

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

**AS MEMÓRIAS DE UMA LITERATURA INFINITA: ASSIS BRASIL E UM
GLOSSÁRIO MÚLTIPLO ENTRE A (RE)INVENÇÃO DO MODERNO E A
(DES)INVENÇÃO DO NORDESTE**

Luiz Antonio Ribeiro

Rio de Janeiro
2021

LUIZ ANTONIO RIBEIRO

**AS MEMÓRIAS DE UMA LITERATURA INFINITA: ASSIS BRASIL E UM
GLOSSÁRIO MÚLTIPLO ENTRE A (RE)INVENÇÃO DO MODERNO E A
(DES)INVENÇÃO DO NORDESTE**

Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro – UNIRIO como requisito parcial para obtenção de título de Doutor em Memória Social.

Orientador: Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima

Rio de Janeiro
2021

Luiz Antonio Ribeiro

**AS MEMÓRIAS DE UMA LITERATURA INFINITA: ASSIS BRASIL E UM
GLOSSÁRIO MÚLTIPLO ENTRE A (RE)INVENÇÃO DO MODERNO E A
(DES)INVENÇÃO DO NORDESTE**

Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro – UNIRIO como requisito parcial para obtenção de título de Doutor em Memória Social.

Linha de Pesquisa: Memória e Linguagem

Orientador: Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima

COMISSÃO EXAMINADORA

Orientador: Prof Dr. Manoel Ricardo de Lima
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Julia Vasconcelos Studart
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Maria Helena Werneck
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Samária de Araújo Andrade
Universidade Estadual do Piauí

Prof Dr Davi Pessoa Carneiro Barbosa
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, 29 de abril de 2021

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

AR484 ANTONIO RIBEIRO, LUIZ
AS MEMÓRIAS DE UMA LITERATURA INFINITA: ASSIS
BRASIL E UM GLOSSÁRIO MÚLTIPLO ENTRE A (RE)INVENÇÃO
DO MODERNO E A (DES)INVENÇÃO DO NORDESTE / LUIZ
ANTONIO RIBEIRO. -- Rio de Janeiro, 2021.
342

Orientador: Manoel Ricardo de Lima.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Memória Social, 2021.

1. memória. 2. literatura brasileira. 3. Assis
Brasil. 4. modernismo. 5. regionalismo. I. de Lima,
Manoel Ricardo, orient. II. Título.

DEDICATÓRIA

*Ao Leandro Romano (in memoriam),
essa tese é sua.
Fique tranquilo,
vou carregando os nossos sonhos.*

AGRADECIMENTOS

A Luisa Bertrami D'Angelo, pois se não fosse ela não teria tese, não teria texto, não teria Luiz.

Aos meus pais, José Luiz Ribeiro e Suenyr Jurema Vieira Ribeiro, que investiram cada pedacinho de vocês no que sou eu. Tento retribuir com o pouco que minha mão alcança.

Às minhas famílias Ribeiro e Vieira, em especial meu padrinho Cedenyr Vieira e minha Tia Vera Vieira pelo carinho e cuidado desde sempre.

À minha dinda Leila, por ser a melhor dinda que alguém poderia ter.

Aos meus sogros e vó emprestada, Alexandre D'Angelo, Mirko Blaser, Claudiana Regina e Ana Bertrami por serem essa família estendida incrível. Família boa é família quando é mais.

Ao meu amigo João Renato Gomes, minha amiga Renata Magalhães, minha amiga Helena Cunha, meu amigo Fred Portela, meu amigo Thalles Caetano e meu amigo Daniel Werneck (um tropicalista em essência), amigos (palavra que não canso de repetir) de tantas e tantas décadas, que merecem o nome numa linha especial.

Aos amigos e amigas do Casa do Daniel, Davi, Petrina, Marcel, Fefa, Bianca, Julia Sarraf e Luciana Cianci (pelo prazer de ser seu preferido).

Aos amigos e amigas do TVNI, Julia Bernat, Elsa Romero, Isadora Petraukas, Lia Maia, Gaia Catta, Gabriel Vaz e Pedro Henrique Muller e Aninha Barros. E a todos e todas que estiveram comigo nessa trajetória do teatro, principalmente nas nossas peças Ponto Fraco (Diana Herzog), Tempo Real (Alonso Zerbinatto), O Processo (Lara Cunha, Cirillo Luna, Amanda Grimaldi, Joice Marino, Daniel Passi, Bernardo Valença, João Pedro Zappa, Clarissa Appelt, Fernando Blauth Klipel) e As Mil e Uma Noites (Adassa Martins, Bernardo Marinho, Clarisse Zarvos, João Rodrigo Ostrower, Luciana Novak, Rômulo Galvão, Gabriela Giffoni, Bel Sangirardi).

Ao Rodrigo Murad e a Raisa Rafael, por serem da primeira turminha de letras na Unirio e terem passado comigo esses anos juntos em torno daquilo que a gente ama, cervejinhas, livros, papos, amizades.

Às amigas especiais, Manoela Ronai, Carolina Machado e Antônia Souza. Manou, te amo, que quando esse agradecimento chegue a você, Cecília esteja com a gente no mundo. Carol e Antônia, obrigado por todos os papos e cervejas e conversas e vidas compartilhadas.

Aos meus amigos Daniel Placido, com quem dividi quase toda minha vida, e o mais que especial Jayme Monsanto, ambos que perderam seus pais no último ano de pandemia de Covid-19.

Ao professor Manoel Ricardo de Lima por toda dedicação, carinho, paciência e gentileza com um estudante que ama estudar, mas que tem uma rebeldia que às vezes foge ao controle.

A CAPES por ter permitido que essa pesquisa pudesse ser feita a partir de financiamento, garantindo minha dedicação exclusiva.

Ao Chicó, pelas tardes de solidão que nunca mais foram tão solitárias.

EPÍGRAFE

Prefiro rosas, meu amor, à pátria

E antes magnólias amo

Que a glória e a virtude.

(...)

E o resto, as outras coisas que os humanos

Acrescentam à vida,

Que me aumentam a alma?

Ricardo Reis

RESUMO

Este trabalho é uma investigação em torno da escrita, da memória e da linguagem do escritor brasileiro e piauiense Assis Brasil. A partir de uma escavação bibliográfica, esta pesquisa faz uma análise teórica tanto de seus trabalhos críticos quanto da obra literária do autor. Partindo de dois de seus conjuntos de obras, a tetralogia piauiense, especificamente o romance Beira Rio, Beira Vida, e o ciclo do terror, com o foco romance Os Que Bebem como os Cães, refletimos sobre alguns pontos e procedimentos da escrita de Assis Brasil, como uma memória literária infinita, levando em conta a vasta produção do autor que supera os 150 livros publicados e um glossário múltiplo, conceito que construímos para abarcar as multiplicidades e metamorfoses de sua linguagem. Além disso, investigamos a proposta de uma desinvenção do nordeste, a partir da forma como Assis Brasil reconstrói a cidade de Parnaíba em sua tetralogia e a reinvenção do moderno, tendo em vista os tensionamentos que o autor opera na historiografia literária tradicional e moderna brasileira.

Palavras-chave: memória, literatura brasileira, Assis Brasil, modernismo, regionalismo

ABSTRACT

This thesis is an investigation about the writing, the memory and the language in the work of the Brazilian writer from the state of Piauí Assis Brasil. From a bibliographical review, this research proposes a theoretical analysis of both his critical and literary works. Starting from two selections of his works, one called “the piauiense tetralogy, specifically the novel “Beira Rio, Beira Vida” [the edge of the river, the edge of live], and another one called “The terror cycle”, focusing on the novel “Os Que Bebem como os Cães [those who drink like dogs], we discuss some points and procedures of Assis Brasil’s writing, through notions such as an infiniteliterary memory, taking into account the author’s vast production that exceeds 150 published books and a multiple glossary, a concept we developed to encompass the multiplicities and metamorphoses of his language. Furthermore, we investigate the proposal of a disinvention of Brazil’s northeast region, based on the way Assis Brasil reconstructs the city of Parnaíba in his tetralogy, and the reinvention of the modern, in view of the tensions that the author operates in traditional and modern Brazilian literary historiography.

Keywords: memory. Brazilian literature, Assis Brasil, modernism, regionalism

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo I- Bio-bibliografia crítica: uma bibliografia biográfica entre procedimentos de um glossário múltiplo	16
<u>1- Uma metodologia pró e contra o moderno: uma escritura de passagens, de panorama</u>	16
<u>2- Os primeiros desafios de uma escrita: os enganos dos nomes</u>	25
<u>3- Os entrelaçamentos de uma biografia crítica: formações e deformações literárias</u>	32
<u>4- A tarefa do crítico: pensar e escrever por disrupção</u>	36
<u>5- Os primeiros traços de uma máquina de escrever: escritura biográfica entre a autonomia e o acúmulo</u>	42
<u>6- Entre o operário e a invenção, a rejeição do “homem de um único copo”</u>	57
<u>7- Nem nacional, nem regional: um neutro em uma literatura de dicção contra a história e a cor local</u>	63
<u>8- Entre o moderno e o contemporâneo: Mas contemporâneo a que? Ou a quem?</u>	79
<u>9- As epígrafes e as citações: o exercício de (se) escrever pelo outro</u>	83
Capítulo II- A crítica literária: como pensar a literatura do outro ou os traços de uma literatura infinita	94
<u>1- Criticar o romance, a poesia, o conto: o que é ler e o que é escrever?</u>	98
<i>1.1- 22, 30, 45, 56: desfazendo o modernismo nos números</i>	103
<i>1.2- Os novos, os mais novos, os novíssimos: um exercício de desaparelhamento da crítica brasileira</i>	108
<i>1.3- A rejeição como produção: uma crítica de lugar nenhum ou um pequeno gesto de contracultura</i>	110
<u>2- Criticar a poesia: a palavra entre a paideumia e a tradição</u>	118
<u>3- Entre o flagrante e a atmosfera: os contos de nariz triste</u>	125
<u>4- A crítica por uma literatura aberta e infinita contra a linguagem-ciência ou uma leitura da crítica nacional moderna</u>	130
<u>5- A crítica como beira: as margens e as fronteiras da invenção</u>	137
<u>6- Os percalços de uma crítica autônoma: uma crítica porvir no desaparecimento da literatura</u>	144
<u>7- Ecce liber: as memórias de uma literatura infinita</u>	154
Capítulo III- Tetralogia Piauiense: uma (des)invenção do nordeste ou um mapa que se desfaz na cidade	159
<u>1- A tetralogia e o mapa: as escritas da cidade e dos romances</u>	165
<i>1.1- A cidade como texto ou as formas de inventar e escrever a cidade</i>	169
<i>1.2- A poesia piauiense: uma antologia para pensar o texto, a cidade, o Piauí</i>	175
<i>1.3- A construção de Parnaíba: a cidade que (se) inventa (n) o rio</i>	181
<i>1.4- Os mapas: uma cartografia que se refaz e desfaz no mapa</i>	193
<i>1.5- De Faulkner, Joyce e James por uma linguagem em metamorfose</i>	204
<i>1.6- O que escapa ao mapa: o esgarçamento de um realismo de cunho social</i>	215
<u>2- Beira Rio, Beira Vida: ética do rio e marginalização dos corpos em uma literatura de beira</u>	230

2.1- <i>O romance como barro fundamental: a escrita das mulheres e da memória</i>	234
2.2- <i>Beira rio: um pensamento de rio como ética e escrita de movimento</i>	243
2.3- <i>Beira vida: a marginalização dos corpos à beira do cais</i>	250
2.4- <i>Uma literatura de beira: a escrita como esgarçamento infinito das fronteiras, de um cais a um confim</i>	264
2.5- <i>A Boneca Ceci: a força do inanimado diante da história</i>	273
Capítulo IV- Ciclo do Terror: reinventando o moderno e desmontando o contemporâneo	286
<u>1- Os que Bebem como os Cães: a escritura como diferença ou a memória como estatuto da morte</u>	297
1.1- <i>A cela, o pátio, o grito: a estrutura como repetição entre a atrofia e o claustro</i>	301
1.2- <i>A estrutura moderna contra ela própria: a reprodução, a série, o atlas, a beira</i>	315
Conclusão	326
Referências bibliográficas	333

Introdução

“Por que estudar literatura?” (BRASIL, 1982, p. 7). Com esta pergunta, Assis Brasil abre a primeira página de seu romance *O Destino da Carne* (1982), seu 39º livro publicado, em contagem incerta na complexa contabilidade de suas obras. Esta pergunta é recorrente entre pesquisadores e pesquisadoras, estudantes do campo da literatura e das linguagens artísticas, escritores e escritoras que buscam pensar sobre o seu fazer para além da própria escrita. Via de regra, é esta a primeira pergunta sobre a qual se deve debruçar quando se escolhe este campo. Afinal, por que os livros? Por que os textos? Por que a literatura?

Tendo como ponto de partida deste trabalho os tensionamentos, atravessamentos e articulações ao redor desta questão, a intenção aqui é perceber esta pergunta ainda sobre outra perspectiva, quiçá, numa tentativa de ampliá-la por um pequeno acréscimo que faz toda a diferença: “Por que ainda estudar literatura?”. A tentativa de trazer um “ainda” para a questão levantada por Assis Brasil, visa não só inserir a pergunta em uma temporalidade, mas também de encará-la em uma perspectiva de um presente intensivo, de uma necessidade latente, de uma urgência: uma pergunta que nos mobilize o corpo e nos faça buscar uma resposta para além da mera racionalidade. O primeiro ponto para começar a responder esta pergunta me vem ao traçar uma dimensão afetiva, uma proximidade que é própria do encanto e do encontro que a literatura propicia, para além do contato e proximidade com o meu objeto desta pesquisa: a produção literária do escritor parnaibano, piauiense e brasileiro Assis Brasil. Opto, assim, por me aproximar dele por um modo de pensar que me permite percorrer a pé nossos pensamentos, por uma vizinhança que dividimos contemporaneamente enquanto estamos ambos aqui e, também ainda, vivos e, pelas ruas do Rio de Janeiro, principalmente da Rua Corrêa Dutra de um bairro Catete em que ele morou por tantos anos e hoje hospeda aquilo que chamo de minha casa.

Minha aproximação com a obra de Francisco de Assis Almeida Brasil se deu no decorrer do curso de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) quando o professor e orientador Manoel Ricardo de Lima, aproximadamente pelos anos de 2013 ou 2014, apresentou um curso que tratava das materialidades do texto a partir de uma série de autores e autoras que giravam à margem dos principais cânones da literatura brasileira. Entre eles, estavam lá dois livrinhos de Assis Brasil: *Beira Rio*, *Beira Vida* e *Os Que Bebem Como os Cães*. Logo no primeiro instante, tive uma sensação estranha ao ler tanto o nome quanto as obras de Assis Brasil. Intuí, e naquele momento era uma intuição ainda sem palavras, que dentre todos os autores e autoras apresentados, Assis era o mais diferente e

percebi que seu jeito de escrever e suas narrativas me desaparelhavam não só como leitor, afinal em 2013 eu já era um leitor há bastantes anos, mas também como estudante e pesquisador da linguagem das artes, tendo passado pela minha graduação em teoria do teatro. Eu passava pela primeira vez por uma experiência que há muito não passava diante de um livro: a experiência de me tornar um iniciante no mundo dos livros, ao mesmo tempo imerso na história e fascinado pela narrativa, mas sem os recursos necessários para apreendê-la de modo satisfatório. Foi este o ponto de partida que fez todo o meu aparato de leitor e, principalmente, de estudante e pesquisador ficar em alerta. A impressão que me passava era de que dentre uma série de pensamentos apresentados de uma série de obras e escritores, o trabalho de Assis Brasil estava sendo escrito de um lugar distinto, não necessariamente mais radical – em muitos casos até menos radical – mas de outro lugar, impondo uma alteridade cuja construção literária eu não era capaz de acessar pelos meus aparatos teóricos aprendidos até agora. Minhas categorias de análise, meus conceitos teóricos e minhas formulações possíveis de pensamento não davam conta de tocar Assis Brasil que me transformava em um leitor tal como qualquer outro: alguém que ao ler se sentia extasiado e carregado pelas mãos de um autor profundamente experiente e engajado na experiência formal e narrativa, mas que trazia ao pesquisador um desafio.

Comecei a intuir que esta era uma das grandes perguntas sobre a qual eu deveria me debruçar. Por que, afinal, a escrita de Assis Brasil me trazia esta relação ambivalente entre leitor e pesquisador? Por que ele me desaparelhava? Um dos primeiros caminhos que procurei traçar foi o de pensar suas obras para além de uma filosofia da escrita que se vincula diretamente com os principais nomes de uma tradição, tanto brasileira quanto europeia. Embora isso não significasse que ele estivesse apartado, o que ficava era a própria modulação de um exercício que se dava com e contra esta tradição, porém, sem buscar nenhum tipo de escrita radical, vanguardista ou repleta de pernosticismos formais, sem recorrer a recursos ultramodernos de cortes cinematográficos ou histriônicos. Era pura e simplesmente literatura, de alta potência de invenção, mas pura e simplesmente literatura.

Além disso, a literatura de Assis Brasil soava apartada de um estilo, uma voz, um tom de narrativa social que, em geral, estava associada a uma elite que domina e monopoliza o modo de se ser contemporâneo no Brasil, de modo que, ao mesmo tempo em que seus livros soavam profundamente contemporâneos, o que se via era uma contemporaneidade apartada de outros contemporâneos. Assis Brasil chega aos ouvidos como, ao mesmo tempo, um impressionante e incrível escritor, mas incomparavelmente diverso dos demais incríveis escritores, desde os mais consagrados com seus lugares já estabelecidos no imaginário

popular e nos cânones acadêmicos, passando pelas mais radicais obras de vanguarda nacional, chegando até os de uma literatura mais marginal, que percorre o traçado de uma literatura nacional pelos becos, pelos inframundos.

E este ponto era para mim o mais instigante: Assis Brasil era culto, mas não era acadêmico; era erudito, mas era simples; era simples, mas não era simplório; possuía obras em que se via uma pesquisa intensa, mas se via que as pesquisas haviam sido resolvidas antes das obras serem escritas, sendo elas o resultado final dessa pesquisa. O que saltava diante dos meus olhos – e isto contribuiu para esta perseguição que começava a empreender atrás do autor – era que sua entrada na grade do curso do professor Manoel possuía um caráter afetivo, telúrico, vindo de um barro ancestral, na medida em que Manoel é nascido na mesma região de Assis Brasil, a Parnaíba, no estado do Piauí. E isto não poderia ser ignorado, Assis Brasil chegava até mim também pela via do afeto, também pela via de uma política que é atravessada para além da literatura, mas que vê na literatura um ponto de interseção em direção a um pensamento comum. Isto tinha uma relevância sem medida. Estava gestado naquele momento o começo desta tese.

Naquele instante, já tinha tomado a decisão de fazer o trabalho final da disciplina em torno da obra de Assis Brasil. Não era naquele momento uma escolha confortável, tampouco uma que me ajudaria na disciplina; pelo contrário, era mesmo um desafio que eu escolhia, por um lado porque ninguém da turma além de mim ter se interessado pelas obras do autor piauiense e, por outro, como já havia dito, pelo modo desaparelhado que eu ficava diante de seus romances. A própria escolha de escrever sobre Assis Brasil foi, no fim das contas, um desafio, uma tarefa, um gesto que me surgia para além do meu gosto pessoal, inclusive da minha trajetória como pesquisador.

Com surpresa, apesar de nunca sequer ter ouvido falar seu nome, foi bastante fácil encontrar suas obras. Três delas – *Os Que Bebem Como os Cães*, *Aprendizado da Morte* e *O Livro de Judas*, foram compradas na mesma semana, em Petrópolis, por R\$1,00 cada. Na semana seguinte, foi a vez da aquisição de *Beira Rio*, *Beira Vida*, em uma feirinha do Largo do Machado por R\$5,00. A partir daí, esta lista só se ampliou. Hoje, já são em torno de 50 livros do autor na estante, incluindo os romances históricos, antologias, críticas literárias, além dos livrinhos voltados para o público infanto-juvenil. Me recordo que, no decorrer daquele curso oferecido pelo Manoel, parecia interessante o fato de que Assis Brasil havia escrito mais de cem livros (hoje já existem mais uns quarenta ou cinquenta na lista), enquanto Raduan Nassar, outro autor estudado no mesmo curso, havia publicado apenas dois (além de um de contos, publicado separadamente e só posteriormente reunido). O ponto central era

discutir como, de certa forma, o que Raduan havia dito em três obras para nunca mais, Assis Brasil havia precisado de mais de cem, como se sua escrita fosse uma intensa busca de escrever, finalmente, seu primeiro livro e único livro: uma literatura que não para e uma literatura que não para de procurar. Partindo dessa perspectiva, fiz na época um trabalho sobre *O Aprendizado da Morte* em torno da ideia de morte em relação ao texto: depois de escrever mais de cem livros, como parar de escrever? Como escrever o último livro? Qual seria a última linha?

Nesta tese, partimos desta motivação inicial que se manteve viva durante todo o trajeto destes quatro anos de pesquisa, ainda que com seus percalços. Nossas questões aqui se apresentam como o exercício de perseguir a escrita de Assis Brasil, a partir de uma perspectiva que pretende englobar um procedimento total da construção de sua trajetória como escritor a partir de dois eixos centrais: a reinvenção do moderno e a desinvenção do nordeste. A angústia era tentar entender como se escreve mais de cento e quarenta livros e como se se aproxima, hoje aos 90 anos, da última linha, o que nos leva diretamente para percepção do texto como uma urgência, mas uma urgência programada: de um lado, uma tentativa de encontrar uma linguagem de diferença em relação ao moderno, de modo que, partindo das premissas formais modernas seria preciso esterilizar algumas de suas características e dar acento a outras e, por outro lado, pensar através de uma tentativa de desinventar simultaneamente uma literatura natural e regional. Por se tratar um autor cujo trabalho se dá a partir de uma multiplicidade absoluta de formas de escrita, com uma linguagem que se metamorfoseia de acordo com o projeto que encara, o nosso exercício seria encontrar movimentos que pudessem nos conduzir para o interior de suas obras por vias que nos dessem a ver a linguagem em sua urgência, em sua emergência. Para isso, optamos por ter como ponto de partida o pensamento de Walter Benjamin, a partir da ideia de passagem e dos panoramas para atravessar as produções literárias de Assis Brasil tendo como horizontes estes dois eixos anteriormente mencionados: a reinvenção e a desinvenção.

No *Capítulo I – Bio-bibliografia crítica: uma bibliografia biográfica entre procedimentos de um glossário múltiplo* vamos propor uma bio-bibliografia crítica de Assis Brasil, de modo a pensar uma série de aspectos biográficos do autor da perspectiva de sua bibliografia literária, crítica e de recepção. Como se fizéssemos uma bibliografia crítica, nossa ideia é pensar a bios de Assis Brasil na modulação com a sua biblio, para ver a sua produção a partir de uma ideia de “acúmulo”, de produção incessante, sendo o autor, uma espécie de “operário da literatura” ou uma “máquina de escrever”. Partiremos de uma perspectiva que visa a reconstituição de sua trajetória literária via entrevistas e conteúdos capturados em

jornais, revistas e estudos acadêmicos, além da montagem de uma espécie de figura de Assis Brasil através das diversas recepções de sua escrita no decorrer do século XX.

No *Capítulo II – A crítica literária: como pensar a literatura do outro ou os traços de uma literatura infinita* buscamos analisar algumas de suas perspectivas críticas, assim como sua leitura da historiografia literária brasileira da primeira metade e começo da segunda metade do século XX. Acompanhando a forma como Assis Brasil elabora a sua crítica, podemos traçar também algumas de suas próprias formulações a respeito da literatura como um todo e, por fim, de sua própria literatura, a partir de características apontadas que são amplamente investigadas e trabalhadas formalmente no interior de suas obras.

No *Capítulo III – Tetralogia Piauiense: uma (des)invenção do nordeste ou um mapa que se desfaz na cidade* faremos uma aproximação das experiências de escrita de Assis Brasil a partir de um conjunto de suas, a chamada Tetralogia Piauiense, composta por *Beira Rio*, *Beira Vida*, *A Filha do Meio Quilo*, *O Salto do Cavalo Cobridor* e *Pacamão*, dedicando um espaço de relevância para uma análise mais específica de *Beira Rio*, *Beira Vida*, o romance que inventa a tetralogia e inaugura o imaginário das demais.

No *Capítulo IV – Ciclo do Terror: reinventando o moderno e desmontando o contemporâneo*, vamos investigar as obras que compõem o chamado Ciclo do Terror, *Os Que Bebem Como os Cães*, *Aprendizado da Morte*, *Deus, o Sol*, *Shakespeare* e *Os Crocodilos*, tendo como eixo principal o romance *Os Que Bebem Como os Cães*, primeira obra das quatro a ser publicada.

Nosso trabalho é de caráter bibliográfico e tem como percurso metodológico perceber a obra de Assis Brasil a partir de panoramas, através de um “glossário múltiplo”, uma espécie de metamorfose da escrita em cada proposta literária do autor. Optamos por traçar um longo trajeto que visa capturar traços desse glossário, atravessando desde sua bibliografia, passando por suas recepções múltiplas através do tempo para, posteriormente, abordar leituras de seus trabalhos. Alguns de nossos desafios, então, são compor uma pesquisa que se ancore nestas multiplicações de escrita, buscando encontrar em nosso formato de escritura uma aproximação ao formato de Assis Brasil: uma composição que se desdobra em outras, uma escrita que produz outra, uma escrita como uma espécie de manual de leitura. Mas, afinal de contas, como estes eixos múltiplos se constroem? Como se forma este caleidoscópico Assis Brasil? Como é possível inventá-lo para além de sua biografia para que dela se conte o que propriamente só a escrita pode contar? Estes são os desafios, pelo menos alguns, desta tese.

Capítulo I- Bio-bibliografia crítica: uma bibliografia biográfica entre procedimentos de um glossário múltiplo

1- Uma metodologia pró e contra o moderno: uma escritura de passagens, de panorama

“No fundo do desconhecido em busca do novo!”

A Viagem, Charles Baudelaire

A entrada em um campo de trabalho, principalmente no que tange às pesquisas sobre a linguagem e em especial sobre a literatura, deve ser vista, mais do que como estudos da linguagem, como estudos com a linguagem ou diante da linguagem. Compreender, aproximar e abordar um procedimento de escrita é não apenas um trabalho de caráter técnico, um exercício das ciências da língua ou um gesto tecnocrático, mas uma política do desejo, uma tarefa que visa desterritorializar lugares estáveis da linguagem e se permitir a uma escrita que se dá por contaminações, por absorções, por penetrações e, ainda, pela formulação de uma intensa experiência de outridade: uma experiência com a língua de um outro.

Neste sentido, o esboço de uma metodologia de trabalho não pode andar à parte dos procedimentos metodológicos e de escrita que compõem e estruturam os seus objetos de estudo, na medida em que, no fim das contas, não são estes meramente “objetos” e tampouco podem ser capturados ou classificados. Na verdade, estamos diante de feições e ficções de mundo, subjetividades em trânsito e propostas de reinvenções políticas no interior destas concepções de linguagem – que modulam arte e vida, terra e mundo. É mister, por conta disso, mais do que encontrar uma medida de enfrentamento do seu objeto, exercitar um espaço de trânsito, de passagem, de zona de contato, uma via de acesso entre um e outro. Uma metodologia de trabalho, que é como uma espécie de cosmovisão e cosmogonia entre objeto e estudo, deve levar em conta tanto as origens destes procedimentos quanto seus desdobramentos práticos, almejando ser, também, uma proposta cuja abertura para se modular enquanto linguagem deve estar sempre no horizonte, na perspectiva do próprio objeto pesquisado.

Dizemos isto para começar a montar o traçado de uma constelação literária para pensar a escrita de Assis Brasil. Como veremos mais adiante, estamos frente a uma escrita cujo ponto de partida deve ser uma ampla disponibilidade de contaminação por esta concretude material de trabalho, de modo que possamos agregá-la em nosso próprio procedimento de pesquisa, desde a metodologia, até propriamente uma abordagem da

literatura cuja incorporação e espelhamento estejam atravessados pelo fazer literário do autor. Assim, mais do que um trabalho sobre Assis Brasil, nossa pesquisa se pretende como um exercício que se modula em consonância com Assis Brasil. Mais do que um escrever sobre, estamos diante de um escrever com que se formula enquanto escrita ao lado do autor, sendo a pesquisa uma espécie de outra língua, outra ocorrência, um desdobramento previsto e imprevisto ou uma dobra possível de sua produção, cujo resultado seria, por fim, um exercício de mútua contaminação em que sua literatura infinita ou sua escrita incessante se expressariam em sua totalidade fragmentária em nossa tese.

Nosso caminho compõe um traçado que concebe a literatura de Assis Brasil enquanto metodologia de escrita e, portanto, de trabalho com a linguagem em relação a todo o entorno do seu universo literário. Com isto, buscamos traçar uma ideia de literatura que se expressa em todas as faces da relação com o objeto livro: desde sua concepção, suas relações com uma sociologia da literatura, passando pelas escolhas das formas literárias de suas obras, por uma escrita que circula por uma série de gêneros literário, chegando até as relações sócio-políticas que giram em torno da literatura brasileira no século XX. Afinal, estamos diante de uma literatura cujo gesto tende a proliferação infinita de formas, de uma trajetória cuja composição tende à abertura de uma série de leituras em aberto que se metamorfoseiam em projetos múltiplos de livros, de publicações em diversas editoras e na concepção de dezenas de projetos cuja escrita, entre um trabalho de operação da e com a linguagem, se apresenta como uma “máquina de escrever”. Uma escrita que, após a primeira palavra, não cessa de se desdobrar.

Entretanto, esta proliferação de escrita não se modula através de uma convergência dessas linguagens. Pelo contrário, Assis Brasil concebe uma ideia de literatura infinita cuja contaminação a todo instante se desdobra em progressão aritmética, por vezes geométrica, de modo que sua linguagem a cada momento do trabalho formula modos e eixos absolutamente diversos em suas concepções e metodologias – díspares, cambiantes e, simultaneamente, potentes e frágeis porque intempestivas capazes de conter dentro de si um denso e complexo universo, do mais cotidiano ao mais filosófico. Uma literatura que traz consigo movimentos de uma temporalidade breve, errante, mas que se concebe enquanto passagem, como latência ou potencialidade de uma escrita sempre em devir.

O primeiro dos pontos que nos parece seminal para pensar a metodologia de trabalho de Assis Brasil – e que, portanto, se desdobrará em nossa metodologia de trabalho – parte de uma concepção de literatura como um glossário múltiplo. O conceito de glossário múltiplo nos aparece na tentativa de pensar a obra de Assis Brasil rejeitando uma ideia de “álbum”, ou

seja, uma coleção contingente de obras que não se interligam através de uma unicidade, o que seria de certa forma conceber a literatura de Assis Brasil como uma multiplicação que visa um esvaziamento da ideia de unidade, uma entropia, tal como, por exemplo, a heteronomia de Fernando Pessoa. Ao contrário, percebemos na sua proliferação de obras a capacidade que sua literatura tem de se engendrar como um relacionamento múltiplo, uma espécie de polinização de linguagem em torno de eixos “provisórios” cujo desdobramento é propriamente parte de sua cosmogonia: a produção de um glossário, uma escrita, mas que se apresenta em suas diversas faces.

A concepção de glossário que incorporamos difere da sua acepção cotidiana, percebida como uma espécie de espaço à parte cujo objetivo estaria em “elucidar” pontos obscuros de um texto ou de uma escrita qualquer, principalmente quando se trata de conhecimentos específicos, como os dialetos de uma língua ou os termos de um estudo de botânica, por exemplo. O glossário, pelo contrário, será percebido em uma concepção que remete a sua origem: a palavra, de origem latina e grega, que pode ser vista tanto nesta concepção tradicional, de origem latina, de um “dicionário”, quanto na percepção grega que carrega em seu interior o sentido de “pequena língua”, uma pequena “glosa”.

O glossário, segundo a terminologia que advém do grego, por um lado teria como função apresentar os sentidos mais “obscuros” de uma escrita e, por outro, conceber a proposição de modular uma “outra língua” no interior da língua oficial. O glossário pode ser visto, então, como uma espécie de “língua ao lado da língua”, uma língua que engendra diante de si própria uma passagem, um movimento, um caminho que se formula entre uma língua “oficial” e esta outra, algo próximo do que recupera Deleuze (2014) em relação a Kafka no que diz respeito ao que ele chama de “literatura menor”. Neste sentido, a percepção da literatura como um “glossário múltiplo” incorporando a ideia de uma pequena língua, busca compreender a literatura de Assis Brasil por estas duas frestas que se abrem: de um lado, por essa proliferação de linguagem como diferença, como transformação através de metamorfoses constantes; de outro, uma espécie de coletivização de uma linguagem que se desdobra em movimentos. Trata-se de uma linguagem que se transforma porque se lança à outra, que se desdobra através de seu movimento, e isto nos leva a um aspecto de nossa metodologia: uma literatura cuja característica advém de uma dialética direta com o pensamento, que se dá tanto como passagem quanto como panorama, ancorada em um jogo intenso de trabalho com e contra a modernidade.

Walter Benjamin (2007), em uma série de fragmentos de textos reunidos a partir de 1939 com o título *Paris, Capital do Século XIX*, pensa a modernidade a partir da imagem da

construção das “passagens”, uma espécie de grande mercado que, segundo ele, teria levado o *flaneur* a se abandonar à “fantasmagoria do mercado” (BENJAMIN, 2007, p. 54). Em sua concepção, estes mercados seriam uma espécie de “mundo em miniatura” que, para o matemático e físico Fourier, seria o “cânone do Falanstério”. (BENJAMIN, 2007, p. 56). O falanstério de Fourier, pouco colocado em prática, era um projeto utópico de construção de uma espécie de “comuna” cuja principal característica seria uma organização harmônica e não centralizada de trabalho em que cada um pudesse exercer suas habilidades, talentos e vocações, agregando, de um lado, o interesse pessoal de cada indivíduo e, de outro, uma demanda coletiva por estes serviços. Segundo Benjamin, Fourier via a ideia do falanstério como uma “cidade cheia de passagens”, sendo a característica principal dela não propriamente compor um espaço técnico, mas “uma fagulha que ateia fogo à natureza”, o que significa que “o falanstério se propagaria ‘por explosão’” (BENJAMIN, 2007, p. 56).

Pode-se perceber, na relação entre a ideia de passagem e o conceito do falanstério tal como apontado por Benjamin, uma imagem bastante cara à modernidade que nos parece pertinente: a percepção de um moderno através de uma dialética entre a concepção de um espaço, da tentativa material de manipulação das próprias estruturas que concebem e são concebidas em seu interior e, ao mesmo tempo, um pensamento que não se formaliza conformado a esta estrutura, mas no seu fracionamento em partículas menores, em suas explosões, de uma construção cuja captura só pode se dar através de uma passagem, de um movimento de disputa no interior destas construções.

Paralelamente às passagens, Benjamin destaca o surgimento dos panoramas. Os panoramas eram pinturas reproduzidas no interior das galerias cujo objetivo era “mediantes artificios técnicos” fazer “uma imitação perfeita da natureza.” Em geral, nos espaços cerrados de multidão, nos grandes mercados, os panoramas “procuravam reproduzir a alternância das obras no dia da paisagem, o surgimento da lua, o fragor das cascatas” (BENJAMIN, 2007, p. 33). Por conta de recombinao o uso dos artificios da técnica com objetivo de reproduzir em detalhes a natureza “tal como ela é”, os panoramas teriam inaugurado o advento da fotografia e, posteriormente, do cinema, tanto mudo quanto sonoro.

Benjamin ressalta que, para além das panorâmicas da pintura, havia uma literatura que se praticava nos mesmos moldes, ou a partir de similaridades com os panoramas da pintura, algo que se poderia chamar de literatura de panorama ou “literatura panoramática”. Esta literatura seria formada por textos, à moda dos folhetins dos anos 30, como “esboços, cujo revestimento anedótico corresponde às figuras plasticamente situadas no primeiro plano dos panoramas e cujo fundo informativo corresponde aos cenários pintados” (BENJAMIN, 2007,

33). Esta literatura tipicamente característica da cidade grande parisiense, que buscava incorporar uma relação do campo na vista da cidade, tratava de uma espécie de “passagem” pelos espaços e figuras desta cidade, de modo que texto e imagens eram, no fim das contas, esboços de sujeitos, olhares fracionados e fragmentados sobre estas figuras. Formavam-se, então, não por aquilo que as compunha como “subjetividades”, mas através de um olhar que captura esta espécie de “fantasmagoria” em sua passagem. Walter Benjamin cita como exemplo o poema *Os Sete Velhos*, de Charles Baudelaire, que retrata o olhar diante da passagem de um velho:

De repente, um ancião, cujas pobres sacolas
imitavam a cor de um céu a tempestear,
A cujo aspecto só choveriam esmolos,
Se não fosse o rancor que ardia em seu olhar. (BAUDELAIRE, 1981, p. 230).

A imagem deste velho que passa, no entanto, ainda não havia sido apreendida pelo passante em sua totalidade, mas em suas características gerais que “iam-lhe dando o ar, como o passo incorreto de um mórbido luar”. Este olhar, porém, prontamente é suplantado pelo olhar de um outro velho:

vinha outro: barba, olhar, costas, bastão, molambos
Eram em tudo iguais, do mesmo inferno oriundos (...)
Iam com um passo igual a misteriosos mundos. (BAUDELAIRE, 1981, p. 231).

Trata-se de uma duplicação da visão que, uma vez única, se desdobra em outra simultaneamente idêntica e diferente e que insere o passante numa cidade que é vista “diante do olhar [como] um enredo poluto” ou reflete “a humilhação de um acaso perverso”. Por fim, esta imagem passa a ser multiplicada e desdobrada em sua série interminável:

Sete vezes contei, de minuto em minuto,
A multiplicação de velho tão diverso. (...)
Teria posto o olhar num oitavo avantesma,
sem morrer, a este sócia, irônico e fatal,
Fênix tremenda, mãe e filha de si mesma? (BAUDELAIRE, 1981, p. 231)

Esta figura que vê nas ruas os sete ou oito velhos percebe a cidade como espaço vertiginoso, de um sentimento “bêbado que vê dois, assim exasperado”, tomado por um “susto transido” de um “febril espírito turbado” cuja percepção de espanto não se dá pelas figuras, mas justamente pela sucessão delas, na seriação de suas imagens que passam e atravessam os seus espaços.

A literatura de panorama corrobora o espanto deste sujeito que vê diante de si a passagem desta seriação de velhos, uma série que se monta, se abre, porém não se articula nem com a cidade, nem com a sua passagem. O que se engendra na literatura de panorama,

então, são estas repetições de percepção que se dão em uma totalidade, no atravessamento das multiplicidades que reaparecem como espécies de “sintomas”, de insistências, de dobras que se armam e se rearmam em uma escrita que não busca um mergulho nos pormenores, na unicidade, mas a intensificação da percepção de uma literatura como constelação, de multiplicação de uma outridade em sua mobilidade ou transitoriedade. Por conta disso, para Benjamin:

Os panoramas anunciam uma revolução ao relacionamento da arte com a técnica e são, ao mesmo tempo, a expressão de um novo sentimento de vida. (...) Nos panoramas, a cidade se abre em paisagem, como mais tarde ela o fará, de maneira ainda mais sutil, para o flâneur. (BENJAMIN, 2007, p. 34)

Parte-se do “panorama” como, ao mesmo tempo, uma técnica e uma expressão de um novo sentimento de vida, como ponto de partida metodológica para a leitura da literatura de Assis Brasil: uma literatura cujos principais aspectos se apresentam como uma escrita “panorâmica” da vida e, por conta disso, se dissolvem, se fragmentam e se atravessam em uma série quase interminável de obras que buscam refletir uma pretensa experiência de totalidade da humanidade. A vida, que no fim das contas aparece como um modo de expressão que se dá na escrita, passa a ser percebida em suas múltiplas faces de linguagem articulada no intercâmbio na dialética entre e intra obras.

Estes panoramas, no entanto, podem ser vistos também na perspectiva de Roland Barthes (2003), que os aproxima da ideia do *neutro*, principalmente quando colocamos lado a lado nossa metodologia de trabalho e a série de procedimentos de Assis Brasil que pretendemos explorar. Neste contexto, os panoramas são atravessados pela ideia de um neutro, sendo o neutro advindo da palavra “ne-uter”, ou seja, nem um nem outro, de modo a evidenciar a possibilidade de escapar aos paradigmas rígidos e meios classificatórios. Assim, seria possível pensar Assis Brasil a partir desta perspectiva de uma multiplicidade panorâmica. Em outras palavras, estamos diante de uma tentativa de atrair uma literatura panorâmica expressa através de seus glossários múltiplos também como o exercício de não desconsiderar uma passagem entre literatura e vida em Assis Brasil, de modo que uma experiência esteja sempre atravessada e tensionada pela outra.

Pensar a literatura de Assis Brasil a partir do glossário múltiplo significa pensar em uma literatura que se dá como constructo, como matéria na formulação infinita de uma obra, ou seja, uma modulação em aberto de obras que recuperam na escrita um caráter labiríntico, com incorporação de vozes múltiplas e incessantes que se contaminam em outras e se manifestam na ocupação dos espaços da vida, formulando como escritura do pensamento em

anacronia uma série de aspectos da tradição da literatura nacional. É possível pensar este ponto, na perspectiva de um Assis Brasil que imagina e convoca uma “biblioteca infinita”, tanto como pensava Jorge Luís Borges (1987) acerca da invenção de uma biblioteca que também se dá por “subtração”, uma vez que incorpora para si uma série de temporalidades, quanto como pensava Barthes que, por este caminho, recorre aos panoramas que promovem a “contração do tempo até sua abolição” (BARTHES, 2003, p. 337). A literatura de Assis Brasil, que se projeta ao infinito, será como em Borges: uma passagem incessante, porém também uma retirada.

