gera no leitor certa desconfiança, assim lê-se o que o médico narra e algo a mais.

O caminho da meditação nessa estória não poderia ser mais óbvio e mais roseano. É da palavra que partimos e nela que chegamos. Todo o enredo se baseia em uma meditação sobre a palavra “famigerado”: “Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: fasmisgerado... faz-megerado... falmisgeraldo... familhasgerado...?” (ROSA, 1967, p. 11). A palavra é descrita por Damázio de várias formas, o que redimensiona as possibilidades de interpretação da mesma para o leitor, gerando estranhamento.

O conto chama atenção para o poder da palavra, pois o jagunço, receoso, precisa conhecer o seu significado e o médico precisa entrar no jogo de Damázio a fim de compreender suas intenções e dar-lhe a resposta que este quer ouvir. Sendo assim, de alguma forma a estória nos mostra o poder de criação de um significado, criação esta que é obra tanto de Damázio quanto do médico. Esse aspecto, se levado para fora da narrativa, abre espaço para pensarmos que dentro de todo o livro os significados são mutuamente construídos, não dependendo exclusivamente do autor. Assim como a conversa enrolada de Damázio oferece ao médico os dados de que ele precisava para dar a resposta ao

---

<sup>10</sup> A reciprocidade e a igualdade entre a figura do jagunço e do médico no jogo da “criação” do significado da palavra “famigerado” no interior do supracitado conto foi trabalhada por Bueno (2014).

jagunço, Guimarães Rosa nos fornece o necessário para que possamos ler tanto suas linhas quanto suas entrelinhas.

O início do conto “Sorôco, sua mãe, sua filha” nos dá todos os dados sobre a ambientação, conforme a tradição, e até mesmo hora aproximada dos fatos: uma estação de trem por volta de 12h45m. A princípio o próprio título provoca estranhamento. A palavra “Sorôco” parece remeter a “oco”, a algo como “senhor oco” ou a “ser oco”, mas também se assemelha muito com “socorro” e nos leva, ainda, para a palavra “soro”, entre outras possibilidades: *Soroc-*, em tupi, significa “rasgo”, “fenda”, “rachadura”. Não por acaso, todos estes significados podem ser aplicados à personagem Sorôco.

Ainda que haja esse estranhamento no nome da personagem, há, mais adiante na narrativa, um elemento que mantém o foco do leitor provocando estranhamento e meditação: trata-se de uma cantiga sem letra, ritmo e tom certos. Estamos diante do paradoxo. Sendo assim, nada está dado facilmente na mágica e triste história de Sorôco. O paradoxo já é em si incômodo, todavia sua intensidade aumenta quando a mãe de Sorôco passa a cantar junto com a menina a cantiga incerta e, no final do conto, todos se põem a cantar aquilo que não pode ser cantado. Sem letra precisa, tom ou ritmo, todos, no entanto, acertam.

As passagens paradoxais do conto não param aí. Em certa parte, Sorôco está de braços dados com as duas, algo que se assemelha, em mentira, a um casamento, todavia parece também, em verdade, com um enterro (ROSA, 1967, p. 16). Outro aspecto antagônico é a presença de elementos que apontam para lados contrários. Sorôco, sua mãe e sua filha pertencem a um mundo pré-moderno em que a presença da loucura é, até certo ponto, bem gerida dentro de um ambiente social. O contraponto se dá quando a modernidade vem para levá-las. Assim o trem, a máquina e o carro compõem o cenário que faz parte da totalidade das *Primeiras estórias*. Também o narrador reitera esta dicotomia, ora parecendo próximo do mundo de Sorôco, ora se distanciando.

É em meio a essas oposições que a cantiga surge como elemento central; ao deixar claro que se trata de uma cantiga que não poderia ser cantada dada toda a sua incoerência, o narrador nos dá margens para pensar que a cantiga é “incantável”. Esta palavra não está escrita no conto, e nem poderia, pois, seu efeito só é eficaz sonoramente, de forma que “incantável” também pode ser entendido, na oralidade,

como “encantável”. Nesse sentido, o conto opera nos limites entre o real e o “fabulesco”. Por fim, a cantiga “incantável” se torna “encantável” (encantada) e todos passam, misteriosamente, a cantá-la como se compartilhassem da dor de Sorôco.

