

Tradição literária: o viés estrambótico da década de 1950

Gleidys Maia*

Resumo

A década de 1950 é apontada pela historiografia literária como responsável pela criação literária paradigmática de uma tradição poética e narrativa, cuja acentuação pelas formas orais, pela extravagância, pela vocalidade, pela movência dos textos, pelo caráter artesanal da comunicação, promove um deslocamento cultural e existencial do narrador/poeta, em relação às técnicas industriais. Esse choque cultural e existencial vai gerar os versos e “estórias” mais estrambóticos da literatura brasileira: de um lado, a tradição do *ethos* lúdico, da configuração mítica, da alegoria; de outro, a exigência de um leitor experto. Esse viés estrambótico perpassa toda a obra de Guimarães Rosa.

Palavras-chave: Tradição; Antitradição; Discurso; Crítica da cultura; História.

A ARTE DE NARRAR E AS FORÇAS PRODUTIVAS

No pequeno ensaio “Experiência e pobreza”, Walter Benjamin nos fala da experiência como uma temporalidade comum a várias gerações. Ela implica, portanto, uma tradição compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho. Em outro ensaio, não menos conhecido, “O narrador”, o filósofo opõe os conceitos de experiência e temporalidade nas sociedades artesanais ao tempo deslocado e entrecortado do trabalho no capitalismo moderno. Walter Benjamin constrói a tese do desaparecimento da arte de narrar em função do recrudescimento evolutivo das forças produtivas.

A arte de narrar constitui uma tradição que representa, não somente uma ordem religiosa ou poética, mas também uma prática comum, uma formação válida para todos os indivíduos de uma mesma comunidade. Essa vivência, para

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul (doutoranda). Faculdade Cenecista de Osório (professora).

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995a. p. 27-61.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Dom Riobaldo do Urucuia, cavaleiro dos campos gerais. In: ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa: obra completa**. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995a. p. 92-101.

ROSA, João Guimarães. Aletria e hermenêutica. In: **João Guimarães Rosa: obra completa**. v. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995b. p. 519-526.

ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa: obra completa**. v. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995a.

ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa: obra completa**. v. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995b.

SPERGER, Suzi Frankl. **Guimarães Rosa: signo e sentimento**. São Paulo: Ática, 1982.

VANGELISTA, Chiara. Meu Tio Iauaretê: um homem-onça nas fronteiras brasileiras. In: SALVADORE DE DECCA, Edgar; LEMAIRE, Ria. **Pelas margens: outros caminhos da história e da literatura**. Campinas/Porto Alegre: Ed. da Unicamp/Ed. da UFRGS, 2000. p. 55-65.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. Isolado. **Revista USP**. Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa. n. 36, São Paulo, USP, dez., jan., fev.1997-1998. p. 75-76.

Tradição literária: o viés estrambótico da década de 1950

Gleidys Maia*

Resumo

A década de 1950 é apontada pela historiografia literária como responsável pela criação literária paradigmática de uma tradição poética e narrativa, cuja acentuação pelas formas orais, pela extravagância, pela vocalidade, pela movência dos textos, pelo caráter artesanal da comunicação, promove um deslocamento cultural e existencial do narrador/poeta, em relação às técnicas industriais. Esse choque cultural e existencial vai gerar os versos e “estórias” mais estrambóticos da literatura brasileira: de um lado, a tradição do *ethos* lúdico, da configuração mítica, da alegoria; de outro, a exigência de um leitor experto. Esse viés estrambótico perpassa toda a obra de Guimarães Rosa.

Palavras-chave: Tradição; Antitradição; Discurso; Crítica da cultura; História.

A ARTE DE NARRAR E AS FORÇAS PRODUTIVAS

No pequeno ensaio “Experiência e pobreza”, Walter Benjamin nos fala da experiência como uma temporalidade comum a várias gerações. Ela implica, portanto, uma tradição compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho. Em outro ensaio, não menos conhecido, “O narrador”, o filósofo opõe os conceitos de experiência e temporalidade nas sociedades artesanais ao tempo deslocado e entrecortado do trabalho no capitalismo moderno. Walter Benjamin constrói a tese do desaparecimento da arte de narrar em função do recrudescimento evolutivo das forças produtivas.

A arte de narrar constitui uma tradição que representa, não somente uma ordem religiosa ou poética, mas também uma prática comum, uma formação válida para todos os indivíduos de uma mesma comunidade. Essa vivência, para

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul (doutoranda). Faculdade Cenecista de Osório (professora).