Borges (1972), em *A Biblioteca de Babel*, menciona uma biblioteca cuja vista era inacessível. Trata-se de um espaço contendo o “universo” que, pensado ao lado dos panoramas e das passagens de Baudelaire, pode ser também visto a partir de uma percepção do infinito como “sempre um a mais”. A biblioteca de Babel, embora apresente um procedimento de multiplicação interminável, o faz a partir de um vocabulário que passa por uma espécie de supressão ou subtração do que seria o seu próprio espaço ocupado. A sua descrição é feita como um “universo (...) indefinido, infinito” de pisos que se sucedem “interminavelmente” com número de galerias “invariável”. O mesmo se diz da luz desta biblioteca que seria “insuficiente, incessante” e que conteria, inclusive, um espelho que daria a impressão aos homens de “que a biblioteca não é infinita” (BORGES, 1972, p. 85), na medida em que, uma vez sendo, se abriria mão desse espelho cuja única função seria duplicar seu espaço. Note que o vocábulo “galeria”, utilizado por Borges, é o mesmo utilizado por alguns tradutores dos fragmentos das “passagens” de Benjamin, como é o caso da tradução de Kothe (1987), da Editora Ática, que amplia seu sentido para trazer consigo a imagem simultânea de um espaço aberto ou um corredor para onde se vai para ver coisas – a galeria – e outro por onde se atravessa – a passagem. Borges sugere, então, que a própria proposição de uma biblioteca infinita seria algo impossível de se comprovar, na medida em que o infinito tem como característica a negativa do seu fim, mas cuja estrutura se dá a partir do uso de espelhos, na “representação” e na “promessa” de que seja infinito (BORGES, 1972, p. 85). O procedimento de Borges é o de pensar a entrada na biblioteca de Babel como uma espera, uma busca, uma esperança. O autor relata a experiência da vida como a tentativa de encontrar o “catálogo dos catálogos”, o livro que seria a chave para que se pudesse ler os demais livros que, tal como estavam dispostos, se apresentavam como enigmas. Assim, a biblioteca que era múltipla também se dava por “subtração” e toda sua descrição se baseava através daquilo que ela não continha: sem definição, sem fim, sem variação, sem cessar, sem suficiência, sem concepção, sem acesso.

Incorporamos aqui este traço “negativo” ao conceito de glossário múltiplo, ou seja, uma ideia de que o infinito e a multiplicação incessante são traços de uma incapacidade de determinação. Percebemos o glossário múltiplo, também, através do estatuto de “desorganização” das vozes da literatura, da incorporação de uma confusão de vozes, uma babel ou uma algaravia, na medida em que alucina um possível manual e impossibilita uma leitura sincrônica de sua história. É justamente este o procedimento que observamos anteriormente em Baudelaire, que percebia nesta nova Paris a própria imersão nas novas estruturas da modernidade, principalmente dos primeiros traços de um proto-cinema em devir.

Esta proposição de ver nas imagens projetadas por Baudelaire, principalmente na figura do *flâneur*, no interior de uma nova babel urbana, não é recente. Podemos ver em Rancière (2010) em sua obra *O Espectador Emancipado*, por exemplo, o deslocamento do olhar do espectador através de uma ideia de “emancipação do olhar”, percebendo que o olhar é também uma “ação que confirma ou transforma” (RANCIÈRE, 2010, p. 22). Do mesmo modo, Deleuze (2016) previra em *Imagem-Tempo* que a figura própria do cinema seria aquela que mais “grava mais do que reage” (DELEUZE, 2006, p. 13), de modo que as personagens típicas do cinema, tal como o *flâneur*, seriam aquelas que mais seguem uma visão do que se envolvem em uma ação e que, quanto mais olham, mais fazem o filme avançar, criando uma espécie de filme dentro do filme através do seu modo de ver.

Convocamos estas imagens para propor uma leitura da produção literária de Assis Brasil em articulação como uma mecânica que incorpora o objeto livro e, por conseguinte, o próprio fazer literário com o livro, através de uma engenharia, ou seja, a partir de uma engrenagem incessante, tal como a operada pelo cinema, cujo meio de acesso de leitura só seria possível numa relação dialética que, de um lado, incorpora a lógica das “passagens” atravessadas pelo *flâneur* e, de outro, faz dessa apropriação um gesto revolucionário de uma biblioteca utópica. Ainda que não se perca de vista que o *flâneur* não é propriamente uma figura utópica, pelo contrário, ele é atravessado por todo ressentimento que a cidade moderna lhe causa, fazendo dele uma figura soturna, muito mais próxima da má consciência de Nietzsche do que do “passeador”, como comumente se costumar pensar. Também por isso, cabe ao *flâneur* um caminhar pela cidade que não é dócil, mas uma passagem que é a todo instante confrontada com esta multiplicidade de imagens e vozes, nas quais ele se torna um espectador. A relevância deste ponto está na transposição que fazemos disto para pensar na cidade moderna como uma espécie de biblioteca infinita, de múltiplas vozes, de leituras que recaem umas sobre as outras, tal como o artifício poético do *enjambement*, dando a ver uma operação que se faz, simultaneamente, como o *flâneur*, no contato com essa biblioteca, porém

na sua quebra, no seu fracionamento, cabendo-nos dar a ver uma relação direta da vida com uma política dos livros.

Nosso trabalho optou por compor uma articulação diante destes procedimentos do moderno entre uma tarefa de espelhamentos e transparências e incorporação da lógica dos panoramas, recuperada do pensamento moderno que parte das reprodutibilidades típicas dos movimentos do cinema. Em outras palavras, nossa opção se dá não por propor uma leitura verticalizada de um aspecto, de uma característica ou de uma categorização específica que apontaríamos em um recorte no interior das obras de Assis Brasil. Em caminho oposto, nosso trajeto se dá justamente por fazer uma “passagem”, através de uma captura panorâmica no interior deste glossário múltiplo que o autor incorpora em suas obras, o que significa propor uma leitura de apropriação do próprio procedimento de Assis Brasil. Paralelamente a isso, propomos capturar nesta passagem panorâmica de suas obras a circunscrição destes procedimentos que se referem tanto às partes, ou seja, ao fragmento, ao pormenor, ao livro, quanto à totalidade – as galerias, os gêneros, a biblioteca. Ao redor destas duas operações, teremos como eixos principais uma panorâmica de sua produção em articulação entre a “desinvenção do nordeste”, refletida por uma leitura da historiografia brasileira a partir de um pensamento de “margem” ou de “beira” em torno da tetralogia piauiense e uma reinvenção do moderno, através desta lógica das passagens, reproduções e repetições, a partir dos romances do Ciclo do Terror.

A proposta de pensar na “desinvenção do nordeste” que, na verdade é uma proposta de reinvenção, de reimaginação do nordeste, se dá por uma desarticulação que Assis Brasil faz em relação aos discursos em torno do nordeste como um lugar “precário” ou “de falta”, muito embora não deixe de traçar as desigualdades e misérias destes locais. A desinvenção, então, está no fato de o autor adotar uma linguagem que reinvente uma linguagem típica de uma literatura regionalista que parte de uma língua árida, dura, de pedra, para dar a ver uma situação de miséria local. Pelo contrário, Assis Brasil dá ao seu nordeste, principalmente à cidade de Parnaíba, uma visão moderna da cidade, tal como se fosse uma centralidade de um país, ao mesmo tempo cindida pelo mapa e atravessada pelas narrativas. De outro lado, partimos também de uma “reinvenção do moderno”, tendo como ponto de partida as próprias estruturas modernas em dialética, tratadas ao longo do trabalho em suas múltiplas faces, aspectos e atmosferas.

Estas opções metodológicas, principalmente por cumprirem o ritual de biblioteca infinita de Assis Brasil, não visam esgotar os procedimentos literários do autor, tampouco capturá-los em sua totalidade, na medida em que esta biblioteca infinita existe como

subtração, como aquilo que não é, como aquilo que não se pode terminar de dizer. A tarefa se impõe, no entanto, no uso deste procedimento de escrita com o objetivo de acompanhá-la e verificá-la em sua pluralidade e multiplicidade, ou seja, em sua “passagem”, característica até então ignorada nos estudos sobre Assis Brasil que, via de regra, estão concentrados em aspectos específicos, particulares. Propor uma abordagem da literatura de Assis Brasil por este aspecto é, de certa maneira, compor uma espécie de “pequeno manual” de leitura para suas obras, assim como uma panorâmica da historiografia literária brasileira na primeira e começo da segunda metade do século XX. Paralelamente a isto, atenta-se tanto para questões relativas aos discursos de nação, expressas nas beiras e veredas da escrita do autor, quanto para uma reflexão não cronológica, anacrônica, episódica e, portanto, profundamente moderna e contra o moderno desta literatura brasileira, pelo prisma tanto do exercício crítico de Assis Brasil como alguém que pensa intempestivamente a produção da literatura brasileira, quanto do exercício de se debruçar sobre as formas literárias no interior de suas obras propriamente ditas.

Trata-se de uma panorâmica que, embora não seja capaz de verticalizar o pensamento, incorpora as características velozes destas pós-modernidades e pode ser capaz, tal como no cinema, de capturar esta segunda natureza do pensamento: um pensamento que se dobra, que se atravessa, que se inscreve enquanto passa. Nossa proposta é, por fim, a de compor uma literatura tal como uma memória veloz, uma memória de um esgotamento da memória, mas que, na leitura de mais de trinta obras entre ficção, crítica, antologias, contos e entrevistas, não pretende concebê-las como matérias fixas e fixáveis, definindo propriamente um modo de pensar, mas como uma estrutura como modulação da escrita, cujo objetivo é, em sua medida de fracasso, “glossariar”, ou seja, dar a ver o que ela tem de glossário múltiplo, na multiplicidade de uma produção como a de Assis Brasil. Trata-se de uma metodologia que persegue uma escrita errante, persistente, que denota não apenas uma política da arte, mas engendra uma composição intensa com o estatuto da vida.

2- Os primeiros desafios de uma escrita: os enganos dos nomes

Começar uma pesquisa sobre Assis Brasil é começar a traçar também um caminho que se dá por uma série de obstáculos e enganos. A presença do autor no interior da literatura brasileira é um tanto quanto nebulosa, vista através de uma série de enganos, reparos, remendos, direitos de respostas, explicações, opiniões atravessadas, tanto advindas de amigos e companheiros de Assis Brasil quanto de alguns de seus, não poucos, críticos mais rigorosos.

Não só por isso, mas também, o próprio ato de pesquisar o seu nome já nos é atravessado por uma dificuldade imensa de adquirir informações que sejam claras e diretas. Pelo contrário, o que se apresenta na busca de quaisquer informações sobre o autor é quase como um labirinto, uma algaravia, uma malha de textos repleta de ruídos feita de uma série de breves encontros e uma quantidade grande de desencontros. Para quem se debruça sobre o autor como objeto de estudo, a tarefa passa a ser de procurá-lo quase que nas margens e nas entrelinhas da história, nas brechas das pesquisas, quase com uma operação de alquimia, de recuperação de um arquivo difuso e vertiginoso, como uma medusa repleta de cabeças.

Pode-se dizer que este foi o primeiro desafio encontrado em uma aproximação aos trabalhos de Assis Brasil: uma imensa e peculiar dificuldade em localizar fontes específicas. De um lado, porque elas não eram tantas a ponto de montar um grande corpo bibliográfico, muito embora não se possa dizer que elas eram escassas; de outro, porque as fontes encontradas eram, via de regra, um tanto fragmentárias, muitas vezes como meros nomes nos cantos das pesquisas, uma nota de rodapé em um prefácio numa obra de outro autor, um relato em um fragmento de jornal cuja matéria falava sobre um outro escritor, uma menção incorreta ao seu nome em uma referência que não pretendia se referir a ele. Pode-se dizer que o material que era especificamente sobre Assis Brasil diluía-se nesta confusão entre nomes e enganos. Alguns desses enganos nos dão algumas pistas para entender a trama complexa que se constrói na aproximação com nosso objeto de pesquisa.

Quando colocado nos mecanismos de buscas da internet o nome de Assis Brasil vinha, por exemplo, transformado em cidade, ou numa festa de carnaval, ou em um outro autor que não ele ou, até, em meio aos textos sobre as obras de Machado de Assis. E mesmo quando se pesquisava o autor nas bibliotecas, os enganos não eram poucos; tanto de Assis quanto de Brasil, os resultados combinatórios poderiam ser infinitos e era dificultoso chegar a uma verticalidade que nos colocasse de frente com obras, prefácios, entrevistas produzidas pelo ou sobre o autor. A primeira impressão é, mesmo, de uma vertigem: é que a própria presença deste nome, Assis Brasil, no acumular das fontes, passa a trazer consigo a necessidade de um anúncio, uma nota de rodapé, um aposto, uma explicação que venha a reboque, como se nele se ocultasse um enigma que se espraiava para além do que é: um nome. Entretanto, esta aproximação pode se configurar em uma armadilha, talvez complexa de se escapar. Vejamos.

Assis Brasil traz consigo, no interior de seu nome, o nome daquele que, pela oficialidade, é considerado o maior escritor do país: Machado de Assis. Em quase tudo que se fala de Assis Brasil, Machado aparece como um espectro, uma insistência labiríntica, uma fantasmagoria, um poder que se instaura e desfoca, desarranja e desloca o objeto de uma

busca de um autor para sua própria periferia. Nos primeiros passos da pesquisa, quando buscava por Assis Brasil na internet, o nome de Machado aparecia como as primeiras, segundas e terceiras opções, empurrando Assis Brasil para a margem de si próprio, a margem da própria busca, tornando-se fronteira e rodapé de seu próprio nome. O mesmo se deu na biblioteca, pelo menos naquelas cujo conteúdo já foi digitalizado: ao tencionar buscar o nome de Assis Brasil, o que se tinha era resultado sobre um tal Machado de Assis, nascido em uma terra chamada Brasil. E pior, quando se “refinava” a pesquisa, e procurávamos o nome completo do autor, Francisco de Assis Almeida Brasil, a busca se tornava absolutamente alucinada – sobre uma série de elementos díspares – ou vazia – que simplesmente não nos dava resposta nenhuma.

O pesquisador Abel Barros Baptista (2003) escreveu sobre a *Formação do Nome*, justamente da perspectiva da escrita de Machado de Assis, em obra publicada em 2003. Tendo como ponto de partida um público português, ele lança a pergunta “o nome Machado de Assis diz-lhe alguma coisa?”, menos para saber o quanto as pessoas sabiam de Machado, mas mais para “interrogar a possibilidade de a respectiva menção dizer ‘alguma coisa’ a alguém”. (BAPTISTA, 2003, p. 9). É curioso porque o autor tem a percepção de que naquele contexto havia uma condição de “estrangeiro” em que Machado de Assis causa mais interrogação e cuja resposta é basicamente aquela que ele esperava: “é um brasileiro”. É por esta perspectiva negativa que Baptista percebe como, no Brasil, é possível compreender a “singularidade machadiana interrogando a forma como o nome ‘Machado de Assis’ se dispõe a dizer alguma coisa” (BAPTISTA, 2003, p. 9), e isto não só sobre si próprio, mas sobre a própria literatura brasileira como um todo.

Por isso nos chama atenção, na relação que fazemos entre os nomes de Machado de Assis e Assis Brasil, essa espécie de força bibliográfica machadiana que se impõe, interfere, interpõe e esfacela até nos primeiros passos de um Assis Brasil escritor. De certa forma, é quase impossível se escrever no Brasil sem pedir vênias ao nome de Machado, de modo que o primeiro texto publicado em vida por Assis Brasil, na Gazeta de Notícias de Fortaleza, escrito quando tinha ainda 15 anos de idade, havia sido justamente baseado em um apólogo ou fábula de Machado de Assis. Mais curioso ainda é que, posteriormente, décadas mais tarde, um dos maiores prêmios recebidos pelo autor foi justamente o prêmio Machado de Assis, oferecido pela Academia Brasileira de Letras, em 2004, pelo “conjunto da obra”, muito embora não se ache nada além de uma menção de nome e data nos arquivos da ABL¹.

¹ A única referência ao fato de que Assis Brasil ganhou este prêmio é esta nota no site da ABL com o horário em que seria a premiação em que está anotado assim: (6) Prêmio Machado de Assis: Francisco de Assis

O que se quer dizer com essa confusão de nomes entre a figura de Machado e o nome de Assis é que estamos diante de uma relação cuja força simbólica é bastante elucidativa de uma série de questões sobre a historiografia literária brasileira. Por exemplo, a percepção de que é a presença de um, reconhecida e escolhida como a principal referência para a literatura brasileira tanto enquanto projeto literário quanto para projeto de nação, imprime um caráter de ocultação e solapamento do nome de outro. De certa forma, a presença massiva e imposta de um sabota a fala, a voz, o nome e a história de um outro. Trata-se mais uma vez de pensarmos a história através e a partir das hierarquias, das imposições de nomes sobre outros, em uma história verticalizada contada pelos vencedores. Assim, o espaço possível para Assis Brasil é instantaneamente posto à margem, na periferia deste outro nome. Nossa tarefa, então, mais do que um “escrever sobre” Assis Brasil, passa a ser de escavá-lo de um pântano da história, recuperar nos arquivos os próprios traços de sua algaravia, ou, ainda, “tirar da figura o que nós mesmos colocamos lá” (FARINELLI, 2007, p. 63), como menciona Franco Farinelli em artigo a respeito da relação entre Salomé e Herodes.

A trajetória de aproximação desta pesquisa passa a ser a de Derrida (1995) quando, em *Salvo o Nome*, aponta para o risco de, ao permitir a canonização de um nome nos arquivos da história, passar-se a transferir o restante dela para este nome na:

(...) possibilidade de uma monumentalização canonizante de obras que, obedecendo as leis, parecem dóceis às normas de um gênero e de um a arte; [assim] repetem tradições, apresentam a si mesmas como iteráveis, influentes ou influenciáveis, objetos de transferência, de crédito e disciplina. (DERRIDA, 1995, p. 31)

Para o processo de escavação de Assis Brasil do interior do nome de Machado de Assis seria preciso, por exemplo, recuperando Deleuze e Guattari (2014), um esforço de “escrever como um cachorro que faz seu buraco, um rato que faz sua toca” (DELEUZE, GUATTARI, 2014, p. 39). Neste sentido, buscamos em nossa escrita uma possibilidade de transversalidade, um gesto simultaneamente nômade e a procura de um habitat, tal como este cão-rato ou, em outras palavras, um gesto de desterritorialização e possíveis reterritorializações dos nomes de Assis Brasil no interior destas histórias da literatura brasileira em vias de reposicioná-las através de uma inscrição pelas próprias margens e, de preferência, escapando às verticalizações dos nomes. Afinal, como aponta Derrida (1995), insistir na inscrição dos nomes, revelaria apenas que os nomes:

(...) fazem referência àquilo mesmo que o nome supõe nomear para além dele mesmo, o nomeável além do nome, o nomeável inomeável. Como se fosse preciso ao mesmo tempo salvar o nome e tudo salvar, exceto o nome, *salvo o nome*, como se fosse preciso perder o nome para salvar aquilo que porta o nome, ou aquilo na direção do qual se dirige por meio do nome. Mas perder o nome não é incriminá-lo, destruí-lo ou feri-lo. Pelo contrário, é simplesmente respeitá-lo: como nome. Isto quer dizer pronunciá-lo, o que equivale a atravessá-lo na direção do outro, que ele nomeia e que o porta. Pronunciá-lo sem pronunciá-lo. Esquecê-lo, chamando-o, (se) lembrando-o, o que equivale a chamar o outro ou dele se lembrar... (DERRIDA, 1995, p. 41)

Parte-se de Derrida, então, para entender que não é preciso “salvar o nome” de Assis Brasil da história, mas de percebê-lo nas suas dinâmicas e atravessamentos na historiografia literária brasileira. Mais do que isso, é preciso compreender que, apesar desta opacidade, turbidez e esfumaçamento que Machado de Assis infere a Assis Brasil, nossa proposta de pesquisa não é “reivindicar” lugar. Tampouco cobrar uma espécie de dívida que Machado teria deixado aos demais escritores e escritoras nacionais. Nosso gesto se circunscreve em garantir às leituras de Assis Brasil uma espécie de transparência que não vise a construção de um lugar na história e que não erga para o autor um outro monumento, através de um procedimento próximo do que percebe Maurice Blanchot (1973), em relação à escrita: “Nós escrevemos para perder nosso nome, o querendo, não o querendo, e decerto nós sabemos que um outro nos é dado necessariamente em retorno, mas qual é ele?” (BLANCHOT, 1973, p. 53).

Trata-se de um exercício de escrita que permaneça na “beira” da literatura e, assim, não afirme nada ou pouco afirme, ou, ao afirmar, busque uma afirmação que inaugure um caráter de neutro. Uma escrita, como pensa Derrida, de “um corpo sem corpo, corpo ausente”, porém, agora, inaugurando em seu nome uma série de circunvoluções de paráfrases, como simulacros, de virtualidades, como se fosse possível capturá-lo como um “corpo único, e lugar de tudo”, e, por isso, “intervalo, espaçamento” (DERRIDA, 1995, p. 38). Assis Brasil é, como objeto de pesquisa, como uma geografia que se desinventa, mas ainda assim, é um lugar: “O lugar é a palavra / O lugar e a palavra, é um só, e não fosse o lugar,/ (...) a palavra não existiria” (SILESIUS *apud* DERRIDA, 1995, p. 39).

Um segundo ponto se destaca nos enganos em torno de Assis Brasil. Para além do nome de Machado de Assis, surge também a questão do nome como um lugar: um nome que reproduz um estatuto de nação, de modo que esta armadilha dos nomes passa de Machado de Assis e contamina este nome por outro, afinal, não bastasse Assis Brasil trazer consigo o nome de Machado de Assis, o autor ainda carrega o nome do próprio país em que escreve. Em nosso trajeto de pesquisa, principalmente em tempos digitais, torna-se praticamente impossível um acesso ao Google na busca de informações sobre Assis Brasil sem que se

obtenha como respostas uma série de artigos sobre Machado com pensamentos em torno de uma nação Brasil. Fica latente nesta relação, por exemplo, a própria vinculação automática e histórica que se dá na literatura entre nome e nação.

Para além deste nome-nação, Assis Brasil é, também, um nome reivindicado por outro escritor brasileiro e este é nosso terceiro ponto: o de pensar Assis Brasil a partir de um outro, o autor gaúcho Luiz Antônio de Assis Brasil. Suas obras, que em geral giram em torno dos romances históricos (que o “nosso” Assis Brasil também percorreu), tratam de embaralhar ainda mais os nomes de um e outro, misturando nomes e obras, títulos e publicações, biografias e bibliografias que, comumente, deixam algum traço de engano no caminho. Um exemplo disto é que, em todo trajeto dos anos desta pesquisa, não foi incomum ter de responder às pessoas que perguntavam qual era meu objeto de estudo. Ao ouvir a resposta, quando conheciam o autor perguntavam “Assis Brasil? Qual deles?”, o que trazia consigo uma resposta que marcava a relação entre nome e nação. Dizia eu: “o piauiense”, dando mais uma vez como marca, como inflexão, a origem, o lugar, a fronteira, o mapa.²

No entanto, este outro Assis Brasil, uma espécie de espelho-enigma, divide com o nosso Assis Brasil a mazela de se tornar um “ao lado”, de se tornar “beira”, fracionado em sua própria marginalidade, ainda que apareça multiplicado em dois, como uma espécie de ser mitológico de duas cabeças. No fim das contas, trata-se de uma relação que se afirma diante deste “negativo”, diante da tentativa de mapear, de propor uma aproximação a um projeto que se fecha na confusão de nomes e nação, esta espécie de movimento contínuo que empurra uma série de nomes para a margem de sua literatura. Entretanto, este não é o único.

Para além desses dois Assis Brasilis houve outro, também escritor, mas reconhecido principalmente pela atividade política, tendo sido um dos “fundadores” do nosso país. Trata-se de Joaquim Francisco de Assis Brasil, um dos grandes propagandistas da república no século XIX e um dos criadores do chamado Partido Libertador, em 1891. Foi ele, por exemplo, que juntamente com o Barão do Rio Branco, assinou o Tratado de Petrópolis, que assegurou ao Brasil a posse do atual estado do Acre. E é ainda este nome que completa a nossa chave e que encerra a relação entre nome e nação, nome e mapa: a pequena cidade de Assis Brasil, no interior do estado de Acre, também às margens do nosso país, localizada entre o Peru e a Bolívia, cujo nome foi atribuído ao Assis Brasil político e é reconhecida por conta de uma festividade conhecida como Carnavassiss, uma espécie de carnaval fora de época.

² Ouvi uma vez do poeta Josoaldo Lima Rego que, sempre que seu nome aparece como “poeta”, vem como um complemento: “poeta nordestino” ou “poeta maranhense”. Ele diz que nunca viu isso acontecer com um carioca ou paulista. Reafirmo.

Será, então, a partir deste cinco pontos – uma relação com um nome que lhe suplanta, como uma narrativa de nação, com dois nomes que lhe duplicam e, inclusive, se desdobram numa terra – que montamos nossa pequena trilha entre os Assis que se espalham por estas terras dos diversos Brasis. É por aí que começamos a traçar nossa escrita múltipla que se abre com e na literatura de Assis Brasil. Teremos como norte uma ideia de escrita a partir de uma vizinhança, de uma *co* ou *multi*-presença, que projeta nesta cartografia literária uma espécie de escrita panorâmica, de um sujeito que se projeta na literatura de seu país como quem frequenta uma urbe: a partir de uma lógica errante, da possibilidade de se perder no interior deste mapa, se deslocando da ideia de centralidade a incorporando nesta potência uma espécie de “fogo-fátuo”, uma fresta de luz, tal como se pudesse incandescer-se para “habitar” este “novo deserto” (DERRIDA, 1995, p. 33). Essa escrita de um Assis Brasil que se dilui, simultaneamente, em si e em outros, e projeta um porvir de textos entre autor-autores-cidade-deserto, através de:

(...) uma dupla hospitalidade: aquela que tem a forma de Babel (a construção da torre, o apelo à tradução universal, mas também a violenta imposição do nome da língua e do idioma) e aquela (uma outra, a mesma) da desconstrução da torre de Babel. Os dois designios são movidos por um certo desejo de comunidade universal, para além do deserto de uma árida formalização, isto é, para além da própria economia. (...) O deserto é o outro nome, senão o próprio lugar do desejo. (DERRIDA, 1995, p. 70)

Na medida em que escavamos Assis Brasil e o colocamos em tensão a esta complexa trama dos nomes enquanto lugar de poder, dando a ele essa dimensão de deserto frente aos nomes e à terra, incorporamos ao seu pensamento uma possibilidade de “potência de vazio”, um “neutro”, uma margem como modulação, uma fresta a ser preenchida a partir de um procedimento que é um dos principais em sua produção, como veremos mais adiante, a escrita e uma vida de beira. Trata-se da proposição de, na perspectiva de Barthes (2003), encarar o nome como um exercício político e ético de reduzir as intensidades, para assim, desfazer o próprio nome, incorporando um princípio como marca de sua própria ausência, uma “não marca”: “um apagamento ao mínimo”, na medida em que escrever é mais que uma estética, é uma ética. O nome, por fim, como uma espécie de deformação minimalista ou “um estilo de conduta que tendesse a diminuir a superfície de contato com a arrogância do mundo” (BARTHES, 2003, 409). Um uso do nome que se modula não por fora, mas por esta beira, em um trajeto de uma “intensidade interior”.

3- Os entrelaçamentos de uma biografia crítica: formações e deformações literárias

Aqueles pobres homens todos mortos – alguns pomposos, outros ridículos perseguindo a fama, como um cão persegue o osso – o cheiro longínquo da fêmea no cio – a gloriosa Glória, uma mulher sem dentes, de seios postiços / os tuberculosos românticos aceitando o mal como uma dádiva: tudo como um tributo de sangue à arte / pela posteridade / o mortal está morto, viva o imortal.” (BRASIL, 1982, p. 8)

Uma vez lançada a pergunta “Por que fazer literatura?”, com o nosso desdobramento de se pensar por que “ainda” fazer literatura, abrimos um espaço para pensar como Assis Brasil busca responder à sua própria questão. Nota-se, tal como o autor disserta em *O Destino da Carne* (1982), a figura do escritor através de um caráter suspeito, aquele que é imerso em suas próprias vaidades e cuja biografia não explica nada além do seu desejo de, uma vez mortal, tornar-se imortal. Entre denúncia e lamento, Assis Brasil parece reagir a este processo de mitificação da arte como sendo algo que atribua aura ao humano, do nome ao corpo e, de alguma forma, demanda um sacrifício em praça pública que mereceria ser reconhecido pelo público. Ou seja, uma literatura que seria lida pela biografia, por uma artificialidade da vida e que se relacionaria necessária e inseparavelmente entre o sacrifício do fazer artístico e a biografia de superações de um autor.

Mas, afinal, este escritor da biografia do sacrifício teria seu destino expiado pela história? Como um autor faria seu “tributo de sangue a arte” se não estivesse traçando sua *via crucis* em plena cidade pelos intelectuais, seus pares, e seus manuais de literatura? Esta adjetivação excessiva que Assis Brasil encerra para pensar este tipo de vinculação biográfica da autoria coloca com certa ironia, até uma certa implicância, um distanciamento que pretende manter com este tipo de vinculação com o tal “mundo da arte”. A literatura, para Assis Brasil, começa a se montar como um espaço dialético, de disputa, muito fortemente marcado por uma negatividade.

Nesta obra, *O Destino da Carne*, sobre a vida de uma família pequeno-burguesa de Copacabana, entre seus vícios, suas alegrias, potências e hipocrisias, Assis Brasil propõe ainda uma questão complexa: como “abstrair as pobres biografias, fortuitas e limitadas das obras que surgiam, de fato, como uma halo, como uma aura de eternidade”? (BRASIL, 1982, p. 8). A questão, para o autor, é que enquanto os literatos se imaginam e se reconhecem deste jeito, pensando-se inventores de utopias de linguagens, “o mundo lá fora é outro – não podia afastar o sonho do pesadelo: como afrontar com a beleza o tuberculoso do barraco da favela, que não sentia a palavra sensível, a cor das vogais, que não fazia versos, que não sabia o que estava acontecendo no planeta? Quando teríamos o verbo poético acessível a todos os sentidos?” (BRASIL, 1982, p. 8). Em outras palavras, trata-se de uma tentativa de entender

se, “no entanto, os cadáveres dos maus e dos ociosos continuarão a cair sobre o coração dos outros” (BRASIL, 1982, p. 8).

Abel Barros Baptista (2003) reflete sobre esta ambivalência entre uma escrita que se debruça sobre os cadáveres do passado, que se escreve empilhada por sua série de letras mortas, enquanto busca “na cor das vogais” alguma potência de escrita. O pesquisador se debruça sobre Machado de Assis, por exemplo, não a partir do imaginário nacional sobre ele, mas da perspectiva ainda possível diante dos portugueses quando percebe que Machado ainda é um escritor o qual se precisa inventar. Assim, opta por um traçado duplo em que “renuncia a propor uma leitura alternativa”, ao mesmo tempo em que não busca se abster de “alguma polêmica com os predecessores”, de modo que

Ao suspender a significação familiar do nome para lhe analisar os fundamentos e a pôr a prova no confronto com o texto machadiano, tratava-se então menos de intentar significação alternativa do que de surpreender a condição de possibilidade de qualquer significação do nome e, em particular, de responder ao apelo do nome na obra machadiana. O que poderá ser, então, esse apelo? (BAPTISTA, 2003, p. 10)

Podemos trazer para esta conversa o pensamento de Foucault, também citado por Baptista, quando defende que o nome na autoria de uma obra não está na mesma perspectiva que outros nomes, dando como exemplo que, se descobrir que tal sujeito não tem um olho azul isto pouco terá consequência na vida dele ou na própria história, o que seria completamente diferente caso se descobrisse que Shakespeare não é autor de muitos dos seus sonetos. A conclusão de Foucault é que o nome do autor não se situa nem no registro civil nem na ficção, mas na ruptura que instaura certos tipos de discursos em sua respectiva singularidade. (BAPTISTA, 2003, p. 10). Recuperando a ideia de Derrida de “nome próprio” como “assinatura”, como trouxemos aqui em *Salvo o Nome*, ele aponta que o nome opera em um caráter de eficácia dupla:

Por um lado, indicação e reivindicação de origem, de paternidade, de responsabilidade; por outro, possibilidade de curso próprio libertado da origem e fora do alcance da paternidade. A assinatura é sempre o momento de despedida: o autor separa-se da obra, e a obra separa-se do autor, (...) [de modo que] o nome converte-se em nome de obra, mais ainda, em nome de certa maneira, de certo estilo, ou, em termos machadianos, de certa ‘feição do livro’, imitável, repetível, reproduzível sem laço necessário com alguma interioridade ou individualidade original. (BAPTISTA, 2003, 10-11)

Por fim, seria possível dizer que o nome do autor, ainda que carregue consigo uma história monumentalizada, constituída por discursos de nacionalidade e políticas em torno da linguagem, ainda assim pode ser designado como “portador” de uma “ausência”, algo a que se pode chamar ou invocar mesmo quando ele não pode mais responder, mesmo quando está

morto. E é justamente através destes atravessamentos entre nome e escrita que adotamos como perspectiva uma aproximação da escrita de Assis Brasil; através da perspectiva de uma bio-bibliográfica, de modo a dar a ver simultaneamente uma escrita e uma vida, de forma que ambas sejam não apenas imbricadas uma na outra, mas esvaziem diante das feições de uma e de outra. Nosso objetivo é compor uma abordagem que circunscreva a produção crítica e literária de Assis Brasil, por aproximações da escrita diante de um intercâmbio, primeiro, entre vida e obra, cujo procedimento de modulação de uma vida se dá dedicado e disposto em torno do objeto livro e, por fim, em como esta vida e obra estão moduladas por um aspecto coletivizante, que opera uma política da escrita e da literatura. É a tentativa de capturar no pormenor na vida, na subjetividade, um caráter coletivo da escritura. Afinal, como Assis Brasil afirma, “minha vida, toda ela, é de caráter literário”, de modo que pensar a trajetória de um combativo escritor diante da primeira e segunda metade do século XX precisa partir deste ponto: de uma vida de caráter literário cuja operação principal se dá para, com e nos livros, em uma tarefa de escritor.

Em nossa pesquisa bibliográfica sobre Assis Brasil, tanto de entrevistas quanto de trabalhos acadêmicos, nos chamou atenção um exercício recorrente de se vincular ao autor o que se pode chamar de “uma figura”, ou melhor dizendo, uma série de descrições físicas, intelectuais, geográficas e até de uma imaginação íntima e privada de sua vida para tentar capturar algo que poderíamos chamar de uma “atmosfera”, uma imagem estável do autor através de uma descrição que pudesse representar, tal como no efeito de um espelho, os múltiplos procedimentos de sua escrita, como se esses dois elementos fossem intrinsecamente ligados e engendrassem uma relação de escambo natural entre biografia e escrita. A tentativa, na maioria das vezes, nos parecia como se buscasse dar a Assis Brasil um ar, um aspecto, um tom de voz, quase que uma mística em que estes pormenores, no fim das contas, se remontassem neste texto propriamente uma história do autor, como se fosse possível e necessário dar uma pessoa à pessoa.

Frente a isso, nossa abordagem, mesmo em um exercício metodológico de contraste, parte da tentativa de escapar, tanto desta “biografização” do autor, que dá às obras uma história de pré-história, quanto do abandono da biografia, ignorando que a própria vida engendra um gesto político em direção à literatura. Optamos, então, por propor uma leitura que escape da verticalização de uma “bios”, no sentido que Foucault (2008) nomeia de biopoder, ou seja, uma espécie de “conjunto dos mecanismos pelos quais aquilo que, na espécie humana, constitui suas características biológicas fundamentais” e que para ele “podem entrar numa política, numa estratégia política, numa estratégia geral do poder”

(FOUCAULT, 2008, p. 3), para pensar a trajetória literária de Assis Brasil através de uma de leitura crítica, que aqui chamamos de “bio-bibliografia”. Montamos, por fim, um trajeto que se dê em direção a Assis Brasil, porém propondo um desvio de rota, uma espécie de leitura pelas margens, fugindo às centralidades mistificadoras em torno da figura do escritor. Começamos.

Assis Brasil, de nome completo Francisco Assis de Almeida Brasil, nasceu em Parnaíba, no litoral do Piauí, em fevereiro de 1932, uma semana após o feriado de carnaval. Segundo o próprio autor, foi iniciado na arte ainda nos primeiros anos de vida, por sua mãe que organizava um teatrinho representado pelos garotos da cidade, todos amigos do autor. Tratava-se de uma espécie de *vaudeville* com músicas e recitações. Enquanto a mãe tocava piano, Assis vivia seu primeiro personagem, um menino engraxate que dizia que “queria dar lustrinho” nos sapatos dos homens – imagem que, anos depois, voltaria à memória do escritor, quando decidiu escrever a obra infantil *Tonico e Carniça*, em 1995, a partir de esboços e notas deixados por José Rezende Filho, amigo recém-falecido.

Após passar a primeira década de vida diante da classe média ordeira da cidade, onde já causava rebuliço por montar um pequeno “circo” no quintal com os amigos, e depois de experimentar a proximidade com a vitalidade anárquica da beira do porto da cidade, mudou-se aos 12 anos para um colégio interno em Fortaleza. Uma vez na cidade grande, com uma família que lhe dava possibilidades de estudo e contato com livros, Assis Brasil começou a escrever. Aos 15 anos, teve seu primeiro texto, *O Poste e a Palmeira*, publicado no jornal Gazeta de Notícias, uma espécie de apólogo baseado nos escritos Machado de Assis. Depois, passou a escrever para o jornal O Radical, no qual publicou a crônica que serviu de inspiração para seu primeiro romance, *Verdes Mares Bravios*, publicado ainda em 1953 pela Editora Aurora, quando tinha 21 anos, já no Rio de Janeiro. *Verdes Mares Bravios* possui um título que referencia o começo da obra de José de Alencar, *Iracema*:

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba;
Verdes mares, que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros;
Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas.
Onde vai a afouta jangada, que deixa rápida a costa cearense, aberta ao fresco terral a grande vela? (ALENCAR, s/a, p.11)

Trata-se da primeira tentativa de Assis Brasil de se aventurar na literatura brasileira a partir da própria tradição da literatura, ou seja, de uma escrita que tenha como modulação não propriamente uma narrativa, mas uma atenção para a própria literatura nacional. Em entrevista a Dheiky Rocha, o autor menciona que, ao pensar neste livro, “costumava dizer que

ia escrever o livro que José de Alencar não tinha escrito, ou seja, sobre a vida dos jangadeiros cearenses”.³ Nota-se na primeira obra de Assis Brasil a gestação ou a antecipação de uma dos traços mais marcantes de sua literatura: a escrita como desdobramento de um processo de leitura, assim como a tentativa de que suas operações de leitura inspirem e sejam inspiradas por e através de outras obras, num trajeto que operacionaliza texto e citação, escrita e anotação. Posteriormente, *Verdes Mares Bravios* receberia o novo título de *Aventura no Mar* (1986), ao ser publicada como uma “versão para o público mais jovem” pela Editora Melhoramentos, apagando de seu título o rastro que nos leva a Iracema, obra baseada na lenda cearense que serve para a formação da nação brasileira, mas reinserindo-a em outra série elaborada pelo autor mais ou menos na década de 80: uma literatura voltada para o público infanto-juvenil.

A vida de escritor de Assis Brasil seguiu por esse caminho traçado logo nos primeiros anos de juventude. No Rio de Janeiro, entre 1949 e 1955, passou a residir na cidade de Duque de Caxias e exerceu diversas funções como Oficial Administrativo da prefeitura, auxiliar em uma imobiliária e, como tencionava assumir a profissão de escritor, aceitou o cargo de redator do setor de propaganda das antigas Casas Pernambucanas. A literatura, porém, permanecia à espreita: enquanto isso, cursava jornalismo na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), período em que frequentava o restaurante dos estudantes, o Calabouço, localizado próximo ao Aeroporto Santos Dumont, onde entrou em contato com grande parte dos escritores da época, bem como com pessoas de diversas áreas de influência na cultura e na arte cariocas. E é por esses caminhos que o Assis Brasil que escreve vai, aos poucos, se tornando o Assis Brasil com uma tarefa: a tarefa do escritor.

4- A tarefa do crítico: pensar e escrever por disrupção

A possibilidade de começar a escrever, ainda que como redator, mais a presença na faculdade da PUC combinada com a frequência no Calabouço, começa a formar um Assis Brasil cuja vida, embora não fosse ainda um escritor, passa a ser circunscrita pelo objeto livro – uma atividade que, uma vez estabelecida, jamais deixaria de fazer na vida. Em 1956, começa a trabalhar como crítico literário no suplemento dominical do Jornal do Brasil (SDJB), principal motor da vanguarda da literatura brasileira, responsável pela divulgação dos principais “cânones”, inclusive alguns brasileiros ainda desconhecidos na época como

³ Entrevista com o escritor Assis Brasil concedida em 31 de outubro de 2012, numa conversa no seu gabinete na Biblioteca Assis Brasil no Sesc- PI, parte integrante da dissertação de mestrado *A Fantasia e o Real a Literatura Infantojuvenil de Assis Brasil: por uma função emancipatória*, apresentada no mestrado em Letras da Universidade Estadual do Piauí em 2013.

Adonias Filho, Autran Dourado, Geraldo Ferraz, Osman Lins, Rezende Filho, Clarice Lispector. É justamente neste período, e nos anos posteriores, que Assis Brasil escreve grande parte da sua fortuna crítica contida nos volumes *Nova Literatura*, reunidos e publicados em 1973 que tratam do romance, da poesia, da crítica e do conto. Também é próximo desta época que o autor escreve e projeta muitas de suas obras com estudos teóricos sobre uma série de autores, como a tradução de ensaios sobre William Faulkner, a tradução dos contos do Carson McCullers, assim como as obras dedicadas a Carlos Drummond de Andrade e James Joyce. Em entrevista, chegou a dizer que “à época, Tristão de Athayde ganhava 600 cruzeiros por artigo e eu ganhava 2 mil”,⁴ dando a ver a importância que passou a ter seu trabalho crítico no jornal. Sobre sua entrada no Jornal do Brasil, o próprio Assis Brasil relata, em entrevista de 2009 para Francigelda Ribeiro, que “o ex-diretor do Suplemento, o poeta Reynaldo Jardim, em entrevista a um jornal, contou como alguns colaboradores tinham aparecido no SDJB”, mas não sabia como ele teria ido para lá. Completa o autor: “De fato, ele tinha se esquecido, pois a maioria tinha sido levada por alguém... o amigo do amigo, o conhecido do amigo. Lembro que o Mário Faustino foi levado por Mário Pedrosa e, Faustino, por sua vez, levou o grupo de poetas paulistas, que já estavam preparando o movimento de poesia concreta. Eu fui sozinho, como sempre fiz, atrás de algum editor quando queria publicar um livro”.⁵

Sobre seu papel no SDJB, Assis Brasil escreve um ensaio publicado no volume *Nova Literatura – Crítica* (1975b) em que deixa um depoimento que, segundo o próprio, visa justamente esclarecer alguns equívocos tanto sobre o suplemento quanto sobre sua participação nele. Com uma postura confrontativa e até iconoclasta, o autor comenta as publicações do principal suplemento de literatura do país, muitas vezes disparando contra seus pares que, de alguma maneira, teriam feito um esforço para causar mais confusão do que propriamente espalhar literatura, fato que teria sido determinante para uma espécie de enfraquecimento da relevância e importância do suplemento.

