

LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA A BUSCA DA EXPRESSÃO NACIONAL*

Regina Zilberman

Quando os primeiros europeus, a maioria deles portugueses, chegaram à região americana correspondente à atual área do Brasil, encontraram uma população que ainda não dominava qualquer tipo de escrita. Os indígenas dividiam-se em várias nações, de cultura similar, e tinham suas lendas e costumes. Seus processos de comunicação, entretanto, não pressupunham qualquer tipo de registro, de modo que o conhecimento de suas expressões - língua, manifestações musicais, mitos, hábitos sociais - passou pelo filtro dos religiosos e cronistas que viveram na colônia portuguesa, ou a visitaram por um período, e anotaram suas observações em livros publicados na Europa.

Durante o século XVI, várias obras tomaram o Brasil como assunto, descrevendo os acidentes geográficos, narrando a história da descoberta e das navegações costeiras, manifestando admiração perante a natureza pujante e a riqueza do solo, todas resultantes do trabalho de estrangeiros: jesuítas provindos de Portugal, Espanha e Itália ou viajantes portugueses, franceses e alemães. A região, ocupada apenas nas áreas que ofereciam segurança portuária às caravelas interessadas em transportar para seus países de origem produtos valiosos no quadro do comércio do Velho Continente, não apresentava vida cultural ou artística nos moldes conhecidos pela Europa.

A única exceção acontecia nas escolas patrocinadas pelos jesuítas, pois, desde 1549, a Companhia de Jesus enviava missionários para educarem os índios, catequizando-os e convertendo-os ao Cristianismo. Para tanto, os padres tiveram de aprender a língua dos nativos, e José de

Regina Zilberman é professora do Curso de Pós-Graduação em Linguística e Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

* Comunicação apresentada no Curso de Extensão *História, hoje!* CPG História/UFRGS/1993.

Anchieta, o mais criativo do grupo, chegou a escrever poemas e dramas religiosos em tupi-guarani. A perspectiva, todavia, sendo cristã, era igualmente européia; dificilmente foi penetrada pelos valores indígenas, e estes, assim como as expressões mais peculiares dos nativos - sua música e, principalmente, suas lendas - perderam-se aos poucos, sem deixar lembrança.

Durante os séculos XVII e XVIII, alargou-se o domínio sobre o território: os portugueses estabeleceram-se ao longo de toda a costa, desde a foz do Amazonas até a do Rio da Prata, onde fundaram Montevidéu e Colônia de Sacramento. Para manter as novas fronteiras, transferiram para a América instituições básicas para o funcionamento de uma sociedade, organizando a administração civil, militar, religiosa e legal da região ocupada.

Os letrados tiveram oportunidade de expandir seu talento poético, e aos poucos um sistema literário solidificou-se. Os centros mais ativos foram: a cidade de Salvador, na Bahia, durante os séculos XVII e XVIII, quando o Barroco de estilo ibérico - o Barroco católico, conforme Arnold Hauser - encontrou expressão não apenas na poesia, mas também na arquitetura, escultura e pintura; e a cidade de Vila Rica, em Minas Gerais, quando a exploração de ricos veios auríferos permitiu a Portugal reviver seus bons tempos de Metrópole, perdidos desde sua anexação à Espanha, em 1580, após a derrota de D. Sebastião, na batalha de Alcácer Quibir. Na Vila Rica do século XVIII conviveram estilos, o Barroco ibérico do escultor Aleijadinho (o mulato João Francisco Lisboa) e do poeta Cláudio Manuel da Costa, com o Arcadismo de Tomás Antônio Gonzaga, escola que já vinha dando frutos desde a publicação de *O Uruguai*, obra de Basílio da Gama sobre a guerra travada entre os índios missionários e o exército comandado por Gomes Freire de Andrade.

A adesão a estas escolas, se garantiu reconhecimento local e estrangeiro à produção poética (os escritores precisavam do aval dos confrades europeus), afastou os autores das peculiaridades e possibilidades de expressão próprias às regiões de nascimento e educação. Raras são as ocasiões em que seus textos mencionam a terra e/ou sociedade brasileira e, quando ocorre, é para caracterizar a inferioridade americana em relação aos similares europeus. Sugestivo desse sentimento é o conhecido soneto de Cláudio Manuel da Costa, que, afirmando celebrar o "*pátrio Rio*", enfatiza suas carências, notáveis se comparado a congêneres:

*Não vês nas tuas margens o sombrio,
Fresco assento de um álamo copado;
Não vês Ninfa cantar, pastar o gado
Na tarde clara do calmoso estio.¹*