A contradição não escapa nem mesmo ao final da narrativa e todos compartilham a dor por meio de uma procissão que parece igualmente um festejo e um funeral. Aqui, o estranhamento se dá pelo paradoxo da cantiga e pelo seu forte apelo simbólico.

Há contos cujo estranhamento e, conseqüentemente, a provocação meditativa se dão pela presença de personagens emblemáticos. É o caso de “A terceira margem do rio”, “Nenhum, nenhuma” e “Um moço muito branco”.

Em “A terceira margem do rio”, as atenções estão voltadas para o pai, que é uma espécie de “terceira margem” para o rio que circunda a casa da família. Como resultado de uma decisão inusitada, esse homem “flutua” pelo rio sem nunca estar demasiado distante ou perto da família, sem ir nem ficar, tal como uma margem, já que por mais que as águas passem, a presença fantasmagórica do pai permanece.

Este forte símbolo promove reflexão e a partir dela as mais interessantes interpretações. O filho, impelido a substituir o pai, tem um lampejo de medo e dúvida, fato que evidencia as falhas da estrutura instaurada pelo “fantasma do patriarca”. No entanto, é a figura fantasmagórica do homem que concentra todas as ações. Presente-ausente, o homem que não abandona a canoa constitui forte apelo meditativo.

O par de opostos de “Nenhum, nenhuma” está dado pela caracterização de três personagens jovens (o narrador ainda menino, o Moço e a Moça) em relação a uma mulher “velha, uma velhinha-de história, de estória-velhíssima, a inacreditável” (ROSA, 1967, p. 52) e a um “Homem velho”. O ponto de estranhamento, também beirando o real e o fantástico (velha de história e estória), é esta senhora “tresbisavó” de idade “incomputada, incalculável”. Esta senhora é tão antiga que, paradoxalmente, parece um bebê. Lembremo-nos de que Guimarães Rosa afirmou, conforme citação anterior, sobre “uma pequena dialética religiosa, uma utilização, às vezes, do paradoxo; mas sempre na mesma linha constante” em seu texto.

Sob esse aspecto, a presença de uma senhora vetusta vinda de tempos remotos e irreconhecíveis nos prende à história e funciona como um fio condutor para uma narrativa envolta em mistérios. A idosa é um elo

entre juventude e velhice, quase-morta e ainda muito viva. Essa presença paira pelo conto oscilando entre planos, ora em primeiro plano, ora mais ao fundo, mas sempre presente moldando o entendimento do leitor sobre as falas das demais personagens. O simbolismo da longeva senhora que é carregada em um cesto e alimentada como um bebê, incapaz de falar, prende a concentração do leitor e o segura atento até o grande final.

A narrativa, enfim, lança-nos uma incógnita que será absolutamente relevante para a compreensão total do livro e cujo maior desenvolvimento se dará em “Espelho”. Em meio aos mistérios que envolvem a vida e a morte, em meio às impenetráveis falas do Moço e da Moça, o menino e o homem (o narrador adulto e jovem ao mesmo tempo) lança a questão: “Vocês já esqueceram de tudo o que, algum dia, sabiam!...” (ROSA, 1967, p. 57). Essa frase dita aos pais tem um tom inesperado e nos deixa com a dúvida: o que será que foi esquecido?

Assim como em “Nenhum, nenhuma”, “Um moço muito branco” apresenta-nos uma misteriosa personagem que vem de lugar incerto, podendo ser tanto um anjo como um ser extraterrestre. A explosão que envolve sua chegada e o mistério que cerca sua partida relacionam-se tanto aos textos bíblicos quanto aos mais científicos relatos sobre a presença extraterrena na Terra. Este conto coloca-nos face a face com as crenças sobre as origens do próprio homem. Trabalhando com o par ciência e religião, ambas são colocadas no mesmo patamar, seguindo o diálogo paradoxal estabelecido dentro da geometria total do livro.