Assis Brasil relata, por exemplo, que o primeiro volume do SDJB, de 3 de junho de 1956, possui uma “paginação feia e desigual”, acompanhando o formato adotado pelo jornal na época. Entretanto, ele só vai ter contato com este primeiro volume posteriormente, na medida em que só vai tomar conhecimento da existência do suplemento na edição de junho do mesmo ano, através da publicação do conto *O Ladrão da Folha*, de William Saroyan, escritor e dramaturgo americano, autor do sucesso *A Comédia Humana* (1942). Ele conta, inclusive,

⁴ Trecho do site Portal Entretextos. Disponível em: <<https://www.portalentretextos.com.br/noticias/salao-do-livro-homenageia-assis-brasil.88.html>> Acesso em: 02/11/2019

⁵ Idem 4. Disponível em: <<https://www.portalentretextos.com.br/materia/entrevista-com-assis-brasil-o-suplemento-dominical-do-jornal-do-brasil-e-a-critica-literaria-brasileira.2482>> Acesso em: 03/11/2019

mais alguns detalhes sobre sua relação com os escritores no restaurante Calabouço, período, por exemplo, em que entra em contato com Edson Guedes de Moraes, que pertencia ao “grupo dos 12” e que faz a ponte de Assis Brasil com Reynaldo Jardim, responsável pelo SDJB, o que possibilitaria que, em 16 de setembro de 1956, fosse publicado seu primeiro trabalho de crítica no suplemento: um ensaio a respeito do romance *O Velho e o Mar*, de Ernest Hemingway.

É particularmente curiosa a memória ou o arquivo mental de Assis Brasil, que não só retém informação sobre todas as suas publicações como parece ter sobre elas, muito tempo depois, um certo domínio crítico para recompô-las e traçá-las. É interessante, também, como o autor parece modular o passado sempre de maneira anacrônica, com informações díspares, ressaltando a cada entrevista momentos que parecem contingentes, mas que servem para reforçar um ponto de vista que deseja expressar. Este é o caso, por exemplo, dos estudos que ele apresenta sobre a publicação de *Grande Sertão Veredas*: segundo ele, ele teria sido o primeiro crítico da imprensa nacional a considerar a obra como pertencente a um “nível superior” dentro de nossa literatura. Conta:

Então fui ao Reynaldo Jardim com os três artigos debaixo do braço. Subi ao quinto andar, ele estava lá numa salinha de dois metros por dois, careca e visionário, míope, para que a sua visão não contaminasse a sua bela e sensível cabeça pensante... Eu sou o Assis Brasil. Ele me disse: publiquei o seu artigo porque gostei dele. Disse-lhe: trouxe agora uma série de três artigos sobre o *Grande Sertão: Veredas*. Ótimo, estão esculhambando o homem, ele falou. E você, Assis? Estou elogiando, mostrando a sua inventividade lingüística, que não é artificial, como dizem.⁶

É a partir deste encontro e de seus trabalhos sobre Guimarães Rosa que o escritor passa a ter uma relação mais direta com o SDJB, fato que ele ressalta com satisfação na medida em que acreditava ser uma forma de impulsionar, finalmente, sua carreira de escritor. Neste período, porém, especificamente a partir da publicação de um artigo sobre *Memória de Inverno*⁷, de Saldanha Coelho, “que se notabiliza pelo ‘carreirismo’”, começam a surgir os primeiros atritos na relação entre Assis Brasil e o meio literário carioca. O artigo causa certa reação do meio literário a respeito de suas críticas, que já vinham incomodando alguns de seus pares, havendo neste caso inclusive, uma série de “direitos de respostas” sendo cedidas aos autores, fato que se torna comum e corriqueiro no suplemento.

⁶ Trecho retirado do *Suplemento Pernambuco*. Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/71-ensaio/1940-grande-sert%C3%A3o-veredas-e-a-ferocidade-da-uerj.html>> Acesso em: 12/05/2020

⁷ Assis Brasil não chega a mencionar o nome do autor, apenas sua obra. Saldanha Coelho era, na época, jornalista e político. É autor de obras como *Um Deputado no Exílio*, que trata do período em que foi exilado pela ditadura militar. Publicou também obras como *Proustiana brasileira* (ensaio, 1950), *Mural* (contos, 1951), *O pátio* (contos, 1953), *Modernismo - estudos críticos* (ensaios, 1954), *Contistas brasileiros* (antologia), e *Carrossel* (contos). Fonte: Wikipédia

Traçamos este período como um possível marco em que surgem os primeiros traços ou os primeiros movimentos da formação de um Assis Brasil escritor-crítico, por meio da formulação de suas proposições literárias – traços que teriam como resultado imediato um gradual confronto com uma série de escritores que seriam criticados pelo seu viés político e ideológico. Sobre esse período, Assis afirma: “Desse artigo talvez tenha saído minha posição de ‘crítico demolidor’, inconformado que sempre fui com as mediocridades ‘brilhantes’”. Trata-se de uma imagem que, aos poucos, vai sendo construída e firmada no meio literário e, logo em seguida, será confirmada. O autor relata que

A primeira ‘bomba’ viria com um artigo meu sobre um livro de contos de Dinah Silveira de Queiróz – autora, editor e amigos se movimentaram, ou para me afastar do Suplemento ou acabar com o próprio. (BRASIL, 1973d, p. 75)

Assis Brasil conta que, para solucionar as crescentes dissidências que passaram a incomodar a direção do jornal, criou-se uma espécie de censura prévia dos textos publicados no suplemento, sendo Dona Heloísa, sobrinha da Condessa Pereira Carneiro, grande incentivadora da “página feminina” do suplemento, a responsável pela leitura e possível “censura”. A regra que passaria a vigorar, muito por conta dos artigos de Assis Brasil, era que “ninguém podia tocar nos acadêmicos” e em “alguns medalhões”, o que para o autor fazia pouca diferença, na medida em que ressalta que a maioria deles estava “mais ligado à vida literária do que à literatura” (BRASIL, 1973d, p. 75).

Apesar disso, Assis Brasil trata seu período no SDJB como um momento especial, principalmente no que diz respeito ao primeiro aniversário do suplemento, quando Jardim lhe pediu uma reportagem-entrevista com escritores e artistas brasileiros a respeito do SDJB. Esta seria, até então, a primeira sondagem pública que seria feita no meio intelectual a respeito da publicação. Neste volume especial constam, por exemplo, escritos de Antônio Houaiss, Franklin de Oliveira, Herbert Moses, Anibal Machado, entre outros, tendo sido Assis Brasil responsável pelas entrevistas e, inclusive, pelas fotografias publicadas nas edições.

Neste momento, o SDJB já era bastante reconhecido e contava com uma nova paginação, tendo como articulistas, fixos ou eventuais, nomes como Mário Faustino, Haroldo de Campos e Ferreira Gullar. Sobre Gullar recairia, segundo Assis Brasil, a “primeira grande crise” do jornal: Gullar publica, de forma unilateral, o rompimento do que seria o “neoconcretismo” carioca com o concretismo paulista, publicando inclusive um texto de Haroldo de Campos sem que este tivesse sido consultado. Para percebermos o gesto de confrontação do autor com os seus pares, Assis Brasil relata, ainda neste artigo sobre o SDJB, que “aí está, em preto e branco, a má-fé que, infelizmente, ainda existe entre escritores da

mesma geração” (BRASIL, 1973d, p.79). Apesar disso, ressalta que mantinha uma boa relação com Ferreira Gullar que, logo após este artigo, perdeu seu emprego, tendo seus futuros artigos no suplemento publicados sem nome, cabendo a Assis Brasil a mediação de toda a relação entre o poeta e o jornal, remetendo a este, inclusive, seus pagamentos.

Em relação ao seu trabalho ficcional, as publicações do escritor no SDJB começaram apenas em 1958, quando foi lançada uma série de contos experimentais e uma novela que experimentava uma nova paginação para o suplemento, tendo sido este talvez, o momento de maior radicalidade na experimentação artística e poética do jornal. Em seguida, Assis Brasil publica, também, seus ensaios a respeito do trabalho de Clarice Lispector que, até então, era ignorada pela maior parte da crítica, sendo o SDJB responsável em grande medida por sua popularização. O que se vê a seguir, no entanto, é a constante diminuição do suplemento, que começa a minguar dentre as páginas dos jornais, passando a ter seis e, depois, quatro páginas, adquirindo o formato de tabloide, abolindo a paginação da experimentação. Assis Brasil, que fica até o final das publicações, chega, inclusive, a paginar sozinho o suplemento que já tinha sido quase abandonado por Reynaldo Jardim, que agora mantinha o foco em outros trabalhos. Sobre a sua função como crítico no Jornal do Brasil, o autor ressalta:

Havia um denominador comum em relação à crítica no SDJB. Nada mais de análise aleatória ou impressionista. Todos nós, já imbuídos da concepção de que a crítica tinha mudado, primávamos pela objetividade, cada qual poderia fazer sua abordagem crítica, não partíamos necessariamente de critérios ou teorias literárias comuns, havia uma coerência, uma unidade em relação ao pensamento básico do Suplemento. (BRASIL, 1973d, p. 81)

É neste período, por exemplo, que ele escreve alguns textos com o pseudônimo de Teresa Trota, nome criado pelos colaboradores do Jornal do Brasil. A ideia era que houvesse uma voz mais ou menos única, ainda que com abordagens distintas. Uma outra particularidade interessante desta época é que Assis Brasil também se aventurou a escrever críticas de cinema. Como jornalista, estava apto para tal, mas talvez por já vislumbrar uma trajetória que se firmava com escritor, optou por seguir o exemplo de Trota e publicar suas críticas com pseudônimo de Castro Musél.

Pode-se notar que, em termos bio-bibliográficos, trata-se de um momento de efervescência na vida do autor, tendo sido este o período em que Assis Brasil entra em contato com grande parte da literatura que se fazia em nosso país, principalmente no eixo Rio - São Paulo. Além disso, é também o período em que vão surgindo uma série de fissuras em sua personalidade, frente a um tipo de pensamento de seus pares e colegas de profissão. Parte dessa fissura pode ser atribuída à formação distinta do autor, que se inicia de maneira geograficamente deslocada de uma série de outros autores, mas principalmente, pelo fato de

que Assis Brasil constrói sua carreira de escritor como ofício, como operação e modulação de vida, enquanto muitos de seus pares possuíam carreiras políticas, empregos públicos ou, simplesmente, vinham de famílias abastadas que permitiam que a sua relação com a vida literária fosse de lazer, uma vida que não dependia disso para sustento. Isto, por um lado, lhes dava maior independência de criação, enquanto por outro, lhes atribuía um menor compromisso, fazendo literatura propriamente como um meio de gerar relações sociais e *status* na vida pública. É a partir deste contato com uma literatura que se vincula para além do objeto livro que o autor passa a acompanhar de perto o que de mais contemporâneo se fazia em termos de criação literária; porém, ao mesmo tempo, foi o que lhe fez entender como funcionavam as entranhas do tal mercado da arte, que legitima e deslegitima um autor ou autora de acordo com interesses provisórios, mercadológicos ou simplesmente porque há o apoio de grandes nomes já abalizados.

Assim como afirma ter entrado no Jornal do Brasil “por ele próprio”, sem apadrinhamentos, neste momento começa a surgir um Assis Brasil que, ao mesmo tempo em que está inserido nos lugares, também faz questão de manter uma certa distância e autonomia perante aquele meio. Pode-se notar como o pseudônimo que antes era coletivo – Teresa Trota – passa a aparecer como um pseudônimo único, específico para a crítica de cinema, por exemplo.

Um caso interessante que pode ilustrar essa tensão é sua crítica a respeito da publicação de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Assis Brasil conta que após trabalhar com Faulkner e Hemingway, especificamente com *O Velho e o Mar*, entrou em uma livraria e descobriu que *Grande Sertão* havia sido publicado. Após a leitura, sentiu que o trabalho de Guimarães Rosa possuía bastante proximidade com os escritores americanos da época e escreveu três ensaios sobre o livro. Diferentemente de todos os pares da época, teceu elogios ao autor, em contraste, por exemplo, com o artigo de Adonias Filho chamado *Guimarães: um equívoco literário*, como citado no texto *Cabo das Tormentas*, de Silviano Santiago, na última edição de *Grande Sertão* pela Companhia das Letras. Na época, houve também a crítica de Ferreira Gullar, que havia dito: “Li 70 páginas do *Grande Sertão: Veredas*. Não pude ir adiante. A essa altura, o livro começou a parecer-me uma história de cangaço contada para os linguistas. Parei, mas sempre fui um péssimo leitor de ficção”⁸. Assis Brasil, em postura dissidente de seus pares, vai constituindo uma autonomia enquanto crítico

⁸ Trecho retirado do *Suplemento Pernambuco*. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/71-ensaio/1940-grande-sert%C3%A3o-veredas-e-a-ferocidade-da-uerj.html>> Acesso em: 12/05/2020

que não vinha propriamente de uma má relação ou de um afastamento de seus pares, mas a partir de um pensamento que ia se construindo às margens de muitos críticos da época. É neste momento, por exemplo, que Assis Brasil está elaborando diversas de suas concepções e procedimentos literários, assim como construindo suas novas séries de leitura dos movimentos da literatura brasileira, alguns deles que retiravam autores nacionais de algumas narrativas e lhes colocavam frente a autores de outros países, como a aproximação de Rosa com Faulkner. Entretanto, alguns desses gestos, algum tempo depois, se voltaram contra ele: em *A Nova Literatura – O Romance* (1973a), Assis vai tentar, por exemplo, desfazer o mito criado em torno da obra de Guimarães Rosa que ele próprio havia ajudado a criar, quando afirma que “alguns críticos desinformados – principalmente ditos “ideológicos” – e alguns leitores apressados, costumam dizer que “depois” de João Guimarães Rosa nada mais acontece de importante na prosa de ficção brasileira.”⁹ Este será o mote de todo o seu volume crítico sobre o romanceiro nacional da segunda metade do século XX.

Destacamos estes pequenos pormenores da bio-bibliografia de Assis Brasil, a partir de seu trabalho no suplemento do *Jornal do Brasil*, como um ponto de partida da progressiva ruptura que se dará no trabalho do autor no interior da própria tarefa de se escrever crítica literária e literatura no Brasil. E são estas rupturas que vão modulando, aos poucos, aquilo que chamamos de formações e deformações literárias no trabalho do autor, ou seja, é através justamente dos dissensos e das dissidências que se vai montando o que, aos poucos, vai se estruturando como projetos e procedimentos de uma literatura. Como se verá a seguir, gradualmente começa a se construir ao redor de Assis Brasil, a figura de um ficcionista, em especial um romancista, cuja atividade, concomitantemente com a crítica, vai modulando cada vez mais vez suas escolhas e predileções artísticas na formação do que seria um estilo, uma linguagem, uma dicção própria nas formas de ver o mundo.

5- Os primeiros traços de uma máquina de escrever: escritura biográfica entre a autonomia e o acúmulo

Em entrevista datada de 2012, chamada *Assis Brasil: A Máquina de Escrever*, concedida a Samária Andrade e publicada na *Revista Revestrés* (2012), Assis Brasil é perguntado sobre a cena carioca do final da década de 60, período posterior ao que ele contribuiu para o *Jornal do Brasil* e momento exato em que o autor buscava esta espécie de liberdade artístico-financeira em um processo definitivo de profissionalização na escrita. A

⁹ Retomaremos este ponto na análise da fortuna crítica do autor no capítulo II em que trataremos especificamente sobre sua atividade em relação à crítica

proposta de Samária Andrade é apontar a trajetória do autor através de sua proliferação de publicações, ou seja, de uma operacionalização da literatura como atividade que se espraia intensamente na vida de Assis Brasil, em especial neste período. Trata-se de um período de intensa efervescência do trabalho do autor e é, concomitantemente, o momento em que sua postura ética e política em relação ao estatuto da arte e da literatura parece se estabelecer. Sem vaidade, afirma que naquele momento se “achava um grande crítico”; que já estudava, na época, todos esses autores que estão “hoje sendo estudados nas universidades” – afinal, eles eram “a cultura da época” (BRASIL, 2012). Ele aponta que percebia haver naquele período uma “cena exclusivista”:

Na verdade a Jovem Guarda era muito exclusivista. A Bossa Nova e o Tropicalismo também. O Roberto Carlos só queria saber dos amigos dele. O Torquato Neto acabou fazendo aquelas letras pros tropicalistas, mas eles eram todos muito isolados. (BRASIL, 2012).

Delineia-se, aos poucos, um forte traço de autonomia, nomadismo e autodidatismo no pensamento de Assis Brasil, tudo isso como resultado das contingências da época vinculadas com o desejo do autor de se tornar um escritor profissional. O primeiro passo tomado pelo autor, após o fim do SDJB, foi dar aulas de técnica de jornal na Escola de Comunicação da Universidade do Rio de Janeiro, que se tornaria a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Depois, assumiu o cargo de copidesque no jornal Tribuna da Imprensa, de Carlos Lacerda, então opositor ao governo. Estas foram as alternativas encontradas por Assis Brasil para permanecer escritor ou, pelo menos, estar em profissões que girassem em torno de seu desejo de escrever. Os anos eram justamente 1967 e 1968, época da efervescência de movimentos de contracultura ao redor do mundo e, na universidade, não poderia ser diferente. Na época, universidade e jornais eram invadidos sistematicamente pela polícia e pelo Departamento de Ordem e Política Social (DOPS), o que não chegou a intimidar Assis Brasil, embora ele não fosse um militante organizado. Uma de suas aulas, por exemplo, foi um minucioso estudo sob o ponto de vista político e jornalístico do assassinato do estudante Edson Luís Souto no restaurante Calabouço, buscando compreender as diversas faces de um violento ato da ditadura que era contado oficialmente por um viés um tanto quanto obscuro, farsesco.

É de alguns anos antes a isso, porém, o passo mais importante que permite, inclusive, que Assis se insira com certa independência em grande parte desses espaços: ter vencido o Prêmio Nacional Walmap por *Beira Rio, Beira Vida*, em 1965, premiação que se repetiria novamente em 1975, agora com *Os Que Bebem Como os Cães*. Assis Brasil se torna, então, o primeiro brasileiro a receber duas vezes este prêmio. A respeito da entrega deste segundo

prêmio, há até hoje um mistério que paira sobre esta escolha, que inclusive o próprio Assis Brasil não soube explicar. Como pode, em plena ditadura militar, época em que o AI-5 já havia fechado o Congresso e que os anos de chumbo pesavam diretamente sobre escritores e estudantes, um livro que revela justamente as violências autoritárias contra presos políticos no cárcere ser premiada? Não se sabe ao certo, mas pode-se intuir algumas coisas: talvez pelo fato de Assis Brasil não ser um homem diretamente engajado nas militâncias da esquerda tradicional, embora suas obras sejam políticas; talvez por conta da necessidade de se premiar alguém que justamente mantém uma postura independente do que seriam os tais grupos de escritores; talvez por reconhecerem em Assis Brasil uma linguagem mais clássica, no sentido de buscar ainda uma certa “beleza” da linguagem, ainda que de conteúdo “subversivo”. Embora os motivos dessa premiação possam apenas ser especulados, temos um relato do dia da premiação pelo próprio Assis Brasil. Ao ser perguntado se teve dificuldades para publicar o livro, ele afirma que não mas diz que “a comissão julgadora do Prêmio Walmap temia que eu fosse perseguido. Na entrega do prêmio convidaram o Carlos Drummond de Andrade, para servir como escudo. Eu me lembro que cheguei e a rua tava cheia: tinha mais policiais do que convidados” (BRASIL, 2012). Por outro lado, Assis Brasil gosta de destacar sua experiência na esquerda da época o que, de certa forma, pode ter resultado no fato da premiação ter sido dada a ele, não a outros:

Em 68, eu dava aula na Universidade Federal do Rio e trabalhava na Tribuna da Imprensa, que era o único jornal de oposição, fundado por Carlos Lacerda. Eu chegava na universidade e tinha policiais de fuzis da porta até a saída. No jornal, a mesma coisa. Eu vivia nesse clima. Mas não cheguei a sofrer repressão porque não sou político, no sentido de pertencer a um partido. Sou marxista, um homem de esquerda. Cheguei a ir a uma reunião do Partido Comunista, mas abominei o ambiente, era cheio de cadeado para entrar. (BRASIL, 2012)

Ainda sobre os prêmios que recebeu, relata que é a partir deles que surge a real possibilidade de sustento que, *a priori*, garantia as suas liberdades artísticas, estéticas e políticas. Neste período, por exemplo, conhece Guimarães Rosa, no momento já consagrado como o “maior escritor da época”, sobre quem havia escrito anos antes: “O segundo Prêmio Walmap pagou minha viagem pelo mundo, em 67 países. No primeiro Walmap, com ‘*Beira Rio, Beira Vida*’, quem me entregou o cheque foi Guimarães Rosa. Ao entregar o cheque ele cochichou comigo: ‘dinheiro o banco tem, agora esse cheque eu não sei se tem fundo’” (BRASIL, 2012).

Além dos prêmios Walmap, Assis Brasil colecionou prêmios ao redor do país, embora isto jamais tenha servido para que ele fosse plenamente reconhecido e notado por seus pares

que, para além dos amigos, mantiveram com o autor uma relação sempre distante e cordial. Alguns desses prêmios são:

- Em 1995, recebe Medalha do Mérito Conselheiro José Antônio Saraiva, no grau de Oficial, da Prefeitura Municipal de Teresina, após publicar a Antologia *A poesia piauiense do século XX*;
- A Ordem Estadual do Mérito Renascença do Piauí, com Grau de Cavaleiro, ao tomar posse na Academia Piauiense de Letras;
- Em 1997, recebe o Diploma de Personalidade Cultural da União Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro e é incluído no Quadro de Sócios Correspondentes da Academia Espírito-Santense de Letras, a Casa Kosciuszki Barbosa Leão;
- Em 1998, o Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo lhe concede o título de Sócio Correspondente, após a publicação da antologia da poesia espírito-santense no século XX;
- É homenageado no Rio Grande do Norte, pela União Brasileira de Escritores, com a Medalha Veríssimo de Mello, por sua organização da antologia *A poesia rio-grandense no século XX*;
- Em 1999 recebe uma série de premiações: o voto de congratulações do Conselho Estadual da Bahia pela antologia *A Poesia Baiana do século XX*;
- A inauguração das novas instalações da Fundação Cultural Assis Brasil; o diploma de intelectual do ano pelo jornal *O Capital* de Pernambuco pela publicação da antologia *A poesia sergipana do século XX*;
- O diploma de honra ao mérito quando lança *A poesia mineira do século XX*; e, por fim, a Medalha da Ordem do Mérito Cultural Wall Ferraz;
- Em 2000, recebe a Medalha Cultura Lucídio Freitas, da Academia Piauiense de Letras;
- Em 2004 recebe, talvez, o seu principal prêmio nos últimos anos, Assis Brasil recebe da Academia Brasileira de Letras o Prêmio Machado de Assis.

Pelo seu trabalho com as obras infanto-juvenis, Assis Brasil também foi bastante premiado, entre os prêmios estão:

- A Volta do Herói, como o Prêmio Estadual da Literatura da Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro e Menção Honrosa no concurso Prêmio Nacional Walmap;

- Um Preço pela Vida com o Prêmio Fernando Chinaglia/União Brasileira dos Escritores;
- Os Nadinhas com o Prêmio Luiz Jardim/União Brasileira dos Escritores do Rio de Janeiro e Coração de Jacaré com o Prêmio Adolfo Alzen/ União Brasileira dos Escritores (BRASIL, 2007, p. 331).
- Zé Carrapeta, o Gula de cego recebe o Prêmio Alfredo Machado Quintela, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, assim como foi selecionado pela Biblioteca Internacional da Juventude de Munique, para o catálogo chamado de The White Ravens 1986, com publicações feitas anualmente a partir daquilo que vem se fazendo em literatura infantil e juvenil no mundo.¹⁰ (THE WHITE RAVENS, 1986, p 13). Talvez ajam outros, mas estes foram os que conseguimos encontrar.

Como jornalista, além dos lugares já citados, exerceu também, as seguintes funções:

- Crítico Literário do Diário de Notícias, ainda no Rio de Janeiro, entre 1962 e 1963;
- Crítico Literário do Correio da Manhã, especificamente para Revista Singra e o Suplemento Literário, entre 1962 e 1972;
- Crítico Literário do Jornal O Globo na coluna de Arte e Crítica, 1969-1970;
- Colunista Literário da Revista O Cruzeiro, entre 1965 e 1976;
- Crítico Literário do Jornal de Letras, 1964-1989
- Além de artigos e ensaios publicados em diversas revistas culturais, tais como Senhor, Mundo Nuevo, Revista do Livro, Leitura, Enciclopédia Bloch, Usina, suplemento de O Estado de São Paulo, Diário Carioca, Tribuna de Imprensa, Jornal do Comércio, Minas Gerais, Correio do Povo, O Povo, além de críticas na Tribuna da Imprensa.

A lista de suas obras publicadas é extensa, em torno de 141 publicações, das quais algumas foram republicadas com alterações. A lista mais atualizada que conseguimos constam as obras:

- *Aventura no mar (Verdes mares bravios)*, Infanto-juvenil/Melhoramentos, São Paulo, 1955/1986.
- *Contos do cotidiano triste*, Contos/Universitária, Rio de Janeiro, 1955.

¹⁰ Alguns desses prêmios podem ser consultados no link: <https://www.portalentretextos.com.br/noticias/salao-do-livro-homenageia-assis-brasil,88.html> Visualizado em 20/01/2020

- *Faulkner e a técnica do romance*, Ensaio/Leitura, Rio de Janeiro, 1964.
- *Beira rio beira vida*, Romance/O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 1965.
- *A filha do meio-quilo*, Romance/O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 1966.
- *Cinema e literatura*, Ensaio/Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1967.
- *O salto do cavalo cobridor (O Caboclo e a Cigana)*, Romance/O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 1968.
- *Pacamão*, Romance, Bloch Editores, Rio de Janeiro, 1969.
- *Graciliano Ramos*, Ensaio, Organizações Simões, Rio de Janeiro, 1969.
- *Adonias Filho*, Ensaio, Organizações Simões, Rio de Janeiro, 1969.
- *Guimarães Rosa*, Ensaio, Organizações Simões, Rio de Janeiro, 1969.
- *Clarice Lispector*, Ensaio, Organizações Simões, Rio de Janeiro, 1969.
- *O Livro de Judas*, Novela, Clube do Livro/Atual Editora, São Paulo, 1986.
- *Ulisses, o sacrifício dos mortos*, Novela, Livros do Mundo Inteiro, Rio de Janeiro, 1970.
- *Carlos Drummond de Andrade*, Ensaio, Livros do Mundo Inteiro, Rio de Janeiro, 1971.
- *Joyce, o romance com forma*, Ensaio, Livros do Mundo Inteiro, Rio de Janeiro, 1971.
- *A nova literatura (O romance)*, Ensaio, Companhia Editora Americana, 1973.
- *A volta do herói*, Novela, Expressão e Cultura, Rio de Janeiro, 1974.
- *Os que bebem com os cães*, Romance, Nórdica, Rio de Janeiro, 1975.
- *A rebelião dos órfãos*, Novela, Artenova, Rio de Janeiro, 1975.
- *Tiúbe, a mestiça*, Novela, Atual Editora, São Paulo, 1975/1986.
- *A vida não é real*, Contos, Clube do Livro, São Paulo, 1975.
- *A nova literatura (A poesia)*, Ensaio, Companhia Editora Americana, 1975.
- *A nova literatura (O conto)*, Ensaio, Companhia Editora Americana, 1975.
- *A nova literatura (A crítica)*, Ensaio, Companhia Editora Americana, 1975.
- *O aprendizado da morte*, Romance, Nórdica, Rio de Janeiro, 1976.
- *O modernismo*, Ensaio, Companhia Editora Americana, 1976.

- *Deus, o Sol, Shakespeare*, Romance, Nórdica, Rio de Janeiro, 1978.
- *Redação e criação*, Didático, Nórdica, Rio de Janeiro, 1978.
- *Dicionário prático de literatura brasileira*, Paradidático, Ediouro, Rio de Janeiro, 1978.
- *Tetralogia piauiense*, reunindo *Beira rio*, *Beira vida*, *A filha do meio-quilo*, *O salto do cavalo cobridor e Pacamão*, Romances, Nórdica, Rio de Janeiro, 1979. [2ª edição, Fundec, Teresina, 2008]
- *Vocabulário técnico de literatura*, Paradidático, Ediouro, Rio de Janeiro, 1979.
- *Os crocodilos*, Nórdica, Rio de Janeiro, 1980.
- *O livro de ouro da literatura brasileira (400 anos de história literária)*, Paradidático, Ediouro, Rio de Janeiro, 1980.
- *Um preço pela vida (Aventuras de Gavião Vaqueiro)*, Infanto-juvenil, Melhoramentos/Salamandra, São Paulo/Rio de Janeiro, 1980/1990.
- *O primeiro amor (Aventuras de Gavião Vaqueiro)*, Infanto-juvenil, Melhoramentos, São Paulo, 1980.
- *O velho feiticeiro (Aventuras de Gavião Vaqueiro)*, Infanto-juvenil, Melhoramentos, São Paulo, 1980.
- *O destino da carne*, Romance, Nórdica, Rio de Janeiro, 1982.
- *A viagem da vida*, reunindo *O seqüestro*, *A viagem proibida* e *A pena vermelha do gavião* (Aventuras de Gavião Vaqueiro), Infanto-juvenil, Melhoramentos, São Paulo, 1982.
- *A técnica da ficção moderna*, Ensaio, Nórdica, Rio de Janeiro, 1982.
- *Tônico e Carniça*, Infanto-juvenil, Ática, São paulo, 1982.
- *Mensagem às estrelas*, Infanto-juvenil, Ediouro, Rio de Janeiro, 1983.
- *Estilos e meios de comunicação*, Paradidático, Ediouro, Rio de Janeiro, 1983.
- *Ciclo de terror*, reunindo *Os que bebem como os cães*, *O aprendizado da morte*, *Deus, o Sol*, *Shakespeare* e *Os Crocodilos*, Romance, Nórdica, 1984.
- *Zé Carrapeta, o guia do cego*, Infanto-juvenil, Ediouro, Rio de Janeiro, 1984.
- *O mistério de Kanitei*, Infanto-juvenil, Ediouro, Rio de Janeiro, 1984.

- *O menino-candeeiro*, Infanto-juvenil, Ediouro, Rio de Janeiro, 1984.
- *Dicionário do conhecimento estético*, Paradidático, Ediouro, Rio de Janeiro, 1984.
- *Sodoma está velha*, Romance, Nórdica, Rio de Janeiro, 1985.
- *Os desafios de Kaíto*, Infanto-juvenil, Ediouro, Rio de Janeiro, 1985.
- *O camelô São Joaquim*, Infanto-juvenil, Atual Editora, Rio de Janeiro, 1985.
- *A fala da cor na dança do beifa-flor*, Infanto-juvenil, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1985.
- *Contatos imediatos dos besouros astronautas (O menino do futuro)*, Infanto-juvenil, Nórdica/Vigília, 1985/1991.
- *O destino é cego (Aventuras de Gavião Vaqueiro)*, Infanto-juvenil, Melhoramentos, São Paulo, 1986.
- *A primeira morte (Aventuras de Gavião Vaqueiro)*, Infanto-juvenil, Melhoramentos, São Paulo, 1986.
- *Na trilha das esmeraldas (Aventuras de Gavião Vaqueiro)*, Infanto-juvenil, Melhoramentos, São Paulo, 1986.
- *Neném-Ruçó*, Infanto-juvenil, Atual Editora, São Paulo, 1986.
- *Histórias do rio encantado*, Contos, FTD, São Paulo, 1987.
- *O cantor prisioneiro*, Infanto-juvenil, Moderna, São Paulo, 1987.
- *Arte e deformação (Como entender a estética moderna)*, Ensaio, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1987.
- *O prestígio do Diabo*, Romance, Melhoramentos, São Paulo, 1988.
- *Pequeno pássaro com frio*, Infanto-juvenil, Editora do Brasil, São Paulo, 1988.
- *Novas aventuras de Zé Carrapeta*, Infanto-juvenil, Record, Rio de Janeiro, 1988.
- *Aventuras de Gavião Vaqueiro*, reunindo *A primeira morte* e *Na trilha das estrelas*, Infanto-juvenil, Círculo do Livro, São Paulo, 1988.
- *O mistério da caverna da coruja vegetariana*, Infanto-juvenil, RHJ Livros, Belo Horizonte, 1989.

- *Lobo Guará, meu amigo (Aventuras de Gavião Vaqueiro)*, Infnto-juvenil, Contexto, São Paulo, 1989.
- *Nassau, sangue e amor nos trópicos*, Romance histórico, Rio Fundo Editora, Rio de Janeiro, 1990.
- *O mistério do punhal estrela (Aventuras de Gavião Vaqueiro)*, Infnto-juvenil, Scipione, São Paulo, 1990.
- *Manuel e João, dois poetas pernambucanos*, Ensaio, Imago, Rio de Janeiro, 1990.
- *Perigo na missão Rondon (Aventuras de Gavião Vaqueiro)*, Infnto-juvenil, Moderna, São Paulo, 1991.
- *Os esqueletos do Amazonas (Aventuras de Gavião Vaqueiro)*, Infnto-juvenil, José Olympio, Rio de Janeiro, 1991.
- *Missão secreta na Transamazônica (Aventuras de Gavião Vaqueiro)*, Infnto-juvenil, RHJ Livros, Belo Horizonte, 1991.
- *Villegagnon, paixão e guerra na Guanabara*, Romance histórico, Rio Fundo Editora, Rio de Janeiro, 1991.
- *Caminhos para a imortalidade*, Ensaio, Hlon Editorial, Rio de Janeiro, 1991.
- *Joyce e Faulkner; o romance da vanguarda*, reunindo, atualizados, Faulkner e a técnica do romance e Joyce, o romance como forma, Ensaio, Imago, Rio de Janeiro, 1992.
- *Vocabulário de ecologia*, Paradidático, Ediouro, Rio de Janeiro, 1992.
- *O tesouro da cidade fantasma (Aventuras de Gavião Vaqueiro)*, Infnto-juvenil, Imago, Rio de Janeiro, 1992.
- *Tiradentes, poder oculto o livrou da forca*, Romance histórico, Imago. Rio de Janeiro, 1993.
- *Jovita, missão trágica no Paraguai*, Romance histórico, Ntyra, Rio de Janeiro, 1992.
- *Redao para o vestibular*, Didático, Imago, Rio de Janeiro, 1994.
- *A caçadora do Araguaia (Aventuras de Gavião Vaqueiro)*, Infnto-juvenil, Salamandra, Rio de Janeiro, 1994.
- *O sábio e andarilho (Aventuras de Gavião Vaqueiro)*, Infnto-juvenil, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1994.

- *Quatro Orelhas: um guerreiro craô (Aventuras de Gavião Vaqueiro)*, Infanto-juvenil, Ao Livro Técnico, Rio de Janeiro, 1994.
- *A poesia maranhense no século XX*, Antologia, Imago, Rio de Janeiro, 1994.
- *Coração de jacaré (Aventuras de Gavião Vaqueiro)*, Infanto-juvenil, Salamandra, Rio de Janeiro, 1994.
- *Os habitantes no espelho*, Infanto-juvenil, José Olympio, Rio de Janeiro, 1994.
- *Os nadinhas*, Infanto-juvenil, Scipione, São Paulo, 1995.
- *A poesia piauiense no século XX*, Antologia, Imago, Rio de Janeiro, 1995.
- *Teoria e prática da crítica literária*, Ensaio, Topbooks, Rio de Janeiro, 1995.
- *Yakima, o menino-onça (Aventuras de Gavião Vaqueiro)*, Infanto-juvenil, Saraiva, Rio de Janeiro, 1995.
- *O segredo do galo-madrinha (Aventuras de Gavião Vaqueiro)*, Infanto-juvenil, Scipione, Rio de Janeiro, 1995.
- *Paraguaçu e Caramuru: Paixão e morte da nação Tupinambá*, Romance histórico, Rio Fundo Editora, Rio de Janeiro, 1995.
- *A sabedoria da floresta (Aventuras de Gavião Vaqueiro)*, Infanto-juvenil, Scipione, Rio de Janeiro, 1995.
- *A poesia cearense no século XX*, Antologia, Imago, Rio de Janeiro, 1996.
- *Os desafios do rebelde (Aventuras de Gavião Vaqueiro)*, Infanto-juvenil, Saraiva, Rio de Janeiro, 1996.
- *A poesia goiana no século XX*, Antologia, Imago, Rio de Janeiro, 1997.
- *Jeová dentro do judaísmo e do cristianismo*, Ensaio, Imago, Rio de Janeiro, 1997.
- *A poesia amazonense no século XX*, Antologia, Imago, Rio de Janeiro, 1998.
- *A poesia fluminense no século XX*, Antologia, Imago, Rio de Janeiro, 1998.
- *O sol crucificado*, Novelas, Imago, Rio de Janeiro, 1998.
- *A poesia norte rio-grandense no século XX*, Antologia, Imago, Rio de Janeiro, 1998.

- *Corisco, o último cavalo selvagem (Aventuras de Gavião Vaqueiro)*, Infanto-juvenil, Saraiva, Rio de Janeiro, 1998.
- *A poesia mineira no século XX*, Antologia, Imago, Rio de Janeiro, 1998.
- *A poesia sergipana no século XX*, Antologia, Imago, Rio de Janeiro, 1998.
- *A poesia espírito-santense no século XX*, Antologia, Imago, Rio de Janeiro, 1998.
- *A poesia baiana no século XX*, Antologia, Imago, Rio de Janeiro, 1999.
- *Bandeirantes, os comandos da morte, Romance histórico*, Imago, Rio de Janeiro, 1999.
- *Edição conjunta: Paraguaçu e Caramuru/origens obscuras da Bahia e Villegagnon/paixão e guerra na Guanabara*, Romances históricos, Imago, Rio de Janeiro, 1999.
- *Edição conjunta: Nassau, sangue e amor nos trópicos e Jovita, a Joana D'Arc brasileira*, Romances históricos, Imago, Rio de Janeiro, 2000.
- *A vida pré-humana de Jesus - O mistério da imortalidade*, Ensaio, Imago, Rio de Janeiro, 2001.
- *Apocalipse - A espécie terminal*, Ensaio, Imago, Rio de Janeiro, 2001.
- *Mário Faustino: Do Piauí para o mundo*, Ensaio, Jornal Meio Norte, Teresina, 2001.
- *Herberto Sales: Regionalismo e utopia*, Ensaio, Academia Brasileira de Letras (Coleção Austregésilo de Athayde), Rio de Janeiro, 2002.
- *A Chave do Amor e outras histórias piauienses*, Contos, Imago, Rio de Janeiro, 2007.
- *O Bom Ladrão da Floresta (Aventuras de Gavião Vaqueiro)*, Infanto juvenil, Livraria Nova Aliança Editora, Teresina, 2008.
- *Nemo, o peixinho filósofo*, Infanto Juvenil, Livraria Nova Aliança Editora, Teresina, 2009.
- *Um poeta chamado Grilo*, Infanto Juvenil, Livraria Nova Aliança Editora, Teresina, 2009.
- *A Vida não é Real*, Contos reunidos, Imago Editora, Rio de Janeiro, 2009.
- *O Menino que vendeu sua imagem*, Infanto-Juvenil, Livraria Nova Aliança Editora, Teresina, 2010.
- *A Cura pela Vida ou a face obscura de Allan Poe*, Romance palimpsesto, Imago Editora, Rio de Janeiro, 2010.

Dentre as obras publicadas pelo autor, o único gênero sobre o qual Assis Brasil não se debruçou é a poesia, muito embora tenha um longo poema escrito, *Nostalgia do Bairro*, que ainda não foi publicado. Na longa entrevista que o autor concedeu a Francigelda Ribeiro, publicada posteriormente na obra *Memória e Aprendizado* (2011) o autor relata que o livro quase foi publicado em 1998, na ocasião da centésima publicação de suas obras. O autor conta que entrou em contato com seu editor Eduardo Salomão contando que, para a comemoração desta publicação, teria um “poema, longo, de 50 páginas, e que foge a qualquer linhagem poética brasileira” (BRASIL, 2011, p. 171). Entretanto, logo ao mencionar a existência da obra, passou a ter dúvidas sobre sua publicação: “Eu nunca, em toda a minha carreira literária, tive dúvidas na publicação de qualquer livro de minha autoria. O que estava acontecendo comigo?”, ele diz, chegando a afirmar que “não sabe porque não quer publicar *Nostalgia do Bairro*” e que “alguém tem que destruir esse meu livro” que ele “lê e relê”, mas não se atreve a publicar. Na entrevista, Assis Brasil chega a ler alguns trechos do poema, e este é o único registro que temos dele:

As paisagens se repetem:
 por sobre os rios germinam
 os grandes dilúvios -
 graças de vento e espuma
 liberam os ninhos ao amanhecer.
 (...)
 Para penetrar
 o mistério
 abebera-te ao cântaro
 do existir
 desfia o teu nome
 desfaz o teu casaco
 recorta o teu sapato. (BRASIL, 2011, p. 176)¹¹

Pelo pouco que temos acesso, o título e uma dezena de versos, é possível perceber que *Nostalgia do Bairro* remete a uma espécie de enfrentamento aos mistérios da vida, uma disputa na e com a vida por uma propriedade que escapa em sua transparência além da busca por uma narrativa que ultrapassa uma perda do passado e se apresenta como uma memória que possa ser escrita. De certa maneira, é possível observar que o autor, tanto na publicação quanto no poema, está diante de uma decisão que, segundo o próprio, se revelaria em prefácio de Dias Jr. através de uma comparação com Dostoiévski, Rossetti e Hawthorne, mas que poderia muito bem ser um dilema à la Hamlet, de Shakespeare. Entretanto, desta obra nada mais se pode afirmar.

¹¹ Um possível caminho para uma pesquisa futura é fazer um estudo sobre, dentre tantas obras, a única que Assis Brasil não publicou. O será que guarda esse livro?