Os intelectuais românticos denunciaram o problema, a começar por dois europeus bastante acatados pelos brasileiros. Em 1826, Almeida Garrett diagnosticou a ausência de expressão local nos textos dos poetas do século XVIII, criticando-os duramente:

E agora começa a literatura portuguesa a avultar e enriquecer-se com as produções dos engenhos brasileiros. Certo é que as majestosas e novas cenas da natureza naquela vasta região deviam ter dado a seus poetas mais originalidade, mais diferentes imagens, expressões e estilo, do que neles aparece: a educação européia apagou-lhes o espírito nacional: parece que receiam de se mostrar americanos; e daí lhes vem uma afetação e impropriedade que dá quebra em suas melhores qualidades.²

Por sua vez, Ferdinand Denis convocou os brasileiros a libertar a literatura nacional do jugo europeu, com palavras de ordem que repercutiram profundamente na consciência romântica:

Nessas belas paragens, tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve alargar-se como o espetáculo que se lhe oferece; majestoso, graças às obras-primas do passado, tal pensamento deve permanecer independente, não procurando outro guia que a observação. Enfim, a América deve ser livre tanto na sua poesia como no seu governo.³

No século XIX, instalou-se e cresceu um dualismo que se enraizou na vida brasileira: o conflito entre a busca da expressão autenticamente nacional, livre da possível influência européia (portuguesa, em primeiro plano; francesa, no fundo), e o acompanhamento das escolas e estilos mais avançados, elaborados e difundidos naquela mesma Europa por outro lado rejeitada.

Por uma parte, não havia como deixar de acompanhar os movimentos estéticos emanados de Paris: o Naturalismo de Zola, o Parnasianismo de Gauthier, o Realismo de Baudelaire (de enorme influência durante os anos 70, na poesia brasileira), o Simbolismo de Verlaine - esses eram autores de vanguarda, revolucionários das Letras, e desconhecê-los era produzir uma arte de segunda categoria. Por outra, críticos e leitores exigiam a originalidade dessa arte, sua diferença em relação aos modelos, encontrada se se valorizasse a expressão local, a dos índios, conforme procedeu o Romantismo, a dos caboclos, homens da terra indiferentes aos modismos estrangeiros, como fez o Regionalismo. O problema,

contudo, persistia: nem índios, nem caboclos eram produtores de arte, os índios por estarem afastados a um contingente mínimo de pessoas ou inteiramente afastados de qualquer contato com a cultura branca, os caboclos por estarem reduzidos ao analfabetismo e à miséria, sem qualquer possibilidade de manifestar seus anseios e reivindicações.

Artistas e intelectuais do início do século XX herdaram o problema deixado pelo século anterior. E tentaram resolvê-lo da seguinte maneira: em vez de solucionar o dualismo, optando por um de seus lados, deixaram que ele aflorasse, manifestando-o nas suas contradições, que são também as de todo intelectual num país dependente como o Brasil. Legaram a arte mais original que foi possível produzir, deixando aos sucessores caminhos novos a trilhar e pesquisas importantes a conduzir.

Essa mudança dependeu das opções da geração modernista. O Modernismo foi o nome que tomou a vanguarda brasileira, ao contrário do que se passou, por exemplo, em língua espanhola, em que o Modernismo foi a feição da poesia simbolista. Quando os modernistas organizaram a Semana de Arte Moderna, em 1922, os efeitos da primeira guerra mundial tinham gestado uma arte experimental, de repulsa aos valores estabelecidos, pressuposto a que os artistas brasileiros aderiram, obrigando-se a escolher uma linguagem poética própria, sem dívidas para com qualquer modelo externo. Com isso, os modernistas brasileiros instalaram a estética de vanguarda no país, mas colocaram-se ao abrigo de um rótulo que não correspondia mais ao que faziam.

Os principais representantes do projeto modernista explicitam sua arte poética, que visa romper com padrões conhecidos, portanto viciados, de fazer literatura, em poemas paradigmáticos. A "Poética" de Manuel Bandeira, de 1925, começa pela recusa dos modelos então estabelecidos: o estilo parnasiano, que ele chama de "comedido" e "bem comportado", com procedimentos de funcionário público que tem "livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao sr. diretor".⁴ O Parnasianismo é rejeitado também por "purista", lirismo de quem "para e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo".

Bandeira condena igualmente a poesia romântica, em que reconhece um "lirismo namorador/político/raquítico/Sifilítico/De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo." E justifica:

De resto não é lirismo

Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante exemplar com cem modelos de cartas e as diferentes maneiras de agradar às mulheres, etc.