*Primeiras estórias* é uma composição geométrica e a hipótese deste estudo é a de que o eixo temático seja o autoconhecimento, tanto na esfera dos contos quanto do próprio leitor, provocado por meio da proposta meditativa dada pelo estranhamento causado pelo paradoxo e pelos símbolos aparentemente insólitos. O leitor moderno e de mentalidade estritamente racionalista é tirado de seu lugar de conforto e impelido a lidar com os personagens fantásticos da narrativa roseana. Este é o ponto forte de “Um moço muito branco”, uma estória em que, mais uma vez, as explicações racionais são mescladas ao sobrenatural e “fabulesco”, redimensionando e desfazendo os limites e os conceitos automatizados e estereotipados pelo uso.

O uso das estruturas provindas das fábulas e lendas permite que o autor coloque em xeque as certezas modernas mostrando a complexidade da vida. O cenário do sertão brasileiro é ambiente propício para isto:

No sertão, o homem é o eu que ainda não encontrou um tu; por isso ali os anjos ou o diabo ainda manuseiam a língua. O sertanejo, você mesmo escreveu isso, “perdeu a inocência no dia da criação e não conheceu ainda a força que produz o pecado original”. Ele está ainda *além do céu e do inferno*. (ROSA, 1991, p. 86; grifos meus).

É por estar “além do céu e do inferno” que o sertanejo, nas estórias do escritor mineiro, está fora de uma ótica que divide e opõe bem e mal, ótica que auxilia um pensamento moderno que tenta classificar o mundo. Assim, “Um moço muito branco” parece estar inscrito nesse tempo além do céu e do inferno, em que anjos ainda convivem com humanos. Contudo, o olhar moderno não escapa ao conto e é nas mãos do narrador que muitas vezes o pensamento moderno emana, promovendo um contraste interessante e refazendo a ótica da estória, dando a ela nova possibilidade de interpretação, instaurando-se assim o paradoxo.

O que permite que o leitor perceba a coexistência desses elementos é a meditação, que faz parte desses dois mundos, aparentemente. Pode-se dizer que a meditação é um ponto central das *Primeiras estórias* e que o *ostraniênie* é um dos recursos narrativos mais importantes do livro por propiciar um entendimento mais elaborado de cada conto.

## 5 Seguindo através do “Espelho”

O *ostraniênie* faz parte da proposta meditativa de Guimarães Rosa e, portanto, pode ser encontrado de vários modos (seja pelo paradoxo, pela ortografia, pela sintaxe, pelo uso de elementos simbólicos) em qualquer de seus textos. Todavia creio que, em *Primeiras estórias*, a questão da meditação e do conhecimento de si e do outro tenham valor central e, por isso, o *ostraniênie* é mais evidente neste livro que em outros. Um dos elementos que atestaria a hipótese de que a meditação seja central em *Primeiras estórias* é o fato de que o livro está composto por vinte e um contos, sendo que o conto de número XI, situado ao centro, chama-se “Espelho”.

Este é o único conto em que a paisagem exterior não tem muita relevância para o desenrolar da estória. Os buritis, animais e as paisagens típicas do sertão não estão presentes, por esse motivo o conto destoa dos demais sendo um elemento estranho dentro do próprio livro. Outro aspecto importante é que, neste conto, a linguagem utilizada também é anômala, amarrando assim um laço estreito com uma linguagem bastante

machadiana. Sendo assim, o *ostraniênie* surge não na forma, mas como tema da narrativa, uma vez que o narrador busca desfamiliarizar-se de si mesmo, ou seja, procura conhecer-se na sua essência, lançando a si mesmo, a partir do espelho, um olhar novo que provoque um verdadeiro entendimento sobre o seu ser. Seguindo a linha do estranhamento e da meditação como partes de uma longa vertente narrativa cujas origens podem ser encontradas nos antigos *sutras* budistas, pode-se fazer um paralelo deste conto com um conceito budista que ajudará a lançar luz sobre a obscuridade desta narrativa. Relembremo-nos, antes, da importância da meditação para Guimarães Rosa:

Nós sertanejos somos muito diferentes da gente temperamental do Rio ou Bahia, que não pode ficar quieta nem um minuto. Somos tipos especulativos, a quem o simples fato de meditar causa prazer. Gostaríamos de tornar a explicar diariamente todos os segredos do mundo. [...] Uma palavra, uma única palavra ou frase podem me manter ocupado durante horas ou dias. (ROSA, 1991, p.79)

Tendo em mente que a meditação foi de suma relevância na vida e na obra do autor mineiro e sabendo da centralidade da meditação na tradição budista, coloquemos “Espelho” ao lado de um poema budista que pode auxiliar na compreensão desse conto tão hermético. O poema de data incerta foi traduzido da língua pali por Thanissaro Bhikkhu:

Vertendo cinco obstáculos  
de modo a conseguir a libertação insuperável  
do jugo,  
tomando o Dhamma como espelho  
por saber e ver a mim mesmo  
Eu refleti sobre este corpo –  
a coisa toda,  
dentro e fora,  
sobre mim mesmo e outros.  
Quão vão e vazio parecia!  
(PUNNAMASA, 2013, tradução minha).<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> “Shedding five hindrances / so as to reach the unexcelled rest / from the yoke, / taking the Dhamma as mirror / for knowing & seeing myself, / I reflected on this body – / the whole thing, / inside & out, / my own & others’. / How vain & empty it looked!” (PUNNAMASA, 2013).

O *Dhamma*<sup>12</sup> (ou *darma*, em português) para o budismo é a “realidade”, a “lei natural”, bem como pode ser entendido como “fenômeno”, objetos mentais e aquilo que constitui a experiência (KUNSANG, 2003, p. 251). *Darma* ainda pode se referir aos ensinamentos de Buda. Assim, pode-se entender que ao olhar para a vida, para a lei que rege o mundo, o eu lírico do poema viu a si mesmo. Ao aplicar as leis da vida, os fenômenos a si mesmo, o eu lírico passou a “refletir” sobre seu corpo, sobre o todo, dentro e fora, sobre si e os outros. Com esta sabedoria, a sabedoria do espelho,<sup>13</sup> ele pôde ver as coisas como elas são, de forma imparcial e sem afetação. Ideia que dialoga perfeitamente com o conceito de *ostraniênie* de Shklovsky (1976) e com o olhar estoico de Marco Aurélio sobre as coisas, conforme demonstrado por Guinzburg (2001). Nesse sentido, continuamos no caminho roseano do estranhamento e da meditação, agora por um outro viés de aproximação com o intuito de melhor compreender a composição das *Primeiras estórias*.

Ao relacionarmos este conceito budista com o conto “O Espelho” é possível começar a entender certos engendramentos da narrativa. As similaridades entre o poema supracitado e o conto são evidentes. Tanto o eu lírico quanto o narrador do conto partem de uma observação empírica sobre a “lei natural” para chegarem a si mesmos. Todo o discurso científico mesclado com questões místicas pode parecer estranho a um leitor comum, educado com uma base moderna, cristã e materialista; mas, dentro do budismo (e é por isso que escolhi trabalhar com o budismo neste estudo), o paradoxo é parte da aprendizagem e a observação dos fenômenos leva ao entendimento da “natureza búdica”,<sup>14</sup> ou seja, o

<sup>12</sup> O termo provém do sânscrito, dada a origem hindu do budismo.

