BRASIL: CULTURA E LITERATURA NOS ANOS 80

REGINA ZILBERMAN

A ficção brasileira contemporânea não precisa necessariamente ser descrita a partir de um enquadramento político ou ideológico. Nem seus principais assuntos ou trajetória explicam-se tão-somente por meio do cotejo com fatores externos, de ordem sociológica, que fazem parte do cotidiano dos leitores. Contudo, os últimos 25 anos da história política afetaram particularmente os mecanismos de difusão cultural, apresentando-se ao escritor na condição de temas e técnicas artísticas e singularizando o relacionamento da literatura com o público, com efeitos marcantes nas obras individuais. Por esta razão, procede-se a seguir a um exame, ainda que breve, das circunstâncias políticas e culturais que cercaram a produção literária brasileira dos últimos tempos.

O CENÁRIO POLÍTICO

Se, de um lado, a troca de um presidente militar por um civil, após a campanha pelas eleições diretas e, com o fracasso desta, a aceitação do Colégio Eleitoral como mecanismo viabilizador da mudança, deu início à autodenominada Nova República, de outro, a relativa novidade dessa, o fato de a Constituição de 1967 ainda governar o país e a persistência de problemas herdados da administração precedente, a começar pela dívida externa, são indícios de que a sociedade e a política brasileira de hoje ainda se definem pelo panorama legado pelo regime anterior. A transformação não aconteceu de maneira brusca, o que permite caracterizar a cena política, considerando um percurso até certo ponto contínuo desde o final dos anos 60.

Esse foi deflagrado pela tomada do poder pelo Exército, apoiado por setores civis que, interessados no alinhamento do país ao capitalismo industrial, não aceitavam os rumos populistas e posicionamentos antilmericalistas adotados pelo governo desde a ascensão de João Goulart, em 1961. Assim, se os responsáveis pelo golpe foram os militares, a adesão recebida de elementos da burguesia industrial e financeira, brasileira e internacional, e das classes médias urbanas, insatisfeitas com a inflação e a emergência de um discurso revolucionário que não a incluía e a ameaçava, conferiu credibilidade àquele ato, garantiu

a permanência do sistema por algum tempo e comprometeu parte considerável da sociedade nacional.

O regime, por sua vez, não foi homogêneo, nem contínuo: durante seus 21 anos de duração, houve momentos menos e mais duros, motivados, primeiro, pela evidência das primeiras rupturas entre o grupo político que os apoiou e os militares, mas sustentados, depois, tanto pela força (dos atos institucionais e do aparato policial), como pela adesão, outra vez, da classe média, amedrontada com a ascensão do terrorismo urbano e rural (conhecido publicamente em ocasiões de vitória das forças do governo) e eufórica com o "milagre econômico" no mesmo período, começo dos anos 70. Houve também conflitos agudos no interior dos segmentos no poder: entre civis e militares; e entre estes últimos, divididos em grupos de orientações diversificadas, a mais nacionalista, a menos favorável à escalada da repressão, a mais desenvolvimentista.

A falta de homogeneidade não foi empecilho para que, devido à concretização de certas metas, algumas marcas definitivas se imprimissem na sociedade brasileira, singularizando o período na história contemporânea. A mais evidente foi a intensificação do processo de abertura da economia do país ao capital estrangeiro, introduzido sob a forma de investimentos públicos de grande porte e da associação a empreendimentos industriais e financeiros. Disto resultaram uma dívida externa de proporções crescentes, a desnacionalização da economia e a consolidação de uma organização moderna para a sociedade, expressa pela urbanização e centralização. A vida nacional, até pouco tempo antes dominada pelos valores procedentes do campo, passa a caracterizar-se pelo crescimento e renovação das cidades, doravante o coração das decisões políticas, administrativas e econômicas e sintoma do padrão de progresso alcançado.