Benjamin (1986), se perdeu com a modernidade, e explica a nossa incapacidade de dar e receber um verdadeiro conhecimento.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre eles, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. (...) “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (p. 198)

As duas formas de narração descritas por Benjamin não raro são as fontes das literaturas nacionais para fixar e cristalizar sua efígie cultural. A homogeneidade do povo de cada país é construída a partir do sentido de pertencimento, de identificação que se produz mediante mecanismos, processos que permitem uma atitude de familiaridade diante de uma imagem representada. Esta familiaridade real ou inventada afasta a atitude de manter-se estrangeiro. As coisas novas precisam estar relacionadas à experiência anterior para que sejam aceitas como fatos verdadeiros. A veracidade se obtém pela associação do novo com imagens já existentes no arquivo da experiência.

As narrativas de viagem atestam: o encontro com a alteridade gera sempre fraturas. A constante movimentação, o constante ir e vir promovem o encontro do Narrador com o Outro, com a diferença num processo contínuo de recepção e troca de hábitos e costumes, de “falas” e “frases”. Os movimentos são determinados pela necessidade do narrador de estabelecer um perfil em que se reconheça, ter referências que o identifiquem como um ser culturalmente reconhecível; por outro lado, os movimentos determinam o percurso da viagem geográfica e cultural, na qual o processo de contaminação, de perdas das referências, do deslocamento cultural e existencial se acelera e se transforma em algo em que ele não se reconhece mais. A autoridade do passado ressurgue no discurso presente como tradição e pode ser desvelada através da repetição, recolocação ou tradução de um signo que não precisa, necessariamente, ser fiel à história.

A segunda forma de narração descrita por Benjamin é a que mais nos interessa. Um homem comum, que não detém nenhum conhecimento especial, é o narrador das histórias e tradições da coletividade. Esse narrador, para além de suas limitações sociodocumentais, é o fundamento, o alicerce do narrador literário.

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (BENJAMIN, 1986, p. 201)

A idéia de que a narrativa se forja num ambiente artesanal – no campo, no mar e na cidade – reforça o seu caráter artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o *puro em si* da coisa narrada, mas ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Essa visão da narrativa como um trabalho manual, envolvendo o narrador, a coisa narrada e o ouvinte, acentua as diferenças em relação à técnica industrial.

Essa tese nos estimula a questionar a tradição literária brasileira tendo como ponto de partida um período da produção literária, cuja abrangência se estende pela obra de João Guimarães Rosa. É a década de 1950. Não é uma questão de anos, mas de temporalidade. Compreendemos e consideramos os anos de 1950 todo o período que vai desde o final da II Grande Guerra até o Golpe Militar de 1964. Este trabalho quer pensar a obra rosiana como uma das notas dissonantes da criação literária brasileira nos anos 1950 – partitura incompleta se não acrescentarmos certa obra dos poetas Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, a dramaturgia de Nelson Rodrigues e a narrativa de Murilo Rubião – cujo aproveitamento da tradição literária brasileira expõe o deslocamento cultural e existencial da experiência.

Nesse período a literatura perde terreno para outras formas de expressão artística, primórdios da construção de uma indústria cultural, cuja inserção social se faz através dos meios de comunicação de massa – rádio, jornais, revistas, cinema etc. Essa aceleração urbana e industrial exige uma resposta do campo literário, evidenciada no “estilo falso” da linguagem facilitadora da poesia, na condensação e no encurtamento da prosa de ficção e na valorização dos mecanismos psíquicos. A resultante é uma literatura estrambótica.

Essa literatura só foi possível no Brasil em função da crise institucional e cultural dos anos 1950. Os anos dourados proporcionaram uma antevisão possível de democracia e desenvolvimento com a derrota do Nazi-fascismo, no quadro internacional, e a derrocada do Estado Novo, na conjuntura nacional; são os anos do esforço de modernização, um modelo de desenvolvimento que tiraria o país do atraso industrial e tecnológico em que se encontrava. Esse espírito desenvolvimentista e democrático é excluído por ventos imperialistas e pela inclusão de um processo violento de rupturas institucionais e de tentativas de ruptura:

A deposição de Vargas, em 1945, os choques pela sua posse na presidência, em 1950, sua deposição e morte trágica, em 1954, os choques pela posse de Juscelino Kubitschek e ação militar, em 1955, a renúncia de Jânio Quadros e tentativa de ditadura, em 1961, e, coroando a turbulência e dimensionando a profundidade a que haviam alcançado as contradições da sociedade brasileira, o golpe militar de 1964 (...). (SODRÉ, 1982, p. 584)