<sup>13</sup> Buda *Akshobhya*, no budismo tibetano, é considerado um dos cinco “Budás da Meditação”, que, por sua vez, são as emanções finais da natureza absoluta de Buda. Ele é representado em azul e sua imutabilidade e pureza são comparadas a um espelho. Por isso é tido como o que traz a “sabedoria do espelho”. Entende-se que o espelho é claro, que não repele nada e reflete o que há como verdadeiramente é, sem perturbações; todavia não há nada contido no espelho. Assim, vazia como o espelho e clara em discernimento (refletindo sobre as coisas como elas são) deve ser a mente pura, e a meditação levaria a esse estado (BUSWELL; LOPEZ, 2013, p. 107).

<sup>14</sup> *Tathāgatagarbha* ou *Buddhadhātu*. *Tathāgatagarbha* significa “útero” ou “embrião” (*garbha*) da natureza de Buda (aquele que assim veio; aquele que assim foi = *tathagata*), ou “contendo um *tathagata*”. *Buddhadhātu* significa “reino de Buda” ou “substrato de Buda” (BUSWELL; LOPEZ, 2013, p. 2192).



elemento imortal que reside em cada ser e em todo o mundo físico e não físico.

O trabalho minucioso da observação do cientista é também o trabalho minucioso da meditação do monge, todavia, o foco religioso separa as duas atividades. O monge, ao conhecer as leis que regem o mundo, conhece a si mesmo. Sendo assim, a meditação tem suas origens em práticas religiosas que visam o autoconhecimento e, ao aproximarmos o desfecho do conto com o final do poema, vemos que as observações do narrador o levaram a um ponto similar ao do eu poético. Se o eu lírico observa quão vão e vazio são ele e o outro, o narrador vê o seu não-reflexo no espelho para depois observar a formação de seu ante ser, ou seja, o seu “si mesmo” antes das possibilidades de nascimento e morte, algo similar à natureza búdica:

O espelho mostrou-me. Ouça. Por um certo tempo, nada enxerguei. Só então, só depois: o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção? Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa? Se quiser, infira o senhor mesmo.

São coisas que se não devem entrever; pelo menos, além de um tanto. São outras coisas, conforme pude distinguir, muito mais tarde – por último – num espelho. Por aí, perdoe-me o detalhe, eu já amava – já aprendendo, isto seja, a conformidade e a alegria. E... Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só. Será que o senhor nunca compreenderá? (ROSA, 1967, p. 78).

Sob esse aspecto, o que o narrador vê é muito comparável ao que a velha de “Nenhum, nenhuma” representa e o encontro com sua própria natureza pode ser a resposta para a emblemática fala do menino. Nessa sequência de imagens sobre a morte e a eternidade, “Espelho” é o ponto central de *Primeiras histórias* e a luz do vagalume pode ser um átimo da representação maior do reflexo no espelho. Tendo em vista a perspectiva fantástica do livro, é explicável que, dentro da sua composição geométrica, os contos não se reflitam um ao outro sendo o

último reflexo do primeiro e assim consequentemente. O que se dá é que, diante da proposta meditativa da palavra, o livro propõe um adensamento. Tal adensamento meditativo sugere mais que uma reflexão meramente pautada em um fenômeno físico, o que teríamos, portanto, ao invés do espelhamento, seria uma passagem pelo espelho, um adentrar o outro lado. Isso aponta para possibilidade de ultrapassar os limites da razão na tentativa de quebrar qualquer pensamento comum e automático sobre os contornos do ser.

Atravessar o espelho possibilita ver o outro lado das estórias, o que estaria de acordo com a perspectiva do crítico Luís Bueno, presente em seu artigo anteriormente citado em nota, sobre a presença das segundas estórias no interior de cada conto de *Primeiras estórias*. Esta perspectiva da segunda estória chamou atenção para a presença do paradoxo. A partir disso podemos pensar na totalidade do livro como uma geometria aumentada dos contos. Sendo assim, “O Espelho” é uma travessia e depois deste conto estariam também “Segundas Estórias”, não como reflexo das primeiras, mas como contraponto e continuidade (conforme o que se dá no interior de cada conto). “Os cismos” exemplifica esta hipótese, uma vez que apresenta o mesmo menino de “As margens da Alegria” em uma perspectiva diferente: o menino atravessou seu espelho e de algum modo aprendeu mais sobre si mesmo com a experiência da morte. Por isso finalizo este estudo tendo analisado mais contos anteriores a “O Espelho”, crendo que para analisar mais contos da “segunda parte” seria necessário outro estudo, igualmente extenso.