Se um dos objetivos dos setores dominantes que induziram o Exército a assumir o poder do Estado foi o de acelerar o processo de modernização, ainda que à custa da liberdade política, e até preferindo essa alternativa, para mais rapidamente chegar àquele fim, constata-se ter sido atingido o resultado desejado. E, como o conceito de modernização correspondia a identificar o país ao capitalismo avançado, este acabou se impondo em todos os setores, inclusive o cultural. Quando isso não aconteceu, porque certas regiões não apresentavam condições propícias para dar esse salto na direção do progresso visado, como o Nordeste, ficaram elas abandonadas, mantidas nas circunstâncias originais, sem qualquer projeto a empurrá-las na direção da mudança. A modernização, sendo um programa dos grupos dominantes, paradoxalmente condenou regiões e segmentos da população ao irremediável atraso, intensificando conflitos, mas não dispondo de soluções a curto prazo para eles, a não ser a de seguir para frente na mesma direção.

O CENÁRIO CULTURAL

O projeto de modernização afetou a cultura, tanto quanto os demais setores da sociedade. Possibilitou a incorporação a ela de meios avançados de produção intelectual e uma tecnologia mais dinâmica e eficiente, de que resultou a expansão da cultura de massa, beneficiária principal desses acontecimentos. Mais que antes, a cultura passou a ser um segmento da vida econômica, interessando os grupos financeiros que apoiaram a ampliação das editoras, investiram na publicação de livros e em galerias de arte e aceitaram o intelectual enquanto um profissional competente e confiável. Este, que, por várias décadas da vida cultural brasileira, sobrevivera financeiramente à sombra do Estado, como funcionário público, diplomata ou professor, ou do patriciado rural, dispunha, agora, de oportunidades inusitadas de trabalho, decorrentes da nova situação.

Impuseram-se dois tipos de atividades antes desconhecidas ou menos recorrentes: a publicidade e o jornalismo. Ambas já vinham ocupando os escritores desde o início do século, em razão do mesmo fenômeno: o esforço da sociedade rumo à modernização. Porém, as agências de publicidade em expansão a partir da década de 70 pouco tinham a ver com os escritórios que redigiam reclames na *Belle Époque*. Alçadas a setor terciário da economia e com um orçamento de fazer inveja a muitos empreendimentos industriais, elas não representaram apenas uma opção profissional; facultaram a elevação social e adoção de um padrão de vida que possibilitava ao homem de Letras evitar o estado de penúria e instabilidade que por muito tempo o marcou entre nós.

O jornalismo também não era um campo profissional inédito; porém teve suas particularidades. Primeiro, por não se restringir à imprensa escrita: a multiplicação dos *media* ampliou as alternativas e colocou o escritor diante de uma diversidade de linguagens que afetaram sua produção artística. O caráter empresarial daqueles, por sua vez, obrigou-o a abandonar a atitude contemplativa e purista perante a arte. Enfim, o fato de escrever para a televisão ou para uma revista de circulação nacional, elaborada em moldes avançados, permitiu chegar a um público de outra maneira inalcançável, conferindo-lhe uma popularidade até esse momento desconhecida. E isso aconteceu não apenas porque ele aceitou pertencer a esse universo, e sim porque, sob as novas circunstâncias econômicas e tecnológicas, passou a dispor do veículo adequado para colocá-lo frente a uma audiência numericamente tão grande e geograficamente tão disseminada.

Esse é um lado da questão; o outro é similar e contrário. A circulação dos bens culturais no Brasil experimentou também uma série de

obstáculos, alguns deles intensificados nos últimos anos. A censura, atingindo principalmente os meios de maior divulgação (revistas, jornais, televisão e cinema), foi um fator que, sem dúvida, prejudicou a popularização da cultura brasileira entre o público local. Aliada à falta de apoio do Estado, que patrocina muito poucos programas culturais e, quando o faz, é de modo avarento, vagaroso e com *parti pris* de valor discutível, agravou a distância entre a audiência brasileira e as modalidades mais criativas de arte. A elitização da cultura e o encolhimento de algumas expressões populares autênticas resultaram desse processo, sendo algumas conseqüências de difícil reversão, mesmo com a mudança de circunstâncias políticas, econômicas e ideológicas.