Voltando às suas publicações, apesar do grande número de obras e da intensa circulação de seus livros, principalmente os infanto-juvenis, não há registros de muitos estudos e pesquisas, no que se refere a teses e dissertações, a respeito dos seus trabalhos. Até este momento, foram publicadas essas teses e dissertações:

- Deus, o sol, Shakespeare: exorcizar pela arte, Ana Maria Pereira do Rego Monteiro, 1985, UFSC;
- Beira rio, Beira vida de Assis Brasil: no discurso regionalista (des)articulado na fala da prostituta o (des)velamento da violência social da existência marginalizada, por Maria Solange Almeida de Deus Leopoldino, 1985, UFSC;
- Uma leitura semiológica de Beira Rio Beira Vida, por Sílvia Maria de Souza Ferreira, 2001, UFRJ;
- Fado e morte na Tetralogia piauiense: uma estética da miséria humana, por Maria Janaina Foggetti, 2006, UEL;
- Tetralogia piauiense de Assis Brasil: interface entre o literário e o social, 2007, UFPI;
- A dialética do poder na relação entre resistência e repressão na obra Os que bebem como os cães, de Assis Brasil, Soraya de Melo Barbosa Sousa, 2007, UFPI;
- A filha do meio-quilo: a presença simbólica do mito de Lilith e a construção mítica da personagem Cota, por Elizabeth Carvalho Medeiros, 2008, UFPI
- A fantasia e o real na literatura infantojuvenil de Assis Brasil: Por uma função emancipatória, por Dheiky do Rêgo Monteiro Rocha, 2013, UESPI;
- Caminhos da crítica e da literatura sob a perspectiva de Assis Brasil, Francigelda Ribeiro, 2014, UFMG
- A Configuração de Neorregionalismo brasileiro, defendida por Herasmo Braga de Oliveira Brito, 2016, UFRN (com capítulo a respeito de Beira Rio Beira Vida, Pacamão e A Filha do Meio Quilo)
- O lugar geográfico em Beira Rio, Beira Vida, de Assis Brasil, por Tiago Caminha de Lima, , 2017, UFPI;
- A Recepção da literatura juvenil de Assis Brasil na biblioteca da Vila Nova do Piauí, Cidade Poesia, por Marli Maria Veloso, 2018, UESPI;

Nossa escolha por apresentar as premiações, produções e publicações de Assis Brasil desta forma parte de um ponto que consideramos relevante: nossa proposta acompanha o pensamento de Roland Barthes quando, ao refletir sobre as biografias, ressaltava um caminho duplo entre o foco total nas externalidades, ou seja, nos traços biográficos que se dão por “influência” e, como antídoto a isto, o abandono completo das biografias enquanto texto, através de uma “neo-crítica” que “desconscientizou” (BARTHES, 2005, p. 167) ambos e apagou-os em proveito da obra propriamente dita.

Uma inflexão interessante deste ponto pode ser vista na trajetória do poeta português Herberto Helder que, no decorrer de sua vida de poeta, deu sua última entrevista em 1968 e cerrou suas palavras para quaisquer coisas que não fossem sua poesia, de modo que suas obras ficaram vetadas de serem lidas através dos seus traços biográficos. De certa maneira, enquanto a segunda metade do século XX, assim como Barthes, procurava um meio termo entre uma literatura de autoria e uma literatura de obra, Herberto Helder apontava para a radicalidade do gesto de vetar a si próprio contra suas obras. Em um documentário que estava sendo produzido enquanto o poeta estava vivo, mas lançado apenas após sua morte, que recebeu o nome de *Morreu o poeta Herberto Helder*, o poeta proíbe amigos e pessoas mais próximas de darem entrevistas, sendo que no total de 29 pessoas convidadas 19 se recusaram a falar, restando apenas alguns ex-editores e acadêmicos. De certa forma, contra este excesso de biografização, Herberto Helder nos dá o outro lado: o encerramento da bios como categoria de análise, muito embora nada disso deixe de ser capturado, na medida em que este processo passa a pensar o autor por uma biografia às avessas: pesquisas que buscam escavar os motivos do silêncio do autor.

Partindo deste ponto, a proposta que adotamos aqui, em consonância com as propostas de Barthes, é encontrar um meio termo em que seja possível fazer uma “volta ao autor”, através de um caminho de “volta à biografia”, por um traçado que ele cunhou de “nebulosa biografia (diários, biografias, entrevistas personalizadas, memória, etc)” (BARTHES, 2005, p. 168), porém, operacionalizando-as em seu caráter de bibliográfica crítica.

Para isto, optamos por uma entrada nas obras de Assis Brasil a partir de um primeiro ponto: a escrita como acúmulo e vacância. Um acúmulo de vida, de produções e profissões, premiações, atividades, participação na vida pública da literatura em toda segunda metade do século XX, em contraste com a espécie de vacância que sua figura representa nos principais volumes críticos, propostas de estudos e manuais de literatura. Trata-se de perceber este Assis Brasil do *vaudeville* de sua mãe, em que encenava com os amigos, até as primeiras publicações, através de uma atividade que vai se fundando como ofício, um processo entre a

paixão pela literatura e sua profissionalização, emergindo frente ao “mundo literário” em suas formulações e delimitações éticas e sociais de uma literatura como operação de vida, desdobrando-se em uma atividade de literatura como uma política incessante do e com o livro cujas decisões determinavam e eram determinadas, para além das circunstâncias, pela formação de um escritor e leitor independentes, agentes da escrita e da leitura.

Outra formulação possível para a relação entre Assis Brasil e a escrita pode ser extraída de entrevista publicada por Ricciardi Giovanni. Assis Brasil, quando perguntado sobre os motivos de escrever, destaca haver em suas obras um caráter de “construção” propriamente dita. Neste sentido, sendo a escrita uma construção, o papel do autor seria o de arquiteto e engenheiro, porém principalmente o de uma espécie de “operário” que se coloca a serviço dela: “Já ouvi muitos escritores dizerem que escrevem porque não saberiam fazer outra coisa. Eu gosto muito de carpintaria e poderia ser um carpinteiro...Escrever talvez seja um ‘acidente’ como uma profissão qualquer”.

É interessante recuperar o conceito de acidente como formulado pelo filósofo francês Paul Virilio (2014), que se pergunta se a própria criação das coisas, as substâncias do mundo e de toda matéria não seriam uma espécie de “acidente”. Desta perspectiva, o próprio acidente conteria, de alguma forma, a causa e o resultado do que ele chama de um prolongamento e preparação de uma “máquina de guerra”. O acidente, por este viés, não seria uma consequência contingente da modernidade, mas parte integrante e inerente a todo projeto de invenção, como se fosse impossível, por exemplo, inventar o avião sem inventar o acidente de avião. O resultado disso, em termos, é que haveria uma inversão: o acidente passa a ser a própria substância da criação enquanto que a substância se torna uma contingência, de modo que, para Virilio, o acidente é o “absoluto e necessário e a ‘substância’, toda substância, como relativa e contingente, tornando a ‘catástrofe’ não mais como deformação (substancial), mas como uma *formação* (acidental) despercebida” (VIRILIO, 2014, p. 43).

É desta perspectiva, então, que pensamos a ideia de um Assis Brasil cuja escrita se dá por acidente: de forma alguma vemos a escrita em sua vida como uma mera contingência ou operação do destino. A tarefa do escritor, a partir desta inversão entre substância e matéria da substância, emerge justamente da negativa de uma escrita como um projeto “metafísico”, ou seja, a função de um escritor que “nega” a percepção da literatura como uma utopia ou inspiração advinda de uma força externa, quase que “divina”, mas que constrói nas emergências que contrariam tais contingências uma atividade moldada entre o acidental – a contingência de uma ocorrência qualquer – e o acidente – o resultado, a consequência de toda atividade de invenção. Trata-se de um posicionamento frente a literatura, vista aqui, como

uma “operação” ou, melhor dizendo, através desta imagem do operário cujas construções foram edificadas passo a passo entre biografia e obra, entre escrita para o livro e escrita para a vida, resultando em um também acidental Assis Brasil, cuja trajetória, como todo acidente, é disruptiva e desviante.

6- Entre o operário e a invenção, a rejeição do “homem de um único copo”

Toda leitura é, também, invenção de texto. Em torno da escrita de Assis Brasil, é possível observar uma intensa atividade da escrita como resultado de uma coleção de leituras. Não por acaso, esta é uma das premissas da metodologia crítica cunhada de estética da recepção que, em linhas gerais, traça a proposição de que seria na figura do leitor que os sentidos dos textos se produziriam. Assim como em nossa bio-bibliografia crítica, a análise não se dá nem na autoria, nem na produção textual, mas em uma dobra que se dá entre eles tendo como mediação as possibilidades de leitura que se abrem nesta fresta.

A estética da recepção, proposta pelos pesquisadores Hans-Robert Jauss (1979) e Wolfgang Iser (1996), é uma leitura crítica da arte que surge no final da década de 70, coincidentemente logo após as publicações dos volumes críticos de Assis Brasil, em período de efervescência do que se cunhou chamar de pós-modernidade. A proposta desta estética era criar saídas para os impasses do começo do século XX em relação à crítica literária: de um lado, o desfazimento da figura do autor como não sendo mais o detentor e propulsor dos sentidos da obra; de outro, o esvaziamento do texto como uma organização linguística meramente formal. Diante deste binômio, a estética da recepção percebe a atividade de leitura como uma possível saída capaz de relacionar autor e texto em torno de sua vasta produção de sentidos. Trata-se de um pensamento que advém da fenomenologia, especialmente de Husserl, para quem a realidade era fenômeno, assim como de Eagleton, que ressaltava a ideia de uma ciência da subjetividade e, por consequência, do reconhecimento do texto como fenômeno subjetivo cujo poder estaria na percepção daqueles que o lessem.

Considerando, então, o procedimento de leitura como um produtor e modulador de sentidos como estatutos de invenção e, principalmente, por conta de uma escassez de fontes mais completas sobre uma relação entre vida e obra de Assis Brasil, optamos por fazer, até aqui, um traçado através de uma espécie de diacronia em relação aos estudos e entrevistas ao redor de suas obras. Nosso objetivo com esta diacronia, na tentativa de produzir uma cartografia do pensamento do autor é formar uma espécie de uma anti-metodologia analítica para pensar a sua linguagem pois, como se verá, a construção diacrônica de um “perfil” para

Assis Brasil terá consequências bastantes relevantes na forma como sua figura é percebida e analisada criticamente, tendo como desdobramento, inclusive, os modos através dos quais jornalistas e pesquisadores recorrem ao autor em entrevistas.

Nos dois primeiros trabalhos publicados a respeito das obras de Assis Brasil, respectivamente as dissertações de mestrado de Ana Maria Pereira do Rego Monteiro (1985) e Maria Solange Almeida de Deus Leopoldino (1985), não há sequer uma menção a figura do autor, mantendo-se o foco dos trabalhos na relação dual entre gênero e obra, respectivamente, o gênero terror, por conta das obras do Ciclo do Terror e o romance regionalista, partindo de *Beira Rio, Beira Vida*. Em relação a Assis Brasil, o que se tem é somente uma menção de um resumo da “vida e obra” no fim de cada um dos trabalhos através de uma breve “síntese bibliográfica”. Em ambos os casos, esta biografia foi escrita pelo próprio e constava na parte traseira de grande parte de seus livros, como se ele mesmo fizesse questão de anotar nas obras algo que dissesse respeito a si. No caso da pesquisa de Maria Solange Almeida de Deus Leopoldino, inclusive, há uma cópia da biografia de Assis Brasil, escrita em terceira pessoa, em que o autor compara o “contato com pescadores” e a “vida socialmente humilde” com sua “formação universitária”, incluindo sua ida para o Rio de Janeiro com uma viagem de navio “sozinho, para enfrentar a cidade grande” enquanto sonha que “acha que vai ser um escritor” (BRASIL *apud* LEOPOLDINO, 1985, p. 127). Como veremos mais a frente, partimos deste tipo invenção de biografia, inclusive a proposta pelo autor para si próprio, para colocar em xeque este tipo de traçado tradicionalmente feito entre autoria e produção literária.

As pesquisas de maior fôlego a respeito da obra de Assis Brasil, no caso, dissertações e teses, só voltarão a ser publicadas no século XXI. Entre elas, uma que consideramos dentre as mais relevantes, a da pesquisadora Maria Janaína Foggetti (2006), dissertação de mestrado intitulada *Fado e Morte Na Tetralogia Piauiense: Uma Estética Humana da Miséria*, em que a autora aponta para uma outra face de Assis Brasil. Foggetti aposta, como categoria de análise, em um escritor para além do “acumulador” ou “operário”, como tratado anteriormente, mas como uma “máquina de escrever”. A partir dos estudos da pesquisadora, podemos perceber que há uma ampliação da ideia de “operário da literatura”, ressaltando este aspecto que está para além da produção, mas em um escritor que se vincula diretamente com os seus processos de escrita, ou seja, no próprio gesto de escrever e, principalmente, no ato de permanecer escrevendo. Desta perspectiva, Assis Brasil é descrito como um “homem simples, de baixa estatura, avesso a multidões, porém muito cordial.” (FOGGETTI, 2006, p. 8).

Em publicação de 2007, Soraya de Melo Barbosa Sousa faz menção a uma pretensa obra publicada em pelo autor em 1951, chamada *O Fantasma*, informação que não pode ser

confirmada em nenhuma outra fonte. Além disso, Souza menciona que, com mais de 115 obras publicadas, Assis Brasil teria se igualado a “Carlos Castelo Branco e Josué Montello quanto ao número de livros publicados” (SOUZA, 2007, p. 77), ressaltando que sua vasta produção não pode ser vista como única e isolada na literatura brasileira. Já para Dheiky do Rego Monteiro Rocha (2013), cujo trabalho é voltado para a obra infanto-juvenil de Assis Brasil, o que se sobressai é um autor como um “jovem leitor”, principalmente de grandes clássicos “de aventura” que seriam voltados para um público mais jovem, incluindo autores como “Robert Louis Stevenson, Lewis Wallace, Fenimore Cooper, Jonathan Swift, Daniel Dafoe, entre outros” (ROCHA, 2013, p. 11).

Há também, em 2014, a publicação de Francigelda Ribeiro, que se debruça sobre a fortuna crítica do autor, um dos mais importantes trabalhos publicados a seu respeito até hoje, tendo inclusive publicado a obra *Memória e Aprendizado*, pela editora da UFPI, resultado de uma longa entrevista com o autor. Na tese de Francigelda, a autora ressalta a ausência de trabalhos sobre este tema, o que teria sido o motor para que a ela fizesse com Assis Brasil duas longas entrevistas, uma delas transformada no livro. Em ambas, a autora ressalta que haveria uma discrepância entre a atenção recebida pelo autor e os demais críticos que trabalharam com ele no Suplemento do Jornal do Brasil, entre eles, Benedito Nunes, José Guilherme Merquior e, principalmente, Mário Faustino.

Em relação às entrevistas concedidas pelo autor, poucas delas repetem o gesto de Francigelda de propor uma visita extensa à escrita de Assis Brasil. Na maior parte dos casos, Assis Brasil é entrevistado por uma série de televisões locais, geralmente a respeito da visitas a escolas, durante publicação ou estudo de suas obras infanto-juvenis ou, até, pela ocasião de algumas homenagens feitas em seu estado natal. É interessante ressaltar que, na maioria delas, há uma tentativa de compor um perfil duplo da figura de um escritor que, de um lado, é alguém de grande sucesso e, de outro, injustiçado, esquecido por um país que não valoriza a arte, ressaltando sua importância para a cultura ao mesmo tempo em que caracteriza uma “ausência” da literatura na vida das pessoas.

Dentre as entrevistas realizadas com Assis Brasil, destacamos uma delas, realizada por Samária Andrade e publicada na revista *Revestrés*, na qual Assis Brasil é visto através do prisma de um escritor “operário”. Trata-se da já mencionada entrevista chamada *Assis Brasil: a máquina de escrever* (2012), cujo título se dá em uma comparação entre o escritor e suas duas máquinas de escrever que, na época, ainda eram utilizadas para a composição de seu trabalho: uma Olivetti velha, que ele diz ter sido comprada por R\$100,00 no momento de seu retorno a Teresina, e uma Underwood nova que daria conta de descansar a antiga que,

segundo o autor, após três ou quatro horas de trabalho, parece se cansar, interrompendo seu funcionamento. Ao lado das máquinas, obviamente, o termo “máquina de escrever” faz referência à atividade de Assis Brasil e à imagem do escritor que já havia publicado, até aquele momento, mais de uma centena de livros. Assis Brasil é assinalado então como uma “verdadeira máquina” entre as máquinas Olivetti e a Underwood, como se elas fossem duplicações persistentes, espelhamentos, quase como parábolas do autor enquanto materialidades de sua escrita. Andrade (2012), que assina a entrevista feita conjuntamente com a colaboração de André Gonçalves, Wellington Soares, Luana Sena e Jorginho Medeiros, propõe uma leitura do escritor através desta cena diante da máquina, trazendo a imagem de um Assis Brasil “sem filhos e sem família” que habita uma “sala simples e modesta” e que utiliza “um único copo”.

Embora se trata de uma entrevista riquíssima que percorre o pensamento e a postura do autor frente a uma série de temas, percebemos na construção do perfil de Assis Brasil uma relação que nos causa incômodo. Trata-se da construção de um escritor modulada a partir de um modelo idealizado do papel do autor e da autoria, como se recuperasse do romantismo uma relação intrínseca entre o homem e a mercadoria, ou seja, um traçado de escrita que já se esboça pelos termos do capitalismo, via fetiche. Ainda que se vise modular uma perspectiva do “homem simples”, isto se fez através do contraste com o homem moderno, que habita o mundo do capital, cabendo ao escritor esta simplicidade “avessa aos luxos”. Ao mesmo tempo, a entrevista busca também agregar a esta figura a ideia de um gênio, alguém que seria uma “máquina de escrever”, uma persona de “inteligência, bem humorado e irônico” que “hoje lê mais do que escreve”, como se deixasse no ar uma necessidade de desvendar aquela figura, a arte da escrita como um mistério o qual fosse preciso acessar. Constrói-se, como trajetória, um Assis Brasil através de um mistério, um enigma que a entrevista busca dar a ver mais do que desvendar, como por exemplo ao mencionar que o autor “devorava toda a obra de Nietzsche”, deixando escapar algumas ambivalências como a quantidade de livros seus em sua estante que, ao lado de filmes da cultura de massa, de grande circulação, incluíam os da popular saga *Crepúsculo* – que o autor dizia ter porque gostaria de, um dia, escrever um livro de vampiros.

O que se destaca para nós, entre as dissertações e as entrevistas, é um nó que embaralha a imagem de Assis Brasil conforme vamos compondo as recepções em torno de sua figura. Para compreender, precisamos investigar com detalhes alguns pontos expostos nessas entrevistas, através de um procedimento que é igualmente comum na composição das

personas de escritores¹². De um lado, temos a construção desta figura imaginária, distanciada, utópica, de qualidade não reconhecida; de outro, a percepção do gênio, alguém cujo trabalho altera os rumos da literatura, apontando novos caminhos para o país e interferindo nas estruturas da sociedade. Em Assis Brasil, nota-se a ambivalência entre o autor simples da máquina de escrever e aquele que, simultaneamente, havia vendido mais de um milhão de livros. Aos poucos, a percepção é de que o complexo mosaico de construção do escritor não ganha aderência, o que significa, em outras palavras, que vai se formando esta relação dupla pela incapacidade da crítica contemporânea de perceber Assis Brasil.

Nota-se uma frequente dificuldade de leitores e críticos na recepção das obras de Assis Brasil que, via de regra, são trabalhadas a partir de uma incompreensão, ou de um recorte que desfaz parte da complexa trama de tensões e ambivalências que o autor engendra em sua escrita, como por exemplo, no caso da pesquisadora Marilene Weinhard (2014), em artigo chamado *A Terra de Santa Cruz e o Brasil Colônia na ficção do fim do século XX*, publicado na Revista Versalete. Neste artigo, em que ela se debruça sobre os romances históricos do autor, a autora aponta com curiosidade a organização com que Assis Brasil opta por montar um de seus principais romances históricos, *Paraguaçu e Caramuru* (1995), destacando o fato de que “contando com evidente pesquisa extensiva, a narrativa não renuncia a nada, muitas vezes optando, inclusive, por colagens, em destaque gráfico, mas sem indicação de fontes”(WEINHARD, 2014, p. 479). Weinhard, por outro lado, destaca a complexidade, o acúmulo e a algaravia de fontes que, segundo ela, se tornam um ponto que pesa contra a obra como um todo. Afirma: “Por mais interessantes que sejam as explicações, a estrutura romanesca deixa-se abalar pelas informações fortuitas” (WEINHARD, 2014, p. 479). O mesmo a autora nota em relação ao romance *Bandeirantes, os Comandos da Morte* (1999), no qual:

A incriminação dos paulistas desbravadores, patente no subtítulo, amplia-se para todo o processo de colonização, perdendo o foco em decorrência da ambição de narrar tudo, de trazer todas as informações, sem distinguir as estruturas secundárias, ou antes, dispensáveis no plano romanesco. São sete partes, com subdivisões, além de Introdução e longo Prólogo, contendo levantamento de todas as possíveis origens dos povos americanos, evocando indiscriminadamente fontes das mais variadas extrações, com livre curso de fantasia. (WEINHARD 2014, p. 482)

¹² Não se trata de uma crítica específica à entrevista nem tampouco da dissertação. Pelo contrário, elas fazem um trabalho primoroso, principalmente com a escassez de estudos a partir da produção de Assis Brasil. Trata-se de perceber uma ocorrência comum na construção da “bios” de escritoras e escritores que, a nosso ver, é determinante para a representação que suas figuras possuem diante da sociedade e que resultam em um distanciamento entre aqueles que escrevem e o restante de uma população diante desses “gênios”.

Por outro lado, também é comum uma série de leituras que, na dificuldade de circunscrever sua escrita, optam por suprimir a figura do autor, como se ela fosse acessória e, propriamente, e um obstáculo às próprias obras. Isto se torna flagrante em uma série de entrevistas, na medida em que, no impasse que a figura propõe como obstáculo de leitura, fica oculta a persona de quem as escreve a fim de evitar o enfrentamento de Assis Brasil com o objeto livro propriamente dito, mas principalmente com o mundo literário, atribuindo a ele o lugar seguro dos autores como figuras estabelecidas, reconhecidas, premiadas, quando não utilizem a figura do autor para divulgar uma política pública local, como no caso de entrevista concedida pelo autor para TV SURUMIM, em que a entrevistadora pergunta: “Como você vê o empenho dos alunos em busca de conhecer um pouco mais da literatura brasileira e também das obras que foram escritas por você?” Assis responde: “eu acho que a coisa não se acentua mais, não se objetiva mais por culpa das autoridades”, precisa ouvir que

O povo estava acostumado com festas em comemoração ao aniversário da cidade. E este ano temos uma programação diversificada, com esse festival da diversidade cultural que traz oficinas de literatura e diversas outras palestras abordando vários temas.¹³

Confrontado com uma questão local de política pública e sua tarefa diante dos livros, Assis Brasil desvia o assunto para lembrar dos seus tempos de Rio de Janeiro em que “já há o que chamam de arte-educadores que tiram os alunos da sala de aula para levar aos museus”, o que ele considera essencial na medida em que vai “aprimorando a sensibilidade das pessoas”. A importância, mais do que em atividade na escola está na formação constante diante, pois “você não desenvolve apenas o seu raciocínio, você desenvolve também a sua sensibilidade. A sua emoção também pode ser educada”.

Na verdade, o que se apresenta na grande parte das entrevistas como a de Samária Andrade ou de Francigelda Ribeiro é a figuração de um Assis Brasil cujas opiniões são fortemente assertivas, com uma postura propriamente combativa em relação à literatura como uma espécie de campo social como troca de interesses ou, até, como formação de uma sociedade como um todo. No entanto, paralelamente a isso, e este é o maior incômodo, parece haver uma forma de silenciamento dessas posições justamente no encaixe do autor como este homem dócil que publica muitas obras e escreve ainda à máquina. Podemos dar alguns exemplos. Ainda na entrevista à TV SURUBIM, por exemplo, diante de uma escola cheia, Assis Brasil é perguntado sobre o papel dos pais no hábito da leitura. Assis afirma que isto:

¹³ Entrevista publicada no canal no Youtube da TV SURUBIM, sem data de publicação, mas transcrição e acesso em fevereiro de 2020. Link disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fMRUXn-3xrI>>

Depende do professor. Eu acho que muito professor não tem o hábito da leitura, então fica um problema aí, né? Tem que desenvolver também o hábito da leitura entre os mestres porque eles as vezes indicam livros sem terem lido, sabe? Isso acontece muito. Então tem que insistir, tem que dar livros, sugerir leituras, contar as histórias.¹⁴

Pode-se perceber esta postura de Assis Brasil em relação a diversas questões relativas ao campo literário, como em relação a Academia Brasileira de Letras (ABL) e o modo como ele faz a crítica literária de nosso país. Trata-se de uma figura que, onde quer que esteja, se utiliza de um aspecto crítico como ponto de formação. Entretanto, essa invisibilização de seu nome se dá através de uma postura que chamamos de “pé de página”, na qual se anota, porém não se traz para o centro do debate. A ideia de uma leitura de “pé de página” foi elaborada em nosso mestrado a respeito do trabalho de Roberto Piva (RIBEIRO, 2016). Na ocasião, o que ficou perceptível é que o movimento de “invisibilização” de um autor não é feito propriamente pelo gesto de apagá-lo, mas a partir das opções que são feitas nas ocasiões em que eles são citados. Em geral, aparecem descontextualizadas, ou a partir de uma frase de efeito ou, ainda, entre nomes que pouco possuem relação com seus trabalhos. Na nossa visão, a menção em “pé de página”, mais do que trazer o nome do autor, em vez de suprimi-lo, trata por criar um labirinto, uma dispersão em fontes em que fica praticamente impossível uma escavação.

Pode-se dizer que, em certa medida, a estética da recepção, ainda que usada de maneira pontual, nos ajuda a entender que a figura que se constrói de Assis Brasil está intimamente ligada aos sentidos que as produções sobre Assis Brasil atribuem a ele no processo de construção dessa figura – afinal, escrever sobre Assis Brasil é fazer uma leitura dele; e se a estética da recepção diz respeito aos modos como o leitor entra em cena e se posiciona num lugar central de produção de sentido, o pesquisador aqui é de alguma forma um leitor – um leitor de Assis Brasil, não só de suas obras mas dele enquanto personagem, figura, pessoa.

Partimos desse ponto, então, para tentar responder algumas perguntas: Se Assis Brasil é visto, de um lado, como esse homem cordial e, ao mesmo tempo, apresenta essa postura muito assertiva e, sendo esta duplicidade na forma de considerá-lo o que deixa ver em sua crítica uma espécie de “pé de página” da literatura, como podemos movê-lo deste lugar? Será possível a conciliação entre estas duas faces? O que haveria neste Assis Brasil que propriamente diria respeito a ele? E se Assis Brasil vendia tanto, será que era muito lido? E se era muito lido porque quase não se fala dele?

¹⁴ Idem 13.

7- Nem nacional, nem regional: um neutro em uma literatura de dicção contra a história e a cor local

A série de perguntas que traçamos até aqui sobre a relação entre escrita e vida de Assis Brasil está vinculada a uma fragilidade da própria atividade do livro, ainda que debruçada frente a uma intensa atividade exercida pelo autor no decorrer de sua vida. É como se Assis Brasil fosse um autor cujos trabalhos corresse em paralelo, desconectados de um eixo nacional da literatura. Isso significa, grosso modo, em identificar que, aqueles que se debruçam sobre seus escritos, optam por fazer isto a partir ou de sua relação com outros autores mais conhecidos ou tendo como foco seus caracteres mais regionais. A impressão é de que, no conforto de uma análise mais breve, que capture a literatura não em seus atravessamentos e complexidades, se torne mais fácil perceber sua escrita através de alguns pontos que oferecem instrumentos que nos deem a ver a literatura sem muitos sobressaltos, uma espécie de pacificação do lugar do escritor em relação a tradição. Para se ter ideia de algumas mistificações – ou seria mitificação? – que se montavam em torno da ideia de autoria e do fazer da literatura em relação a Assis Brasil, o escritor Francisco Miguel de Moura (1988) chegou a dizer o autor que deveria ganhar o Nobel de Literatura, sendo um injustiçado por poucos perceberem isso.

Algumas dessas análises, formulações ou inferências sobre Assis Brasil são feitas e, muitas vezes, abandonadas logo em seguida, deixando um rastro de repetição que pouco revela sobre o papel que o autor teve na dinâmica social e literária brasileira. Apesar disso, é somente escavando e perseguindo estes rastros que é possível ver o próprio modo de se construir pensamento a respeito da literatura, um rastro que não dá a ver uma substância, mas principalmente como essas substâncias são constituídas. Cremos que é possível ver, por exemplo, no Assis Brasil máquina de escrever de Samária, o mesmo que intuiu Foggetti quando pensou o Assis Brasil como operário, ou seja, lógicas similares para problemas distintos. Nossa tarefa é de tentar desfazer alguns desses nós, deslocar e desmontar esta carga de operário e máquina tal como se apresenta, uma vez que ela nos parece, em primeiro lugar, tecnocrata, reforçando uma espécie de especialização típica do mundo do trabalho capitalístico e, também, porque dá a entender um Assis Brasil quase como alguém com uma função auxiliar, a de operacionalizar um maquinário e não, como queremos levantar, ser ele próprio agente do desfazimento de uma lógica existente na invenção de outras, mais desarticuladas e desarticulantes, porém infinitamente mais potentes. Ao mesmo tempo, porém, é importante dar destaque justamente para um Assis Brasil que se vincula a esta tarefa do

auxiliar, tal como um Bartleby de Melville, ou Robert Walser ou, até, as duplas de ajudantes dos romances Franz Kafka: é na figura desses ajudantes, por exemplo, que se desmonta uma assertiva do operário ou da máquina, dando-nos a ver uma mímica, algo da dimensão do idêntico, uma espécie de disrupção da própria luta das imagens e, por fim, de qualquer pretensão dialética. Assis Brasil, assim, não é máquina, porém tampouco se coloca contra a máquina; Assis Brasil não é um operário nem contra a operação, cabe a ele uma função secundária de dar à máquina pequenos obstáculos que, no fim, levam a própria lógica assertiva da arte contra si própria. Não é um artista marginal que luta contra o poder, é uma espécie de anti-poder que desloca as questões do centro, percebendo-as pelas suas beiras.

É preciso, de certa forma, diferenciar a atividade deste Assis Brasil que está a serviço da literatura de um sujeito que se interpõe como apenas um veículo ou mensageiro dela. Para o autor, a sua atividade estava muito mais ligada a uma espécie de *pathos*, uma “olhar sensual” para a literatura:

Talvez o escritor tenha uma emoção mais sensível, mais à flor da pele e tenha necessidade de dizer algumas coisas para alguém... Para mim, escrever é um ato que me dá intenso prazer; uma das maiores alegrias da minha vida é ser escritor. (RICCIARDI, 1994)¹⁵

O termo operário, como cunhado por Rodrigues, passa a adquirir, por fim, novas formulações justamente porque engendra uma ampliação do sentido inicial: o operário, mesmo que seja uma espécie de funcionário, de agente de algo, é também aquele cuja atividade, feita com as próprias mãos, o faz detentor da operação de um movimento. Em outras palavras, o operário é aquele que opera um gesto cujo objetivo almeja uma transformação, uma alteração, quando não reinvenção, renovação, uma espécie de alquimia das coisas. A escritura do operário é, também, a escrita de um demiurgo, um espaço de utopia que se dá, como pensa Ernst Bloch (2005), quando nosso espírito se inquieta por uma “efervescência utópica” (BLOCH, 2005, p.194) em que o tempo se coloca de cabeça pra baixo, na medida em que a memória localizada no passado passa a se projetar como futuro, sendo a utopia, tal como projetada também em Marx e Engels, o “fundamento de sonhos por uma vida melhor”, partindo de uma esperança que é realmente autêntica e “irrompe subjetivamente com mais força contra o medo, a que objetivamente leva com mais habilidade à interrupção causal dos conteúdos do medo, junto com a insatisfação manifesta que faz parte da esperança, porque ambas brotam do não à carência” (BLOCH, 2005. p.15-16).

¹⁵ Trecho disponível no site Tiro de Letra. Disponível em: <<http://www.tirodeletra.com.br/porque/AssisBrasil.htm>> Acesso em: 29/07/2020

O operário, então, não se trata de alguém cujo sonho se projeta no tempo, mas cujo fundamento utópico se elabora no interior e contra a própria de história, de modo que sua força não se dá por uma utopia que se transforma por fora, mas do próprio sujeito enquanto indivíduo e da coletividade enquanto classe. Esta operação, na literatura, é capturada através e ao reverso da materialidade do mundo, na modulação das categorias de terra e povo, como se a ideia de operário ultrapassasse a percepção do mundo do trabalho e ganhasse uma conotação política ampla, de organização contra o moderno, através de um desfazimento de uma série de assertivas da linguagem e dos discursos estabilizadores, uma vacilação ou uma série de esquivas, aquilo que recuperamos de Roland Barthes (2003) a partir do conceito de neutro.

Em uma série de seminários apresentado em 1977 e 1978, no Collège de France, Roland Barthes reflete sobre uma série de modulações do pensamento, entre a linguagem, a filosofia e a ética, tendo como ponto de partida a ideia do neutro, como já abordamos anteriormente. O neutro seria aquilo que burla ou desmonta um paradigma, ou seja, aquilo que busca desfazer uma “oposição de dois termos virtuais”. Parte-se da perspectiva de Saussure para ver neste paradigma uma espécie de “móvil de sentidos”, como um mobilizador de conflitos, sendo o neutro a proposta de um “terceiro termo”. O neutro seria, então, uma tentativa de “remover, burlar” e até “evitar o paradigma”, assim como suas “cominações, suas arrogâncias” para “exonerar o sentido” (BARTHES, 2003, p. 19).

Percebemos neste movimento de Barthes em direção ao neutro parte do gesto de desclassificação impresso por Assis Brasil frente a constante tentativa de assertivas de discursos em relação a sua obra e a sua persona, como se o autor, diante destes discursos, buscasse uma “esquiva do conflito”, porém, ao mesmo tempo, uma espécie liberdade de suspensão diante destes conflitos. Um exemplo disso pode ser extraído da entrevista realizada por Samária Andrade (2012), no que se refere à relação de Assis Brasil com a Academia Brasileira de Letras. Como se sabe, o autor mantinha relações ambíguas com a instituição, quase sempre acusando aqueles que ficavam em seu entorno de bajuladores, pessoas que esperavam que se abrisse uma “vaguinha”. Em vários momentos de nossa tese, expusemos essas críticas de Assis Brasil, quase sempre feitas de maneira incisiva e irônica. Na entrevista, logo após a proposição de um Assis Brasil ao lado da ideia de “máquina de escrever”, a entrevistadora denota esse caráter “bem humorado e irônico” do autor, justamente quando almeja capturá-lo a reconhecê-lo através de um pretense “sucesso”, tendo como base uma ambivalência entre Assis Brasil ter vendido mais de um milhão de livros e ser, ao mesmo tempo, um “outsider”. Andrade sugere que Assis Brasil é e não é um dos grandes da literatura brasileira e busca compreender o porquê, sugerindo que se trata de um “injustiçado”.

Acontece que, de acordo com um senso comum que atravessa, inclusive, o pensamento acadêmico, para ser um escritor nacional que atinge “seu lugar na história”, ou seja, que é “justiçado”, em geral, ele precisaria também cumprir algumas etapas, entre elas: publicar um número tal de livros, ser premiado, estar em diversas editoras, ter um número considerável de vendas, ser lido nas escolas com trabalhos incorporados na base dos estudos do país; possuir estudos acadêmicos a seu respeito e, por fim, ser considerado um “dos grandes” pelos seus pares, recebendo honorários pelas academias locais, regionais e nacional. O desdobramento desta ideia é que, caso não se cumpra tais caminhos, seria igualmente “natural” que seu reconhecimento fosse pontual, de nicho, assim, ele seria um escritor “marginal”, ou seja, aquele que escreve justamente para percorrer as margens. No entanto, haveria uma terceira opção¹⁶: que o autor, mesmo cumprindo todas as etapas que seriam esperadas dele, ainda assim não recebesse tal reconhecimento. Ele seria assim, um “injustiçado”, alguém que “a história não reconheceu o seu lugar”. Entretanto, como percebe Barthes, em relação a postura do neutro, deste que engendra um terceiro movimento destas dualidades, este papel de estar ou não “diante do reconhecimento” não é simplesmente de um espaço de “injustiça”, ou de um silenciamento, de um desfazimento dócil. Pelo contrário, o autor percebe que o neutro pode remeter a estados “intensivos, fortes, inauditos”, a partir da ideia de que “burlar estes paradigmas” pode ser uma atividade “ardente” (BARTHES, 2003, p. 19). Neste sentido, não ter o seu lugar é justamente uma política do não-lugar. É que na tentativa de desfazer as posições assertivas de classificação, a armadilha consistiria no fato de que, ainda que cumprisse uma série de expectativas públicas e sociais para inserção nestes campos de reconhecimento, ainda que reproduzisse modos de ser tornar um autor que medeia suas relações sociais, éticas e literárias a partir deste viés de uma nacionalidade a ser conquistada, este tal “lugar na história” adviria sempre de fatores externos à própria literatura, alheios às obras e suas produções. Uma literatura que desfaz seus opostos para opor um neutro emerge, neste sentido, como uma postura ética, mas também estratégico-política, de desmontar uma percepção da literatura nacional ao incorporar uma “não-escolha” ou uma “escolha pela tangente: do alhures da escolha, o alhures do conflito do paradigma (BARTHES, 2003, p. 19). Assis Brasil, aos poucos, vai formulando a sua literatura de beira.

É que uma grande parte destas questões parece se estabelecer em discursos que circundam, também, zonas entre os conceitos de nacionalismo e regionalismo. É como se, de alguma forma, a própria necessidade de classificar Assis Brasil com um dos “grandes” da

¹⁶ Há ainda uma quarta que seria do autor que não cumpriu as “etapas esperadas” e ainda assim recebeu o reconhecimento devido, seja por interferência política ou motivos outros.

literatura brasileira viesse do reconhecimento de que era ele, de fato, um autor de “menor importância”, que até teria um valor, mas um valor mais localizado, talvez em sua terra, talvez pelos seus pares, talvez um bom escritor regionalista. No entanto, seria preciso dar também a esta literatura regionalista um caráter de uma literatura que ultrapassa a sua regionalidade, afinal um bom escritor, ainda que regionalista, é maior que sua “realidade local”. Em outras palavras, seria preciso que Assis Brasil fosse do tamanho de um Euclides da Cunha ou de um Graciliano Ramos, até de uma Raquel de Queiroz (a quem o “regionalismo” era uma qualidade a se defender) para que sua obra fosse lida como “nacional” e não “regional”.

Segundo Durval Muniz de Albuquerque Junior (2011), em sua obra *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*, este tipo de percepção possui raízes socio-históricas. Para o autor, os paradigmas sobre este tipo de percepção do regionalismo emergem na modernidade e colocam em xeque as classificações naturalistas ligadas à própria natureza e a geografia locais, possibilitando e demandando:

Um novo olhar em relação ao espaço, uma nova sensibilidade social em relação à nação, trazendo a necessidade de se pensar em questões como a da identidade nacional, da raça nacional, do caráter nacional, trazendo, ainda, a necessidade de se pensar uma cultura nacional capaz de incorporar os diferentes espaços do país. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 52)

Neste deste contexto, o que parece estar frente da literatura de Assis Brasil é a possibilidade de encontrar um espaço entre estas duas classificações, entre o nacional e o regional, ou seja, um neutro diante da possibilidade de ser simultaneamente nacional e regional e não-nacional e não-regional, assumir esta classificação como forma de (re)inventar o seu caráter de escritor do nordeste, de modo a reposicionar este estatuto diante da modernidade literária nacional. Esta relação dialética entre regional e nacional está intimamente ligada, como aponta Durval Muniz, a uma percepção de uma “geografia em ruínas”, na medida em que a própria ideia de “regionalismo” vem a reboque de uma construção moderna de “nacionalismo”, que seria, no fim das contas, uma espécie de coletânea de uma série de “regionalidades”. O regional, assim, seria uma espécie de sobra, de ruínas das beiras de uma nação. Apesar disso, o “regionalismo”, como espaço marcado, se formula como um entrave para esta “emergência da nação”, principalmente pelo fato de que esta formulação de nação seria um “processo politicamente orientado, que significava a hegemonia de uns espaços sobre outros” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 54).

O curioso, no entanto, é que esse regionalismo se constrói principalmente, mas não só, por vozes que são exteriores a própria região: discursos políticos e ensaios jornalísticos de pessoas que sequer habitam a região, muito embora sejam inspiradas e corroboradas por

aqueles que lá mora. Aos poucos, essas descrições sedimentam uma ideia de que o país é composto de “regionalismos”, um do centro-sul e outro do nordeste, o que significa em larga medida, na construção de um “regionalismo de superioridade”, muito baseado nas questões raciais e sociais que descreviam os habitantes do centro-sul, em especial os paulistas de onde viriam os modernos, como filhos de uma massa europeia imigrante, entre outros exemplos. Neste sentido, a modernização do nordeste e o crescimento das cidades da região – Durval cita o “espanto” de Oswald a ver uma cidade nordestina “urbana e modernizada” - era ignorado, acentuando as calamidades, as regiões rurais devastadas, montando um “regionalismo de inferioridade” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 57).

Assis Brasil reconhece as profundas tensões e ambivalências modernas que se constroem entre um pensamento nacional que se está fundando ao redor da construção destes regionalismos e se mantém durante toda a sua trajetória imbuído de uma postura equidistante tanto ética quanto politicamente dessas instituições, ainda que mantenha com elas uma (fria) relação saudável: a ideia de ser um autor grande, nacional, só lhe seduzia se fosse a partir de suas idiossincrasias de uma alternância entre o nacional e o regional. No entanto, Samária Andrade (2012), ainda na entrevista da *Revista Revestrés*, classifica que o tratamento recebido pelo autor pelo centro-sul do país seria “injusto”, principalmente no que se refere aos membros da Academia Brasileira de Letras¹⁷. O autor, ao contrário, parece rechaçar os estatutos de um “nacional”, um grande dentre os grandes centros: a entrevistadora interroga Assis sobre seu interesse em se tornar membro da Academia Brasileira de Letras (ABL), o que significa se tornar, na literatura brasileira, um “imortal”. Após a negativa de Assis Brasil, a pergunta passa para a questão financeira, mencionando o salário¹⁸ recebido pelos membros mensalmente – que, à época, era de R\$9.000,00 mensais. A resposta de Assis Brasil é que estava plenamente satisfeito em ser “apenas” da Academia Piauiense, afirmando: “Dinheiro não me impressiona em coisa alguma. Nem hoje nem antigamente”, afinal “eu me orgulho em fazer parte da Academia Piauiense, mas não quero saber nada da brasileira. Não tenho pretensão nenhuma.” (ANDRADE, 2012).

Ora, mas se Assis Brasil rechaça a pecha de um “nacional”, a partir da proximidade com a ABL, ele deve se reconhecer como um autor “regional”, não? É possível acompanhar nesta entrevista duas vozes distintas que caminham em direções divergentes: uma da entrevistadora, outra do autor. Enquanto a entrevistadora busca posicionar Assis Brasil em um

¹⁷ Lembrar o prêmio que Assis Brasil ganha tardiamente da ABL que lhe resulta, além do dinheiro, em apenas uma breve menção no site da Academia, como já mencionado aqui.