## 6 Conclusão

O paradoxo, a meditação, o *fabulesco* e o olhar moderno são o eixo em torno do qual as estórias circundam, sem eles a obra de Guimarães Rosa tornar-se-ia datada, pois não encontraria em um leitor fora do tempo em que foram escritos seus textos o terreno sobre o qual fundar sua base. Ainda que este trabalho tenha dado ênfase à questão da provocação meditativa presente nas *Primeiras estórias* a partir do *ostraniênie*, é sempre importante sublinhar a importância do ambiente em que as narrativas se (des)enrolam, de modo que o sertão é central para o desenvolvimento do paradoxo tal como apresentado pelo autor.

A travessia para o outro lado do espelho, para outras margens, não visa salientar os contrastes e facilitar o entendimento; pelo contrário, salienta a complexidade dos fatos. Mais que estabelecer contrastes, a travessia acaba por esvaziar as imagens e nos coloca diante de um espelho vazio sobre o qual uma imagem nova e estranha surge, exigindo do leitor uma reformulação de conceitos em vez do julgamento raso baseado em lugares comuns, em ideias já tão repetidas que não se sabe mais qual a sua origem.

A proposta estética de Guimarães Rosa ao provocar a meditação é convidar o leitor a repensar seus conceitos e reconstruir as origens de seus termos a fim de conceber as peculiaridades de um mundo completamente diverso – o sertão – em que bom e mau passam a ser complementares, difusos, trocados. O conto “O Espelho” deixa como lição central o enigma do vazio e da desconstrução da própria mente tal como lemos no *Lankavatara Sutra*, um dos mais tradicionais da tradição Zen: “Enquanto as pessoas não entenderem a verdadeira natureza do mundo objetivo, elas se enganarão em uma **visão dualista das coisas**. Elas imaginam a multiplicidade de objetos externos como sendo a realidade e se apegam a eles e são nutridos por sua energia habitual” (GODDARD, 1994, p. 64, grifos meus, tradução minha).

Desse modo, a provocação meditativa de *Primeiras estórias* revela ao leitor uma nova possibilidade de compreensão para as estórias, dado que o chama para o “outro lado do espelho”, local em que o mundo talvez possa ser visto ao reverso e, nesse livro, o reverso parece ter o poder de mostrar que origem e fim, sim e não, novo e velho, antigo e moderno são uma e a mesma coisa, porque a “terceira margem” é o ponto de intersecção entre o um e o outro, o isto e o aquilo. O sertão de Guimarães Rosa é um mundo que se antepõe à criação, exigindo do leitor novos modos de se colocar diante das inusitadas situações que se configuram nas estórias. Por mais que desconstrua as formas, seu texto trabalha com a matéria bruta das relações humanas e, talvez por isso, o sertão roseano tenha extrapolado os limites do livro, passando a ser encarado como metáfora para a própria vida. Porque o viver, que é difícil dentro das veredas do grande sertão elaborado textualmente, exige do leitor um foco tal que acaba por redimensionar as experiências de leitura, daí o texto de Rosa passa a ser uma lupa possível para ver o mundo.

Paradoxalmente, Guimarães Rosa chama atenção para aquilo que precede a palavra, aquilo que gera um termo. Por isso, para ele, a escrita é um ato religioso. Fazer o leitor “reviver a criação” é fazer com que ele compreenda os impulsos que geram cada palavra e que a ela se calca em esferas muito mais abrangentes que os limites das páginas do livro. João Guimarães Rosa poderia ter usado a filosofia para expor tudo isso, todavia, como Guinzburg (2001) mostrou, o ciclo tende a se fechar (devolvendo aquelas histórias, alimentadas pela observação do povo, a seus personagens correspondentes na realidade) e a literatura tem maior potencial de atingir os não doutos do que a filosofia.