A esses, Bandeira contrapõe o seu modelo. Em substituição ao Parnasianismo, purista e pesquisador da palavra mais adequada, reivindica:

*Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis*

Em vez do Romantismo, raquítico, segundo o autor, deseja:

*Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbados
O lirismo difícil e pungente dos bêbados
O lirismo dos clowns de Shakespeare*

O último verso sintetiza a proposta poética:

- Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.

O verso final resume um programa de ação, mas antecede-o a prática do próprio poeta: o ritmo do poema resulta do emprego das anáforas, e não da extensão dos versos ou da eficácia das rimas. Essas ocorrem ocasionalmente, como na quarta estrofe, onde o autor alterna versos de duas sílabas com verso livre. Este impera no conjunto, derramando-se em frases sem fim. A construção sintática não respeita as regras gramaticais, como se nota no terceiro verso ("Do lirismo funcionário público..."), e a ortografia é desafiante, como o recurso a abreviaturas, em "sr. diretor" ou no "etc" ao final da quinta estrofe.

Para Bandeira, a expressão nacional é expressão do eu, liberado e desafiador, de modo que não precisa buscar imagens que definam o local e corporifiquem a brasilidade; devido ao mesmo princípio de autonomia e auto-suficiência poética, não imita estilos consagrados, nem escolhas poéticas, assim concretizando o ideal de novidade e originalidade, fundamento das estéticas da modernidade.

Em "O poeta come amendoim", datado de 1924, mas publicado em *Clã do Jaboti*, de 1927, Mário de Andrade propõe a questão em outros termos. Seu texto começa por desenhar um Brasil mítico e pré-civilizado, como se estivesse sendo gestado, portanto, como se o poeta estivesse presenciando esse nascimento, sendo, ao mesmo tempo, parte dele.

O primeiro verso descreve o ambiente físico, e este congrega noite e calor:

*Noites pesadas de cheiros e calores amontoados...*⁵

A alusão ao cheiro introduz o elemento humano, mas este se caracteriza por reforçar a negritude do espaço, graças à (paradoxal) cumplicidade do sol:

*Foi o Sol que por todo o sítio imenso do Brasil
Andou marcando de moreno os brasileiros.*

Os três primeiros versos descrevem o Brasil verdadeiro, valorizado pelo poeta; a ele opõe-se o Brasil inautêntico, produto das “*gargalhadas brancas dos mulatos*”, governado, primeiro, por um Imperador que “*medita os seus versinhos*” e, depois, por uma “*República temporã*” e embonecada.

O Brasil ambicionado pelo autor é outro: ele tem “*desejos do Amazonas e dos ventos muiçocas*”, “*de violas e solidões sem sentido*”, “*de gemer e de morrer*”. É desse Brasil que retira a linguagem para sua poesia:

*Brasil...
Mastigado na gostosura quente de amendoim...
Falado numa língua curumim
De palavras incertas num remelexo melado melancólico...*

A esse Brasil ele confessa seu amor, o “*Brasil amado*” na última estrofe. Mas esse Brasil é o próprio poeta, identificação que permite ao autor falar de si, quando se refere também a seu país de nascimento:

*Brasil que eu sou porque é minha expressão muito engraçada,
Porque é o meu sentimento pachorrento,
Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e de dormir.*

“O poeta come amendoim” realiza outra das ambições da geração modernista: a de sintetizar, num único gesto, o projeto de criação de uma arte original, em que estivesse presente tanto a subjetividade do poeta, sua realidade mais profunda e verdadeira, como uma interpretação do Brasil enquanto, ele próprio, um mundo novo e original.

Assim, como no *Macumaima*, Mário de Andrade descreve um ambiente pré-natal, seguro, noturno e quente. Esse é também o mundo do poeta, o que lhe oferece inspiração poética e com o qual se identifica. O país e o sujeito confundem-se num mesmo ser, e o produto é uma linguagem - e também uma poesia - que carrega o traço comum da autenticidade. Irmanam-se a realidade nacional, traduzida pelos elementos mais verdadeiros e populares - a natureza amazônica, a língua dolente de negros e índios - e a interioridade do poeta, em busca de uma expressão que dê conta simultaneamente do eu e do espaço cultural e humano que o rodeia.

Adotando posicionamento nacionalista, o poema de Mário de Andrade é mais programático que o de Manuel Bandeira. O autor, contudo, matiza o nacionalismo, declarando que

*Brasil amado não porque seja minha pátria,
Pátria é o acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der...
Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço aventureiro,
O gosto dos meus descansos,
O balanço das minhas cantigas amores e danças.*

Os textos de Manuel Bandeira e Mário de Andrade representam tendências marcantes da poesia contemporânea brasileira, nascida do movimento de 1922. Fiel à vertente lírica, mas adotando posicionamento menos subjetivista e mais atento aos problemas sociais do mundo contemporâneo, Carlos Drummond de Andrade constituiu igualmente uma das vozes mais significativas do Modernismo. Seus versos questionam o comportamento acomodado do homem atual, com o qual se identifica e que, portanto, é também o seu. Mas preocupa-o sobremaneira a natureza da linguagem poética, pesquisando novos caminhos.