¹⁸ Na época da entrevista, em 2009, este valor era de R\$ 9.000

“lugar” na literatura, como se coubesse ao escritor ocupar um espaço no “eixo da história” nacional, o próprio se vê apartado destas institucionalizações e, diante da Academia Brasileira de Letras, se sente satisfeito em ser “apenas” da Academia Piauiense. Há neste gesto não só uma postura desviante, de quem busca escapar das perguntas da entrevistadora, como se pudesse se evadir da pergunta que paira a todo instante, no entanto, deixa também ver uma marcação de postura não pacífica, mas tensionada com esta classificação entre a nação e a região.

Roland Barthes destaca, em relação a este esforço de propor um neutro, uma característica própria de uma disputa que se dá no interior da linguagem entre afirmações e discursos, naquilo que aponta como uma necessidade constante de se “brigar o tempo todo com a língua” para afastar e matizar o discurso da afirmação e assim engendrar algo em direção “à negação, à dúvida, à interrogação, à suspensão”. (BARTHES, 2003, p. 94). O risco, e este sempre esteve ao redor da figura de Assis Brasil, principalmente em relação a diversos de seus pares, era o de parecer arrogante. No entanto, para Barthes, toda imagem advinda da linguagem seria arrogante de modo que, ao menos que haja uma inclinação a aceitar todas as assertividades da linguagem, a única saída seria a de brigar com a língua e com os discursos de modo a desfazer sua assertividade natural.

Neste sentido, não cabe colocar Assis Brasil contra as figuras que buscam classificá-lo, nem tampouco perceber naqueles que o entrevistam um mau gesto de dizer do autor aquilo que ele não deseja. Pelo contrário, o que está em jogo é a própria disputa de Assis Brasil com a língua, com a linguagem e com os discursos. Tendo sido um estudioso dos múltiplos recursos que a linguagem possibilita para um escritor, ainda que de forma autodidata, via no pensamento de Haroldo de Campos, que ele conhece através dos estudos de Barthes¹⁹, a possibilidade de assumir uma negatividade que rejeite, simultaneamente, os dois paradigmas de Saussure, a *langue* e a *parole*, ou seja, a linguagem propriamente dita e a linguagem como um modo de uso, como “dialeto” comum. E faz isso não apenas negativamente, mas muitas vezes incorporando abstenções, diminuições, carências nisto que seria o “afirmativo da língua”. Uma literatura que rejeita a sua própria língua e sua própria história seria uma língua que possui uma “alucinação afirmativa”, como se pelo mero ato de produzir línguas e discursos se impusesse de maneira ampla em todos os seus desdobramentos (BARTHES, 2003, p. 94-95).

¹⁹ Tratamos especificamente dessa relação no capítulo II.

Não ser nacional, paradigma literário muitas vezes almejado pelos autores, recai sobre Assis Brasil na tentativa de desvinculação a uma série de expectativas e características atribuídas a quem seria um “autor brasileiro”, desejo que advém de um “complexo colonial”, termo cunhado por Alfredo Bosi em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*. Como engendramento de um neutro, sempre “arredio à asserção”, Assis Brasil assume uma força de negação, ou melhor, uma “denegação”, que “não desfaz a asserção, mas a contraria: ela é asserção do não”, uma espécie de “afirmação arrogante da negação” (BARTHES, 2003, p. 95).

Em seu volume crítico *Nova Literatura - O Conto* (1973c), Assis Brasil reflete sobre essas questões, partindo especificamente da escrita do autor baiano Jorge Medauar, conhecido por fazer parte da “geração de 45”. Para Assis, o contista seria uma espécie de “barômetro” para medir o tratamento que se dava a chamada “linguagem regional”. Ele ressalta que a obra *Água Preta* era considerada como regional porque possuía “modismos, regionalismos, ambiência, psicologia dos personagens”, como se fossem essas características suficientes para caracterizar uma obra como “regional”. Assis Brasil, então, levanta uma pergunta: “Por que então outros livros não são *regionais*? Porque numa mesma literatura, temos que fazer essa separação dentro de uma linguagem literária?” (BRASIL, 1973c, p. 50). Para o autor, o que se pode ver é o sintoma de um problema muito maior que diz respeito à própria composição socioeconômica de nosso país, que é, em sua estrutura, deveras descentralizado. Nota que enquanto diversas análises sobre regionalismos se pautam através de uma oposição entre nacionalismo e regionalismo, ou seja, uma disputa entre a centralidade do poder do país e suas margens, em que uma força central “exclui” outras formas, para Assis Brasil o que aparece é justamente uma espécie de “apartamento” desses espaços, como se eles, aos poucos, fossem perdendo seus atravessamentos e combinações, resultando em “regiões que terminam por adquirir certa autonomia política e, portanto, literária”, principalmente no que se refere às questões linguísticas. No entanto, este centro de poder construiria um discurso de subordinação que pretende manter os aspectos regionais como submetidos a um pré-determinado discurso de nação. O resultado disto seria uma formação “nacional-popular” que vê a posição regional como necessariamente “subordinada” à ordem nacional, quando não como uma espécie de “desarmonia” da nação, ou seja, aquilo que não emerge como nacional das regionalidades, mas comporiam um regionalismo próprio em seus traços locais, desviantes. Durval Muniz chama isto de “dispositivo de nacionalidade”. Para ele:

A formação discursiva nacional-popular pensava a nação por meio de uma conceituação que a via como homogênea e que buscava a construção de uma

identidade, para o Brasil e para os brasileiros, que suprimisse as diferenças, que homogeneizasse essas realidades. Essa conceituação leva, no entanto, a que se revele a fragmentação do país, a que seus regionalismos explodam e tornem-se mais visíveis. ((ALBUQUERQUE JUNIOR., 2011, p. 61)

Neste sentido, e este é o cerne da questão para Assis Brasil, considerar as obras literárias a partir apenas de seus aspectos “regionais” seria o efeito e o desdobramento justamente deste esforço descentralizador de determinados setores do país que impediriam e criariam barreiras para que essas regiões se integrassem como uma “unidade econômica”. É como se Assis Brasil fragmentasse o território em algumas províncias que se apartaram e percebesse que este “centro” era, também, uma espécie de província que afirma a si própria como detentora dos significados finais do que é nação, de modo que pudesse solidificar a cultura de que uma obra escrita longe dos centros fosse ou não alienígena a ponto de ser considerada “regional”. No entanto, embora esta província detenha o poder e ainda que ela determine como será a recepção do que seria regional ou não, isto não significa que tal classificação deva ser atribuída ou que tenha uma validade maior que outras, evidentemente.

O que Assis Brasil diagnostica, e aqui se insere grande parte de sua disputa teórica, ética, filosófica, ideológica, mas principalmente literária, é que o “discurso regionalista” não serve para ocultar uma “verdade” da região, mas trata justamente de instituí-la. Este discurso, segundo Durval Muniz, não faz mais “parte da mímese da representação que caracterizava a episteme clássica e que tomava o discurso como cópia do real”, mas passa a ser regido pela mímese de sua própria estrutura cujos discursos contribuem diretamente para a produção de seus objetos, seus textos, inclusive sua literatura, sendo orientados por uma “estratégia política”, ainda que involuntária, “com objetivos e táticas definidos dentro de um universo histórico, intelectual, e até econômico específico” (ALBUQUERQUE JUNIOR., 2011, p. 62). Assis Brasil, que se insere entre e contra estes dois aspectos – na fresta entre um nacional e um regional instituindo-se mutuamente – captura os atravessamentos e complexidades desta questão relevante que se dá no bojo da construção da ideia deste “regionalismo” que ele pretende rejeitar. Afinal de contas:

O Nordeste é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país. E é tal a consistência dessa formulação discursiva e imagética que dificulta, até hoje, a produção de uma nova configuração de ‘verdades’ sobre esse espaço. (ALBUQUERQUE JUNIOR., 2011, p. 62)

Seria preciso, então, desfazer para refazer e reinventar para desinventar este nordeste, o que aproxima o autor de uma de suas grandes posições éticas, que traçamos no decorrer

deste trabalho a partir de vários aspectos²⁰, inclusive a partir de traços de uma contracultura, que é o de rejeição e afastamento da adoção de campo científico, político ou tecnocrático de pensamento. O autor se apropria simultaneamente do pensamento de Roland Barthes e Umberto Eco e busca se manter a margem destas modulações de pensamento da modernidade, garantindo uma autonomia entre o neutro e o aberto que lhe permite escapar das consistências de formulação imagética e discursiva tanto em relação ao nacional quanto em relação ao moderno. A proposta é “suspender toda e qualquer categoria, pôr fora dos modos (...), ou ainda, para ser mais preciso, entender que todo paradigma é mau posto, o que é desviar a própria estrutura do sentido: cada vocabulário se tornaria assim tão impertinente, impertinente” (BARTHES, 2003, p. 100).

Manter-se apartado destes enunciados de reforço a um regionalismo é, portanto, uma estratégia político-literária de Assis Brasil que, inclusive, chega a questionar a própria criação de um gênero literário com o nome de “regionalismo”. Para o autor, seria um “exagero” ter o próprio termo “regionalismo” como uma espécie de subgênero literário (BRASIL, 1973c). O curioso é que, com isso, ele garante para si a manutenção de seu afastamento tanto deste enunciados de nacionalidade, quanto do próprio regionalismo literário, escapando, também, das responsabilidades de ser alguém com algum conjunto de ideias a defender. Assim o faz, evadindo, também da missão de ser um regionalista, alguém cuja obra detivesse uma vinculação a uma terra, enquanto geografia e cartografia específica, afinal como veremos nos capítulos seguintes, sua vinculação será “telúrica” ou “paidêumica”, ou seja, a partir da “terra”.

Assis Brasil, por fim, reforça a percepção de que estes binômios, entre o nacional e o regional e entre o regional e o urbano, delimitam e estreitam as possibilidades que obras e autores tenham algum êxito em âmbito coletivo de suas “províncias”, ou seja, em âmbito nacional. Para o autor, “os regionalismos” atribuídos pelos “homens de centro” deveriam ser mantidos a certa distância e seus poderes deveriam ter certos limites, modulando a ideia do regional através da percepção de uma literatura brasileira repleta de “dialetos” de “várias regiões brasileiras”, ou seja através de uma série de “dicções” locais.

Em contrapartida a isto, porém, em 2009, a Editora Renoir começou a republicar as obras do O. G. Rego de Carvalho, também piauiense e amigo de Assis Brasil, que ficou responsável pela supervisão editorial destas publicações. Carvalho, na década de 1970, havia dito que “não existia literatura piauiense”, tal como foi apontado pela tese *A Letra e o Tempo*:

²⁰ Traçamos com mais detalhes no capítulo II quando roçamos com uma postura de rejeição às instituições estabelecidas que chamamos de um “traço de contracultura”.

A Escrita de O. G. Rego de Carvalho Entre Ficção e a História da Literatura, de Pedro Pio Fontineles Filho (2016). Na ocasião, Assis Brasil afirmou a Edmilson Caminha, em entrevista registrada na publicação dos Cadernos de Teresina de 1989, que “do ponto de vista historiográfico existe, sim. Cada estado tem a sua literatura, a sua cultura”. Ele vai além e completa: “quando se fala em literatura piauiense – ou cearense, ou mineira, ou gaúcha – muitos têm em vista os aspectos regionais dessas literaturas. É claro que todas estão embutidas na literatura brasileira” (BRASIL, 1989).

Entretanto, é preciso diferenciar alguns dos aspectos daquela que ficou conhecida como a literatura regionalista brasileira do final do século XIX e da primeira metade do século XX, pois será através de suas diferenças que Assis Brasil acionará, por exemplo, as suas formas de ruptura de pensamento em relação a ambas. Em um primeiro momento, podemos destacar uma literatura que se fazia por uma espécie de “paisagismo histórico”, contendo uma série de descrições naturais de um Brasil “local” através de suas elites, em geral, um senhor oligárquico, de província e uma série de histórias a partir de suas histórias de vida. Trata-se de um regionalismo que se vincula diretamente a ideia de nacionalismo, ou seja, quanto mais se reforça a região, mas se convocará um estatuto de um sujeito como um “brasileiro”. Antônio Cândido, por exemplo, menciona que nosso “nacionalismo foi antes forjado em posições regionalistas”, principalmente neste período “pré-moderno” em que, ainda assim, o sertanejo era “pitoresco, sentimental, jocoso”, em cujas narrativas aparecia um “sentimento subalterno em relação ao próprio país” (CÂNDIDO, 2000, p. 120).

De fato, para Antônio Cândido, a própria formação da literatura brasileira entre literatura e sociedade se faz numa “dialética do local e do cosmopolita” (CÂNDIDO, 2000, p. 118), desde o romantismo, em que a tentativa de afirmar a “velha mãe pátria” foi uma espécie de norte que atravessou o tempo até o modernismo em que a pátria “deixa de existir para nós como termo a ser enfrentado e superado” ou, dito de outro modo, o nacionalismo passa a ser pensado em sua própria estrutura dialética. Para Cândido, as questões relativas ao regionalismo do começo do século XX giram em torno deste ponto como um “gênero artificial e pretensioso, criando um sentimento subalterno”, cujo foco se dava em um “tonto sertanejo que tratou o homem rural do ângulo pitoresco tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético” (CÂNDIDO, 2000, p. 120). Assis Brasil parte de um ponto similar, uma vez que pensa a literatura regionalista por fora de determinados “modismos” de época ou pautada apenas numa “psicologias das personagens”, através daquilo que comumente se cunhou chamar de uma “cor local”, ainda que module um desejo de “capturar” um espírito nacional no regional. Assis Brasil, pode-se dizer, divide esta literatura em dois eixos,

propondo uma diferenciação entre o que seria a literatura “regionalista”, aquela que, de fora (ainda que feita na terra), emula uma regionalidade, e outra que modularia em sua escrita os “dialetos”. Em outras palavras, seria possível dizer que esta formação de uma língua própria, a partir de uma marca linguística variante, leva em conta não apenas a semântica, como também o léxico, a sintaxe, a fonética. No primeiro eixo pensado por Assis Brasil, haveria esta espécie de exaltação de uma oligarquia de uma elite regional, em torno de uma descrição da terra e da psicologia de suas figuras, enquanto que na segunda, haveria, como relata Durval Muniz, um:

Desfilar de elementos culturais rasos, pinçados como relíquias em via de extinção diante do progresso. Uma narrativa antiquário que resgatava o que estava prestes a ser passado. Nele predomina um verbalismo de efeito, servindo o registro dialetal para marcar a diferença em relação ao homem culto e enfeitar uma prosa carente de matéria ficcional. Ele toma elementos do folclore e da cultura popular, notadamente rural, abordando-o com indisfarçável postura de superioridade, com um olhar distante que procura marcar, inclusive, na própria escritura, o pertencimento a mundos diversos. (ALBUQUERQUE JUNIOR., 2011, p. 65)

Assis Brasil, por exemplo, traça o que seria para ele uma “literatura piauiense”:

Mas o que seria uma literatura piauiense? Para mim, não devem ser consideradas a estética, a criação, mas o aspecto regional. Os meus livros, por exemplo: eles têm muitas coisas da região, quanto à linguagem. Então são romances com características regionais do Piauí. É claro que isso, do ponto de vista da estética, não caracteriza a literatura piauiense, porque ela não pode ser autônoma, ela não está desligada da literatura brasileira. (BRASIL *apud* FONTINELES FILHO, 2016, p. 14)

Em sua proposição, ressaltar uma escrita regional que parte de um “aspecto”, significa, em outras palavras, perceber que a tarefa do “regionalismo” não se concretiza no uso de uma “linguagem regional”, mas de uma “invenção” de uma estrutura regional e isto não é propriamente capturado por uma “ambiente” regional. Em último caso, isto significa se afastar, inclusive, da necessidade de uso de aspectos folclóricos ou de lendas locais que seriam mais resultado de uma escrita regional do que uma temática de narrativas regionais. Assim, a própria “estética”, ou seja, a chamada “forma”, poderia estar apartada do regionalismo. Pedro Pio comenta este ponto ao mencionar que o romance regional, tal como proposto por Assis Brasil, é definido não pela sua forma, mas pela instauração de uma linguagem. Ele comenta:

Segundo ele [Assis Brasil], portanto, as discussões acerca da existência da “literatura piauiense” não devem se pautar unicamente na dimensão estética, que, por esse prisma, não qualificaria a existência de tal literatura. Assis Brasil afirma que é possível citar vários literatos que escreveram nessa dimensão regional,

tomando temáticas do folclore, mas, que do ponto de vista formal, da técnica, são escritores brasileiros. (FONTINELES FILHO, 2016, p. 80)

Parece ambivalente, na medida em que o regionalismo para Assis Brasil está em todos os aspectos e, ao mesmo tempo, não está propriamente em nenhum deles. Na verdade, o que está estar em jogo na percepção é uma operação de frente dupla: uma que pretende entender a literatura regionalista apartada dos cânones classificados por uma centralidade do país, uma vez que parece recompor alguns de seus principais pressupostos, reforçando inclusive o seu distanciamento deste pensamento; e outra que pretende afastar de suas próprias obras o caráter de “regionais”, apartando a si próprio destas classificações, operacionalizando um espaço que se daria, possivelmente, na margem entre o nacional e o regional. Sobre estes pontos, Assis Brasil observa que, em vez de usar dessas gírias ou generalidades de uma localidade, ao invés de capturar o que há de pitoresco como descrição de um ambiente regional, o que faz uma literatura regional, tal como ele imagina e propõe, seria uma modulação de um pensamento da, na e com uma língua da região, que se mobiliza em corpos que se vinculam a sua territorialidade.

Um outro aspecto dessa literatura regionalista de cunho “naturalista pitoresco”, que Assis Brasil busca (des)inventar em sua própria escritura, é a construção de uma imagem própria do que seria o “sertão”. Cabe, por exemplo, a grande parte dos literatos, críticos e escritores de interpretações mais “sociológicas”, extrair do sertão uma crítica a “toda cultura de importação, à subserviência litorânea, aos padrões culturais externos” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 67). Teria havido uma espécie de “marcha para o oeste” por volta dos anos 30 do século XX, como proposta política de “integração nacional”, o que resulta em uma literatura que se volta contra a este processo e encara a relação entre sertão e civilização como uma relação sempre excludente. A exceção a isto viria de obras como a de Euclides da Cunha, que escreve sobre um sertão em todas as suas tensões, atravessamentos e ambivalências, em que uma mistura entre sertanejos e paulistas confundem, aprofundam e problematizam ainda mais as relações entre esta escrita da, com e na terra. Outro caso é o de Monteiro Lobato que, em *Urupês*, será um dos primeiros “a contestar o regionalismo literário falso e exótico” procurando “focalizar momentos da vida social do interior, com ironia, com sarcasmo, criticando a falta de políticas de modernização do interior do país” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 68).

De fato, Monteiro Lobato, que também faz parte de um modernismo paulista de caráter profundamente burguês e que detém parte do capital nacional, escreve o polêmico livro de contos *Urupês*, em que inclui o famoso texto sobre o Jeca Tatu. Monteiro Lobato

apresenta uma face bastante curiosa do regionalismo neste conto. Já antecipando uma característica do moderno, mas ainda sem os vícios do modernismo, Lobato trata um regionalismo que é fragilizado e subalterno não porque assim são as regiões ou porque os sertanejos são essas vítimas frágeis, mas porque são lugares abandonados entre uma conexão com a natureza retirada pelos grandes latifúndios e uma completa presença ausente do Estado nestas regiões. Lima Barreto, por exemplo, se referencia a Lobato não como aquele que vê o sertanejo como um ser “menor”, mas como um sujeito que expressa “amor, piedade e tristeza de não ver o ‘geca’ (sic) em condições melhores”. No próprio texto de *Urupês*, Monteiro Lobato anota que mesmo tempo perdido força, o indianismo de Alencar não desapareceu, mas se renovou. Segundo ele “não morreu, todavia”, mas “evoluiu” (LOBATO, 2009), surgindo a figura do sertanejo tal como se constrói na prosa regionalista cujo “substrato continua o mesmo” de uma literatura anterior. Para Edgar Carvalho, Lobato adotava antecipadamente uma característica que Assis Brasil notaria a seguir em Guimarães Rosa: “a novidade de sua prosa não vinha exclusivamente do fato de trazer a ela vocábulos regionais, mas da própria textura da frase, do arranjo mesmo dos períodos. (...) Era mais do que um simples reajustamento. Era quase uma revolução” (CARVALHO apud LOBATO, 2009).

No entanto, para Assis Brasil esta revolução chegaria apenas com a literatura regionalista de aspecto crítico e de invenção de Guimarães Rosa que, segundo o autor, não só modula o regionalismo por fora da ideia de região, recuperando na obra de Rosa características simultaneamente de um Joyce e um Faulkner, mas também escreve e inventa uma “variante” da linguagem brasileira, como também da língua sertaneja brasileira. Outro ponto que promove o afastamento de Assis Brasil do que poderíamos chamar de uma literatura modernista está no regionalismo praticado em especial pelo grupo dos modernistas brasileiros, principalmente na tentativa que o moderno faz de “integrar o elemento regional a uma estética nacional”, na medida em que “se deixa apanhar na rede das relações regionalistas” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 68). Em verdade, Assis Brasil destaca pouco espaço de sua crítica aos modernistas em seus volumes críticos, vistos quase sempre como excessivamente acadêmicos, ideologizados e circunscritos aos seus grupos paulistas, assim como seus modernos mais distantes, do Rio de Janeiro. O esforço do modernismo em integrar o caráter regional a uma “visibilidade e dizibilidade” dentro do universo cosmopolita, por exemplo, embora superasse a visão exótica das descrições naturalistas e pré-modernas do regionalismo, ao invés diminuir os abismos entre um regionalismo e uma literatura urbana acabavam por aprofundá-las, na medida em que “o dado regional” era “diluído” para ser

integrado em um “discurso, a um texto e a uma imagem que os resgatasse como signos livres e soltos de suas antigas espacialidades” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 69).

Por conta disso, Assis Brasil praticamente opta por pensar o modernismo brasileiro não por si próprio, mas pelos seus desdobramentos e pela percepção crítica que de o modernismo cria uma borda na qual toda literatura posterior a ele precisa se curvar. Como exemplo, podemos citar o caso de Mário de Andrade, cuja criação *Macunaíma*, dentro tradição regionalista no pensamento moderno brasileiro, incorpora, explora e expande esta ideia de cor local. Mário, que fizera grande viagem pro interior, busca pensar o regionalismo em suas complexidades, porém recai sobre um dialeto que só seria possível diante do modernismo, de modo que se poderia ver um *Macunaíma* que se constrói “em torno de várias oposições espaciais ou ‘regionais’, entre locais e geográficos e culturais distintos” ou, ainda, entre um “espaço burguês, civilizado, capitalista e um espaço pré-capitalista, tradicional, ‘primitivo’, Mata-Virgem versus cidade arlequina” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 64). Isto é diametralmente oposto ao que chama atenção Assis Brasil em relação a Guimarães Rosa que em vez de estruturar suas obras a partir dessas oposições, trata de inventar uma língua regional e urbana a partir do regional e esta é a grande abertura que a pós-modernidade permite em relação ao moderno, enquanto *Macunaíma* a modula, a processa, a aprofunda em sua “localidade”.

Pode-se dizer, assim, que o que haveria nestas literaturas regionais, tanto de uma literatura regionalista “pré-moderna”, de sub-gênero “regional”, até a moderna que incorpora traços regionalistas, seria uma imposição de variação de linguagem regional, de uma experiência regional da escritura, uma espécie de “caracterização regional”, incorporando traços de uma “inovação da linguagem” que se impunha para além da ambientação, das gírias e dos “sotaques”. Assis Brasil, na busca de se desvincular deste regionalismo para produzir o seu, modulando sua escrita de outros lugares, acredita que os aspectos regionais de uma obra só expressarão sua potência como regionalidade quando, de modo ambivalente, estiverem simultaneamente apartadas da tradição, porém, vinculadas com aspirações de uma literatura nacional. Trata-se de um modelo que parte do pensamento moderno, inclusive do modernismo brasileiro, mas que busca desfazê-lo, desinventá-lo.

Um caso curioso é como o autor percebe e classifica a sua tetralogia piauiense, com histórias que giram em torno da cidade de Parnaíba, no Piauí, sua terra natal. Em sua defesa, o autor alega que seria um “autor regional”, porém, em contrapartida afirma que o “aspecto” regional de tais obras as faria apartadas do que ele considera como “literatura regional”,

afirmando: “Eu sou um escritor brasileiro, assim como O. G. Rego. Nascemos no Piauí” (BRASIL *apud* FONTINELES FILHO, 2016, 14). Trata-se de uma escritura regional e não regionalista ou uma literatura regionalista apartada da região ou que engendra uma diferenciação oscilante que se dá entre fazer literatura do Piauí e literatura sobre o Piauí.

O mais interessante de observar sobre estas questões levantadas não são necessariamente as classificações de Assis Brasil sobre a literatura regional ou sobre a literatura nacional. O que se destaca é a tentativa de esquiva de Assis Brasil, sua postura de escapar a este tipo de classificação e nomenclatura, a partir de um gesto de rejeição de um lugar que querem atribuí-lo na literatura: já havia escapado de ser um autor “imortal” da ABL, alegando ser do Piauí. Neste momento, escapa de ser um autor do Piauí, trazendo para si a ideia de “autor brasileiro”. Estamos diante de uma (des)assertiva em que se aciona um para escapar de outro. Desta forma, ela abre um espaço vago sobre seu próprio trabalho e garante, assim, a possibilidade de se manter com autonomia, através de uma espécie de garantia de uma errância pela literatura.²¹

8- Entre o moderno e o contemporâneo: Mas contemporâneo a que? Ou a quem?

Outro ponto de inflexão entre o regional e o moderno na escrita de Assis Brasil está nos diversos tensionamentos de sua relação com o modernismo brasileiro, ainda que a sua forma de entender a literatura esteja capturada e seja desdobrada do espírito moderno²². É possível dizer que o autor formula seus pensamentos a partir de diversas características da lógica moderna, desde uma ideia de montagem da escrita, passando pela autonomia do objeto artístico, entre outros. Partimos, então, de uma modernidade em Assis Brasil como estruturante, tangenciada pelas lógicas de uma literatura panorâmica, que atravessa a própria história da literatura e a própria ideia de um glossário múltiplo.

É preciso, no entanto, capturar as origens desta relação ambivalente. Em paralelo à formulação do regionalismo brasileiro, como apontamos acima, se formulava também o período do modernismo em nosso país, em especial, o modernismo conhecido pelos seus traços paulistas. Enquanto São Paulo se construía como um campo econômico e técnico de

²¹ Este ponto será aprofundado no Capítulo III de nossa tese, quando na *tetralogia piauiense*, especificamente em *Beira Rio*, *Beira Vida*, exploramos questões relativas a ideia de centro/margem/beira/limite/fronteira/confim.

²² Sua relação com o modernismo brasileiro vai aparecer com mais detalhes, incluindo uma abordagem mais específica sobre os conceitos de Assis Brasil, incluindo anedotas de convivência com os modernos da época, na parte deste trabalho a respeito da crítica literária do autor. Neste momento, nosso objetivo está em traçar a modernidade como uma dialética de formação do pensamento do autor entre o nacional, o regional e o contemporâneo.

nosso país, uma série de intelectuais traziam uma nova “sensibilidade artística e cultural” que tratava de sedimentar, também no campo da cultura e literatura, “novos códigos de sociabilidade e (...) novas concepções acerca da sociedade, da modernização e da modernidade” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 52-53). Durval Muniz se referencia a isto como uma “episteme moderna”, em que a história passa a “ser lugar de todas as coisas” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 52-53). Não por acaso, haverá estreita relação entre os modernistas e as enunciações dos regionalismos nacionais, principalmente pela face mais “nacionalista” de nosso modernismo. Para eles, uma consciência de regionalidade seria uma espécie de proto-consciência da nação, como se uma articulação de pensamento em torno de seus aspectos locais fosse apenas uma parcela miniaturizada de uma relação possível com uma ideia de nacionalidade. Para Graça Aranha, por exemplo, a regionalidade seria uma mera etapa a ser superada assim que se chegasse a consciência nacional. Para ele, o regionalismo era um mero “meio de expressão, mas não um fim para a arte que devia aspirar ao universal” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 63).

Muniz destaca, por exemplo, o caso de Mário de Andrade, para quem os modernistas faziam uma espécie de “incorporação dos diferentes Brasis”, na tentativa de “superar o segmentário regionalista, na direção da criação do ‘todo brasileiro’; visando superar os tipos regionais e chegar a nos constituir como povo, homogêneo na alma e no corpo” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 63). De certa forma, é possível ver o mesmo em Assis Brasil, para quem o modernismo possuía uma ambivalente relação com a tradição, na medida em que reforçava em sua crítica literária o caráter dos modernos que buscavam capturar por osmose todas as múltiplas faces da arte e da tradição moderna dentro de seu bojo, transformando todo mundo em um “moderno” cujo resultado seria uma constante “crise do novo” em nossa arte. Muniz sentencia que, entre a tradição e a modernidade:

A identidade brasileira é aí segmentada entre um espaço tradicional e um espaço moderno, em que este significa a inibição às nossas possibilidades de vir a nos constituir como civilização autônoma, construída a parte de elementos culturais populares. (ALBUQUERQUE JUNIOR., 2011, p. 64)

Trata-se de uma espécie de armadilha moderna, principalmente advinda da antropofagia, como elaborada por Raul Bopp, em que todos os conteúdos da cultura brasileira passam propriamente pelo moderno, o que, por um lado, significa uma modernidade que explora os regionalismos como forma de entender o país, mas, por outro, passa por um “regionalismo de superioridade”, a tutelar e chancelar os conteúdos reconhecidos e de “qualidade” produzidos em nosso país. Raul Bopp (2008) corrobora com essa perspectiva

quando, no texto *A vida e a morte da antropofagia*, afirma que os dividendos da “reação modernista de 1922” tiveram ações cujo resultado foram muito reduzidos, na medida em que “não haviam trazido um pensamento novo, capaz de condensar as preocupações do momento”. O autor destaca também o fato de o modernismo ter se desviado das “formas habituais de expressão” e aproveitado “alguns fragmentos folclóricos, como o uso de falas rurais”, além de desencadear “uma forte reação contra o mau gosto” e destruir “inutilidades” (BOPP, 2008, p. 50), sendo o resultado disso uma repetição “de equívocos fundamentais”, apenas com uma “aparência modernista”. Apesar disso, reconhece os feitos da insurreição moderna contra os modos “coloniais” de se fazer literatura no Brasil até então, ainda que perceba que ela não tenha exercido “influência imediata nas letras e nas artes do resto do país”, na medida em que suas iniciativas tinham “alcance público reduzido” (BOPP, 2008, p. 51) Para Raul Bopp, por fim, coube aos modernos que fizessem o primeiro gesto para uma abertura nas experiências literárias em torno da literatura brasileira e é este chaveamento que Assis Brasil busca neutralizar, ou seja, desfazer esta ideia de que todas as experimentações em torno da linguagem brasileiras do século XX sejam advindas e desdobradas da experiência do modernismo brasileiro²³, Assis Brasil, ao contrário, busca um “contemporâneo”.

Nas últimas décadas do século XX e no começo do século XXI, muito se refletiu sobre o que seria “o contemporâneo”. Na maioria das vezes, extraía-se dele um caráter de temporalidade, ou seja, aqueles que coabitariam um mesmo tempo, na medida em que um traçado de classificação da história da arte havia se dissolvido tal como narrativa da história prevista pelo pensamento marxista. Na iminência da “morte da arte”, como dissolvimento das formas em relação a uma história da arte, o contemporâneo passou a designar tudo aquilo que foi feito após este período. Uma das propostas de se pensar o contemporâneo partiu de Giorgio Agamben (2009) quando retoma o seminário “*O Que é o Contemporâneo?*”, oferecido em um curso de Filosofia Teorética apresentado em 2006-2007 na Faculdade de Arte e Design de Veneza. O texto, publicado no Brasil em 2009, investiga a respeito de uma classificação deste “contemporâneo”, ou seja, aquilo que coabitaria um tempo e um sentido com outra coisa. Agamben começa afirmando que sua apresentação se dará em um “limiar” (AGAMBEN, 2009, p. 57) cujo objetivo é conseguir ler “textos cujos autores distam de nós muitos séculos (...)” por uma tarefa “essencial [de que] consigamos ser de alguma maneira

²³Mais uma vez, no capítulo II, abordaremos as percepções de Assis Brasil em relação ao moderno contra esta ideia de “crise” que se instaura após o modernismo para pensar as experiências em literatura em torno do conceito de aberto, de Umberto Eco, partindo de Barthes, para que o moderno não seja uma inflexão de autorreferência a si própria, mas a possibilidade de criar um “novo” na arte que a atravessasse.

contemporâneos desses textos” (AGAMBEN, 2009, p. 57). O contemporâneo para Agamben estaria, então, mais próximo de uma ideia de disjunção temporal do que de uma relação com o tempo ou, até, de uma contemporaneidade como “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” ou, ainda, “uma relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p. 57). Agamben chega neste ponto após trazer consigo Nietzsche, tal como citado por Roland Barthes, para quem o contemporâneo é, no fim das contas, o próprio gesto “intempestivo” (AGAMBEN, 2009, p. 58). Barthes prossegue e afirma que o “intempestivo” seria uma espécie de “febre da história”, uma alucinação ou vertigem. A partir disso, Agamben retoma seu pensamento, à procura das anacronias e sincronias do contemporâneo:

O contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’, segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (AGAMBEN, 2009, p. 72)

Agamben trata o contemporâneo a partir de uma feição entre choque de tempos, uma postura de perceber a história como anacronia. Entretanto, apesar de ressaltar o caráter de sombra no interior do próprio tempo, uma espécie de arbítrio cuja resposta o próprio tempo não pode dar, parece-nos ainda pouco tratar uma intensidade como o contemporâneo como apenas uma sombra. Pode-se perguntar: que sombra é essa?

O filósofo francês Paul Virilio (2014) afirmaria que a sombra do tempo adviria de uma crise do espaço. Em sua obra *O Espaço Crítico*, aponta que aquilo que chamamos de contemporâneo se dá no desfazimento de uma metrópole que se apresenta agora, a partir de sua “interface”, desfazendo “a antiga ruptura cidade/campo” e a “oposição centro/periferia”. Conforme as temporalidades se aceleram, chegando às ubiquidades diante das perspectivas do tempo real, o espaço se desfaz na contemporaneidade, adquirindo “opacidade” (VIRILIO, 2014, p. 9-10). Na prática, o contemporâneo seria uma “planificação imperceptível do tempo na qual a interface homem/máquina toma o lugar”, de forma que o tempo passa a “constituir superfície”:

As dimensões do espaço tornam-se inseparáveis de sua velocidade de transmissão. Unidade de lugar sem unidade de tempo, a Cidade desaparece então na heterogeneidade do regime de temporalidade das tecnologias avançadas. (VIRILIO, 2014, p. 11)

De uma perspectiva da literatura, parece estar em jogo não mais a mera ideia de uma anacronia, ou seja, de uma sobreposição de tempos distintos, mas de uma alucinação desta anacronia, de modo que todos os tempos se sobreponham simultaneamente, a própria história se desfça nas histórias e as escritas se encontrem em suas próprias catástrofes. Assumir-se contemporâneo, então, é se assumir quase como um ser pós-histórico, na algavaria de tempos e impossibilidades de se reconstruir tal sombra de um espaço-tempo perdido dentre as interfaces. Diz Paulo Virilio:

O recurso à História, tal como proposto pelos adeptos da “pós-modernidade”, é um simples subterfúgio que permite evitar a questão do Tempo, do regime de temporalidade “trans-histórica” nascido dos ecossistemas técnicos. Se é possível falar em crise hoje em dia, esta é, antes de mais nada, a crise das referências (éticas, estéticas), a incapacidade de avaliar os acontecimentos em um meio em que as aparências estão contra nós. (VIRILIO, 2014, p. 20)

Assis Brasil, à sua maneira, busca responder a essas demandas de um novo tempo: de um lado, incorpora uma literatura que se projeta ao sem-fim e se desdobra incessantemente em outras, assim como se desfaz enquanto forma neste desdobramento; de outro, tensiona sua escrita na promessa e na esperança de reescrever algo da experiência, da própria bios enquanto escrita da vida. O que se pode notar, e que veremos com mais detalhes no próximo tópico, é que a própria ideia de contemporâneo para Assis Brasil está intrinsecamente ligada à composição de uma série entre contemporâneos, porém esta série pode se dar a partir de sucessivos anacronismos, de feições de semelhança, ou simplesmente por atribuições aleatórias de marcos temporais, como ele fará com o ano de 1956.

De certa maneira, a própria concepção de “contemporâneo”, mais do que um jogo barroco de luz e sombra, estaria para Assis Brasil na extração de um estatuto de in(classificação), um ponto que, ao se cruzar com outros, não produz nem uma fronteira nem uma junção, mas um atravessamento. Ser contemporâneo, assim, não pode ser investigar uma vanguarda como ruptura, mas entender o tempo como não repetição, na medida em que cada obra é, em latência, contemporânea de muitas outras, porém absolutamente autônoma em relação a si própria, de modo que sua linguagem só se estabelece e só diz respeito a si própria, através de uma validade provisória. Apesar disso, essa provisoriedade de feições até “precárias” da obra frente ao seu tempo, é propriamente o que lhe daria sua potência: ela se torna automaticamente contemporânea de outras que, igualmente, compõem uma série entre si. Como exemplo, pode-se pensar nas narrativas breves da *Comédia Humana* de Balzac ao lado dos capítulos curtos dos romances de Machado de Assis, ou os traços de uma linguagem

imigrante em William Faulkner que estariam ao lado da escrita dos contos de Samuel Rawet. Todos, para Assis Brasil, contemporâneos.

9- As epígrafes e as citações: o exercício de (se) escrever pelo outro

“Com minha tesoura nas mãos, recorto papel, tecido, não importa o que, talvez minhas
roupas”

O Trabalho a Citação, Antoine Compagnon

No interior deste traçado de perseguir algo próprio do contemporâneo, em um projeto de uma literatura de beira em que se adota uma política de neutro, entre o regional e o nacional, apartado de uma lógica do moderno brasileiro, Assis Brasil compõe uma metodologia de escrita bastante própria das formas advindas da modernidade, mas que se atualizam propriamente a partir das décadas de 50 e 60 do século XX: a técnica de uma escrita que se dá por referência constante a outros textos, partindo de colagens, citações, justaposições, menções ou incorporações de procedimentos próprios de outras escritas. Esta particularidade não tão incomum adotada por Assis Brasil aparece através de muitas faces, sendo a principal delas o das epígrafes ou citações.

Antoine Compagnon (1996), em *O Trabalho da Citação*, destaca que há no trabalho de recolher citações um gesto muito ligado a um procedimento de infância, anterior ainda ao da leitura e da escrita. Haveria no ato de recortar e colar textos uma espécie de antecipação do que seriam as atividades de ler e escrever, uma vez que, quando se percebe na velhice o desejo de reencontrar o “puro prazer do recorte”, é possível finalmente abrir mão de ler e de escrever para somente se ligar a atividade de recortar e colar. Advém deste ponto a percepção de que “recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias e efêmeras” (COMPAGNON, 1996, p. 11). Este procedimento de montagem de um texto, segundo Compagnon, seria “um segundo tempo da escrita”, um momento “quando recorto, junto e recomponho. Antes de ler, depois de escrever: momentos de mudo prazer preservado”, quando ele se pergunta: “Será que o sentido do que leio, do que escrevo tem uma real importância pra mim?”, na medida em que entre ler e escrever por vezes é tomado pela “alegria da bricolagem” (COMPAGNON, 1996, p.12).

Como já mencionou em diversas entrevistas, Assis Brasil possui um caderno no qual vai anotando citações que chamam a sua atenção, seja porque refletem algo interessante em relação a obra em si, seja porque despertam no autor algo que possa vir a ser útil em alguma de suas obras. Alguns de seus escritos são, inclusive, resultado direto desses materiais de

leitura como, por exemplo, o romance *A Cura pela Vida: ou a face obscura de Allan Poe*, em que mistura romance e ensaio e que incorpora uma "linguagem expositiva e realista"²⁴ através da construção de um diálogo entre dois personagens. Isto aparece em uma série de romances, porém, é neste em específico que Assis Brasil leva este procedimento a última potência. Agregando largamente citações, paráfrases e poemas, a obra gira em torno de uma série de citações retiradas das leituras de obras do escritor americano, enquanto que a própria criação da narrativa passa a ser modulada por esse procedimento entre leitura, corte e colagem. A leitura é, então, agente próprio do procedimento de imaginação e escrita, como uma política em relação ao livro que, como pensa Compagnon, busca recuperar esta infância do texto em relação ao ato de ler e escrever.

Aproximamos os modos de leitura de Assis Brasil como uma forma de desfazer um paradigma próprio da escrita e do papel do escritor, modulando inclusive a noção de autoria e engendrando na atividade da escrita uma pulsão de desejo – de imaginação, de infância – não daquele que inscreve algo, mas daquele que incorpora uma transparência própria da leitura ou especificamente de um leitor. Maurice Blanchot (1987), em *O Espaço Literário*, publica um texto chamado *Ler*, em que parte de uma divisão entre ler e escrever a partir do prazer. O autor destaca que a angústia apresentada por autores no momento da escrita jamais é compartilhada por leitores que, via de regra, sempre mencionam as leituras, por mais difíceis que sejam, como um ato de prazer. O prazer da leitura estaria na potência de que o próprio ato de ler é uma espécie de segunda escrita, onde “ler seria, pois, não escrever de novo o livro, mas fazer com que o livro se escreva, ou seja escrito – desta vez sem a interrupção do escritor, sem ninguém que o escreva” (BLANCHOT, 1987, p. 193). Neste sentido, a leitura seria uma espécie de apagamento do escritor na conseqüente potencialização do próprio texto que se reescreve.

Em relação a Assis Brasil, é possível perceber que esta relação permanece constantemente atualizada a cada vez que o autor se debruça sobre a linguagem, de modo que o que parece estar em jogo é a promoção de um vínculo entre escritas, atividades de escritas e leituras simultaneamente, uma produção em direção ao livro, a uma outra escrita, em que o apagamento do escritor e o apagamento de si se desdobrem em suas obras. Formula-se uma espécie de zona de entre no interior destas duplas autorias, entre estas duplas de livros: o lido e o escrito. Neste sentido, Assis Brasil parece atualizar Blanchot quando menciona o papel do

²⁴ Disponível neste blog dedicado a Assis Brasil. Disponível em: <<http://assisbrasilimortal.blogspot.com/>> Acesso em 10/01/2021

leitor como alguém “empenhado numa luta profunda com o autor” que não acrescenta “seu nome ao livro, apagando, pelo contrário, todos os nomes, por sua presença sem nome, por esse olhar modesto, passivo, intermutável, insignificante, sob a leve pressão do qual o livro aparece escrito, à margem de tudo e de todos” (BLANCHOT, 1987, p. 193).