Outro fator a dificultar a difusão dos bens culturais tem natureza estritamente econômica: o baixo poder aquisitivo de grandes porções da população marginaliza-as da cultura e facilita a elitização dessa, convertida em porta-voz da classe dominante por ser encontrada quase que exclusivamente dentro de seu meio. Esse fato agudiza o conflito: circulando apenas entre certos grupos sociais, por serem estes os únicos a poderem adquiri-la, ela passa a expressá-los. Como conseqüência, grupos ali não representados não se identificam com ela, procurando consumir, quando têm condições, produtos que lhe digam respeito. Estabelece-se um círculo vicioso, que só amplia o intervalo entre os bens culturais e significativos segmentos da população brasileira.

A cultura de massa é particularmente hábil quando se trata de ocupar o espaço resultante desse intervalo. Rápida e simultaneamente, ela pode tanto criar novas necessidades para o público virtual, quanto preenché-las, atraindo os consumidores para seu campo. No Brasil, a expansão da televisão deveu-se também a esse fator, embora a importância dele precise ser relativizada, já que ainda um outro elemento interveio no plano cultural, com conseqüências salientes.

Consciente de que a modernização acelerada do país não poderia prescindir do crescimento do sistema educacional, que forneceria profissionais para os campos emergentes da economia, o governo facilitou a expansão da rede escolar nos seus três graus e propiciou a expansão dos programas de pós-graduação. Esta decisão não significou que quem a tomou assumiu com a mesma rapidez os encargos correspondentes. Em vez disso, o regime foi permissivo, facultando o estabelecimento de cursos superiores financiados pelos próprios alunos e estimulando o fortalecimento da rede particular de ensino, ao desprestigiar a escola pública com o aviltamento do salário do professor, a falta de manutenção dos prédios escolares, a paulatina redução dos recursos orçamentários destinados à educação.

Como, porém, a população urbana foi convocada a participar dessa modernização, viu-se obrigada a se educar segundo tais condições, pagando por seus estudos, aceitando a má qualidade do ensino admi-

nistrado e, principalmente nos anos em que a repressão foi mais acintosa, calando sua revolta ou insatisfação. Por esse motivo, o contingente escolar, nos três graus de ensino, converteu-se num virtual consumidor de produtos culturais, ou porque, bem ou mal, estava mais educado, ou porque o professor utilizava o livro enquanto instrumento pedagógico.

Principalmente a literatura beneficiou-se com essa situação, e o artista, tornado mais conhecido por causa dos fatos antes assinalados, foi levado a se apresentar diretamente a seus leitores. A segunda metade da década de 70 presenciou a propagação de um fenômeno ainda em expansão: o chamado circuito universitário, segundo o qual o escritor, por convite de um professor ou de uma escola, patrocinado por sua editora ou, como acontece ultimamente, recebendo o apoio de alguma multinacional (a Fiat, a Nestlé e a IBM vêm mantendo programas de vulto baseados na apresentação de escritores a estudantes em cidades do interior ou em universidades particulares), percorre uma ou várias faculdades, dialogando com os alunos que, dessa maneira, são estimulados a ler e a discutir com o autor a realização deste.

A importância desse novo tipo de relacionamento com o público não é negligenciável: nos anos mais duros da repressão, possibilitou contornar um obstáculo como a censura, ao colocar pessoas frente a frente, sem mediadores; obrigou o escritor a utilizar uma linguagem que facilitasse seu trânsito com o leitor, que, estudante, não tinha uma formação erudita ou especializada, diferenciando-se o novo diálogo daquele mantido com a crítica literária, até então sua principal interlocutora; e facultou a expansão da literatura contemporânea, interrompendo uma tradição ainda vigente, de valorizar na escola apenas o autor já consagrado, de preferência pertencente a gerações passadas.

A emergência desse novo mercado teve ainda uma última conseqüência: determinou a expansão de certos gêneros, os que se vinculavam ao público estudantil. A literatura infantil, destinada sobretudo aos alunos de primeiro grau, e a novela, gênero que parece mais estar crescendo nos anos 80, são dois exemplos de um tipo de produto cuja difusão decorre diretamente da situação descrita. Respondendo positivamente a ela, o autor é levado a orientar sua criatividade para maneiras de escrever que facilitam seu intercâmbio com o público. Se o fato pode ser considerado limitante por um lado, cabe lembrar que, por outro, talvez seja o que lhe deu mais autonomia, libertando-o de certas amarras, como as ideológicas, profissionais e, portanto, financeiras, antes mencionadas.