O problema é bem mais complexo do que podemos mostrar neste estudo. É possível verificar como essa prolongada crise foi marcada por profunda luta ideológica, com resultados profícuos na criação literária, que acusam a diversidade e variedade dessa produção. Para Sodré, o tom predominante de uma parte dessas manifestações literárias é o “formalismo”. Sodré refere-se à geração de 1945, cujo propósito era isolar o estético do ético, isto é, despojar a criação literária “de todo e qualquer compromisso com a realidade (...) Tratar-se-ia, agora, de impor a disciplina formal de uma arte burguesa decadente”, caracterizando um antimodernismo.

Entretanto, a poesia e a prosa de ficção, devedoras de várias tradições literárias e, principalmente, herdeiras do movimento modernista, vão enriquecer as formas literárias existentes e criar espaços de intersecção de tradições díspares como popular/erudito, urbano/rural, cosmopolita/provinciano, clássico/moderno etc. É a partir da posição do poeta na sociedade moderna, a partir de sua relação com a tradição e o público, que a escrita dos anos dourados vai se caracterizar.

Ao ler os versos de “Claro enigma” (1951), ou de “Contemplação de Ouro Preto” (1949-1950), ou os contos alegóricos de “O ex-mágico” (1947), assim como os diálogos de “Senhora dos afogados” (1947), podemos encontrar o trágico, o cotidiano, o grotesco, o mítico; percebemos o derramamento do verbo, a exuberância da fala, a necessidade da explicação, numa tentativa absoluta de resgatar o momento anterior, de presentificar o que ficou para trás, de expiar as ações de outros como se fossem suas, de reorganizar o mundo no caos: “Toda história é remorso” (DRUMMOND, 1978, p. 183).

O VIÉS ESTRAMBÓTICO E A CRIAÇÃO LITERÁRIA

Essa constelação tem em comum, não só o *ethos* lúdico, a configuração mítica e a alegoria, marcas de sua modernidade, mas também e, principalmente, a ênfase aguda na função metalingüística e poética, marca de uma atitude não-facilitadora quanto ao código usado. Se a arte de narrar se concretiza no ato da comunicação pela intersecção lingüística entre narrador e ouvinte, aqui, a obra literária se concretiza pela “afasia” do significante. Por outro lado, estabelece um paradoxo irreduzível pela abundância de falas, de palavras, de textos no plano do significado. É uma espécie de jogo: é falar muito, para dizer o essencial. Esse é o viés estrambótico. Extravagante e criativo.

(...)

Quero que meu soneto, no futuro,
não desperte em ninguém nenhum prazer.

E que, no seu maligno ar imaturo,
ao mesmo tempo saiba ser, não ser.
(...) (ANDRADE, 1978, p. 170)

A “Oficina irritada” de Carlos Drummond de Andrade expõe a relação entre o poeta e o leitor, numa atitude propositadamente antipática por parte daquele, e de espanto e estranhamento por parte deste. O desejo incondicional em não ser compreendido cai na armadilha do espelhamento da linguagem, voltada sobre si mesma, e determinante da função metalingüística. Os versos crescem, se alongam, discursivamente, tentando dar sentido ao mundo. O eco shakespeariano enfatiza a exigência feita ao leitor: conhece-me se puderes!

Os versos de “Oficina irritada” expõem uma poética do inconformismo, “que não adere à transgressão cega, do experimento verbal, e da metáfora obscura” (ARAÚJO, 2002, p. 47), para alistar-se em procedimentos e dispositivos que engenhosamente iludem o leitor: a leitura fácil, no plano do significado, pela aproximação com a prosa e a argumentação, é dilacerada no plano do significante, onde as imagens não encontram correspondência com a realidade de qualquer leitor.

A literatura é a matéria literária essencial para dizer o mundo, numa compreensão vertiginosa de que tudo é discurso, tudo é palavra. Essa postura não deve ser confundida como descompromisso ou isolamento do poeta e da poesia com a realidade. Quanto mais a linguagem se volta sobre si mesma, quanto mais dobras o tecido poético tiver, tanto mais social ela se apresenta. É uma poética da ausência, do escondimento, ou do estilo falso.