“Procura da poesia”, de *Rosa do povo*, ilustra essa trajetória. O livro, conforme sugere o título, se define por textos de tipo social e político; mas a obra abre com um poema que, na primeira linha, declara a seu interlocutor imaginário, provavelmente o leitor:

*Não faça versos sobre acontecimentos.*⁶

Sugere então que poeta ausculte as palavras; no reino delas ele encontra a poesia, que se apresenta enigmática, enquanto permanente charada:

*Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?*

O poema, publicado em 1945, marca o estabelecimento de uma nova relação entre o poeta e o lirismo. Se Manuel Bandeira e Mário de Andrade privilegiavam a voz do sujeito, legitimando a poesia nascida da interioridade inconsciente e rebelde, Drummond relega o poeta a um segundo plano, condenando o psicologismo e valorizando a criação que nasce do movimento da linguagem:

*Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.*

Aos versos de Drummond associam-se os de João Cabral de Melo Neto, que estréia nos anos 40 e igualmente escreve poemas em que valoriza o depuramento da palavra e a exclusão da subjetividade do poeta. Na "Psicologia da composição", ele afirma que

*O poema, com seus cavalos,
quer explodir
teu tempo claro; romper
seu branco fio, seu cimento
mudo e fresco.⁷*

E recomenda, ao final, que se chegue à forma pura, em que está ausente qualquer tipo de vida humana:

*Cultivar o deserto
como um pomar às avessas:*

*então, nada mais
destila; evapora;
onde foi maçã
resta uma fome;*

*onde foi palavra
(potros ou touros
contidos) resta a severa
forma do vazio.*

Os anos 50, na esteira, de certo modo, das sugestões de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, a que se somou a ascensão, na Europa e Estados Unidos, do experimentalismo funcional na arquitetura e na poesia, assistiram ao nascimento e expansão do Concretismo. Liderados por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, fundadores do grupo Noigandres, os concretistas consistiram no grupo mais avançado da poesia brasileira. Na mesma linha, todavia preocupados em dar aos textos uma conotação social mais aguda, os membros do grupo Práxis, pilotados por Mário Chamie, e os neoconcretistas, a que se filiou Ferreira Gullar, também produziram obras importantes para a poesia brasileira.

A partir dos anos 60, repartiram-se os grupos entre os que aderiram a uma poesia mais politizada, crítica em relação aos rumos tomados pela sociedade brasileira, e os que se somaram à vanguarda inspirada pelas pesquisas associadas à expressão visual e às artes plásticas. Os poemas de contestação foram publicados em cadernos chamados *Violão de rua*, e o movimento tomou esse nome. O vínculo com a música popular não foi ocasional, e seus principais participantes foram também letristas de canções bastante conhecidas, tais como Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Ferreira Gullar, Moacyr Félix, Thiago de Mello, entre outros.

Não menos participantes, mas visivelmente mais experimentalistas, foram os poetas que buscaram congregar a expressão verbal à visual. Os concretistas patrocinaram esse intercâmbio de linguagens, sucedidos pelos neoconcretistas e pelo movimento Nova Objetividade. Mais adiante, os autores dos Poemas-Processo levaram esses laços às últimas consequências, configurando a vertente mais radical da poesia brasileira contemporânea.

A fase de maior experimentação se encerrou nos anos 70; os últimos 20 anos resgataram o lirismo intimista, como o da poesia de Adélia Prado, mas enfatizaram também uma estética mais prosaica, em que a linguagem busca motivos para a criação na denúncia do cotidiano e na discussão da rotina que sufoca o escritor. O curto poema de Ana Cristina César, de 1982, sintetiza idéias e rumos verificáveis na moderna poesia brasileira:

*Me exercitei muito em escritos burocráticos, cartas de recomendação, anteprojetos, consultas. O irremovível trabalho da redação técnica. Somente a dicção nobre poderia a tais alturas consolar-me. Mas não o ritmo seco dos diários que me exigem!*¹⁶

Foi sobretudo durante os anos agudos do Modernismo, entre 1920 e 1950, que a poesia brasileira experimentou e resolveu as questões relativas à necessidade de encontrar uma verdadeira manifestação nacional. Entendeu-a como pesquisa de linguagem e autenticidade de representação interior; solucionado o dualismo herdado do passado, continuou pesquisando novas modalidades de expressão, em que se incluiu a procura de formas que aproximem a poesia da linguagem oral. Esse trajeto levou-a ao despojamento de Drummond e João Cabral de Melo Neto, à simplicidade, mas também à rudeza, dos textos de Ana Cristina César e sua geração, à associação com a música popular, como fizeram Vinícius de Moraes, Ferreira Gullar, Caetano Veloso.