O CENÁRIO DA FICÇÃO

Conforme a advertência anterior, não se deseja ver a literatura na condição de efeito ou reflexo de um panorama extraliterário, preexis-

tente e condicionante. Os fatores acima indicados foram expostos por outra razão: permitem entender como o escritor contemporâneo interagiu com seu tempo e sociedade, representada por classes sociais diferenciadas e um público virtual com o qual dialoga a partir do estabelecimento de uma linguagem comum. São os aspectos peculiares a essa última que procuraremos distinguir nos planos político e cultural. Como se verá, uma de suas repercussões é a tentativa de dar expressão a segmentos até então ausentes ou de posição secundária na literatura; disto resulta a emergência da *voz do oprimido*, de que a ficção se torna portadora. As determinações dessa tendência mais geral é o que se discrimina abaixo.

À primeira vista, parece contraditório ter ocorrido esse processo num período caracterizado sobretudo pela repressão ou ao menos pela inibição, do trabalho intelectual. Todavia, relaciona-se a um dos papéis atribuídos à literatura na mesma época: o de leitura da história, muitas vezes desempenhando a função de que estavam impedidos os meios de comunicação de massa. Estes, se se expandiram notavelmente na ocasião e ofereciam oportunidades inéditas de profissionalização ao escritor, poucas vezes podiam se manifestar com a mesma independência de que dispunha a literatura.

Porém, ainda nesse caso, a situação apresenta suas particularidades, já que nem sempre impediu a esse intelectual o exercício do trabalho de interpretação da realidade através dos *media* que persistiam sob vigilância policial. Situação paradigmática foi a do dramaturgo Dias Gomes, saído do teatro engajado dos anos 60 para, na década de 70, revolucionar a linguagem narrativa da televisão e introduzir nela a representação alegórica dos conflitos sociais e políticos do país, fazendo-o numa época altamente controlada e dentro de uma emissora suficientemente comprometida com o sistema.

Cabe, portanto, compreender a emergência dessa orientação da literatura a partir de uma perspectiva dialética, sem o que a análise corre o perigo de mostrar-se unilateral. Por sua vez, o tema contém seus matizes, particularizando-se em enfoques e posicionamentos diferentes.

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 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 *Malaqueta, perus e bacanaço*, de 1965, antecipa essa orientação geral de sua prosa, a que se mantém fiel nas obras subseqüentes, como *Leão de chácara*, de 1975, ou *Abraçado ao 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; isto se verifica nos livros dedicados a Getúlio Vargas, *Lambões de caçarola*, e ao escritor Lima Barreto, de quem se considera herdeiro literário.

Nos contos de Rubem Fonseca igualmente se constata a presença desse mundo, o autor procurando incorporar a linguagem e cosmovisão de seus protagonistas; mas elas traduzem ainda uma violência radical, em resposta à agressão social de que são objeto, como se lê numa de suas melhores criações, *Feliz ano novo*, publicado em 1975 e proibido de circular em 1976. Também *O cobrador*, de 1979, cujo título alude ao homem que aterroriza a cidade, "cobrando" dos moradores os males que cometem, está fundado nessa violência, equivalente à sua forma de conduzir o leitor a encarar com olhos mais críticos o contexto circundante.

b) personagens simbólicas que encarnem o homem do povo; este não é identificado a nenhuma 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 posição 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, Hermiolo Borba Filho e João Ubaldo Ribeiro, mais recentemente de Luís Berto, 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 chamamos a voz do oprimido é a introdução na literatura de personagens oriundas de grupos – não mais classes sociais – até então ausentes dela, pelo menos na situação de protagonistas, e encaradas de maneira crítica ou problemática. O índio, por exemplo, foi figura valorizada durante a vigência da estética romântica, mas sempre apareceu de modo idealizado; além disso, apesar do esforço dos românticos, ele dificilmente desempenhou em seus textos o papel principal. Tendo 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, circunstância em que se ignoram os choques raciais e seu extermínio.