No conto “O ex-mágico da taberna minhota”, de Murilo Rubião, um dos principais temas é o sentimento de debilidade que assola a alma de um mágico por não ter alcançado o mundo mágico desejado, antes de ver seus poderes serem liquidados pela burocracia. Davi Arrigucci Jr. (1981) salienta que a narrativa pode ser lida “como um discurso voltado também para o problema de sua estruturação, fazendo supor uma consciência lúcida quanto às dificuldades e, no limite, quanto à sua própria impotência para se realizar de forma completa” (p. 8).

O sentido do trágico se faz presente como uma sombra, mas completamente diluído pelo *ethos* lúdico e pela alegoria. A memória ritualística é o instrumento do poeta para dar sentido ao significante. A necessidade de transpor o percurso da escritura realista, da representação do real, do compromisso com uma literatura empenhada em cantar e decantar a nação, questões caras à crítica literária, desde os Oitocentos, permitem a esses escritores uma série de movimentos no tempo e no espaço, cuja rotação aponta para momentos de rupturas e transformações, tanto em suas obras, quanto no tempo homogêneo da historiografia literária brasileira. Aqui, a história é construída por um tempo “saturado de agoras”, onde a importância do reconhecimento implica no resgate do sentido.

“Motivos de Ouro Preto”

Assombrações que sobem do barroco,
Das ladeiras e dos crucifixos esqueléticos,
Frias portadas de pedra, anjos torcidos,
Passantes conduzindo aos ombros, o passado,
(...)

Os versos de Murilo Mendes se constroem a partir da memória dilacerada pelo tempo, pela ausência e pela configuração mítica dada às imagens do passado e do presente, um amálgama da força convergente da linguagem poética. As imagens formam um vitral, cuja totalidade é impossível de se ver, em função do estilhaçamento radical imposto pela multiplicidade de objetos. A postura contemplativa do poeta revela, na verdade, uma agitação anímica e voraz, na tentativa de abarcar toda a realidade. O processo de fragmentação imagética produz uma colisão com a forma discursiva na construção dos versos.

O poeta, ao adotar uma técnica em que predominam a fragmentação e a confusão do tempo e do espaço, não deixa de inscrever-se existencialmente no aqui e agora, e ser tributário à memória das idéias e sentimentos, isto é, intelectual e emocional. A memória intelectual aponta a formação moral, política, religiosa e afetiva, tentáculos de seu vínculo com o mundo, como nos versos de “Tempo espanhol”, dedicados ao poeta Antonio Machado:

Ganhaste galerias pessoais
Que o desconforto ilustra
Com a brancura imediata,
E onde o poeta é conduzido
Pelas mãos alternativas
Do irreal e do concreto.

Esses versos apresentam a imaginação possuidora de memória e julgamento, responsável pela atividade criadora do poeta e que possibilitará a sua inscrição ao mundo original das formas.

A volta ao pensamento benjaminiano não tarda, pois um dos membros do corpo da narração, seja do historiador, seja do poeta, ficou para trás: o ouvinte. Para o ouvinte o importante é assegurar a possibilidade de reprodução. “A memória é a mais épica de todas as faculdades” (1986, p. 211). Mnemosyne, a deusa da reminiscência, era para os gregos a musa da poesia épica. A tese de Benjamin sobre o relato historiográfico, enquanto registro escrito do que foi transmitido pela reminiscência, qualifica-o como uma zona de “indiferenciação criadora” com relação às várias formas épicas (como a grande prosa representa uma zona de indiferenciação criadora em relação às diversas formas métricas), pois sua forma mais antiga, a epopéia propriamente dita, contém em si a narrativa e o romance.

Então, quando o romance se impõe como espécie, para Benjamin, a musa épica – a reminiscência – aparece sob forma diferente na narrativa.

É certo que nem todos concordam com a totalidade dessa tese, uma vez que o gênero romance necessariamente não evoluiu da epopéia. Mas o interessante aqui é a função da memória na fixação da história e da cultura de uma coletividade. Nesse sentido, a reminiscência funda a cadeia da tradição,¹ que transmite os acontecimentos de geração em geração. Nenhuma frase é a primeira. Toda frase, toda palavra é aí virtualmente citação.