A trajetória da ficção não foi idêntica, pois, mesmo nos anos 80, continuou vinculada ao princípio que deu nascimento ao Modernismo: a busca de expressão nacional. Entendeu-a, contudo, como o cumprimento de uma tarefa, a de traduzir os problemas sociais: a pobreza do homem do campo, como fizeram Raquel de Queirós, Graciliano Ramos e Jorge Amado; a decadência da aristocracia rural, a ascensão da burguesia e a massificação da sociedade urbana, conforme procederam José Lins do Rego e Amado Fontes, no Nordeste, Erico Veríssimo e Dyonélio Machado, no Sul.

Mesmo Guimarães Rosa, o mais original dos modernos ficcionistas brasileiros, não deixou de discutir os problemas da sociedade brasileira, mostrando seu atraso e dificuldades existenciais, no romance *Grande sertão: veredas*. Em linha similar, Clarice Lispector refletiu a difícil situação da mulher brasileira, o enclausuramento da mulher burguesa, em *A paixão segundo GH*, a opressão e falta de horizontes das emigrante nordestina, achatada pela grande cidade, em *A hora da estrela*.

Esses dois romancistas introduzem, todavia, uma mudança significativa no tratamento dos problemas sociais, de que advém o caráter inovador e único de suas respectivas obras: nelas, o ponto de vista provém dessas personagens oprimidas, os autores traduzindo vozes e valores segundo sua ótica, sem a interferência e julgamento de elementos externos a esse mundo.

Graças a eles, a voz do oprimido teve sua oportunidade na literatura brasileira. Se esta, por muito tempo, pesquisou meios de expressar a

vida nacional na sua peculiaridade, a partir de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, tornou-se possível dar a palavra aos segmentos que constituem a base da sociedade, até então dominados pelos grupos detentores do poder e secundários ou periféricos dentro do processo de representação literária.

Pode-se constatar a presença do que se chama a voz do oprimido em diferentes circunstâncias. Uma de suas orientações mais sólidas caracteriza-se pela tentativa de exposição do elemento popular. Este é representado por:

a) personagens originárias das camadas urbanas mais inferiorizadas, salientando-se a presença do marginal, que pode ser o trabalhador desempregado, o proletário *lumpen*, o subprofissional e emigrante ou ainda o mendigo. Pode ser também o fora-da-lei, que escolhe pilhar a sociedade que não lhe oferece melhores chances de progresso pessoal; ou ainda o revoltado que, de modo violento e criminoso, porém, conforme o texto, legítimo, agride a sociedade e, de alguma forma, pune-a pelo descaso com que o trata.

O contista João Antônio organiza suas histórias em torno a esse universo, aprofundando-se nas camadas mais baixas da sociedade para extrair delas não apenas os tipos humanos, mas sua linguagem, comportamento e visão de mundo. Seu primeiro livro, *Malagueta, perus e bacanaço*, de 1965, antecipa essa orientação geral de sua prosa, a que se mantém fiel nas obras subsequentes, como *Leão de chácara*, de 1975, ou *Abraçado em meu rancor*, publicado em 1986. Ela está presente também em sua visão da história da literatura, valorizando em ambas as figuras que, de alguma maneira, aderiram à ótica popular em que acredita, como nos livros dedicados a Getúlio Vargas, *Lambões de caçarola*, e ao escritor Lima Barreto, de quem se considera herdeiro literário.

b) personagens simbólicas que encarnem o homem do povo; este não é identificado a alguma classe social, mas corresponde via de regra ao indivíduo que, dentro da pirâmide social ficcionalmente representada, ocupa a posição inferior. Tem ainda natureza plural e às vezes fantástica, já que absorve tendências diversas de um universo multifacetado. Representativa dessa tendência é a obra de Sinval Medina, *Memorial de Santa Cruz*, cujo herói, indicado pelo título, sintetiza ao mesmo tempo o Brasil, razão pela qual tem aquele nome, e a classe popular de onde provém. Nascido no final do século passado, numa fazenda do interior e entre escravos, atravessa, ao longo de sua trajetória, os diferentes acontecimentos que compõem a história brasileira contemporânea, numa po-