Este leitor invisível proposto por Assis Brasil, aquele que anota e emerge por epígrafes, na verdade, busca simultaneamente o apagamento, a opacidade da criação e uma potência dos livros, através de uma abertura que promove entre o ato de ler e o de escrever, na percepção de que “tal é o caráter próprio dessa ‘abertura’ de que é feita a leitura” que o ato de ler propriamente dito passa a ser a abertura do que está melhor fechado e perceber a transparência naquilo que possui maior opacidade. A esse respeito, Blanchot dá a ver a própria invisibilidade.²⁵

A escrita e a leitura como procedimentos próximos, vizinhos, em outras palavras, desfaz a percepção de que a leitura é apenas uma etapa do processo, um dispositivo que revela a intenção última de escrever, ou seja, de promover uma escrita sobre esta escrita, mas principalmente o oposto que é escrever como quem impulsiona um gesto próprio da leitura e adota a infância de ler como materialidade própria do ato de escrever. A leitura como um ato produtor. Roland Barthes (2004a), em *Rumor da Língua*, menciona qualquer leitura como um ato produtor de uma atividade do desejo, um exercício constante de produção:

A leitura é verdadeiramente uma produção: não mais de imagens interiores, de projeções, de fantasias, mas, literalmente, de trabalho: o produto (consumido) é devolvido em produção, em promessa, em desejo de produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito. (BARTHES, 2004a, p. 40)

O gesto de leitura, a captura destas leituras e sua consequente fragmentação em textos passa a se tornar uma característica da atividade de escrita de Assis Brasil. De todo modo, estas leituras, transformadas em epígrafes, podem ser vistas como uma espécie de convocação do outro nas próprias obras, como se Assis Brasil propusesse uma abertura entre autoria e apropriação em que convocaria vozes múltiplas, díspares, corais, para contar ao seu lado aquela história ou, de alguma maneira, dar testemunho daquela escrita. Trata-se, no fim das contas, de engendrar uma espécie de escrita acompanhada, escrita em comum, feita nas

²⁵ Blanchot compara isso, por exemplo, com um espectador que não tolera um quadro do Picasso. Esta pessoa teria uma repulsa imediata da imagem e não toleraria ter de ver seguidamente esta obra em sua parede. Em relação ao livro, por exemplo, aconteceria de forma diferente: é preciso investir na transparência do livro para atingir tal nível de potência negativa, o que revela a potência opaca da leitura.

bordas entre um pensamento e outro, através da incorporação da tradição, a partir de um método próprio de leitura.

Pode-se especular de onde viria este interesse do autor pelas epígrafes e, embora não se possa dizer diretamente, há alguns elementos que podem ter contribuído para chamar a sua atenção para isto. De um lado, uma das primeiras atividades de Assis Brasil antes de tornar-se um escritor: a atividade de *copydesk* pode ter lhe dado uma atenção especial ao ato de copiar, de processar escritas por fragmentos em reduplicação; de outro, a função de crítico do SDJB fazia com que o autor precisasse lidar com um grande número de volumes e obras e textos para serem produzidos semanalmente; por fim, o seu trabalho como escritor de verbetes da Enciclopédia Barsa para além de produzir um vasto trabalho que devia ser feito em pequenos prazos de tempo, fazia com que Assis Brasil precisasse se debruçar constantemente em pesquisa de temas aleatórios, selecionando e compartimentando estas informações em curtos espaços dentro do volume enciclopédico que, em último caso, pode ser visto como um grande livro de coleção de epígrafes.

De todo modo, as epígrafes e as citações aparecem em Assis Brasil a partir de alguns eixos principais, como, por exemplo, o uso das epígrafes como uma espécie de norteador da forma, que determina algumas das escolhas éticas/estéticas do autor em relação a obra, como no caso da epígrafe de *Os Que Bebem Como os Cães*, que traz Ernesto Sábato quando diz que “a verdade histórica está muito mais na novelística do que no próprio relato dos fatos que constituem a história reconhecível como tal”. É nesta epígrafe, por exemplo, que Assis Brasil chama atenção para a adoção de uma ética em relação ao tratamento dos temas políticos e ideológicos de sua obra, apontando para a importância do caráter formal e estético como um ponto de vista ético, ao invés de uma acentuação de um caráter mais sociológico para o romance.

Outra epígrafe que poderíamos trazer como exemplo destas escolhas éticas/estéticas está na obra de contos/novelas *A Vida Não é Real* (2009), especificamente na novela *A mestiça*, em que o autor recupera a fala de um personagem que diz: “é no interior onde está o povo brasileiro”, encaminhando uma entrada possível para a leitura da obra diante das relações apontadas anteriormente entre o nacionalismo e o regionalismo. Como um último exemplo, podemos citar a obra *O Prestígio do Diabo* (1988) em que o autor recupera a figura bíblica de Lázaro, ressuscitado por Jesus, em um sujeito que cai constantemente na rua. Assis Brasil abre o primeiro capítulo da obra com a epígrafe, também de Ernesto Sábato, em que menciona: “Há certo tipo de ficção mediante a qual o autor tenta se livrar de uma obsessão

que é clara nem para ele mesmo”, como se indicasse o próprio desejo que permeia a forma e os motivos pelos quais optou por escrever tal romance.

Um outro modo de utilização das epígrafes está no próprio pesquisar que Assis Brasil utiliza para escrever. Sem mediação, elas são recuperadas justamente para trazer ideias e embasamentos teóricos para aquilo que ele pretende apontar. Esta forma de uso está presente em todo o seu trabalho crítico, em geral, no próprio correr das obras, abrindo capítulos ou subcapítulos. Porém, tem presença principalmente na disposição de organização de suas antologias de poesia para cada estado brasileiro. No caso das antologias, por exemplo, o autor se utiliza de uma série de epígrafes em sequência, em que traz um pouco de sua pesquisa a partir de grandes marcos temporais, um em que trata da poesia local no final do século XIX e começo do século XX, outro com estudos de meados do século XX e um outro já dá década de 90, ocasião em que está produzindo as antologias, como se estivesse propondo novamente um mapa ou um panorama de leituras desta poesia ao correr do século. Além disso, as epígrafes servem também como marcas e índices, neste caso, de leituras que Assis Brasil havia feito nos próprios locais, nas ocasiões em que, em viagem, entrou em contato com estudos produzidos na região. Como ele próprio afirma: “Como sempre acontece quando começo a fazer pesquisas sobre algum assunto, quer para os meus romances ou para os meus ensaios, além das leituras, vou viajar” (BRASIL, 2011, p. 43), o que nos permite ver como a própria viagem uma espécie de busca por vozes, falas outras, enfim, materiais para epígrafes. Estamos diante, mais uma vez, da convocação do outro para o interior das obras.

Um terceiro uso das epígrafes está na apropriação com que Assis Brasil as menciona nos romances históricos. Nestes romances, espera-se que o autor traga fontes as quais corroborem uma “tese” que ele pretende apresentar sobre uma versão da realidade adotada. Entretanto, o procedimento de Assis Brasil parece ser diferente: o autor, mais do que nos trazer histórias e fontes, busca criar uma multiplicação de vozes que, muitas vezes, alucinam o que seria a primeira função delas, em se tratando de um romance histórico, que seria o de dar testemunho da veracidade de um relato. Nestes casos, o autor utiliza as suas fontes de três modos: como recolhimento, na medida em que promove uma intensa pesquisa sobre o assunto; como acumulação, em que estas fontes passam a ser incorporadas de forma excessivas nas obras, chegando a ocupar cada sub-ítem de cada sub-capítulo, adentrando inclusive a própria narrativa dos romances, chegando, por fim, a uma alucinação dessas epígrafes que, em muitos casos desdizem a si próprias, apresentando versões díspares, incompatíveis e até inverossímeis de fatos históricos. Um dos possíveis objetivos é incorporar uma suspensão de sentidos em relação à história, dando-lhe dubiedades e lhe recuperando o

caráter de uma escrita também de ficção, o que promove, mais do que a potência de verossimilhança, a própria narrativa e novelística ficcional.

No caso de *Jovita, Missão Trágica no Paraguai* (1994), por exemplo, as epígrafes da obra são, uma de Nilson Lage - “A história não começa, porque para cada acontecimento há um passado a descobrir e uma causa a desvendar, e também não termina, porque a cada passo se pode adivinhar um desdobramento, um futuro” - e outra de Maria José de Queiroz - “O rigor histórico, convenhamos, não se abriga à sombra da arte. O que se espera é que expresse a verdade (nem sempre ao alcance de quem reproduz a realidade nua e crua)”.

Um último uso das epígrafes, neste caso entre as epígrafes e as citações, está na própria utilização destes excertos no interior dos romances. Nestes casos, Assis Brasil retira trechos de outras obras e as acrescenta, tanto em diálogos de personagens, quanto em intromissões no correr da narração dos livros, sem sequer mencionar a autoria ou qualquer referência. Este procedimento que se faz presente principalmente nas obras de temática mais urbana e contemporânea, trazem um forte caráter de coletivização das possibilidades de narração. Em obras como *O Destino da Carne*, por exemplo, se evidencia esse procedimento em sua maior potencialidade. Gilberto Mendonça Teles (1982), no prefácio *A Vida Entre Parênteses*, destaca para, no uso destas inserções, a constante utilização de barras e parênteses no decorrer o romance, apontando para o relacionamento que eles possibilitam da “macroestrutura narrativa (ações, situações, sequências, tempo, espaço e trama) com a microestrutura estilística, onde o jogo técnico se mostra com muito mais ênfase” (TELES Apud BRASIL, 1982, p. 204). Para Teles, as incorporações destes recursos técnicos “constituem um dos modelos estruturados” do romance, “podendo ser percebidos como um ‘reflexo abissal’ de repetições gradativas.” Assim, Assis Brasil faz uso, por exemplo, de parênteses que aparecem no quarto parágrafo e só vão fechar quarenta parágrafos depois. Ou, em outro caso, com “barras, grifos, maiúsculas, travessões, aspas (...) além das alusões e das intertextualizações” (TELES apud BRASIL, 1982, p. 204) para incluir e alucinar referências, citações, modulações de epígrafes, diretas ou indiretas, de autores como Machado de Assis, Jorge de Lima, Omar Khayyam, Eliott, Poe, Junqueira Freire, Mallarmé, Baudelaire, Bandeira, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Fernando Pessoa, Sartre, Shakespeare, Castro Alves, além de, como observa Teles, muitas vezes o próprio narrador se confundir também com as personagens, “criando uma ambiguidade permanente no processo da narração” e, por conseguinte, no decorrer de toda a obra.

Na epígrafe do livro *O Prestígio do Diabo*, Assis Brasil recupera Pascal quando afirma: “Que quimera será, então o homem? Que novidade, que monstro, que caos, que tema

de contradição, que prodígio! Juiz de todas as coisas, imbecil minhoca” (PASCAL *apud* BRASIL, 1988). A percepção da imagem do homem como este “monstro”, esta “minhoca imbecil”, coloca em evidência uma característica constante nos procedimentos de escrita de Assis Brasil. A relação que se repete pelo acolhimento destas vozes que invadem sua narrativa resulta na percepção de que são estas vozes que alucinam seu texto, assim, como são elas que o confunde e o embaralha. Trata-se de uma forma de justapor discursos díspares a partir dessa monstruosidade do outro, da imbecil minhoca que desmonta a possibilidade de um texto contemporâneo que se apresenta como uno.

A técnica adotada por Assis Brasil pode ser vista no uso de termos em outras línguas, ou seja, fazendo a voz se modular por outras sonoridades. Um caso em comum pode ser visto em similaridade com o conceito de *cut-up* adotado pelo poeta *beat* americano William Burroughs. Em seu livro *A Revolução Eletrônica* (1994), o poeta americano faz uma espécie de estudo metaficcional pessoal um tanto quanto difuso e complexo, em que expõe a linguagem como um invasor da espécie humana, partindo do pressuposto de que, sendo o homem o único dos seres que possui a linguagem, seria a linguagem uma espécie de vírus invasor “que atingiu uma situação permanente no hóspede” e que faz de simbiose com a humanidade: “o vírus sobrevive, o hóspede sobrevive, ninguém se aleija, saem ambos a ganhar” (BURROUGHS, 1994, s/p).

A questão em relação a este vírus é que, uma vez alojado, ele passa a ser caracterizado e limitado por um parasitismo celular obrigatório, de modo que, uma vez invadido o humano, ele passa a incorporar suas energias, conceituá-los e a falar por ele. E como todo vírus, ele deve viver como parasita nas células vivas para obter a sua réplica, sendo esta a réplica intercelular dotada da potência de evadir do corpo do hóspede para iniciar um novo ciclo num outro hóspede. (BURROUGHS, 1994). Desde modo, se completaria o ciclo deste vírus-linguagem invasor.

O ciclo de vida do vírus-linguagem parece ser a existência primordial para se dar a inter-relação entre os sujeitos. o problema é que o vírus ganha novos contornos e acaba por se tornar uma estrutura de poder e o poder transforma o vírus em um devastador da experiência humana. Contra isso, Burroughs propõe que, em uma fusão de máquina e palavra, é possível a transformação da linguagem em uma arma de destruição do sistema que ela sustenta, através do que ele chama de *cut-up*, ou a técnica do “*cut-paste*” em que se “manipularia trechos de jornais, textos, gravações, de maneira que o texto final se reduza a um mecanismo sem voz própria, ficcionalizado” (BURROUGHS, 1994/ s/p). A proposta de Burroughs, e neste contexto parece estar adequada aos procedimentos adotados por Assis Brasil, é de que a partir

de colagens, citações e utilizações de textos díspares no interior da própria materialidade da escrita, se engendraria a possibilidade de interromper, desmontar, desfazer e confundir o ciclo de propagação deste vírus-linguagem, chamando propriamente atenção para a utilização dela.

A atenção constante requerida por esse vírus-linguagem, percebida pela acolhida e subsequentes choques causados nos usos das epígrafes e citações na obra de Assis Brasil, convocam toda uma tradição literária e histórica que recupera, tal como na biblioteca proposta por Borges, a potência todos os textos literários que perpassam por essas escritas. Esta potência, em último caso, é justamente aquilo que faz mover a biblioteca. Ao mesmo tempo, tensiona, via *cut-up*, o apagamento de uma imposição de poder nesta escrita, atravessando-a de uma desterritorialização própria de um gesto que aproximamos da contracultura, movimento do qual Burroughs fazia parte.

Compagnon corrobora a visão de Burroughs ao apontar a inserção destes textos, os quais ele chama especificamente de “citações” como uma “impertinência”, na medida em que elas se colocam sempre diante de uma operação direta que põe em movimento constante leitura e escrita. Assim, ele considera que não há propriamente uma citação *per se*, somente um “trabalho da citação”, na medida em que ela opera apenas em seu recurso diante do papel, em sua pulsão de “*labor*” ou, “*labor intus*”, termo que ele apropria de Évrard l’Allemand quando se referencia ao labirinto, para pensar a citação como uma “rede de citações em ações” (COMPAGNON, 1996, p. 44).

Para Compagnon isto se evidencia na tarefa épica das interferências como método de escrita, na condição de que enquanto escrevo, “trabalho a citação como uma matéria que existe dentro de mim”, sendo assim, “ela me trabalha”, em ação cujas tarefas “me perturbam e me provocam [e] deslocam uma força que (...) colocam em jogo uma energia (...) mascarada por uma canonização metonímica” (COMPAGNON, 1996, p. 45). Por conta disso, convocamos no uso das citações e das epígrafes de Assis Brasil o caráter de uma coletivização da escrita, uma forma de escrever com o outro, apagando e potencializando seus gestos, repetindo este movimento na própria função da autoria, para entender que toda escrita que carrega a citação como referência passa por uma “reescrita”, ou seja, por uma referência a uma operação que se dá, em sua realização, como um “tradução”, de modo que “a leitura e a escrita”, as duas pontas desta operação, também produzam textos “no seu sentido mais material: volumes” (COMPAGNON, 1996, p. 46)

A citação, no fim das contas, “trabalha o texto e o texto trabalha a citação”, sem levar em conta ou até desprezando o sentido destes textos, uma vez que o sentido passa a ser um acréscimo a este movimento, uma espécie de “suplemento do trabalho” e isto remete

diretamente a própria estruturação do texto, um pensamento que se vincula diretamente com a elaboração das formas, um trabalho que, como poderemos ver no capítulo a seguir, Assis Brasil adota como metodologia própria do seu trabalho. Desta maneira, o próprio texto, e por consequência os seus sentidos, virão de um jogo que se montará entre a leitura, a citação, a abertura, a forma e, por fim, um outro texto que, no fim das contas, será o volume de todo este processo. O relevante para Compagnon é que:

A mola do trabalho não é uma paixão pelo sentido, mas pelo fenômeno, pelo working ou o playing, pelo manejo da citação. A leitura (solicitação e excitação) e a escrita (reescrita) não trabalham com o sentido: são manobras e manipulações, recortes e colagens. E se, ao final da manobra, reconhece-se nela um sentido, tanto melhor, ou tanto pior, mas já é outro problema. “O leitor não deve perceber o trabalho”: a paixão, o desejo e o prazer. (COMPAGNON, 1996, p. 46)

Desta forma, convocamos a literatura de Assis Brasil aqui a partir deste constante tensionamento e jogo de prazer do texto com a tradição literária como se sua tarefa fosse se movimentar constantemente na, com, contra e através da tradição, promovendo na escrita uma espécie de constelação de textos em referência, ainda que busque como política o apagamento das tradições na urgência de uma política em disputa dialética com a memória. E isto vai aparecer através de múltiplas formas, tanto através da montagem de seu glossário múltiplo de produção, quanto, por exemplo, na crítica literária, em que propõe um enfrentamento ao pensamento do modernismo para a promoção de novas formas ou, ainda, nas antologias com as intensas pesquisas e até nas obras infanto-juvenis, nas quais incorpora tanto a tradição literária quanto lendas e folclores nacionais. Trata-se de um trabalho de promover, como tarefa ético-política em direção ao livro, que o texto remeta sempre a textos e vincule outros textos na própria tarefa que chama para si, a de escritor. Por fim, pode-se apontar uma índole, como destacado por Compagnon, que lê Deleuze lendo Nietzsche (o texto do texto no texto), para convocar “sempre uma pluralidade de sentidos, uma constelação, um complexo de sucessões, mas também de coexistências” (COMPAGNON, 1996, p. 47).

Foi partindo deste ponto que traçamos o pensamento biográfico e bibliográfico de Assis Brasil, entre a vida como modulação em direção aos livros e dos livros em direção a vida, compondo uma estratégia de aproximação e distanciamento dos pensamentos modernos e contemporâneos, através do enfrentamento de uma face própria ao moderno e ao modernismo nacional, um modelo de repetição, a procura constante de uma língua própria da literatura. Nossa tentativa nesta entrada bio-bibliográfica no pensamento de Assis Brasil, foi de buscar traçar uma espécie de “feição” para sua vida-escrita: entre o operário e a máquina, entre o moderno e o contemporâneo, entre o regional e o nacional. Tratamos de escapar de

uma classificação de um lado, biográfica e, de outro, meramente crítica, tentando recuperar a ideia de uma “volta ao autor” de Barthes para algo que, sugerimos, poderia se chamar um procedimento de “dar voltas ao autor”. Circundamos, então, uma série de entrevistas, anedotas e relatos e tentamos compilar a sua vasta produção escapando da ideia de lhe dar traços definidores e definitivos.

O ponto de partida de nosso trabalho está em perceber que, em Assis Brasil, não há um procedimento literário que possa servir de base para análise. Não há sequer um espaço classificatório que, em um recorte, se acentue como propriamente amplo ou notadamente organizável. Acredita-se que a escritura de Assis Brasil se apresenta na forma de uma espécie de “glossário múltiplo” em que, ainda que identifiquemos suas formas de atuar, elas se metamorfoseiam entre si e entre seus trabalhos, se apresentando em suas múltiplas e infinitas possibilidades de classificação. Entretanto, suas obras, no interior deste glossário múltiplo, se modulam de gêneros que são reconhecidamente estáveis: os romances, os contos, os romances-históricos, as obras infanto-juvenis, as antologias. É nisto que se faz nosso nó.

Em nosso próximo capítulo, faremos uma aproximação ao trabalho de crítica de Assis Brasil. Nosso objetivo é perceber de que procedimentos e classificações o autor parte para pensar aquilo que se chama “literatura moderna brasileira” no devir de um contemporâneo em nossa literatura. Nosso ponto de partida serão, principalmente, as três gerações destacadas pelo autor: a de 22, a de 30 e a de 45 que, segundo o próprio, marcam as três temporalidades que assentam as estruturas do moderno brasileiro, marcado por uma “crise do novo”.

No entanto, haveria na trajetória do modernismo brasileiro uma transformação que se daria no ano de 1956 quando, a partir da poesia de João Cabral de Melo Neto desembocam, em linhas gerais, três ocorrências: Guimarães Rosa, no romance, com *Grande Sertão: Veredas*; Samuel Rawet com *Contos do Imigrante* e o advento da poesia concreta, assim como a nova crítica que se vê desaparelhada por estas literaturas. Elas consistem no ponto nevrálgico da formação de uma literatura brasileira “pós-moderna” ou “contemporânea”, termo adotado pelo autor para cunhar sua própria produção. Como afirma em entrevista “eu não sou um autor moderno, sou contemporâneo. Há uma diferença nisso. Esse negócio de ‘escola’ é furada. Não gosto de classificações” (BRASIL, 2012).

Capítulo II- A crítica literária: como pensar a literatura do outro ou os traços de uma literatura infinita

“A excelência de um crítico se mede não por sua argumentação, mas pela qualidade de sua escolha.”

Erza Pound

A crítica literária de Assis Brasil é comumente apontada por acadêmicos e críticos como sendo o “ponto fraco” de sua produção, principalmente quando comparada com a sua prosa de ficção. Entre seus leitores e (poucos) comentadores, parece haver uma tendência em perceber que há em seus escritos teóricos uma fragilidade na pesquisa, na formulação de conceitos, na capacidade de pensar as obras a partir da tradição da literatura brasileira e até na escrita propriamente dita que, em comparação à ficção, soa apressada e “generalizante”. Esses comentários, em geral pontuados brevemente, sem dedicarem mais do que uma menção ou um pé de página em ensaios, se balizam na diferenciação das pretensões críticas de Assis Brasil que não se coadunariam com suas escolhas metodológicas em relação aos seus romances. É verdade que, se colocados uns diante dos outros, os romances parecem muito mais potentes. Entretanto, em uma aproximação do trabalho crítico de Assis Brasil, é possível perceber uma diferença, frente a uma crítica brasileira mais “estabelecida”, já na própria estrutura de se pensar a tarefa crítica. Parece estar em jogo, de fato, uma divergência entre concepções literárias e de mundo. Na verdade, a crítica de Assis Brasil engendra, frente a tradição crítica da literatura brasileira, uma disputa de modelos, de acepções.

O primeiro ponto desta divergência está na própria noção de ensaio, tão cara para Assis Brasil. O autor recupera Theodor Adorno, em *Ensaio como Forma (2003)*, publicado em 1954, para quem, com o advento do iluminismo, passou-se a requerer e privilegiar um esforço de classificação em detrimento de interpretações ou análises mais “impressionistas”. O ensaio, ou uma reflexão de tom mais ensaístico, era quase sempre visto como uma espécie de “desorientação”, na medida em que apresentava princípios cujo trajeto não possuía um fim último (ADORNO, 2003). Ainda que o século XX tenha incorporado o ensaio como forma preponderante, o que se pode observar é uma dogmática do pensamento positivista que permanece como uma espécie “*background*”²⁶ do pensamento sobre a crítica, ainda que no interior da forma ensaio e que pretensamente desfeito pelos movimentos de vanguarda. Isto

²⁶ Isto pode ser notado vastamente nas ciências humanas, por exemplo, quando colocamos um tipo de etnografia ao lado dos estudos cartográficos. Ainda que a etnografia do século XX se apresente como avessa ao positivismo, ainda ela observa nos métodos pós-modernos uma carência de verticalidades e proposições claras, além de rigor teórico em suas proposições.

pode ser observado aqui e acolá em análises que apontam para “imprecisões e carências” em quaisquer reflexões que não tenham o “prumo necessário” ou que adotem um caráter mais herético diante da própria forma do ensaio, mais ou menos um movimento que se percebe em Assis Brasil: algo entre a heresia com a tradição, através de uma proposição de uma crítica como abertura, e um desprendimento de classificações mais “científicas” ou “sociológicas”.

Entretanto, não se pode dizer que a crítica ensaística tenha sido inaugurada por Assis Brasil, pelo contrário, trata-se do gênero de referência da crítica em meados do século XX em nosso país. Porém, ainda que tenha sido considerada a partir destes aspectos, a crítica de Assis Brasil se diferencia por compor uma disjunção em relação a própria ensaística que, embora assumisse as estruturas e transparências deste gênero, ainda assim buscava incorporar as obras em uma sistemática, ou seja, pensá-las a partir de proposições filosóficas abrangentes e/ou tratados teóricos com arrojados de classificação totalizante da historiografia literária. De fato, o que se observa são ensaios que, mesmo que radicais, ainda são pensados por uma classificação homogênea do tempo. Nota-se na metodologia crítica de caráter ensaístico tal como faz Assis Brasil, de um lado, o investimento naquilo que se pode chamar de “intuição ou conhecimento estático”, que se caracteriza por um experimentalismo que se impõe a cada nova escrita, característica típica do ensaio que abre espaço para proposições menos conclusivas e ainda em aberto; de outro, percebe-se uma espécie de coragem dialética na tentativa – um tanto quanto vã – de decomposição de um *status quo* de um pensamento crítico de época ou, melhor dizendo, de uma crítica que corresponda precisamente às demandas de seu próprio tempo, principalmente no esforço de se desprender das classificações a partir de escolas literárias clássicas.

Assim, sua crítica deve ser vista a parte de um viés ensaístico como uma forma em devir, em processo, que pretende mais do que sedimentar uma obra na história, promovê-la a uma espiral típica do pensamento anacrônico, dar a ver alguns respiros, alguns pensamentos, quase como um primeiro passeio. Para análise de sua crítica, partimos dos quatro volumes intitulados de *Nova Literatura*, que tratam respectivamente dos gêneros romance, conto, poesia e por fim, da crítica (1975). Posteriormente, estes quatro volumes seriam republicados com pouquíssimas alterações em volume único (1985), com organização de Afrânio Coutinho. Além destas obras, como referências complementares, tivemos como horizonte também o *Dicionário Prático da Literatura Brasileira* (1979) e a mais recente publicação, de 1995, de *Teoria e Prática da Crítica Literária* (1995), assim como de obras específicas a respeito de alguns autores como William Faulkner, James Joyce, Mário Faustino, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, entre outros. É interessante destacar, em um primeiro momento, que

a brevidade dos trabalhos críticos de Assis Brasil e mesmo a acusação de que suas críticas seriam apressadas ignoram, de um lado, a infinidade de obras, autores e conceitos que o autor operacionaliza em suas críticas, e, de outro, o próprio exercício de dar visibilidade ao objeto livro como tarefa de vida, principalmente aqueles livros que passavam ao lado da crítica e dos leitores e que ficavam “esquecidos”, dando-lhes movimento, chaves de leituras, modulações de pensamento. Ainda que algumas de suas reflexões possam ser propriamente mais “generalistas”, a tarefa, como vimos anteriormente, é capturar a literatura em ato, pelo acúmulo e pela operação, fazendo do objeto livro um protagonista como modo próprio de engendramento de vida; sendo assim, não se pode ignorar um viés de generosidade em Assis Brasil em dividir, ainda que não formule um pensamento “inovador”, suas percepções mais íntimas e intuitivas, até mesmo suas impressões de leitor que jamais devem ser desprezadas.

Aliás, é sempre importante ressaltar que muito da escrita de Assis Brasil é resultado de seus procedimentos e anotações de leitura, inclusive abrindo espaço para dizer que toda sua metodologia crítica seria resultante justamente da liberdade requisitada por ele enquanto leitor. Este fato, inclusive, se desdobra na própria operação de uma escrita sempre dedicada às citações, às epígrafes e ao entrecruzamento de leituras e leitores, a partir de um procedimento de obsessiva acumulação de referências e citações, tanto pelas anotações em prefácios minuciosos, com contextualizações de obras mais díspares, quanto pelos apontamentos de caminhos tradicionais, de contextos até aleatórios, formulando séries literárias afetivas quase infinitas.

Em entrevista chamada *O Ziguezague da Vida Literária*, concedida para a tese de Francigelda Ribeiro (2014) a respeito de sua crítica, Assis relata que sua vida literária se inicia no Rio Janeiro concomitantemente aos seus trabalhos no suplemento dominical do Jornal do Brasil. Um dado importante sobre a crítica de Assis Brasil é que ela antecede a sua produção ficcional, um caso raro em que uma formulação de pensamento antecipa a produção do romanceiro, como se a literatura propriamente dita fosse um desdobramento desta biblioteca acumulada da imaginação, assim como do repositório dos procedimentos literários que comporiam uma literatura ainda em gestação.

O trabalho de crítica no SDJB permitiu ao autor, por exemplo, uma produção crítica que tinha, ao mesmo tempo, o privilégio e o risco de ter à disposição e em primeiro mão acesso a maioria dos lançamentos da literatura brasileira e mundial. Isto significa, de um lado, a possibilidade de antecipar uma série de características de uma literatura que vem, e de outro a coragem e o risco de ser um dos primeiros comentadores de tais obras no país. Com a relevância que o SDJB assumia como referência da crítica literária brasileira, caberia a esses

críticos, em geral muito jovens, escolher quais obras de quais editoras teriam maior ou menor relevância nos contextos literários da época, o que, como se pode imaginar, gerava uma série de pressões políticas e uma tendência de parte da crítica a agradar os “intelectuais” e acadêmicos. Frente a isso, o que vai se delineando na trajetória de Assis Brasil é um caráter de crítica cada vez mais confrontativa, de embate diante deste contexto pacificado, uma crítica de trincheira, uma emergência de uma crítica que se buscava “independente”, configurando uma atitude de “risco”, na medida em que produzir ensaios literários era, via de regra, gerir e mediar enfrentamentos constantes das relações de poder e status que permeavam as relações sociais nos meandros do meio literário carioca, ainda mais não sendo “cria”, como afirma, destes grupos desde sempre. O que se verá a seguir, é que estas relações jamais foram pacíficas e sequer podiam ser pacificadas.

Alguns pontos que podemos destacar em relação ao trabalho crítico de Assis Brasil nos suplementos do *Jornal do Brasil* e que se desdobram em todos os volumes de sua crítica, são um certo distanciamento a uma filiação direta com a crítica de esquerda da época, uma produção que, segundo afirma, mantinha o foco em publicações de caráter política explícitos; a rejeição de uma linguagem mais rebuscada, acadêmica, principalmente a de cunho marxista ou estruturalista, preponderante no ambiente da crítica da época, ao assumir um exercício de crítica ensaísta mais “independente”, autodidata ou, como ele mesmo diz “intuitiva” (ainda que recheado de referências); a insistência em atentar para publicações de autores e autoras de características diversas que haviam ficado alijadas, tendo como único critério a qualidade destas obras; um enfrentamento à rigidez de um arranjo corporativista tácito entre editoras, obras e crítica especializada que juntos decidiam quem seria publicado, lido, estudado ou premiado; a rejeição a métodos abrangentes e sistemas universalizáveis como categoria fixa de análise, como a linguística, a psicanálise e o estruturalismo; a adesão a uma postura crítica aos modos de pensar advindos do maio 1968, que flertam com o auge da pós-modernidade e da contracultura; por fim, a proposição de uma crítica que se assumia e se mantinha às margens dos sistemas e nas fronteiras dos métodos. Nas palavras do próprio Assis Brasil:

Eram os excluídos, exatamente os que me interessavam. Os estreantes, sobretudo, não tinham vez naquelas mídias, por razões as mais estranhas possíveis: desconhecimento por parte dos críticos, política e ignorância. Já na década de 1960, lembro bem, se o escritor fosse esquerdista ou se pertencesse ao Partido Comunista, os coleguinhas da imprensa lhe davam atenção. Todos os redatores dos jornais tinham tendência esquerdista, o que lhes assegurava o emprego. Assim, escritores tidos por esquerdistas tinham a sua vez nas mídias. Muitos que não pertenciam à esquerda partidária foram excluídos como é o caso do notável romancista baiano Adonias Filho. (RIBEIRO, 2014, p. 214)

Apesar de Assis Brasil se considerar “um marxista, um homem de esquerda” (ANDRADE, 2012)²⁷, a sua trajetória é atravessada e tangenciada por uma crítica a esquerda da época e isto se dá, como apontamos, pela adoção de uma crítica desviante, que busca escapar destas armadilhas terminológicas e classificatórias, a fim de compor uma crítica descentralizada, desaparelhada que, tal como sua produção literária, também se desdobra através da ideia de glossário múltiplo, pela via de metodologias cambiantes que advém dos procedimentos inaugurados no próprio ato da ensaística.

1- Criticar o romance, a poesia, o conto: o que é ler e o que é escrever?

Nova Literatura – O Romance, publicado em 1973a, é aberto com uma epígrafe de Álvaro Lins, jornalista pernambucano, membro da Academia Brasileira de Letras e crítico literário do começo do século XX: “Não digas nunca a um crítico que lhe falta o sentimento da piedade. Pois é. A piedade que mata o amor; e nenhum crítico suportaria os sacrifícios do seu trabalho se não estivesse animado de um absoluto amor à literatura” (LINS *apud* BRASIL, 1973a). Assis Brasil começa, então, por modular sua crítica a partir de dois pontos: um gesto de coragem, como estratégia típica de um sacrifício cristão e um exercício de fragilidade da crítica, uma fragilidade que adviria da potência da escrita que visa explodir um passado, tal como aponta Nietzsche:

(...) ter a força e aplicá-la de tempos em tempos para explodir e dissolver um passado, a fim de poder viver: ele alcança um tal feito conforme traz o passado para diante do tribunal, inquirindo-o; no entanto, todo passado é digno de ser condenado – pois é assim que se passa com as coisas humanas: sempre houve nelas violência e fraqueza humana. (NIETZSCHE, 2003, pg. 22)

A percepção da escrita como uma coragem, na proposição de uma escrita que se dá às margens de uma crítica, na turbidez de uma zona de “entre”, se aproxima da proposta de Simone Weil, que percebe a coragem não como um ato de bravura diante da guerra, mas justamente na perseverança de uma esperança diante de percepção do mundo como uma estrutura vazia, sem fundamento, na medida em que quase tudo está suspenso neste “quase” (BINGEMER, S/D)²⁸. Em artigo para Revista Cult, Maria Clara Luchetti Bingemer aponta que Weil havia rejeitado o batismo oferecido por um padre pois acreditava que isto seria “trair” este “quase” e se abrigar nas seguranças da Igreja, separando-se dos esquecidos e

²⁷ Entrevista publicada por Samária Andrade. Disponível em: <<https://www.revistarevestres.com.br/entrevista/assis-brasil-maquina-de-escrever/>> Acesso em: 17/04/2020

²⁸ Artigo Filosofia e Mística em Simone Weil, de Maria Clara Luchetti Bingemer, doutora em teologia pela PUC- RJ, publicado pela Revista Cult. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/filosofia-e-mistica-em-simone-weil/>> Acesso em: 17/04/2020

proscritos, junto aos quais o amor de Deus se faz “quase” impossível, “mais ausente que a luz numa cela tenebrosa” (BINGEMER, S/D). Para Weil, o que configura a força advinda da inscrição de um “quase”, como aponta em seu texto *A Iliada ou o Poema da Força* (1986), é aquilo que advém de sua propriedade enquanto “dignidade da fraqueza” na medida em que “o soldado vencer é como uma calamidade da natureza; possuído pela guerra, não é mais que um escravo, (...) tornado em coisa, e as palavras são sempre sobre ele, como sobre a matéria” (WEIL, 1986, p. 30).

Weil aponta para a necessidade radical de imaginar uma habitação que se dá na esperança, pois “aquilo que queremos é nada menos que tudo” (WEIL, 1986, p. 21), em uma equação que envolve este caráter de amor que nada mais é que uma abertura do homem ao comum, a vida como traço de “desgraça de todos, vencedores e vencidos”. Gesto similar observamos em Assis Brasil, através da habitação de uma esperança radical no objeto livro e na própria literatura como possibilidade de desfazimento dos lugares de poder, o estatuto da coragem e da esperança como política de trincheira contra as estruturas sócio-políticas de seu tempo. A tarefa estaria não só em um confronto que se instaura na fissura da literatura, mas na imposição de um dissenso, de um atrito como acolhimento, hospitalidade e esperança. Trata-se de uma espécie de coragem de se desagarrar de um tipo de tradição e se manter errante, tal como Weil ao negar a proteção do batismo cristão. Logo no prefácio de *Nova Literatura – Romance* (1973a), por exemplo, Assis Brasil já deixa ver seu principal dissenso:

Alguns críticos desinformados – principalmente os ditos “ideológicos” - e alguns leitores apressados, costumam dizer que “depois” de João Guimarães Rosa nada mais aconteceu de importante na prosa de ficção brasileira. Outros vão mais adiante e afirmam que “depois” de alguns poetas do Modernismo – eles se referem sempre à geração de 22 a 30, e alguns ousam falar em João Cabral de Melo Neto, que ainda não entrou para os compêndios literários – nada de novo surgiu na poesia nacional. E o brado que se ouve, bastante alarmante, é de que a literatura brasileira entrou em crise, ou está, o que é pior, estagnada. (BRASIL, 1973a, p. 15)

Assis Brasil traz como ponto de partida uma preocupação com as proposições do que o autor considera como “crítica ideológica”, um tipo de crítica que se insere interior de um tempo histórico homogêneo. A principal destas críticas seria a de cunho marxista que, naquele período, propunha a percepção da literatura brasileira como matéria “em crise”²⁹ ou “estagnada”. Assis Brasil percebe que esta crítica faz uma leitura da literatura como uma “arte ‘desenfreada’ de nosso tempo” cujo objetivo seria “uma simples compensação em relação ao

²⁹ Em nosso tópico sobre a tetralogia piauiense retomaremos esta noção de crise apontada por Assis Brasil para trazer a percepção de que, de um lado, o romance é um gênero em crise, coisa que Assis não destaca, em detrimento do romance como um gênero que está “em aberto”, a partir de Umberto Eco. Alguns pontos podem daqui podem aparecer repetidos lá, com objetivos distintos.

frio mundo tecnológico” (BRASIL, 1973a, p. 18). Considerando a relação entre literatura e desenvolvimento técnico, Assis aponta que:

É evidente que todas estas teorias são complexas demais para uma simples olhada de raspão, mas o que se pode depreender é que os estetas e filósofos de hoje concentram suas observações mais em um “meio” onde a obra de arte atuaria, hoje e amanhã, e sua gênese propriamente dita fica muitas vezes num plano “obscuro”. Na verdade, entre a explicação de uma obra e a sua “compreensão” vai uma distância muito longe. (BRASIL, 1973a, p. 18)

Interessa-nos nesta observação de Assis Brasil a percepção de um viés crítico a partir de uma externalidade da obra. Em caminho oposto, para o autor, é na percepção autônoma de suas potencialidades como formulação de linguagem, no interior da própria obra e de seus contornos, que estaria uma espécie de mancha obscura que precisasse ser explorada e “compreendida” pela crítica, mancha esta que podia ser comparada à sombra do contemporâneo, como vimos anteriormente traçado por Giorgio Agamben. A proposta de Assis Brasil para o enfrentamento a esta crítica de uma “esquerda partidária” seria assumir a “ousadia e a satisfação de escrever sobre livros de estreia, sem sequer perguntar a postura política do escritor, que não vinha ao caso”. Naquele momento, destaca, “essa prática [era] algo temerária, do ponto de vista crítico, pois não se sabia se o escritor confirmaria suas qualidades literárias” (BRASIL, 2012, p. 216). Para trazer alguns exemplos, Assis Brasil contra ter sido um dos poucos a escrever sobre José J. Veiga, escritor goiano que começa a publicar tarde e a quem Assis Brasil dedicou uma página inteira do suplemento do Jornal do Brasil, muito embora este “não tenha ficado naquele desvão (...), mas sofreu um tropeço quando a Editora Civilização Brasileira quis transformá-lo num escritor esquerdista participante” (BRASIL, 2012, p. 216).

Um dos enfrentamentos constantes que teve Assis Brasil, por exemplo, foi com o editor Ênio Silveira, que o autor cunhou de “editor festivo”. Ênio teria se recusado a publicar autores como Samuel Rawet e Clarice Lispector “por julgá-los alienados”, além de deixar de lado e acabar por perder autores como Dalton Trevisan e Moacir C. Lopes, por atrasos nos pagamentos de direitos autorais. O escritor relata que, por receber essas informações em primeira mão, assumia como tarefa dedicar mais tempo e mais espaço em seus suplementos para a análise de obras desses autores que, segundo o próprio, sem um pouco de atenção, sem um olhar cuidadoso, a tendência é que fossem, aos poucos, apagados, excluídos. Um escritor com quem Assis Brasil também teve divergências foi Carlos Heitor Cony, a quem afirma ser um “comensal ou beberral” da editora de Ênio que, no fundo, “queria só panfletos e não arte”, além de promover uma série de conchavos que pouco tinham a ver com literatura.

Esta postura esquiva de Assis Brasil, no entanto, também coloca em seu passado algumas ambivalências quando, por exemplo, entra em contato com Gumercindo Rocha, que havia sido o primeiro a publicar Rubem Fonseca e Nélida Piñon. Gumercindo publicara uma coletânea de ensaios de Mário Faustino, organizado por Assis Brasil, logo após a morte do poeta no ano de 1963, pouco antes de Benedito Nunes ter feito a recolha dos poemas de Mário publicados no JB. Acontece que Gumercindo³⁰ havia sido filiado ao partido integralista de Plínio Salgado e, embora já tivesse abandonado o partido, era visto como uma pessoa particularmente apoiadora do golpe de 1964, ou seja, uma pessoa notadamente da direita. Embora não tenha travado amizade com Gumercindo, Assis Brasil circulava pela editora chamada GRD com suas publicações, o que causava ainda mais distância, para não dizer um abismo, entre ele e alguns amigos da esquerda da época, em especial, Ênio Silveira. Assis Brasil conta que o editor, uma vez, ao ver os livros da GRD nos balcões da livraria da Civilização Brasileira, no centro do Rio, “gritou que não queria os livros daquele fascista em sua livraria e mandou jogar os livros na sarjeta” (BRASIL, 2012, p. 216). Assis Brasil lamenta o gesto e diz que “vários passantes se beneficiaram do evento” recolhendo os livros que estavam na rua, denunciando o que ele chama de ato de um “fascista de esquerda festivo. Algo que os nazistas fizeram em muitos lugares”. Ambivalências da história que devem ser anotadas, principalmente pois, logo em seguida, o autor vai lamentar a derrubada a golpes de trator da livraria deste mesmo comunista que ele chama de “pseudo-comunista” (BRASIL, 2012, p. 216). No fundo, ambos eram defensores dos livros à sua maneira.