Para além do espaço-tempo de cada texto, desenvolve-se outro, que o engloba e no bojo do qual ele gravita com outros textos e outros espaços-tempos; movimento perpétuo feito de colisões, de interferências, de transformações, de trocas e de rupturas. Entretanto, nada dessa existência móvel é então percebido como história, nem o será antes do século XVII. (...) O dizer poético se desenrola e gira sobre si mesmo, como se na ausência de gravidade. (ZUMTHOR, 1993, p. 150)

Tanto a prosa como a poesia visam a uma *presentificação*, ou seja, a uma realidade estética. No entanto, elas diferem nas suas estruturas e, logicamente, nos seus efeitos estéticos. No discurso poético o referente nos dá a impressão de que aparece e ao mesmo tempo desaparece, como se o significado semântico e o literário se manifestassem independentes e, ao mesmo tempo, juntos. Mas o discurso narrativo (o conto, o romance e a novela), originariamente ligado ao discurso histórico, estaria totalmente preso ao estatuto da *verossimilhança*, se não existisse Guimarães Rosa.

O VIÉS ESTRAMBÓTICO DE GUIMARÃES ROSA

A obra rosiana, a partir de *Sagarana*, conjuga o verbo das rupturas, das transformações, das colisões, das trocas, invertendo ordens espaciais, temporais, lingüísticas e restaurando formas olvidadas no tempo, numa espécie de efervescência e exuberância de uma literatura transgressora e em constante mudança. Por isso, podemos ler a tradição ibérica maneirista e barroca nessa obra, como também a figura do narrador de que fala Walter Benjamin.

É uma síntese entre o artesanal e o moderno, forma representativa da estrutura social de onde transborda sua matéria-prima. Para o leitor acostumado com o

¹ A tradição é a série aberta, indefinidamente estendida, no tempo e no espaço, das manifestações variáveis de um *arquétipo*. Numa arte tradicional, a criação ocorre em performance; é fruto da enunciação – e da recepção que ela se assegura. A tradição, quando a memória é o seu modo e a voz seu instrumento, é também, por natureza, o domínio da variante; daquilo que Zumthor denomina *movência de textos* (ZUMTHOR, 1993, p. 144).

verbo rosiano, tudo é espantoso e extravagante, pois o autor “alargou os espaços do campo literário brasileiro, ultrapassou os gêneros e os estilos, (...) ampliou a voz e o sentido das palavras, deu nova combinação aos signos” (LUCAS, 1991, p. 177). **Sagarana**, segundo o próprio Guimarães Rosa, em correspondência a João Conde, é o início de um estilo onde “ia poder colocar o que quisesse”, sem preconceitos ou limitações de qualquer ordem, no tempo e no espaço.

Essa postura sem margens que apresenta Guimarães Rosa é uma das chaves de acesso à leitura de sua obra, uma vez que o trabalho artesanal do narrador rosiano impõe o ritmo da prosa imaginária do sertão mineiro, “sem convenções, poses”, como a gente do lugar, gerada pelo ideal da “precisão”. O ritmo imposto pelo narrador não tem nada de preciso, objetivo ou micromilimétrico, como quer Guimarães Rosa. O narrador assume a sua condição de *viator* e ruma para todas as direções possíveis.

O narrador de “São Marcos” é um viajante no tempo e, também, um homem comum que detém um conhecimento verdadeiro que precisa ser relatado. Em suas andanças no tempo, a memória é seu pégaso para identificar e descrever, com maestria poética, a paisagem e as paragens de Calango-Frito.

A face da lagoa em que bate o sol, toda esfarinhenta, com uma dança de pétalas d'água, vê-se que vem avançando para outra, a da sombra. E a lagoa parece dobrada em duas, e o diedro é perfeito. (ROSA, 1984, p. 258)

Perto, no fresco da relva, na sombra da selva, no úmido dos minadouros que cantam, dormem as avenças de folhagem minuciosa: a avença-dourada, recurvando em torno ao espique as folhas-centopéias; e o avencão-peludo, que jamais se molha, mesmo sob os respingos. Muitos musgos cloríneos. A delicadeza das samambaias. E os velhos samambaiussus. (ROSA, 1984, p. 257)

A viagem no tempo requisita o processo descritivo para a identificação dos elementos que proporcionam o reconhecimento do relato como verdadeiro; ao mesmo tempo, o relato descritivo é desautorizado pela forma, uma vez que as células rítmicas, as rimas internas, as ousadias mórnicas, o vocabulário insólito e o processo de substantivação impõem ao ouvinte-leitor um viés estrambótico no ato da comunicação. O estranhamento que isso causa no receptor é testemunha de sua modernidade.