sição correspondente à do povo, quando aqueles eventos se passaram. São narrados episódios como a Revolta da Chibata, as rebeliões civis dos anos 20, a Coluna Prestes, a Revolução de 30; Santa Cruz encontra-se na Amazônia quando do apogeu da exploração da borracha, confunde-se com os índios, quando as tribos do Pantanal são ameaçadas pelos grileiros, e consagra-se como jogador de futebol, quando este esporte está em vias de conquistar glórias mundiais. Ao final do romance, adere à causa populista e revolucionária, de grande impacto no início da década de 60, motivo pelo qual termina na prisão após o golpe militar de 64, momento em que a narrativa se encerra, porque o protagonista, até então o narrador, se cala.

Santa Cruz é simultaneamente o homem do povo presente na maioria dos acontecimentos, agindo em prol da mudança, marginalizado quando sua ação revolucionária é bem sucedida (como ocorre após o movimento de 30) ou punido, quando vitoriosas as forças da repressão. Seu não envelhecimento, que confirma o caráter simbólico da personagem, é também sinal da persistência da luta popular e vitalidade de sua ação. Sugere que o povo brasileiro é ativo, e não mero espectador da História, empenhando-se na melhoria de suas condições, que coincidem com as condições gerais da nação. Entretanto, ainda não domina a história do país, de modo que seu encarceramento ao final, com o silêncio subsequente, não indica apenas a repressão típica de um regime político autoritário, e sim o permanente sufocamento das causas populares dentro de uma sociedade desigual. O livro de Sinval Medina manipula com habilidade os níveis com que trabalha: o ficcional, o simbólico e o histórico, centrando-os no herói que, como tal, engloba esses ângulos sem perder a unidade, nem tornar-se didático ou deixar de apresentar interesse.

c) personagens seguidamente mágicas ou míticas, relacionadas ao folclore e à tradição oral, orientação patente sobretudo entre os escritores do Nordeste: a novela de Jorge Amado, desde os anos 60, e a produção de Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho e João Ubaldo Ribeiro são representativas dela. Sua vigência ocorreu sobretudo na primeira metade dos anos 70 e beneficiou-se bastante das conquistas do Realismo Mágico, na ocasião em grande evidência na crítica literária nacional.

Característico da representação do que se chama a voz do oprimido é a introdução na literatura de personagens oriundos de grupos - não mais classes sociais - até então ausentes dela, pelo menos na situação de protagonistas, e encaradas de maneira crítica ou problemática. É o caso dos representantes das correntes migratórias chegadas ao Brasil desde o

final do século passado, personagens que avançaram para o primeiro plano, sendo a matéria ficcional apresentada desde o ângulo conformado por sua condição.

Eles aparecem na ficção de Moacyr Scliar que, aventurando-se por uma vertente inaugurada por Samuel Rawet nos anos 50, centraliza suas narrativas em personagens relacionadas à coletividade judaica brasileira. A presença do imigrante e do judeu, na prosa de Scliar, não significa apenas a transferência, para a literatura, de um universo ainda ausente dela; é também sua maneira de refletir sobre a formação da burguesia nacional. Nas novelas dos anos 70, examina-a desde a perspectiva sincrônica, compondo um ciclo de novelas completado em 1981, com *O centauro no jardim*; depois, recorre a uma ótica diacrônica num romance de 1983, *A estranha nação de Rafael Mendes*, e em outro de 1991, *Cenas da vida minúsculas*, quando acompanha o percurso dos judeus desde os tempos antigos até a atualidade brasileira, passando pelo período da colonização, examinado em detalhe. Com isso, procede à análise tanto da trajetória de um grupo étnico e cultural, como da história nacional, encarada desde um ângulo esquecido, mas não menos importante para a compreensão dos modos como ocorreu a ocupação do território americano e sua formação social.

Outro grupo de narrativas identifica o oprimido ao próprio escritor ou intelectual. Não se trata aqui da presença de uma classe social ou um grupo singular, mas de um tipo de atividade eminentemente individual. Por seu turno, como essa coincide com a de seu criador, o texto onde aparece assume natureza metalingüística. E faculta a reflexão sobre o lugar do intelectual numa sociedade conflituada e dividida por razões econômicas, sociais, políticas e ideológicas; ao mesmo tempo traduz o modo como se opera o processo de criação, encarada da perspectiva técnica e temática.