## Referências

ADITTAPARIYAYA Sutta: The Fire Sermon. Tradução de Ñanamoli Thera. *Access to Insight*, [Barre, MA], 13 June 2010. Disponível em: <<http://www.accesstoinsight.org/tipitaka/sn/sn35/sn35.028.nymo.html>>. Acesso em: 2 mar. 2018.

BUENO, Luís. Segundas estórias: uma outra leitura de “Famigerado”. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 23, N. 1, p. 147-164, 2014.

BULGAKOV, Valentin Fedorovič. *Leone Tolstoj nell’ultimo anno della sua vita*. Tradução de Valentina Dolghin. Foligno: Campitelli, 1930.

BUSWELL, Robert E.; LOPEZ, Donald S. *The Princeton Dictionary of Buddhism*. Princeton: Princeton University Press, 2013.

GODDARD, Dwight (Ed.). *A Buddhist Bible*. Boston: Beacon Press, 1994.

GUINZBURG, Carlo. Estranhamento: pré-história de um procedimento literário. In: \_\_\_\_\_. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 15-41.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: \_\_\_\_\_. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 118-162.

KUNSANG, Erik Pema (Org.). *A Tibetan Buddhist Companion*. Tradução de Erik Pema Kunsang. Boston, London: Shambhala, 2003.

LOPES, Paulo C. *Dialética da iluminação: estudo de Corpo de baile de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin Editorial, 2014.

LOTUS Sutra. Tradução de Tsugunari Kubo e Akira Yuyama. Berkeley, CA: Bukkyō Dendō Kyōkai, Numata Center for Buddhist Translation and Research, 2007. Chapter III: A Parable, p. 47-78.

MARTZ, Louis. *The Poetry of Meditation: A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*. New Haven, London: Yale University Press, 1971.

PERRAULT, Charles. *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités: contes de ma mère l'oye*. Provo: Quillfire Studios, 2010.

PUNNAMASA. In: KHUDDAKA Nikāya: Theragāthā. Tradução de Thanissaro Bhikkhu. *Access to Insight*, [Barre, MA], 24 Nov. 2013. Disponível em: <<http://www.accesstoinsight.org/tipitaka/kn/thag/thag.02.26.than.html>>. Acesso em: 6 mar. 2018.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Organização de Maria Aparecida Faria Marcondes. Tradução de José Paschoal. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Editora UFMG, Editora Nova Fronteira, 2003.

ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97. Entrevista concedida a Günter Lorenz.

ROSA, João Guimarães. Fita verde no cabelo: nova velha história. In: \_\_\_\_\_. *Ave palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 81-82.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

SATIPATTHANA Sutta – os fundamentos da atenção plena. *Acesso ao insight*, [S.l.], [entre 2000 e 2019]. Disponível em: <<http://www.acessoainsight.net/sutta/MN10.php#R17a>>. Acesso em: 5 mar. 2018.

SHKLOVSKY, Viktor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-57.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeã. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

THE ISHA Upanishad. In: THE UPANISHADS. Tradução de Eknath Easwaran. Tomales, CA: Nilgiri Press, 2008. p. 57-59.

THERA, Soma. The Way of Mindfulness: The *Satipatthana Sutta* and Its Commentary. *Access to Insight*, [Barre, MA], 30 Nov. 2013. Disponível em: <<https://www.accesstoinsight.org/lib/authors/soma/wayof.html>>. Acesso em: 6 mar. 2018.

VAZ, Valteir. Em defesa do insólito: Victor Chklóvski e Guimarães Rosa. *RUS*, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 44-52, 2014. Doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2014.88701>

WATTS, Alan. *Eastern Wisdom, Modern Life: Collected Talks (1960–1969)*. Novato, CA: New World Library, 2006.

Recebido em: 30 de abril de 2018.

Aprovado em: 20 de julho de 2018.