Neste caminho de crítica autônoma, Assis Brasil, aos poucos, vai conquistando uma trajetória que busca desaparelhar os meandros da literatura com o objetivo puro e simples de dar voz aos livros: a sua publicação, sua recepção, a relação dos leitores, extraindo desta relação as disputas e ambivalências que se dão como forças modais da própria estrutura social brasileira, perpassando por suas delimitações sócio-políticas, partidárias e relações de apadrinhamento entre pares de uma elite estabelecida. Como exemplo, temos um relato do também crítico piauiense Francisco Miguel de Moura, que menciona em uma apresentação que faz na Academia Brasileira de Letras o romance histórico de Assis Brasil a respeito dos bandeirantes. Moura menciona uma carta que Assis Brasil havia lhe enviando contando de um encontro ocorrido na Academia Carioca de Letras, deixando explícita a relação distanciada e crítica que o autor mantinha com muitos de seus pares:

³⁰ Assisti ao documentário *O Prólogo*, de 2013, dirigido por Gabriel Figueira Marinho, que conta sobre as produções de filmes publicitários financiados por empresários no pré-golpe de 64. Gumercindo concede entrevista e fala de sua participação no golpe, inclusive, saindo com arma em punho pelas ruas, no primeiro de abril de 1964.

Ontem fui à posse da Stella Leonardos na Academia Carioca de Letras. Ela é esforçada, quer sair da marginália, mas comete o erro de tentar se afirmar pela periferia... A coisa é complicada. Passou 15 anos levando bolinhos e chás para os acadêmicos da ABL: Aurélio, Montelo, et caterva, e aplaudiam-na. Era uma festa. Quando se sentiu segura para candidatar-se a uma vaga – merecia – não entrou. Agora, o inexpressivo Murilo Melo Filho, baba-ovo do Bloch... Bem, a Stella teve um voto... Nem a prima Rachel votou nela. (BRASIL, Apud MOURA, s/d³¹)

O autor extrai destas pequenas tramas os pressupostos literários de construção de sua crítica, tendo como norteadora a percepção deste *modus operandi* do universo literário brasileiro, em especial o carioca, que frequentava e observava com mais atenção. Em oposição a isto, na verdade, tomando caminho oposto para pensar aquilo que lhe chamava atenção em literatura, Assis Brasil opta por pensar sua crítica em torno do conceito de “novo”. Embora não seja uma classificação inventiva e que, inclusive, repete os modelos de vanguarda moderna, aparece na metodologia crítica do autor através de duas frentes que lhe possibilitam considerar a literatura como um *corpus* em aberto, ao mesmo tempo em que lhe garante um apontamento da literatura como um exercício constante de imaginação em direção a um outro. Assim, a ideia de novo, para Assis Brasil, se diferencia do conceito da vanguarda moderna de “o novo”, para quem não haveria propriamente uma busca da novidade, mas a incorporação de uma tradição de constante rompimento com o passado. O “novo”, para Assis Brasil, aparece como uma estrutura entre a tradição e a vanguarda, entre história e obra, entre a escrita e o passado.

Não se pode perder de vista que os quatro volumes críticos do autor vão se chamar *Nova Literatura*, o que denota que esta classificação está propriamente no cerne da tentativa de perceber essa “novidade” como algo que se impõe como oposição a uma “tradição” no interior de uma historiografia apontada pelo autor como “homogênea”, ainda que “dialética em alguns pontos”, como a “crítica ideológica” de um marxismo mais “tradicional”. O exercício dos volumes de *Nova Literatura* é, então, afastar uma espécie dogmatismo, tendo como princípio perceber que “é verdade que muitos escritores, principalmente os novíssimos, (...) ainda estão na antessala da criação”, ainda que atuem em direção a um “futuro, às vezes bem distante das perspectivas críticas.” (BRASIL, p. 1973a, 20). O que emerge como novidade, por fim, não está no quanto a obra é capaz de romper com o passado, inventar uma linguagem jamais vista ou ser vanguardista, mas sim o quanto ela se distancia do aparelhamento metodológico e conceitual da crítica, ou seja, o quanto ela consegue colocar em xeque os próprios estatutos estabelecidos enquanto literatura.

³¹ Pode-se encontrar este artigo transcrito no Jornal da Poesia. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/@fma19.html>> Acesso em: 22/05/2020

O volume crítico sobre o romance, especificamente, está dividido em quatro partes: “Os Consagrados”, com análises de Herberto Salles, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, entre outros; “Os Novos”, com Autran Dourado, Osman Lins e Antônio Callado; “Os Mais Novos”, com Jorge Mautner, Ignácio de Loyola Brandão, e Rezende Filho, entre outros; e “Os Novíssimos”, já trazendo estudos sobre Sérgio Tapajós e Caio Fernando Abreu. Esta preferência pelo “novo”, que poderia ser vista como um ponto cego, uma incapacidade de nomenclatura ou até uma fragilidade de classificação de Assis Brasil (o que seria o novo? Quais seriam os pontos que ancorariam tal classificação?), mais do que uma categoria de análise, com definições e bordas traçadas, são como nortes, uma espécie de “*ethos*” do autor, um ponto de partida de onde se deveria apontar os caminhos da literatura. Em entrevista datada de 2012, por exemplo, Assis Brasil destaca:

Priorizei os contistas que estavam surgindo, alguns reconhecidos hoje, outros ainda sem o devido reconhecimento, como é o caso de Samuel Rawet, escritor de singular trajetória. (...) Passei a apontá-lo como um dos pioneiros do conto de flagrante (...) tanto é que coloquei ele como um dos fundadores de uma Nova Literatura, ao lado de outros, inclusive Gabriel Ferraz, outro nome esquecido. (BRASIL, 2012, p. 214)

Não era incomum, por exemplo, Assis Brasil se tornar uma espécie de portador das frustrações de uma série de autores que remetiam a ele cartas com reclamações e desabafos, dizendo-se frustrados por serem pouco lidos e estarem relegados à notas de pé de página dos jornais, com exceção de Assis Brasil que tentava retirá-los deste poço de invisibilidade. Ele conta que Samuel Rawet se descrevia como um “frustrado e amargurado”, ainda que tivesse circulado ao lado de grandes nomes da literatura e fizesse parte da equipe de engenheiros, junto de seu amigo Joaquim Cardoso, na construção de Brasília. Para Assis Brasil, ambos eram “cabeças pensantes e marginalizadas pelo sistema” (BRASIL, 2012, p. 215). De certa maneira, a posição privilegiada de Assis Brasil, ou seja, a possibilidade única que ele tinha de se colocar na linha frente da crítica nacional, lhe permitia alçar alguns voos que a outros não seriam permitidos. O novo, então, passava a ser uma tarefa múltipla, coletiva, uma tarefa voltada para esta multidão de vozes invisíveis.

1.1- 22, 30, 45, 56: desfazendo o modernismo nos números

Assis Brasil, no entanto, não retira este conceito de “novo” exclusivamente de suas pesquisas e de sua formulação crítica frente ao Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Como ele mesmo afirmava, como a literatura se fazia “nova” conforme ela era capaz de desaparecer a crítica de seu tempo, o autor se circunscrevia por um arcabouço teórico que lhe

permitia estar atento ao que de mais recente se fazia em literatura em termos de experimentações. Inclusive, parte das reflexões de Assis Brasil advém não das teorias sobre o romance ou sobre os contos, mas de pesquisas que se faziam sobre a poesia, principalmente do movimento concretista em que autor vai se encontrar com o pensamento de Humberto de Campos. Cabe dizer, como adendo, que Assis Brasil estava direcionando os rumos da prosa de ficção para além das narrativas e de seus conteúdos sociológicos, mas para um caráter de invenção que não tinha relação necessariamente com estudos sobre a ficção, algo que estava sendo pensado, por exemplo, por Décio Pignatari em ensaios como *Cultura brasileira pós-nacionalista*, em que afirma que:

Embora não se trate de eliminar a temática nacional, mesmo hipostasiada em temática social, torna-se mais e mais claramente sensível que a sedimentação e a caracterização de uma cultura brasileira só podem resultar de atos criativos em diagramas cada vez mais estruturais e estruturados – a noção da estrutura não detendo, mas propiciando aberturas, transformações e superações –, sendo impossível que possa resultar de meras trocas no eixo de substituição ou seleção, de trocas de paradigma, em lugar da subversão do sintagma. (PIGNATARI, 1998, p. 21)

Décio, que havia colocado em prática este exercício especificamente em dois livros, como a obra de contos *O Rosto da Memória* (1986) e no romance *Panteros* (1992), gostaria de ver acontecer na prosa aquilo que já se experimentava na poesia. Entretanto, para Assis Brasil, não se tratava de alçar voos tão radicais quantos os concretos que realizavam pesquisas em técnicas verbivocovisuais em plataformas multimídia, que se realizavam principalmente nos exercícios de poesia concreta, partido de pesquisas das ciências da linguagem e das imagens como a semiologia e o desenho industrial, assim como do cinema e de um cotidiano nacional cujo contexto era dado pelo próprio tempo.

Para Assis Brasil, tudo isto estava dentro da perspectiva que ele chamava de “novo”, porém um novo que não empurrava o tempo necessariamente para frente, sendo a literatura uma projeção de futuro. No caminho inverso, o “novo” de Assis Brasil tinha a ver com uma vinculação com e contra a tradição em relação ao seu presente. Como tal nomenclatura não poderia dar conta do universo literário expandido de uma pós-modernidade em ascensão, ainda que não pretendesse propor um conceito delineado, o autor opta por desdobrá-lo em outros “novos”, ainda que mantendo a referência em torno da ideia de “novo”. Assim, além do “novo”, propõe uma leitura que se faça ao pelos autores “mais novos” e, por fim, os “novíssimos”.

A impressão é que a chave para adentrar o pensamento de Assis Brasil em relação à crítica brasileira está mais no trajeto crítico até se chegar a ideia do que ele chama de “novo” do que propriamente em extrair deste novo uma conceituação precisa, específica, fechada.

Isso pode ser visto, em um primeiro momento, na ambivalência deste conceito de “novo” que se apresenta com um caráter duplo: a rejeição a um projeto de literatura como algo “homogêneo” que permitisse dar uma “moldura” a literatura brasileira, assim como a formulação de um conceito aberto, que permitisse mais do que uma delimitação, o engendramento de uma fronteira porosa, que permita atravessamentos e trocas, afastando aquilo que o autor aponta na crítica da época como sendo um “medo dos escritores vivos” ou “medo dos comprometimentos”.

É em *Nova Literatura – O Romance* (1973a) que estão formuladas as principais ideias que circunscrevem e se baseiam seu trabalho crítico, como por exemplo a percepção de que a crítica literária brasileira estaria sempre a reboque dos acontecimentos políticos locais, através daquilo que ele nomeia de “estranha aliança” avinda de uma espécie de renascimento de um “nacionalismo” que teria se dado a partir do modernismo proposto por Mário de Andrade. O autor demarca as datas de 1922, 1930 e 1945 como os três principais “acontecimentos políticos e não estéticos ou simplesmente literários” da primeira metade do século XX, destacando que foi a partir destes três eventos que os críticos “atrelaram seus conceitos ‘historiográficos’” limitados à “política do país” (BRASIL, 1973a, p. 22). A radicalidade do gesto de Assis Brasil está em sentenciar que:

É preciso que se afirme que o Modernismo já morreu, que já cumpriu sua “meta” de atualização da literatura brasileira. Se quiserem o número da pedra tumular, está aqui: 1945. Tivemos ainda uma década de “exumação” neoparnasiana e depois a eclosão do verdadeiramente novo”. (BRASIL, 1973a, p. 22)

Como enfrentamento a esta data de 1945, em que “uma geração de poetas desenterrou velhas fórmulas, velho vocabulário, e empreendeu um retorno ao tradicional mais cediço”, ele firma uma nova data, 1956, que para ele seria a responsável por abandonar as “mazelas do naturalismo ingênuo” e do “realismo social” perpassados pela “veleidade imitativa da realidade”, ressaltando dialeticamente um gesto típico do moderno: suas “nuances góticas aos aspectos mais fantásticos da condição humana, como o antropofagismo” (BRASIL, 1973a, p. 23).

O ano de 1956, para Assis Brasil é responsável pela renovação da literatura, a partir de três lugares distintos: os romances *Doramundo*, de Geraldo Ferraz que, em “edição escondida (...) rompe com o realismo tacanho dos nossos escritores do ‘interior’” e *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa que “estivera em silêncio durante dez anos”; a poesia concreta que “quebrava em definitivo as desgastadas fórmulas dos poetas comprometidos com o passado” e o suplemento do JB com “informações de alta importância” de seus “jovens

pesquisadores, num clima de trabalho produtivo e originalidade criadora”; e por fim, o livro de contos de Samuel Rawet, *Contos do Imigrante*, responsável por atualizar a escrita do gênero que, por ser o de mais radicalidade na escrita da prosa, conteria as principais experimentações disto que se poderia chamar de “novo”.

Sobre o livro de Rawet, é interessante ressaltar que Assis Brasil propõe uma inesperada releitura anacrônica da história, ao apontar que caberia a *Contos do Imigrante* a incumbência de recuperar a até então “esquecida produção dos contos de Machado de Assis”, ainda que Machado tenha a seu favor o “trunfo moderno”. O autor desfaz, inclusive, a proposição comum entre os literatos de que era Tchecov o criador do conto moderno, destacando que está em Rawet justamente as razões da modernidade se instaurar ainda antes nos contos de Machado, na medida em que o contista russo aparenta ser um tanto quanto anacrônico perto das narrativas do brasileiro do século XIX.³²

Em prefácio de 1998, de nome *Samuel Rawet, um marco literário*, a propósito de uma das mais primeiras reedições dos contos do autor³³, feita pela editora Ediouro, Assis Brasil faz uma curiosa justaposição entre Guimarães Rosa e Samuel Rawet, mostrando mais uma vez sua preferência como ética e política em relação aos “novos” e invisíveis escritores. O autor conta do espanto de Nelson Rodrigues a respeito da repercussão da morte do escritor mineiro. Em contraposição, Assis Brasil afirma que, conhecendo bem o meio em que vive, não teve espanto algum, pois via Guimarães como um “carreirista, um deslumbrado pela medalha e pelo elogio”, que “por feitio pessoal, adotava uma certa postura de auto-exibição, de autopromoção” (BRASIL *apud* RAWET, 1998, p. 10). Assis Brasil chega a dizer que, sem que isso diminuísse a qualidade da escrita de Rosa, o autor mineiro “chegava mesmo a bajular os críticos, a fazer-lhes bilhetinhos e dedicatórias encomiásticas” (BRASIL *apud* RAWET, 1998, p. 10).

De maneira diametralmente oposta a Rosa, Assis Brasil destaca um Rawet “arredio, desconfiado” e que “por conhecer melhor a hipocrisia humana (...) carregava uma incompreensão.” Rawet, para Assis Brasil, por ser visto como um homem sem família e sem pátria³⁴, morador do Hotel Paissandu no Flamengo e de vida modesta, um homem cuja literatura chega a ser do porte de um Jorge Luís Borges ou Samuel Beckett, elogio que se não é proporcional ao que o autor merece, pelo menos delimita de maneira bastante evidente a

³² Assis Brasil cita também os *Contos Fluminenses* que, segundo ele, seriam os mais tradicionais de Machado, no estilo maupassantiano, mas afasta estes da atualização que propõe com Rawet.

³³ Posteriormente, em 2004, a Editora Civilização Brasileira reeditou toda a obra do autor como quase sempre acontece com os escritores esquecidos ou pouco publicados em vida.

³⁴ Samuel Rawet era imigrante polonês, mas também brasileiro: como muitos, um estrangeiro com pátria ou um apátrida nacional.

trajetória em que deveria ser visto o conto brasileiro, apartado de uma tradição do gênero no Brasil. O autor aponta que:

Sem dar importância à norma novelesca, ao enredo episódico, seu conto é uma narrativa ‘por dentro’, uma peça acabada, homogênea. Como suporte, a linguagem sensível, artística, ponto concêntrico da reflexão profunda. Ele não adota modismos literários, nem faz concessões dramáticas. (BRASIL, *apud* RAWET, 1998, p. 13)

Do ponto de vista artístico, Assis Brasil vê em Samuel Rawet também características similares às que identifica nos escritos de William Faulkner, propondo, inclusive, uma abertura para que se possa vislumbrar seus escritos através da literatura do americano. Trata-se de uma proposição imprevista, principalmente pelo nacionalismo moderno, que alçava a literatura nacional para além dos marcos modernos de 22, 30, 45, incorporando-a a uma tradição mais ampla tanto temporalmente quanto conceitualmente. Por fim, Assis ressalta a escrita de Rawet como aquela que anuncia um “ponto convergente de um novo conto brasileiro, ultrapassadas as barreiras prolongadas do Modernismo quando o modelo da história curta entre nós tinha que passar por Machado de Assis”. Assim sendo, estaríamos frente a um “novo Rawet”, mas também um “novo Machado de Assis” (BRASIL *apud* RAWET, 1998, p. 13).

O problema aqui – e traçamos a trajetória que Assis Brasil aponta para a obra de Samuel Rawet para compreender seu procedimento diante de um “novo” na literatura nacional, um novo que está para além da estética – é que, apesar da escrita prolífica, Rawet não conseguia fazer seus livros chegarem nas livrarias, passando a maior parte da vida em uma errância para se ver publicado, chegando a vender um apartamento para custear uma publicação auto-editada. Samuel, no fim das contas, ficou sem moradia e suas obras pouco circularam. Aqui, me parece, se impõe a tarefa que Assis Brasil vê como a sua principal função como crítico: não se trata de tirar escritores da invisibilidade, mas de dar a ver as suas invisibilidades, lançar luzes para uma literatura enquanto transparência. É importante frisar que, no caso, não se trata de um autor ou de uma obra especificamente, mas de um campo de pensamento que, por conta de instâncias externas ao autor e suas obras, acaba por ficar descoberto, desconsiderado, principalmente se fossem lidas apenas pela chave deste “modernismo”.

Em certa medida, o procedimento crítico de Assis Brasil ao utilizar esta ideia de “novo” tensiona um conceito que advém também da ideia de “aberto” de Umberto Eco. Trata-se de um novo cuja abertura se dá em “desarrolar” os romancistas, contistas e críticos de uma

necessidade constante de reverências às gerações anteriores, assim como apontar para um compromisso da linguagem com uma investigação de si própria, a procura de uma voz única.

1.2- Os novos, os mais novos, os novíssimos: um exercício de desaparelhamento da crítica brasileira

Roland Barthes (2004b), em *O Grau Zero da Escritura*, traça uma diferenciação entre o que seria uma escrita e uma escritura, sendo a primeira uma espécie de desdobramento da fala e da língua, enquanto a última seria a instauração de um tom e de um *ethos* daquele que escreve. Barthes destaca que uma língua, no que se refere ao campo artístico, não chega a ser uma provisão de materiais, mas uma espécie de horizonte, mesmo um limite, uma fronteira, “uma linha cuja transgressão designará uma sobrenatureza da linguagem”, algo como “a espera de um possível” (BARTHES, 2004b, p. 19). A tarefa daquele que escreve seria a de fazer com que a língua sofresse uma interferência, aquilo que Barthes chama de “uma metamorfose cega e obstinada” que culminaria, aos poucos, na formação de um “estilo”, um fenômeno de germinação que se dá no interior da língua que resultaria numa “intenção de poesia” (BARTHES, 2004b, p. 21). O que se chamaria de estilo, porém, não pode ser chamado ainda de “um engajamento”, apesar de que é dele que emerge a “escritura”:

Toda Forma é também um Valor; por isso, entre a língua e o estilo, há um lugar para outra realidade formal: a escritura. Em toda e qualquer forma literária, existe a escolha geral de um tom, de um *ethos*, por assim dizer, e é precisamente nisso que o escritor se individualiza claramente porque é nisso que ele se engaja. (BARTHES, 2004b, p. 23)

Assis Brasil entra em contato com o pensamento de Roland Barthes através dos escritos críticos de Haroldo de Campos e formula grande parte de sua crítica a partir da relação que faz entre o pensamento de ambos, modulados ao lado do conceito de “aberto” de Umberto Eco. Assis Brasil incorpora o conceito de “escritura” como parte de um procedimento essencial da escrita e parte dele para montar esta sua ideia de “novo”, um “novo” que vai se modulando por uma espécie de vinculação direta entre a formação de um *ethos* próprio da escrita e um traço de estilo engajado da obra consigo própria que, assim sendo, se afastaria de uma correlação e articulação com uma vanguarda, tradição ou modelo literário, tampouco de um contexto político-social, ainda que seu conteúdo possa se debruçar sobre tais questões.

O Assis Brasil leitor de Roland Barthes observa em nosso meio literário uma escrita que se circunscreve na repetição do moderno, cujo modelo está nas bases das três décadas

traçadas pelo escritor como marcos: 22, 30, 45. Roland Barthes, para quem a literatura era uma espécie de morte, parece dar a Assis Brasil a tarefa da própria destruição destes marcos enquanto inaugura a fundação deste “novo”, na medida em que para ele “a literatura é como o fósforo: brilha mais no momento em que tenta morrer” (BARTHES, 2004b, p. 51). O romance “novo” seria, então:

Esse aparelho a um só tempo destrutivo e ressurreccional próprio de toda arte moderna. O que se quer destruir é a duração, vale dizer, a ligação inefável da existência: a ordem, seja a do contínuo poético ou a dos signos romanescos, a do terror ou a da verossimilhança, a ordem é um assassinio intencional. (BARTHES, 2004b, p. 51)

Entretanto, o que fazer quando esta moldura de destruição/ressurreição típica das vanguardas modernas se apresenta também como um mecanismo estável de linguagem? Ou, melhor dizendo, quando o “novo” da vanguarda que se instaura como tradição se difere do “novo” que Assis Brasil busca descrever? Para Roland Barthes, a questão está na referência de obras que se estruturam nos limiões da literatura, quaisquer que sejam estes limiões. Assis Brasil incorpora esta proposição fronteiriça, esta fresta como uma transição, através das escrituras nacionais que se dariam ao redor de um “marco” – ainda que um marco que se dê apenas para a dissolução dos demais. Um marco que é, praticamente, uma ironia aos marcos anteriores, ainda que seja convocado ao redor também de obras literárias. O ano de 1956, então, passa a ser a data em que se instaura uma espécie de “nova crise” em nossa literatura – agora sim formulando sua “crise do novo”, que seria nada mais que “um clima de renovação, de experimentação, onde a obra acadêmica, pomposa e repetida, não tem vez” (BRASIL, 1973a, p. 25).

O que se propõe é uma percepção de um intercâmbio constante entre literatura e crítica que se dá quase por fagocitose, ou seja, por troca e devoramento, em que uma incorpora a outra, na medida em que os momentos de potência da literatura seriam aqueles em que a crítica estivesse desaparelhada para pensá-la. No polo oposto, a crítica “tradicional” de uma literatura seria aquela que se afirma através da facilidade com que ela consegue estabelecer parâmetros de leitura, afinal de contas, seria neste momento que o projeto desta crítica se sentiria mais confortável para atribuir seus métodos fechados e compor seus sistemas. Segundo Assis Brasil, a modernidade brasileira teria sofrido este golpe de desaparelhamento apenas com o advento da literatura de Guimarães Rosa, quando se “deflagra uma verdadeira corrida da crítica brasileira, em busca de aparelhagem para poder enfrentar um livro”, muito embora isto fosse se acentuar com a chegada da poesia concreta que traz junto consigo “um aparato crítico” próprio que afasta de vez uma crítica “à sombra dos impressionismos e

estágios escolares” (BRASIL, 1973a, p. 25-26). Assis Brasil confronta este modelo crítico que, diante de *Grande Sertão: Veredas*, vai de um “alumbramento inicial” desaparelhado ao alçamento do livro à categoria de “parto espúrio da literatura brasileira” (BRASIL, 1973a, p. 25), dado o nível de especulações filosóficas que eram feitas a partir de seu lançamento.

Estamos diante de um movimento de desarticulação e desfazimento de uma tradição literária em prol deste “novo” enquanto se procura um desaparelhamento de modelos críticos mais clássicos que vão sendo descortinados frente a essas novas indumentárias estético-políticas. Esta tentativa de rejeição ao estabelecimento de um lugar fixo na história que Assis Brasil atribui ao seu conceito de “novo” é o mesmo que adotará nas tentativas classificatórias de sua obra: uma vez chamado de moderno, percebe-se como contemporâneo; quando visto contemporaneamente, se diz “escritor do nordeste” e, quando visto como “regionalista”, atribui a si a ideia de moderno. A ideia de “novo”, aos poucos, vai se construindo a partir da subtração dos lugares, uma espécie de crise do espaço, tal como apontamos sobre o contemporâneo segundo Agamben e Virilio. Uma tensão entre se construir a partir deste espaço de “vacância”, de uma inabitação da literatura, e ao mesmo tempo propor uma literatura que se equaciona nas fronteiras das classificações, tal como se propusesse um escape ao entrincheiramento nos modelos e nos manuais. Este gesto, em certa medida, se aproxima de uma espécie de postura crítica diante do mundo e de enfrentamento a instituições que emergem em proximidade e tensionamento aos movimentos de contracultura. Isto não significa dizer que Assis Brasil se vincule ao pensamento da contracultura, nem tampouco aos movimentos de contracultura existentes na época, embora tenha emulado e incorporado aqui e acolá algo dessa escrita em suas produções³⁵. O que se nota são gestos, traços, esquivas a um projeto de cultura que, lidos a partir desta chave, apontam caminhos potentes para formulação de sua proposição crítica.

1.3- A rejeição como produção: uma crítica de lugar nenhum ou um pequeno gesto de contracultura

**“De Norma, me lembro bem. Como esquecer com quantas bocas se faz uma daquelas, aquela multidão de abismos em que ela consistia?”
Agora é Que São Elas, Paulo Leminski**

Walter Benjamin (1994), em seus textos a respeito de Baudelaire, recupera da ideia de “boêmia” uma diferenciação entre os operários revolucionários que se dividiam, segundo

³⁵ Conferir especialmente as obras *O Destino da Carne e Deus, o Sol, Shakespeare*, de Assis Brasil.

Marx, entre os “conspiradores casuais” e os “conspiradores profissionais”. Os casuais seriam aqueles cuja atividade conspiratória se dava em paralelo às demais atividades da vida, principalmente a do trabalho que lhe dava o sustento, enquanto que os conspiradores “profissionais” se dedicavam “exclusivamente a organizar sua revolução”. Dizia Marx:

Lançam-se a invenções que devem levar a cabo maravilhas revolucionárias: bombas incendiárias, máquinas destrutivas de efeito mágico, motins que deverão resultar tanto mais miraculosos quanto menos bases racionais tiverem. (...) Daí sua raiva, não proletária mas plebéia, contra os habits noirs (casacas-pretas), as pessoas mais ou menos cultas que representavam esse lado do movimento das quais, no entanto (...) nunca se conseguem fazer de todo independentes. (MARX *apud* BENJAMIN, 1994, s/p)

O perfil destes segundos conspiradores seria o daqueles que habitualmente frequentavam as tavernas todas as noites, andando com todo tipo de gente, em busca de organizar suas próximas ações. Benjamin, em outro momento, compara estes conspiradores a uma outra classe, a dos trapistas – aqueles que catam trapos nas ruas – e vivem dos “rejeitos” de uma sociedade industrial, à margem dela, frequentando também as tavernas mais distantes (aquelas que não se cobravam impostos). O autor destaca que, tanto o literato quanto o conspirador profissional,

Podia[m] reencontrar no trapeiro um pedaço de si, afinal, cada um deles se encontrava num protesto mais ou menos surdo contra a sociedade, diante de um amanhã mais ou menos precário. Em boa hora, podia simpatizar com aqueles que abalavam os alicerces da sociedade.” (MARX *apud* BENJAMIN, 1994, s/p)

Benjamin passa por esta duas classes – conspiradores e trapeiros – para pensar Baudelaire e suas posições ambivalentes em relação a arte no decorrer de sua trajetória, destacando do poeta a característica de, não importando a posição que defende, apresentar sempre a postura de uma “metafísica do provocador”. O próprio Baudelaire teria dito em carta que diz “Viva a revolução!” como diria “Viva a destruição! Viva a expiação! Viva o castigo! Viva a morte!” (BENJAMIN, 1994, s/p). A provocação seria, para Baudelaire, um aspecto de posicionamento em oposição a uma instauração de um tipo de pensamento. Para isso, o poeta permanecia permanentemente “cambiante” em suas oposições, alternando suas visões de mundo incessantemente para garantir o estatuto permanente de “provocador”, de não-conformação às formas estáveis do mundo. Benjamin compara esta postura de provocador com o advento da disputa por “barricadas”, formando o que se poderia chamar, em Baudelaire, de um “pensamento de barricada”, ou seja, um pensamento que se norteia por se fincar como oposição, em vez de se espalhar numa luta pela cidade, formando uma metafísica da revolução similar ao pensamento alquímico, na medida em que esses conspiradores seriam

“os alquimistas da revolução,” e “partilham inteiramente a desordem mental e a estreiteza das ideias fixas dos antigos alquimistas” (BENJAMIN, vol. III, S/P).

Esta formulação de um pensamento de barricada engendra uma característica particularmente interessante na poesia de Baudelaire que nos interessa para pensar uma postura crítica de Assis Brasil. Benjamin destaca no poeta francês uma “profunda duplicidade que dá asas” a sua poesia, que “se interessava pelos oprimidos, mas tanto por suas ilusões quanto por sua causa”. (BENJAMIN, 1994, s/p). Assis Brasil, nas particularidades e idiossincrasias que vão estruturando seu pensamento sobre a arte e sobre a literatura, tem como uma das principais características a tentativa sistemática de ir montando “barricadas” frente aos críticos e pesquisadores de suas obras³⁶. O autor se mantém permanentemente em confrontação às ideias que lhe são atribuídas, o que significa que, em momentos díspares, se posiciona de maneira oposta em relação a suas proposições literárias e aspirações de classificação. Como postura, pode-se dizer que advém também deste ponto a sua ideia da escrita como um glossário múltiplo, na medida, em que posturas, ideias, classificações, análises, críticas e formulações de pensamentos são cambiantes conforme as ocasiões, reformando, de um lado, o caráter de um neutro de seu pensamento e, por outro, mostrando a multiplicidade que se abre “glossariando” a tradição literária.

Não se pode perder de vista que é neste ponto que Walter Benjamin percebe todo o problema da alegoria a partir de Baudelaire, na medida em que, a partir do barroco que, de certa forma, inaugura um “ser histórico” da modernidade, será o poeta francês talvez o principal destes índices. Segundo José Valdo Barros Silva Júnior, em artigo chamado *Escatologia e Drama Barroco em Walter Benjamin e Ariano Suassuna*, publicado na Revista *Lampejo* em 2020, é da ideia de uma “história enquanto grande palco do mundo”, no qual se podem ver acontecimentos de um “espetáculo lutuoso” que se dá a alegoria barroca de um “cemitério de caveiras” (SILVA JUNIOR, 2019, p. 92). Este espetáculo lutuoso, e por isso importa a comparação com Baudelaire, reflete a “ilusão lúdica” de uma:

Realidade como jogo, o qual pode afirmar a ilusão desse espetáculo ou negá-la, dependendo, pois, da disposição do humor melancólico dos seus personagens, bem como de sua capacidade de ludibriar astutamente a facticidade catastrófica e ameaçadora da história natural. (SILVA JUNIOR, 2019, p. 92)

É dessa perspectiva que Benjamin pensa uma história em que tudo nela:

Desde o início é prematuro, sofrido e malgrado, se exprime num rosto – não numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão,

³⁶ Isso pode ser percebido em nosso trabalho em diversos momentos: quando o autor escapa da classificação de moderno, de um homem colado ao pensamento da ABL, quanto ele é inserido no interior do que se chama de “regionalismo”, etc

nenhuma harmonia clássica de forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. (BENJAMIN, 1984, p. 1888)

Parte-se, então, desde imbróglia da alegoria do homem barroco para pensar a chave das tensões e atravessamentos da modernidade em Baudelaire que, em caminho similar, se apresenta com um pensamento que “tinha valor apenas como postura” e garantiria uma autonomia plena de pensamento diante da multiplicidade do mundo moderno em construção, para além de “proclamar o espaço que, como literato, tinha para se mover. Era a sua vantagem sobre os escritores do seu tempo, sem excluir os maiores”, ainda que isso resultasse que ele se situasse “acima do meio literário que o cercava.” (BENJAMIN, 1994, s/p).

No caso de Assis Brasil, este “pensamento de barricada” se apresenta em diversas faces nos múltiplos trabalhos do autor, o que pode ser visto através de um pensamento próprio do seu tempo que busca, ao mesmo tempo, se afastar das estruturas do sistema em vias de alcançar uma autonomia completa diante aos modelos tradicionais de pensamento, atualizando, talvez, a alegoria do homem barroco diante das múltiplas formas do mundo, desta história que se dá sem sentido e na forma de um jogo em que é preciso disputar. Esta autonomia cambiante a partir e contra uma modernidade, como barricada de pensamento que está, ao mesmo tempo, inserida em todas as formas da tradição, mas se modula contra todas elas, chamamos, em Assis Brasil, de um “pequeno gesto de contracultura”.

Embora tenha sido cunhado pela imprensa estadunidense na década de sessenta para designar as manifestações que aconteciam naquele período específico de um levante da juventude tanto nos Estados Unidos quanto no resto do mundo, o termo contracultura adquiriu uma série de significações e interpretações diferentes com o passar dos anos. Como aponta o filósofo Luís Carlos Maciel (1981) em algumas anotações feitas em artigo publicado na Revista Careta, este movimento foi estruturalmente caracterizado por um grupo e por um tipo específico de pensamento, mas seu conceito se espalhou para uma ideia de “cultura marginal”³⁷, ainda que “independente do reconhecimento oficial”, cujo significado, através dos anos passou a designar uma espécie de “anticultura”, um gesto que “obedece instintos desclassificados nos quadros acadêmicos” (MACIEL, 1981, p. 19). No mesmo sentido corrobora Carlos Alberto Messeder Pereira (1992) em sua breve obra *O que é Contracultura?*, ao afirmar que, embora houvesse a categorização específica do que seria contracultura como relativa a atividades da década de 60 e 70:

³⁷ Retomaremos a ideia de uma cultura marginal ou de um pensamento de margem quando tratarmos de obra Beira Rio, Beira Vida, e de seu projeto de uma literatura de beira. Investigaremos ali conceitos com fronteira, margem, periferia, beira, confirm, entre outros.

O mesmo termo pode também referir a alguma coisa mais geral, mais abstrata, um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente. (...) Um tipo de crítica anárquica (...) que de certa maneira, “rompe com as regras do jogo em termos de modo de se fazer oposição a uma determinada situação. (...) Uma contracultura, entendida assim, reaparece de tempos e tempos, em diferentes épocas e situações. (PEREIRA, 1992, p. 22)

É importante observar, então, o pensamento de contracultura não como um movimento único e estacionado no tempo, mas como uma prática que se incorpora a uma dinâmica que está em consonância com os movimentos da década de 70, ou seja, advém de movimentos específicos do famoso maio de 68, mas passa a habitar os espaços políticos e sociais enquanto ideia em permanente atravessamento com outros tempos e significações. Neste sentido, nossa proposta não está na filiação de Assis Brasil no interior da contracultura, mas em estender o seu conceito para um universo mais amplo que ambos compartilharam e que, portanto, pode ser visto em suas similaridades. Em prefácio sobre *O Destino da Carne*, Gilberto Mendonça Teles anota que Assis Brasil é um escritor que “olha sensualmente para as coisas” (TELES *apud* BRASIL, 1982, p. 199); curiosamente, é na mesma obra que optamos por começar a nossa tese, na provocação de pensar no porquê de se estudar literatura. Só para lembrar o trecho de Assis Brasil:

A dúvida maior: por que estudar literatura? Aqueles pobres homens todos mortos – alguns pomposos, outros ridículos perseguindo a fama, como um cão persegue o osso – o cheiro longínquo da fêmea no cio – a gloriosa Glória, uma mulher sem dentes, de seios postiços / os tuberculosos românticos aceitando o mal como uma dádiva: tudo como um tributo de sangue à arte / pela posteridade / o mortal está morto, viva o imortal. (BRASIL, 1982, p. 7)

Pode-se dizer, a partir disso, que o ato de olhar sensualmente para as coisas, para o mundo, é marca de uma não conformação com a imobilidade de um tempo em que estão “todos mortos”, entre os “tuberculosos românticos” que aspiravam uma imortalidade. Entre o morto e o imortal, como marcas de um passado imóvel, se instaura a tentativa de dar movimento às formas do mundo, de dar a elas uma vertigem que é própria do olho ou, melhor dizendo, que é própria de um caráter de erotização das formas da vida, que se movem tal como se estivesse diante de uma miragem em um deserto, um olho que vê, a todo instante, oásis. Em outras palavras, trata-se de, no fim das contas, dar ao olho uma retirada de seus lugares estáveis e fixos, destes lugares de “homens mortos”, para o engendramento da literatura, principalmente do objeto livro como uma forma, tal como apontamos em Walter Benjamin, na leitura de Baudelaire, de dar sentido – senso, gosto, sabor - ao jogo da história. Assis Brasil, para Teles, pensa a literatura como a projeção de um desejo. E se é a categoria

do “novo” aquela que inaugura esta ação de transparências frente às estruturas críticas da literatura, não seria o “novo” uma espécie de desejo de oásis, um desejo pelo não visto?

Cabe dizer que, mais do que perceber a literatura através de obras que se reúnem e se agrupam em uma série que representa uma não literatura, uma força contra a invenção da linguagem, o que está em jogo aqui é a percepção do texto como um empecilho e um obstáculo para a própria cultura ou um elemento cujo objetivo é a desarticulação da própria historiografia, o desaparelhamento dos leitores e das críticas e o desarranjo dos tempos, como tensionamentos que buscam o enfraquecimento das estruturas e instituições. Uma literatura como movimento de anti-cultura como tradição, contra a própria literatura de uma tradição, em busca de uma literatura porvir. Este gesto, em alguma instância, é próximo do que aponta Maciel, para quem a contracultura é “uma postura, ou até uma posição em face da cultura convencional de crítica radical”, portanto é algo que “foi, é e certamente será um ato indiscutivelmente positivo e genuinamente revolucionário” (MACIEL, 1981, p. 19) e cujo objetivo é desmentir, inclusive, os estatutos do que se cunhou chamar de contracultura.

Deve-se levar em conta, primeiro, que grande parte da produção crítica de Assis Brasil é feita nos finais dos anos 60, próximo do clima do maio de 1968, espécie de ponto de referência da geração da contracultura. O próprio Umberto Eco, que nos traz a ideia de “aberto”, ressalta a importância de levar em conta esta relação de seus conceitos com a urgência de seu tempo:

Enquanto escrevo, os estudantes de meu país estão colocando em crise, definitivamente, as estruturas de um poder cultural professoral, dogmático, administrador de verdades incontrovertíveis, e estão substituindo a “lição” pela “discussão”. (ECO, 1991, p. 16)

Assis Brasil não só toma para si esta proposição como uma abertura para uma ampla “discussão”, que se difere de vislumbrar o pensamento como uma “lição”, uma “transmissão”, como também incorpora a novidade de um pensamento ainda jovem, em latência, que se dá como positividade, como oposição aos seus moinhos de vento da época que, não por acaso, advinham dos críticos, escritores e intelectuais do modernismo. Este gesto que está margeado pelas formulações da contracultura não se ancora tampouco na ideia de uma “falta”, ou em um “vazio da literatura” que depois de “tal momento” estaria sem “nada de novo”, ou, simplesmente, na oposição de uma mera manifestação “contra” isto ou aquilo, mas na possibilidade de propor uma constante afirmativa de rejeição ao estabelecimento de um lugar: uma espécie de produção que desproduz enquanto elemento de cultura e, portanto, uma forma virulenta no ato de fazer arte e cultura. Assim, Assis Brasil aponta para os excluídos, para

aqueles que não são lidos, mas não necessariamente os “artistas marginais” profissionais, mas aqueles que são relegados à margem, como sendo justamente o cerne de sua análise crítica: apontar para aquilo que o seu tempo, entre seus discursos e poderes, é incapaz de ver.

Em caminho similar, o filósofo venezuelano Luís Britto García (2005), em sua obra *El Imperio Contracultural del Rock a la Posmodernidad*, publicada em 1995, destaca que a cultura produz um equilíbrio dialético entre a preservação de uma estabilidade estrutural ao mesmo tempo em que engendra diversas adaptações às situações que aparecem. Neste sentido, a cultura – e, por conseguinte, a memória – são essencialmente heterogêneas e parciais, formas e forças que levam a um esgarçamento que são base para as proposições de uma contracultura:

Asi como toda cultura es parcial, a toda parcialidad dentro de ella corresponde una subcultura. Cuando una subcultura llega a um grado de conflito inconciliabe com la cultura dominante, se produce una contracultura, una batalla entre modelos, una guerra entre concepciones del mundo, que no es más que la expresión de la discordia entre grupos que ya no se encuentran integrados ni protegidos dentro del conjunto del corpo social. (BRITTO GARCÍA, 2005, p. 4)

O que parece mais curioso nesta concepção é que, se partimos das ponderações que Assis Brasil faz a respeito de uma crítica “ideológica”, encontraremos justamente estes pontos minoritários que Britto Garcia traz à tona. Os estatutos de críticas mais sociológicas ou “ideológicas” estariam, de certa forma, dentro desses domínios de resistência, em suas múltiplas e heterogêneas maneiras de enfrentamento dos poderes estabelecidos, se formando e se agrupando em “subculturas” até, de certa forma, ganharem um espaço de margem que, aos poucos, se tornam “hegemônicos”: a tentativa de ocupar um espaço crítico diante daquele dominado pela cultura cujo objetivo seria o de rachar a cultura para que, em sua heterogeneidade porosa, fosse produzir outras camadas que pudessem entrar disputa com essas culturas. Por outro lado, a crítica de Assis Brasil, que trazemos em seus pequenos gestos contraculturais, seria aquela que, desaparelhada dos instrumentos da cultura, não visa a ocupação de seus espaços nem disputar com eles uma narrativa, mas se categorizar pelo seu caráter de “fora”, por uma diferença absoluta de modelo com estas culturas e subculturas, abandonando, inclusive, uma possibilidade dialética entre elas para compor uma outra série, um outro ponto de ancoragem para análise.