Desde a segunda metade da década de 70 esse tema vem aparecendo com alguma frequência e entre os escritores que o adotaram encontram-se representantes ilustres da literatura mais experimental. Clarice Lispector, em *A hora da estrela*, de 1977, divide a narrativa em dois planos, um dos quais dedica à protagonista, a nordestina Macabéa, imigrada para o Rio de Janeiro e massacrada por um meio não apenas hostil, mas diferente e indecifrável. O outro é ocupado pelo escritor Rodrigo S.M., talvez *alter ego* da autora, que se confessa inquieto e desconfortável diante da necessidade de dar vida e expressão à heroína, tão diversa dele e difícil de compreender. Osman Lins, em *A rainha dos cárceres da Grécia*, também de 1977, e Nélida Piñon, em *A força do destino*, de 1978, traba-

Iham igualmente com a divisão em planos e o conflito, aí subentendido, entre matéria e técnica, criador e criatura, posicionamento social e experimentalismo literário. Em 1981, Silviano Santiago, com *Em liberdade*, deu novos matizes e orientação ao tema.

O livro toma a feição de um diário cuja autoria é atribuída ao escritor Graciliano Ramos, que o teria escrito em 1937, após ter sido prisioneiro político do regime de Getúlio Vargas. O período que Graciliano passou na prisão é o assunto de suas *Memórias do cárcere*, publicadas na década de 50. A obra de Santiago alude a uma época anterior, quando o novelista alagoano já é conhecido, mas ainda não escreveu sua novela mais popular, *Vidas secas*. Todavia, lançado 35 anos depois desses acontecimentos, sabe que lida com dois conhecimentos simultâneos, o dos fatos apresentados no texto e os relativos à biografia de Graciliano Ramos. Como o escritor mimetiza com fidelidade e rigor a linguagem e técnica narrativa de seu protagonista, estabelece uma forte impressão de realidade; mas como, desde a capa, confessa tratar-se de uma ficção, manipula outra vez com dois sentimentos: o de o livro ser uma fantasia, que, contudo, poderia ter verdadeiramente acontecido.

Graças ao jogo de realidade e imaginação, mediado pela impressão de verossimilhança, Santiago pode aproximar os dois tempos - o de representação, entre 1936 e 1937, quando o país está sendo levado à adoção de um regime autoritário, o Estado Novo; e o de produção, próximo à época de publicação do texto e indicado pelas apresentações que antecedem o diário propriamente dito, quando persiste o sistema policialesco que, de certa maneira, dá continuidade àquele implantado por Vargas nos anos 30 - sem deixar de assinalar suas diferenças. Estas impedem o recurso ao clichê de que "a história se repete"; mas as semelhanças induzem à reflexão sobre a situação do intelectual numa sociedade repressiva.

Não por acaso o livro se denomina *Em liberdade*, aludindo primeiramente ao escritor que deixou a prisão; mas que, por estar sem trabalho e precisar sustentar uma família grande, não sabe se, sufocando os apelos de sua consciência, aceita um emprego que provavelmente restringirá sua autonomia intelectual. Fora do cárcere, Graciliano quer assegurar essa independência, mas está às vésperas de um endurecimento que só fará piorar sua situação e a dos outros.

A transferência do dilema da personagem para a atualidade do autor e do público é imediata, por ser esse o tempo de aparecimento do livro e da experiência de ambos. Em decorrência, a obra reflete sobre a liberdade do artista, sob duplo enfoque: a de pensamento e a de criação, sem pretender solucionar o problema, pois fazê-lo determinaria a su-

pressão de uma terceira liberdade, a de escolha, ponto de partida de um comportamento autônomo.

A obra de Santiago, de certo modo, enfeixa e sintetiza as questões apresentadas, na medida em que, posicionando-se perante o tema da liberdade e repressão, procura pensá-lo sob a perspectiva do passado e do presente, do escritor e da personagem.

Cabe mencionar uma última circunstância em que a voz do oprimido toma à frente da narrativa e encarrega-se de situar a perspectiva estética e ideológica do texto. Trata-se daquelas obras em que o índio assume a posição de protagonista e sujeito.

O índio, como se disse desde o começo, foi senhor de uma cultura da qual restaram raros registros. Ela foi ignorada por muitos, dilapidadas por outros tantos ou então adaptada aos objetivos doutrinários da Igreja católica, cujos missionários tiveram de se esforçar sobremaneira para conseguir evitar a dizimação total dos grupos primitivos durante a colonização.