A memória é a guardiã de um tesouro que todos os antigos conhecem: o poder das palavras. “É melhor esquecer as palavras...” é o conselho do mameluco Aurísio Manquitola. Nem sempre a palavra produz o que se espera. Esse é o conhecimento que o narrador precisa contar. Aqui, os aspectos extravagantes da forma e da linguagem servem de roupagem para a simplicidade do conselho: cuidado, as palavras têm poder. Isso não significa que o conhecimento seja tão despojado a ponto de declinar de sua roupagem. Esse tipo de conhecimento precisa do derramamento das palavras, do desdobramento das imagens para se concretizar.

(...) e, ao descobrir, no meio da mata, um anjelim que atira para cima cinquenta metros de tronco e fronde, quem não terá ímpeto de criar um vocativo absurdo e brada-lo – Ó colossalidade! – na direção da altura?
E não é assim que as palavras têm canto e plumagem. (ROSA, 1984, p. 253)

O narrador, através de uma discussão sobre a construção do discurso poético, faz com que o relato se volte sobre si mesmo, sobre sua roupagem, ou melhor, “plumagem”, e elabore uma poética espontânea, instintiva e elementar, como os bambus onde estão inscritos os poemas. Para que haja poesia é necessário que haja palavras e quem as enuncie. A poesia é forma de organizar o caos do pensamento. É meio de aproximar o conhecido e o desconhecido. Poesia é enigma.

Eu mesmo não gostei. Mas a minha poesia viajara muito e agora estava bem depois do nascimento de Nosso senhor Jesus Cristo. Isso me perturbou; escrevi:
Ou a perfeição, ou a pândega! (ROSA, 1984, p. 255)

Assim como a poesia, a reza é palavra mágica, porém pode desorganizar o mundo. O narrador precisa narrar sua experiência e a de outros em relação ao poder das palavras, a magia das palavras. O desconhecimento, a ignorância, o descaso com os detentores do conhecimento na comunidade são representados, neste conto, pela cegueira total e contundente por que passa o narrador ao ser atingido pela vingança do feiticeiro negro João Mangolô.

Era a treva, pesando e comprimindo, absoluta. Como se eu estivesse preso no compacto de uma montanha, ou se muralha de fuligem prolongasse o meu corpo. Pior do que uma câmara-escura. Ainda pior do que o último salão de uma gruta, com arcos mortos. (ROSA, 1984, p. 261)

Dá desordem... Dá desordem... E, pronto, sem pensar, entrei a bramir a reza-brava de São Marcos. Minha voz mudou de som, lembro-me, ao proferir as palavras, as blasfêmias, que eu sabia de cor. (ROSA, 1984, p. 267)

A cegueira física do narrador, assim como Édipo, é análoga à sua cegueira intelectual. As palavras não constroem somente poesia, mas toda realidade requisitada pela existência e pela co-existência. O ato de compartilhar essa experiência transforma o narrador em doador de sentido para o mundo do leitor/ouvinte. A palavra pode ser cósmica ou caótica.

A alternância de ordem/desordem no plano sociopolítico da década de 1950 permitiu que a tradição literária desse novo vigor às formas tradicionais e/ou populares da poesia e da narrativa, resgatando tradições excluídas pela força formalista, introduzindo outras expressões da modernidade, que não sofreram os desgastes do modernismo. Essa literatura estabeleceu um novo paradigma crítico e uma margem mais ampliada de inclusões no cânone literário.

Abstract

The 1950's is noted by the literary historiography as agent for the literary paradigmatic creation of a poetic and narrative tradition, whose emphasis by the oral forms, the extravagance, the vocally, the mobility of the texts, the artificial character of the communication, promote a cultural and existential displacement of narrator/poet, with regard to industrial techniques. The shock cultural and existential determines the origin of the verses and "story" the most extravagant of the Brazilian literature: in a way, the tradition of *ethos* ludical, the mythical figure, the allegory; in another way, the exigency of an expert reader. The extravagant view passes by into the work of Guimarães Rosa.

Key words: Tradition; Antitradition; Discourse; Cultural criticism; History.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Claro enigma. In: **Reunião 10 livros de poesia**. Introdução de Antônio Houaiss. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- ARAÚJO, Homero José Vizeu. **O poema no sistema: a peculiaridade do antilírico João Cabral na poesia brasileira**. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1981.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**. Magia e técnica, arte e política. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CAMPOS, Haroldo de. **O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. 2. ed. Salvador: FCJA, 1989.
- LUCAS, Fábio. **Mineiranças**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.
- MENDES, Murilo. Contemplação de Ouro Preto. In: **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 28. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. 7. ed. atualizada. São Paulo: Difel, 1982.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Tradução Amalio Pinheiro, Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