A partir dos anos 70 a perspectiva muda: em *Maíra*, de Darcy Ribeiro, o ponto de vista dominante provém dos índios, cujos mitos e cosmovisão organizam a representação ficcional; e a história é 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. Antônio Callado, em *Expedição Montaigne*, de 1982, também organiza o enredo em torno a um conflito desse tipo, enquanto que, mais recentemente, Carlos de Oliveira Gomes, em *Caminho Santiago* (1986), examina-o desde o foco histórico.

Também o negro, o homossexual e os representantes das correntes migratórias chegadas ao Brasil desde o final do século passado avançaram para o primeiro plano, sendo a matéria ficcional apresentada desde o ângulo conformado por sua condição.

A ascensão da personagem negra relaciona-se à afirmação do escritor de origem africana segundo uma perspectiva diversa, se comparada com a tradição. A atuação de mulatos e pretos no campo cultural e literário tem sido marcante desde o Império, como sugerem as trajetórias artisticamente bem sucedidas de Machado de Assis, José do Patrocínio, Lima Barreto, Cruz e Sousa. Estes, entretanto, nem sempre se posicionaram perante a sociedade a partir de sua condição racial, nem a transportaram para a arte desde o ponto de vista de suas origens ou história. Não é o que se passa agora com a obra de Paulo Colina, Adão Ventura, Eduardo Oliveira, Cuti, entre outros, membros de um grupo comprometido não apenas com a expressão de seu universo cultural, até então visivelmente marginalizado; ele vem se organizando de modo cooperativo, buscando viabilizar um sistema de atuação no meio intelectual diferenciado dos mecanismos típicos do contexto branco.

O romance de João Silvério Trevisan, *Em nome do desejo*, de 1983, exemplifica o segundo tipo citado de personagem. Organizado em torno ao relacionamento entre dois rapazes, estudantes e seminaristas, evita considerar esse amor sob o foco do escândalo ou classificá-lo de anômalo ou anormal. Dentro da mesma linha, cabe chamar a atenção para os contos de Caio Fernando Abreu, reunidos em *Morangos mofados*, de 1982, e *Os dragões não conhecem o Paraíso*; de 1988, a novela de João Gilberto Noll, *Rastros de verão*, de 1986, e o romance de Silviano Santiago, *Stella Manhattan*, publicado em 1985.

Os representantes das correntes migratórias aparecem na ficção de Moacyr Scliar que, aventurando-se por uma vertente inaugurada por Samuel Rawet nos anos 50, centraliza suas narrativas em personagens relacionados 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*, quando acompanha o percurso dos judeus desde os tempos antigos até a atualidade brasileira, passando pelo período da colonização, examinando em detalhe. Com isso, procede a 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.

Um último grupo de narrativa 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 heróina, 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, trabalham igualmente com a divisão em planos e o conflito, aí subentendido, entre matéria e técnica, criador e criatura, posicionamento social e experimentalismo literário (ou o absentismo que esse parece implicar). 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 supressão de uma terceira liberdade, a de escolha, ponto de partida de todo 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. Isto não significa que o esgote, nem que o conclua. Pelo contrário, aceita a vigência dele na moderna literatura brasileira, é preciso igualmente enfatizar suas ramificações, polivalência e caráter multifacetado.

Outras linhas de trabalho facultam a expressão de outras vozes, uma das mais audíveis sendo a da mulher. Por sua vez, se, nas tendências aqui dispostas, foi destacada sua propensão a ler e a se posicionar diante da história contemporânea, isto não quer dizer que possa ser interpretada somente desde este ângulo. O último grupo de obras citadas está profundamente envolvido com o questionamento da forma romanesca e da natureza imaginária da ficção, o que lhes confere acentuado

cunho experimental. Não salientar este fato, ainda que de passagem, seria cometer uma injustiça frente à pesquisa de linguagem com a qual os escritores se comprometem. Como, porém, essa não os impede de revelarem-se pessoas de seu tempo, atentas às dificuldades do meio, ressaltá-los foi igualmente uma forma de homenagear seu esforço, tanto mais penoso quando as circunstâncias são adversas.