A época da vigência da estética romântica, poetas e ficcionistas tentaram valorizar a figura do selvagem, movidos por intuítos nacionalistas e influenciados pelas idéias de Jean-Jacques Rousseau, que apostava na bondade natural do homem primitivo. Talvez por causa disso o índio do Romantismo sempre se mostrou de modo idealizado; além disso, apesar do esforço dos românticos, dificilmente ele desempenhou nos textos o papel principal. Com a função de colaborar com o branco, tornou-se subordinado desse, como acontece em *O guarani*, pioneiro de nosso Indianismo; quando não auxilia o colonizador e, pelo contrário, o hostiliza, deixa de ser herói. Só não ocupa o lugar de adjuvante quando aparece entre seus iguais, como em *Ubirajara*, circunstância em que se ignoram os choques raciais e o extermínio.

A partir dos anos 70 a perspectiva muda: em *Maira*, de Darcy Ribeiro, o ponto de vista dominante provém dos índios, cujos mitos e cosmovisão organizam a representação ficcional; e a história narra a do confronto entre o índio e o branco, cujo projeto civilizatório ocasiona tanto a destruição do mundo original das populações nativas e a ruptura de seu equilíbrio natural, como a perda, por parte daquelas, da confiança em seus próprios valores. Disto advém a fragmentação de seu universo, que tem sentido quando compreendido como totalidade, e o sentimento de exílio mesmo dentro da comunidade de iguais.

A ficção brasileira contemporânea, tal como a poesia, posicionou-se perante questões candentes da cultura e da arte nacionais. Optou por traduzir os problemas da sociedade, substituindo a voz do sujeito escri-

tor pela do oprimido, e depois voltando ao início, quando o oprimido era o próprio escritor. Com isso, mapeou o território social e intelectual do país, pesquisando sempre - e, nesse sentido, aliando-se à poesia moderna - um modo de melhor se comunicar com seu público. Com isso, foi possível vencer o dualismo legado aos modernos, porque, da representação do nacional, a literatura pôde dialogar com seus representantes, mostrar-se sua aliada e manifestar suas inquietações e necessidades numa linguagem em que os principais interessados, alçados à condição de sujeitos, se reconheciam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poemas de Cláudio Manuel da Costa*. São Paulo: Cultrix, 1966. p. 34.
2. ALMEIDA Garrett. "Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa". In: *Obras completas*. Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1904. p. 356. v.2.
3. DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. Porto Alegre: Lima, 1968. p. 30-1.
4. BANDEIRA, Manuel. "Poética". In: *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966. p. 108.
5. ANDRADE, Mário de. "O poeta come amendoim". In: *Poesias completas*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1987. p. 161-162.
6. ANDRADE, Carlos Drummond de. "Procura da poesia". In: *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. p. 76-77.
7. MELO NETO, João Cabral de. "Psicologia da composição". In: *Poesias completas (1940-1965)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p. 327-332.
8. CÉSAR, Ana Cristina. "18 de fevereiro". In: *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 73.

GEOGRAFIA HOJE: ALGUMAS REFLEXÕES*

Zilá Mesquita

Discorrer sobre a Geografia na atualidade é uma tarefa difícil. Por várias razões. Prendo-me aqui às seguintes:

Uma das características definidoras de nossa época salientada por Marshall Berman parece ser o viver em contradição, no campo de vários possíveis. Não há certezas definidoras. Não há mais caminho único a seguir. Se isto proporciona liberdade de escolher caminhos que conduzam a presentes e futuros potencialmente ricos em sua diversidade, também sugere o convívio mais ou menos lúcido com opções simultaneamente atrativas e divergentes. Não só a Geografia, mas ela *também* dentre outros saberes, defronta-se com esta convivência com a modernidade.

Outra razão é que sempre se corre o risco de oferecer uma visão parcial, não só devido à rapidez com que as ciências e as informações avançam neste fim de século, como ainda pelo fato de que a Geografia, assim como outros saberes, se fragmentou em múltiplas abordagens. Se de um lado este pode ser encarado como um fato promissor, por outro faz com que hoje, mesmo um profissional com formação em Geografia, tenha dificuldade em oferecer um panorama completo da mesma. Além disso as mudanças velozes de nossa época desautorizam qualquer pronunciamento eivado de certeza ou qualquer ousadia prospectiva sobre o futuro de nossas disciplinas. Assim, é importante desde logo descartar deste trabalho expectativas quanto a uma visão prospectiva.

Há ainda um fator que até por honestidade deve ser mencionado. Este é *um* recorte dentre muitos possíveis. Foi aquele que me ocorreu ou que me foi possível oferecer neste momento. Portanto está sujeito à arbitrariedade de que padecem todas as apresentações desta natureza, posto que impregnada pela visão pessoal de quem a apresenta. Assim,

Zilá Mesquita é professora de Geografia Política do Departamento de Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

*Comunicação apresentada no Curso de Extensão *História, hoje!* CPG História/UFRGS/1993.