Por conta disso, o objeto livro para Assis Brasil se torna um instrumento cujo significante central está em permanecer em torno de algo no qual circula toda sua ideia disruptiva de cultura. O livro é a própria materialidade da disrupção da literatura. A proposição de um “novo marco” em 1956, contra os outros marcos modernistas, que poderia

ser vista como a tentativa de inaugurar uma “nova vanguarda”, não é mais do que o traço irônico de perceber qualquer data como um possível rompimento com a trajetória da cultura. O que importa, no caso, não é propriamente o marco, mas o instante de ruptura e desagregação que formula uma série apartada das demais. A todo instante o pensamento de Assis Brasil parece circundar a pergunta: “O que é livro para além do que a própria cultura diz?”. Para Assis, a “cultura”, em geral, está localizada propriamente no objeto livro que é, por si só, uma forma de enfrentamento destas estruturas fixadas da cultura, talvez no apontamento que faz Britto García quando afirma que, por sermos seres sempre inadaptados, formamos nossa cultura tal como uma contracultura, ou seja, “una disruptiva facturación de símbolos, artefactos y conductas, progresivamente diferencia de, y con frecuencia oposta a la normativa natural del instinto” (BRITTO GARCÍA, 2005, p. 8).

Maurice Blanchot (2013) recupera um gesto similar a Mallarmé, quando em seu texto *O Livro Por Vir*, anota a respeito de uma relação direta entre o poeta e seu tempo, em relação a um momento crítico que:

Constatando que para o escritor, a ‘época’ é talvez sempre um ‘túnel’, um tempo de intervalo, um entretempo, (...) melhor do que se arriscar segundo circunstâncias que não poderiam nunca ser totalmente favoráveis, era preferível lançar-se contra toda oportunidade histórica, nada fazendo para ajustá-las ao tempo, mas, pelo contrário, pondo em evidência o conflito, o dilaceramento temporal, a fim de extrair, destes, um esclarecimento. (BLANCHOT, 2013, p. 341)

Assis Brasil não parece querer tanto o esclarecimento dos pontos, mas a manutenção de sua nebulosidade ou, em outras palavras, a proposição de um “novo” que é também vago, turvo e se desfaz no gesto seguinte, na medida em que a questão permanece em relação aos autores “mais novos, novíssimos”, em completa desarticulação com sua tradição, gerando a própria disrupção da cultura contra a cultura: a crítica de Assis Brasil inventa a sua própria matéria anticultura, seu próprio glossário crítico. O que parece estar em jogo, então, é o enfrentamento da percepção de cultura enquanto produto da modernidade que sempre se impõe institucionalmente como um discurso de um poder, via de regra, unilateral. É por isso que Assis Brasil enfrenta “os tais moinhos de vento”, como citado anteriormente.

Neste sentido, o que vemos no autor não é propriamente uma tentativa de mapeamento da cultura, nem tampouco fazer com o que o “novo” se torne uma categoria com traços definidos, tampouco travar uma disputa “ideológica” com seus pares. Trata-se de uma crítica de promoção de vias alternativas de pensamento, de irrompimentos que se afastam de uma formação estruturante do intelectualismo, o que lhe daria uma autonomia crítica

necessariamente minoritária, observando um fino traço no interior da cultura em que, em latência, estaria a urgência de uma pós-modernidade:

El mensaje contracultural es, por ello, adversario directo de la logica unilateral, la estratificación social, el autoritarismo, la restricción sexual, la despersonalización y agresividad presentadas como paradigmas por el discurso la modernidad. En esto sentido, las contraculturas fueron la verdadera post-modernidad. Si se acepta la más valida definición de esta última, que la considera como una crítica de la modernidad, se aprecia de inmediato que las contraculturas negaron em todos os campos – filosófico, político, social vivencial – los postulados de la modernidad. (BRITTO GARCÍA, 2005, p. 25)

Neste sentido, o que chamamos aqui de “contracultura”, ainda que em sua precariedade do termo, é algo que Assis Brasil apontava com um impulso crítico à modernidade, uma organização do pensamento que busca desfazer esta tradição de vanguarda que aprisiona as formas e a linguagem. E esta linguagem, que se volta contra a cultura, refazendo, ao mesmo tempo, a vanguarda e a tradição, vai estar no cerne do seu estudo crítico em relação a poesia brasileira.

2- Criticar a poesia: a palavra entre a paideumia³⁸ e a tradição

Assim como dedica grande parte do seu primeiro volume de crítica a respeito do romance a desmontar uma série de critérios a partir dos quais se determinava de onde era possível se pensar a literatura brasileira moderna, propondo uma leitura que fosse feita através do conceito aberto de “novo”, no que se refere à poesia, Assis Brasil amplia suas concepções a respeito da linguagem e da estética propriamente ditas. Um ponto que merece destaque é a diferença de dois anos entre a publicação do primeiro volume e os demais, período em que algumas questões parecem se assentar em relação às proposições críticas do autor, dentre elas uma proposta dialética em relação à poesia que se apresenta no plano da palavra e da imagem.

Em termos temporais, Assis Brasil mais uma vez demarca o ano de 1956 como o ponto de “renovação poética” pós-45, partindo desta vez dos escritos de João Cabral de Melo Neto. O papel de João Cabral estaria em deflagrar um desaparelhamento crítico, ao compor uma poesia que, embora mantivesse uma correspondência aos critérios anteriores da poesia nacional, solaparia a crítica com sua linguagem ambivalente. Em primeiro lugar, Assis Brasil situa Cabral como um “poeta-inventor”, da “síntese poética” e da “dicção suficiente”, alguém

³⁸ Palavra proposta pelo etnólogo Leo Frobenius que no final do século XIX e começo do século XX busca pensar outras relações com a terra. A paideumia é uma relação que se dá entre a partir do telúrico, mas mantendo uma relação metafísica com a terra. Pode-se ver mais deste conceito na obra História das Civilizações Africanas, de Leo Frobenius. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/373226701/Paideuma-Wikipedia>> Acesso em: 27/04/2020

que seria capaz de formar um “lastro cultural”, um “paideumia” que, junto com Murilo Mendes, Oswald de Andrade e, até, Sousândrade, seriam os principais aportes desta nova poesia que desemboca no que viria a ser o movimento concretista (BRASIL, 1973b, p. 4).

Na visão do autor, a importância de João Cabral como um poeta “renovador” se daria mais na abertura que sua escrita insere na poesia nacional, que mais a frente seria capturada pelos poetas concretos, do que propriamente em seu suporte. A poesia cabralina comporia uma zona limiar entre o moderno e um pós-moderno em devir por ser um poeta “objetivo, contido em sua dicção e em sua técnica”, sendo esse o principal motor para “uma pesquisa de formas que não existira antes na poesia brasileira” (BRASIL, 1973b, p. 4). Trata-se de uma percepção de oposição direta a uma larga tradição da poesia brasileira, aquela que advém dos simbolistas franceses como Pound e Eliot, se destacando por uma diferença evidente entre uma literatura “progressista”, essencialmente experimental, e uma poesia “convencional”, em acordo com a tradição. Para Assis Brasil, a poesia da experiência seria a progressista, enquanto tanto a de cunho social, politicamente engajada, quanto a que advém da tradição europeia estariam atreladas ao passado e sua própria tradição, uma espécie de inversão na percepção. Para defender sua ideia, Assis Brasil se insurge contra o que chama de “alguns sensíveis” que acham João Cabral demasiado “formalista”, com “poesia intelectualizada, fria, dura e esquemática” (BRASIL, 1973b, p. 20). Para o escritor:

Todo grande artista não usa a arte apenas como veículo de suas ideias, vá lá, humanistas e suas ideias estéticas. Assim, um poema é mais que um libelo ou um discurso. É uma alquimia onde a posição do homem se identifica com a posição do artista, a tal ponto que, em João Cabral, sua poesia chega a usar ‘usar’ as vestes da ‘pobreza’, o caso vocabular, e da ‘frieza’, no caso da objetividade com que trata seus assuntos-poemas (BRASIL, 1973b, p. 20)

Para balizar sua posição, Assis Brasil retoma o conceito de “novo”, desfazendo as dualidades entre forma e conteúdo para perceber a poesia como simultaneidade: a literatura não pode ser “simbolista” ou “parnasiana”, na medida em que ela própria é o exercício de sua experiência, o que resulta em uma tradição que serve, como se pode ver na relação entre João Cabral e poesia concreta, de aporte para uma nova voz, ao contrário de uma relação sincrônica entre poetas e diacrônica entre gerações.

O conceito de “paideumia” usado por Assis Brasil parece ser bastante apropriado para compreender esta aproximação. Cunhado pelo etnólogo da cultura africana Leo Frobenius, a paideumia seria um método histórico-cultural que pensaria a história como uma espécie de “húmus” de uma cultura. Segundo ele, uma cultura só poderia ser compreendida no interior dela própria, principalmente na “emoção” que é expressada pelos seus conteúdos artísticos.

Para Frobenius, toda civilização seria composta por uma espécie de “forma interna” que partiria dos conteúdos “adquiridos por aprendizado”, responsáveis por “todas as experiências” desta civilização, sendo a arte este “campo epifânico”.

Qual seria, então, a “paideumia” de João Cabral na composição deste “marco” nas próximas gerações da poesia brasileira? Para Assis Brasil, a poesia cabralina coloca em xeque as estruturas mais sedimentadas na tradição crítica da literatura brasileira, na medida em que sua paideumia possibilita uma escavação genética da sua escrita. Assis Brasil extrai a paideumia da poesia de Cabral para pensar uma poesia nacional a partir de um critério duplo entre o “telúrico”, aquele que se liga à terra (ou a pedra, no caso de Cabral) e o “metafísico”, se aportando numa escrita que se dá entre a alquimia e utopia. Haveria, então, duas “atitudes” da poesia cabralina, que seriam “o essencialmente estético e o de sentido social”, porém, o que emerge como essencialmente “novo” não estaria apenas nessa combinação, mas quando “sua poesia é apenas a exteriorização desta procura, a discussão dessa procura”, ainda que “em sua busca ele não procure encontrar a linguagem, o mundo expressivo adequado para a ‘denúncia’ de sua própria poesia de homem que pensa e sofre com seus semelhantes” (BRASIL, 1973b, p. 21).

O conceito de paideumia permite, então, a recolocação de João Cabral no interior de uma poesia brasileira que combine concomitantemente experimentação estética e conteúdo social e, principalmente, a capacidade de se aportar de uma linguagem que desarme a tradição poética nacional. As questões sociais levantadas por João Cabral, para Assis Brasil, não são propriamente sociológicas, mas “paidêumicas”, ou seja, inerentes a esse “húmus” da cultura. Como exemplo, Assis Brasil destaca todo o poema de *Morte e Vida Severina*, que combina suas raízes ibéricas com suas aproximações com o barroco, através da recuperação de um “auto medieval” transposto para o nordeste brasileiro.

Para além da poesia cabralina, Assis Brasil destaca também dois momentos importantes que dariam conta de compor esta espécie de fervero poético ou o tal “húmus” da cultura em sua pulsão de transformação que se dá a partir de 1956. Seriam eles uma série de poetas advindos de uma “tradição da imagem”, um grupo conformado entre a geração pós-45, e as experiências mais radicais das vanguardas. Assis Brasil se interessa principalmente pela ambivalência de um movimento entre “um tributo, talvez demasiado longo a tradição da imagem” e “o rompimento com as experiências dos poetas consagrados de 22”, além de uma “adoção de uma linguagem poética mais afim a um caminho de tradição da poesia universal” (BRASIL, 1973b, p. 27). Dentre estes poetas estariam, por exemplo, Mário Faustino com sua página Poesia/Experiência no Suplemento no Jornal do Brasil, entre 1956 e 1958, como

também figuras como Marli de Oliveira, Lélia Coelho Frota, Afonso Villa e Afonso Romano de Sant'anna, que fariam parte do grupo Tendência. Não se pode perder de vista que, apesar de vinculadas às vanguardas modernas, Assis Brasil as vincula à ideia de “paideumia”, orientando os traçados desta “nova tradição”. Esse pensamento, no entanto, se torna possível a partir do advento da escrita crítica-poética-concreta de Haroldo de Campos, em sua tentativa de escapar de uma proposta de escrita, tanto crítica quanto poética, que fosse um resultado subsequente da cristalização e/ou novo dogma literário, tal como havia se dado nas sucessivas artes de vanguarda:

Tenho dito em mais de uma oportunidade, que a ‘poesia concreta’ dos anos 50 e 60 (...) ensinou-me a ver o concreto na poesia (...) transtemporalmente, como um processo global e aberto de concreção signica, atualizando de modo sempre diferente nas várias épocas da história literária e nas várias ocasiões materializáveis da linguagem (das linguagens). Safo e Bashô, Dante e Camões, Sá de Miranda e Fernando Pessoa, Holderlin e Celan, Góngora e Mallarmé são, para mim, nessa acepção fundamental, poetas concretos. (CAMPOS, 2006, p. 268)

No momento em que Haroldo de Campos propõe esta leitura da tradição não como diacronia, mas como anacronia, o que se rearranja é a própria ideia de uma poesia concreta como fundação de uma tradição. Ao contrário, em uma leitura de vanguarda, ou seja, na engenharia de tradição e ruptura, uma vez sendo Bashô, por exemplo, também um possível poeta concreto, o concretismo seria uma espécie de gesto tardio, uma bastardia alucinatória na “paideumia” da história. Assim sendo, Haroldo seria o mais radical dos “paidêumicos” porque assume todas as experiências da linguagem como parte do “húmus” cultural das linguagens poéticas que deveriam, por conseguinte, serem incorporadas no “amálgama de sua tradição”. A poesia concreta, por fim, seria uma espécie de virtualidade que se aproxima, por exemplo, da proposta de Didi-Huberman (2013) que, em sua obra *Diante da Imagem*, aposta em uma leitura do visível que não se dá a partir do conceito de representação. Quando este propõe uma leitura dos afrescos de Fra Angelico a partir da abstração da arte moderna, ou seja, dos brancos dos murais e dos “céus” ao redor das figuras, ele chama atenção para este lugar virtual: “não há o nada, pois há o branco” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 24). Assim, “ele não é visível no sentido de um objeto exibido ou delimitado; mas também é invisível, já que impressiona nosso olho e faz inclusive bem mais que isso. Ele é matéria. (...) Dizemos que ele é visual.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 24-25).

Na visão de Didi Huberman, é na anacronia da obra de arte que se observa uma disjunção da historicização das obras: de pintura se passa a ter “um concretíssimo trecho de branco”; o que significa que, em vez de um projeto poético que “rompe” com a tradição, há uma “abertura” no interior desta própria tradição ou, em outras palavras, o irrompimento

próprio da “paideumia” do interior das imagens da história. Didi-Huberman percebe neste gesto uma espécie de virtualidade: “o acontecimento de um virtus, o que está em potência, do que é potência” e, assim, “nunca uma direção a seguir pelo olho” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 26).

A poesia concreta como virtualidade “paidêumica” da poesia cabralina, segundo Assis Brasil, modularia a força motriz que irrompe nesta disjunção entre ruptura e tradição para engendrar a desestrutura da cronologia dos estudos literários, em uma vanguarda que se atrela em uma recriação permanente da tradição. Estamos diante, então, deste marco temporal, o ano de 1956, como o traço de uma temporalidade também anacrônica, principalmente quando colocado ao lado do modernismo brasileiro, na medida em que se torna uma data que “não se atualizava em relação a movimentos alienígenas, mas dava um passo à frente, autonomamente, à procura de renovação” (BRASIL, 1973b, p. 51).

Entretanto, este tipo de leitura crítica da história literária encontra uma barreira: ela será tratada por muitos dos poetas da geração de Assis Brasil em termos comparativos a uma poesia que se instauraria a partir de seus conteúdos “engajados” socialmente. Havia uma vasta discussão que demandava que concretos e críticos como Assis Brasil respondessem a uma pergunta: poderia um país subdesenvolvido, carente de reformas sociais, se dar ao luxo de ter vanguardas estéticas como o concretismo? Pode haver vanguarda em um país de maioria analfabeta? É de Paulo Leminski a resposta a essa pergunta que mais parece fazer eco entre seus pares. Em seu *Minifesto 2* diz:

A literatura de um país pobre
 não pode ser pobre de ideias. (...)
 Num país pobre,
 não se pode desprezar
 nenhum repertório. (...)
 Num país pobre,
 movido a carro de boi,
 é preciso por o carro na frente dos bois. (LEMINSKI, 2013, p. 113)

O mesmo Leminski, em *Anseio Crípticos 2*, escreve que a poesia concreta se fazia:

De um trabalho intelectual, realizado com alta ênfase na racionalidade, nas fronteiras entre a arte e a ciência. Uma textosignovisão global. E produziu sua própria teoria, a reflexão sobre si mesma, o aprofundamento do ser-poesia, enquanto signo, enquanto código, enquanto matéria e consciência de linguagem. (LEMINSKI, 2011, s/p)

Assis Brasil, ainda antes de Leminski, havia apontado para isto ao anotar que era com a poesia concreta que, pela primeira vez, teríamos um movimento ao mesmo tempo crítico e poético que fazia a literatura brasileira passar de “importadora” para “exportadora”,

ressaltando assim os estudos feitos por Max Bense³⁹. Viria de Max Bense, por exemplo, o interesse de Assis Brasil por uma arte inventiva, se desdobrando em uma crítica pensada a partir desta inventividade, o momento no qual, enquanto escrita, as múltiplas estéticas da poesia seriam “verificadas”. Bense sentenciava, por exemplo, que não seria possível reivindicar uma arte moderna e, ao mesmo tempo, proporcionar análises regressivas, porque “a arte moderna é a que menos suporta um atraso da linguagem e do pensamento na sua interpretação e na sua crítica” (BENSE *apud* CAMPOS, 2006, p. 23).

Isso permite a Assis Brasil se aproximar do modernismo brasileiro como um período ainda vinculado ao passado, pois havia sido forjado por alguns escritores que, em viagens à Europa, trouxeram novas ideias para tentar “diminuir” a distância em relação ao nosso país, que se considerava sempre “atrás” esteticamente. Para o autor, seria esta é a principal característica da vanguarda nacional: buscar uma equacionalização de nossa arte com o que se passava na Europa ou, pelo menos, uma diminuição do “abismo” entre ambos. Aquilo que ele chamaria de pensamento brasileiro “alienígena”. A inversão desta estrutura se daria, por fim, a partir da poesia concreta assumindo uma virtualidade poética radical, ou nas palavras Haroldo de Campos, quando “a função da poesia concreta não é [mais] (...) desprover a palavra de sua carga de conteúdos: mas sim utilizar essa carga como material de trabalho em pé de igualdade com os demais materiais a seu dispor” (BRASIL, 1973b, p. 7).

Neste ponto, Haroldo de Campos remete a outra característica do pensamento de Bense: a importância da crítica estar alinhada às suas próprias produções, pois “as terminologias são um sistema de transmissão muito sensível e muito frágil. A racionalidade que se revela nesse instrumental humano tem em mira (...) a destruição e toda espécie impensada de metodologia em que se costuma afogar a obra de arte” (BENSE *apud* CAMPOS, 2006, p. 24). Entretanto, o próprio Haroldo de Campos destaca, e isto é essencial para a crítica de Assis Brasil, que as críticas literárias possuem uma tendência a se assentar em ideologias, desde o *new criticism* (que Assis Brasil aponta algumas qualidades), passando pelas teorias de Lukács e a hermenêutica de Heidegger ou Staiger.

O curioso, neste caso, é que estas leituras “engajadas” da literatura historicizam seus conteúdos simulando adequação entre linguagem e seus desdobramentos sociológicos. Embora estas ferramentas possam ser ajustadas em alguns momentos específicos, o resultado passa a se dar em cadeia, na medida em que se tratam de abordagens que se pulverizam,

³⁹ Max Bense foi um dos teóricos pensadores da poesia concreta. O filósofo alemão era conhecido pelos seus trabalhos em filosofia da ciência, lógica, estética e semiótica.

resultando numa crítica e numa estética de “um palavrório dos epígonos ou imitadores” (CAMPOS, 2006, p. 26).

Há, no entanto, outras formas de se pensar neste esgarçamento da poesia concreta a partir da ideia de “paideumia”. Assis Brasil destaca, com resultados menos felizes, a escrita de Mario Chamie⁴⁰ da chamada Poesia Práxis, cujo grupo repudia “algo de grande importância para o concretismo: a funcionalidade criativa do espaço em branco”. O mesmo se daria com o grupo chamado Poema/Processo, liderado por Wladimir Dias Pino, Sanderson Negreiros e Marcy Cirne que “queriam participar da sociedade de massa” com “produtos também para o consumo”, na medida que “só o consumo é lógica” (BRASIL, 1973b, p. 13). Assis Brasil aponta que o principal nome desta frente seria o poeta Ferreira Gullar, que representa um número de poetas que, embora tenham proposto retomar com o manifesto neoconcreto uma espécie de conteúdo social na estrutura da poesia concreta, teriam acabado “repudiando suas experiências no campo novo” e “acabaram fazendo uma poesia tradicional, comprometida politicamente” (BRASIL, 1973b, p. 8). O autor, inclusive, vai ser bastante crítico a Gullar, seu companheiro nos tempos do Jornal do Brasil. Afirma:

Ferreira Gullar opõe vanguarda e subdesenvolvimento de maneira mais radical do que os poetas concretistas e de Tendência. A diferença é que o poeta maranhense quer uma poesia participante e popular, ao nível da compreensão do leitor mais “desaparelhado”, e a solução encontrada, e seus próprios poemas são exemplo, é voltar às velhas fórmulas poéticas, ao tradicional, de preferência à poesia popular interioriana. (BRASIL, 1973b, p. 56)

Na visão de Assis Brasil, Ferreira Gullar, principalmente em sua obra *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, assumiria “algumas afirmações apaixonadas e primárias”, fazendo a história dos movimentos políticos nacionais, “numa tentativa de extrair correlações e justificativas (...), uma posição, da sociologia da arte, que até os marxistas já abandonaram, prevendo aberturas e saídas de uma arte popular, mas acadêmica, sem renovação” (BRASIL, 1973b, p. 57).

A proposição de Assis Brasil está em mais uma vez compor uma dialética entre o que seria a investigação estética de novas formas de fazer poesia – que incluiria, por si só, outros conteúdos – e essa tentativa, segundo ele artificial, de trazer conteúdos políticos que seriam “externos” à própria experiência literária. Nesta proposição de uma série crítica sobre a poesia brasileira⁴¹, o autor aponta que seu intento é de um esforço de conceituação do que seria esta

⁴⁰ Poeta e crítico brasileiro, conhecido por ter sido secretário de Cultura de São Paulo entre 1979 e 1983.

⁴¹ Interessante ressaltar que Assis Brasil ou não conhece ou desconsidera toda a poesia marginal produzida, principalmente, em São Paulo naquele período, como a geração mimeógrafo muitos deles advindos da poesia *beat* americana que, de alguma maneira, também eram vistos como alienados por essa crítica que

convulsa vanguarda brasileira. O exercício é de, mais do que montar um sistema, esgarçar os sistemas impostos de modo a torná-los mais porosos, transparentes. Por fim, o que se tem é a tentativa de ver a literatura brasileira através de uma trajetória às margens das vanguardas modernas, que segundo o autor estariam amarradas num conceito histórico que estreitaria o campo de criação e imaginação poético-estéticas. Sem recorrer a estruturas fechadas, presente que a ideia de “novo” daria a abertura para “formulações estéticas” de um “pensamento contemporâneo” mais profícuo e plural (BRASIL, 1973b, p. 61).

3- Entre o flagrante e a atmosfera: os contos de nariz triste

“Teria a noite dentro de sua noite, como quem sonha que está sonhando.”
Samuel Rawet, *Contos do Imigrante*

Após trazer para o romanceiro nacional a ideia de “crise” como parte inerente do próprio gênero do romance, ainda que com o agravamento deflagrado nas vanguardas modernas brasileiras, e conceber o conceito de “novo”, formulado a partir do “desaparelhamento” da crítica e dos leitores de uma época, faremos agora um breve trajeto pelo gênero conto a partir da perspectiva crítica de Assis Brasil. Será do conto, por exemplo, que Assis Brasil irá capturar outras características para o seu conceito de “novo”, partindo principalmente da ideia de que, por se tratar de um gênero mais “aberto”, menos definido e vigiado pela crítica, seria o gênero ideal para a maior partes das experiências do “novo”, cujo resultado seria convocar e estabelecer uma relação com menos ruídos com as estruturas mais “normatizadas” da escrita.

Assis Brasil recupera Mário de Andrade na epígrafe de seu volume *Nova Literatura – O Conto* (1973c) quando este afirma o caráter “indefinível, insondável e irredutível a receitas” deste gênero. Partindo deste ponto, o autor elabora uma conceituação que pensa o gênero literário como o menos atrelado a um conceito capaz de ser fixado e, por conseguinte, o mais propenso a aberturas de investigação e experiências. Leva-se em conta, neste caso, que grande parte desta mobilidade do conto está no fato do ele possuir uma forma mais breve, uma escrita mais sintética em textos ficcionais que vão do microconto à novela.

Para Assis Brasil, como já mencionamos anteriormente, o “novo conto” brasileiro surge em 1956 com a publicação da obra *Contos do Imigrante*, de Samuel Rawet. Segundo o autor, Rawet seria o autor capaz de desaparelhar a crítica dos contos como “aquela história

Assis chama de “ideológica”. Embora cite a poesia *beat* de passagem no volume sobre romance e tenha investido alguns estudos sobre este tipo de escrita, como em *O Destino da Carne e Deus, o Sol, Shakespeare*, isto não aparece em seu volume crítico de poesia. Talvez não caiba em sua “paideumia”.

linear, de começo, meio e fim, prima-pobre da novela e do romance”, ao quebrar “sua feição tradicional em busca de outros valores formais”, na busca por uma forma autônoma, não mais ligada a ideia “convencional do enredo” (BRASIL, 1973c, p. 15).

Não caberia, porém, a Samuel Rawet propriamente um “rompimento” com a tradição do conto brasileiro. A virada proposta pelo contista estaria muito mais naquilo que tem de “novidade” em latência em suas obras, que acabariam por se espalhar como referências a outras escritas. É possível perceber que Assis Brasil evita dar um caráter de “vanguarda” à escrita de Rawet, mas busca novamente reforçar a ideia de uma “paideumia”, traçando linhas que abrem espaços para novidades pois, segundo o autor, Samuel Rawet foi o responsável por um “marco sem centro”, uma espécie de inaparência entre um passado do conto e seu futuro que, embora tenha passado despercebido, deixou marcas de transformações, promovendo um ambiente propício para outras experiências e caminhos.

Partindo deste pressuposto, Assis Brasil propõe uma recuperação ou releitura do passado nos processos de “formação” das estruturas do conto, montando uma série em que destaca pontos que considera relevantes para culminar em *Contos do Imigrante*. Recuperando uma reflexão sobre a “evolução do conto moderno”, que se nortearia pela “procura de uma forma”, assim como em suas “técnicas diferentes e afins”, investiga o que ele chama de “conto-crônica-poema em prosa” (BRASIL, 1973c, p. 15), em que rearma sua série através de reflexões sobre as narrativas curtas de Faulkner para, por fim, chegar ao que ele chama de “conto moderno brasileiro”, em que a divisão entre escritores se dará, dessa vez, em apenas dois focos: os “novos” e os “novíssimos”.

Assim como no caso da poesia, que teria um antecedente em João Cabral de Melo Neto, Assis Brasil aponta no conto um antecedente triplo como referência renovadora, dois deles da década de quarenta e um da década de cinquenta: Breno Accioly, Murilo Rubião e Jones Rocha. Em relação às obras, destaca que teriam sido *João Urso*, *O Dragão e Outros Contos* e *A Graça e a Culpa* que formaram o solo, por motivos diferentes e características próprias, para que se abandonasse “o realismo de nossos contistas contumazes” de “enredos concatenados”, incorporando ao conto uma atmosfera de “visão do mistério” e o “tempo interior” (BRASIL, 1973c, p. 16). Sobre Murilo Rubião, aponta para a relação direta com o fantástico através de uma espécie de “anti-realismo”, enquanto Jonas Rocha seria o mais “audaz” quanto à forma, ao incluir nos contos apenas “situações” ou “atmosfera”, ainda que por vezes se prejudique “com um hermetismo por demais intencional”. Seria, então, Breno Accioly o que teria a “narrativa mais poderosa”, aproximando o seu estilo a uma área de um “primitivismo telúrico” (BRASIL, 1973c, p. 16).

Entretanto, para se chegar a estes três pontos – anti-realismo, primitivismo telúrico e criação de “atmosferas” –, Assis Brasil recorre a uma trajetória de irrompimentos destas ideias no conto tradicional. O autor aponta que a própria ideia de conto sempre esteve atrelada a uma “episódica” que se baseia na estrutura do *plot*, ou seja, em um “interesse na intriga”, tendo como “espinha dorsal” o conceito de ponto de vista que varia de “intensidade e cor” de acordo com sua autoria (BRASIL, 1973c, p. 21). Em Maupassant, por exemplo, ele destaca um desenrolar gradativo dos episódios guardando algo para ser revelado mais a frente, enquanto que Edgar Allan Poe procurava a “exceção, o inusitado”, conservando “um pequenino dado (...) para o final” (BRASIL, 1973c, p. 22), o que Baudelaire percebia como sendo parte da criação de um “clima” ou “atmosfera”. Ao contrário de Maupassant, que seria um narrador mais “extrovertido”, seria de Poe que se incorporaria uma intensa “carga subjetiva”, tal como se houvesse um enredo que estivesse “a procura do autor”, em uma inesperada aproximação com Pirandello, como característica essencial para a formação do conto moderno.

De Honoré de Balzac, por exemplo, o conto moderno teria importado uma ideia de narrativa episódica e não uma narrativa que seria mais curta. Assim, pouco importa se a narrativa possuía dez páginas ou duzentas, sendo o conto configurado “pelo pleno episódio” único. Balzac, então, teria anunciado em sua *A Comédia Humana* uma série de narrativas breves que abriam mão do *plot* e, quando o continham, o fariam em relação a outras narrativas curtas. Assis Brasil realça estes traços de Balzac para imputar uma ambivalência nos contos de Machado de Assis, construídos através de uma “peça homogênea, bem configurada, equilibrada”, ao passo que seus romances seriam “balzaquianos”, na medida em que seriam mais “episódicos”. O conto machadiano advém do surgimento do que ele chama de “duração interior”⁴², a partir de um enfoque no “pormenor essencial” assim como na “observação lúcida” e no “traço incisivo na caracterização dos personagens” (BRASIL, 1973c, p. 25). O gênero conto se engendraria, por fim, em torno da ideia de “flagrante”, a principal característica do conto como um gênero que se apresenta para o “novo”, e isto seria possível a partir de uma leitura de Machado de Assis que emerge (mas não só) a partir dos escritos de Rawet. Este “novo” conto de Machado teria “uma autonomia formal em relação à novela e ao romance. O conto moderno se libertou da velha narrativa onisciente e foi o primeiro gênero, na prosa e ficção, que abandonou os antecedentes orais do relato” (BRASIL, 1973c, p. 25).

Os contos passam, então, a se expressar a partir do estilo, recuperando o conceito de “escritura” de Roland Barthes (2004b) em *Grau Zero da Escritura*, no que se refere ao fato

⁴² Assis Brasil exclui desta característica as obras de Machado de *As Histórias Românticas* e a maioria dos *Contos Fluminenses*.

das palavras passarem a ser usadas não mais objetivamente, mas através de um “livre trânsito prosaico” para serem trabalhadas em sua estrutura. Como exemplo, Assis aponta que um nariz deixa de ser descrito como “adunco” ou “aquilino” para ser visto como “triste” ou “perdido”, sendo o uso do adjetivo uma característica própria desta “revolução de ordem interna” (BRASIL, 1973c, p. 28). Está se formando, então, um novo conto que assume caminho oposto ao da poesia, por exemplo, no caso do soneto que, aos poucos, vai sendo desmontado *a priori*, ou seja, se despindo das rimas, da forma fixa, dos versos, etc. No caso do conto, o que se observa é o contrário: uma espécie de intensa procura por seus conceitos e suas estruturações, como se o conto em si fosse uma espécie de forma *a posteriori*.

Assis Brasil afirma que “só com a quebra do episódio, com a abolição (...) do enredo, do descritivo narrativo linear, o conto foi se libertando de outras narrativas de ficção” (BRASIL, 1973c, p. 30). Quanto a isso, ele traz o ensaísta português João Gaspar Simões, em prefácio para as obras de Katherine Mansfield, por exemplo, para quem o conto seria uma “aparição inesperada no meio do fluir da vida, de uns olhos que interrompem o cego curso dos dias, meses, segundos” (SIMÕES Apud BRASIL, 1973c, p. 30).

É desta busca incessante de suas próprias formulações que se daria o conto moderno brasileiro que, segundo Araripe Junior (1975), formaria obras que, vistas nas livrarias, não passariam de “romances abortados”. Assis Brasil destaca a fala de Araripe e, ainda que não diga a data desta afirmação, menciona como referências temporais os contos da geração posterior a Machado de Assis, principalmente após a obra *Papéis Avulsos*. Em relação ao modernismo brasileiro, o autor dedica pouca atenção, a não ser mencionando algo de Alcântara Machado, João Alphonsus e Mário de Andrade, que dariam ao conto “certa autonomia”, assim como o que ele chama de “família mansfieldiana”, referindo-se à já citada Katherine Mansfield, cujo trabalho teria inspirado Ribeiro Couto e Telmo Vergara. Mesmo *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, Assis Brasil diz poder ser encarado como um livro de contos “com certa novidade, não tanto do ponto de vista técnico, mas humano” (BRASIL, 1973c, p. 48). Para o autor, é somente com *Primeiras Histórias*, de Guimarães Rosa e *Laços de Família*, de Clarice Lispector, em 1944 e 1946, respectivamente, que o conto começa a sofrer transformações reais, pois nem *Sagarana* teria alterado os rumos do conto porque ainda se fixava nos “padrões técnicos da novela”, embora já tivesse alguns traços de “maior liberdade ao criador”. Rosa e mais outros como Osman Lins, Lygia Fagundes Teles e Dalton Trevisan teriam se destacado até a chegada da obra de Samuel Rawet, que é quem definitivamente abandona o “lastro machadiano” e o “aspecto naturalista da ficção” (BRASIL, 1973c, p. 49).

Outra característica importante do conto como “novo”, para Assis Brasil, está em sua invisibilidade, ou seja, no fato de, por ser um gênero menos lido e que recebe menos destaque, existir a partir de uma latência de anonimato crítico. Por conta disso, Assis Brasil opta por remodelar esta estrutura do conto e compor uma série de autores e autoras⁴³ anônimos de conto que estariam fora do eixo de publicação das grandes editoras, recuperando obras que vão do Piauí ao Rio Grande do Sul com o que ele chama de uma “safra sensacional, que orgulharia qualquer literatura” e que “poderia tapar a boca dos que dizem que ninguém mais escreve hoje no Brasil” (BRASIL, 1973c, p. 49). Afirma:

Não são livros banais [que] (...) pegamos ao acaso para compor este trabalho sobre o conto novo: eles foram selecionados pelo crítico e atendendo a certo rigor. Muitos desses volumes citados tiveram edições no interior, modestas edições. Mas o importante: vieram a luz, estão aí, têm um nível criador, a despeito dos omissos editores da Capital. (BRASIL, 1973c, p. 50)

Um último destaque estaria na tentativa de escrita de conto advinda dos poetas concretos que, a partir de suas pesquisas de linguagem, teriam experimentado pequenas narrativas em prosa. Destaca-se a obra *Galáxias*, de Haroldo de Campos, que seria, segundo Assis Brasil, uma “experiência em prosa de estrutura ‘palavra-puxa-palavra’” que, na tentativa de abolir o enredo, acaba por ser somente uma “pesquisa na estrutura linguística”, resultando em uma mera “peripécia vocabular” (BRASIL, 1973c, p. 141). Já em relação aos neo-concretos, o autor recupera duas experiências de Reynaldo Jardim, apontando que ambas ou caem no “poema em prosa” ou na “ilustração” de uma narrativa “figurativa”. Ressalta, por fim, a obra *Dardará* (1965), de Louzada Filho, que ao tentar contar uma “história” vai desfazendo-a conforme concatena suas ideias, o que resulta em uma “série de frases feitas”. Para Assis Brasil, o problema dessas experiências vem de uma confusão entre tentar abolir a ficção e o que seria a própria linguagem ficcional:

É um problema de linguagem, de sua renovação em termos de informação semântica, e não um problema de abolir as referências afetivas ou sociais, ficando com o ‘osso’, não da linguagem, mas apenas da língua manipulada como um objeto inerte. (BRASIL, 1973c, p. 142).

Pode-se dizer que as experiências do “novo” no conto brasileiro adquirem radicalidade de forma e caráter, oferecendo a ideia de uma literatura autônoma e aberta ainda mais

⁴³ A lista de autores e autoras precisa ser reproduzida, na medida em que a maioria é pouco conhecida: Roberto Reis (*A Dor da Bruxa*), Emanuel Medeiros Vieira (*A expiação de Jeruza*), Jamil Snege (*A Mulher Aranha*), Claudio Feldman (*Caixões Eldorado*), Francisco Sobreira Bezerra (*A Morte Trágica de Alain Delon*), Holdemar Menezes (*A Coleira de Peggy*), Francisca Villas Boas (*Roteiro de Sustos*), Magalhães da Costa (*No Mesmo Trilho*), Fernando Santa’Anna Rubinger (*Piorra de Som*), Amaury de Souza Melo (*A Vida Como Ela Quer*), Victor Guidice (*Necrológio*).

instrumental para se sedimentar como forma de desaparelhamento crítico. Seria a partir dos contos, por exemplo, que uma série de escritores e escritoras formariam suas escrituras como estilo ou marca de identidade que, posteriormente, passariam a ser exploradas em seus romances. O desafio da crítica seria se renovar para tentar acompanhar esses novos processos e a tarefa de Assis Brasil é a de formular uma outra série por onde autores, leitores e críticos poderiam abordar tais obras.

4- A crítica por uma literatura aberta e infinita contra a linguagem-ciência ou uma leitura da crítica nacional moderna

Após fazer todo o trajeto da literatura brasileira, tendo como um “marco” de uma nova literatura o ano de 1956, e após refazer um trajeto da literatura brasileira moderna desde as obras que advém da semana de 22, Assis Brasil debruça seu pensamento especificamente sobre a crítica literária nacional. Se nos primeiros volumes estava voltado para autores e obras, no que se refere à crítica literária, o procedimento é o oposto, ou seja, um traçado que concebe a crítica como campo autônomo e apartado dos demais. Publicado em 1973, o quarto volume sobre a *Nova Literatura*, chamado *A Crítica* (1973d) foi o último a ser escrito, embora publicado no mesmo ano que os demais volumes.

Nesta obra, Assis Brasil aponta para a crítica brasileira de sua época como estruturada em dois polos: uma crítica que ele chama de “militante”, e que “acompanha lançamentos, recebe livros e opina tendo por visão o apadrinhamento e o compromisso social” (BRASIL, 1973d, p. 18); e outra que advém das universidades, com professores “impressionados com o desenvolvimento da linguística”, que se transforma em uma espécie de “ciência-piloto das ciências humanas” que, muitas vezes, resulta em um “esoterismo terminológico” que segundo o autor “foge do campo específico da literatura” (BRASIL, 1973d, p. 18). Haveria uma posição pendular entre esses dois tipos de crítica que, ora pendia para uma linhagem sociológica, ora para um viés de caráter mais científico. Ambas teriam a similaridade de se estruturarem no aparelhamento terminológico e, ao mesmo tempo, cientificista e generalizante de análise, o que significa dizer que recairiam em um tipo de hermenêutica que dizia mais sobre os seus procedimentos propriamente ditos do que sobre as obras literárias sobre as quais se pretendiam se debruçar. Trata-se de um pensamento que percebe a crítica através de uma sincronia temporal totalizante e autônoma, de formação independente e autossuficiente de criação. Assis Brasil percebe que enquanto parte desta crítica estava voltada para o aspecto sociológico, quase sempre produzida por “marxistas ortodoxos” que ainda estão “atrelados

aos mais reacionários postulados dessa ideologia social”, (BRASIL, 1973d, p. 36), havia este outro crítico que viria a reboque do estruturalismo, trazendo consigo uma onda teórica que ignora a estética e se torna um “paciente inerme” diante da obra literária. Este último, por sinal, também bebe de outras fontes das ciências humanas como o existencialismo, a fenomenologia, a psicanálise e outros “métodos derivados de ideologias da moda” (BRASIL, 1973d, p. 36).

Haroldo de Campos, em caminho similar a Assis Brasil, chega a dizer que é apenas com o estudo crítico de Roland Barthes⁴⁴ que teríamos um “antídoto necessário ao estruturalismo ortodoxo, de tipo dogmático, tipificado, sobretudo pela escola greimasiana”, que entre nós teve cômodo ingresso acadêmico já que “reduzia a espessura concreta do objeto literário a esquematizações simplificadoras e autossuficientes, que prescindiam, no limite, da própria obra de arte que lhes servira de partida, substituída por uma hipotética matriz combinatória elementar” (CAMPOS, 2006, p. 125).

Trata-se de perceber o cientificismo não apenas como estruturante da crítica literária, mas como parte do imaginário coletivo no entorno do progresso técnico: uma dogmática que levaria a uma instrumentalização da vida diante das possibilidades tecnológicas. Esta é, por exemplo, uma outra característica que vemos em Assis Brasil comum aos movimentos de contracultura: uma tentativa de rechaçar por completo uma ideia de pensamento voltado para o desenvolvimento, uma sociedade que se baseia no progresso a partir de uma lógica tecnocrata. Tal modulação de pensamento sobre a arte se vincula diretamente com o estatuto da vida, e por isso se interpõe como enfrentamento dos instrumentos técnicos do progresso que, paralelamente, viviam seu ápice com o advento de uma sociedade tecnocrata cada vez mais voltada para a especialização e para a técnica como uma engenharia social presente em diversas áreas do conhecimento. Isto, em certa medida, engendra um tipo de conhecimento que trabalha a partir de um prisma constante de delimitação, ou seja, de produção constante de fronteiras em relação aos campos de estudo e pesquisa. Em literatura, por exemplo, isto significa que um leitor sem estes pressupostos estaria “desaparelhado” para decodificar uma obra e precisaria estar a par das principais ciências da época, como a linguística, o estruturalismo, a sociologia, tanto em seus aspectos formais específicos quanto em seus posicionamentos diante da sociedade. A tecnocracia, como estrutura social se comporia por:

⁴⁴ Assim como tratamos de Roland Barthes, mais acima, a partir de *O Grau Zero da Escritura*, para entender a categoria de “Novo” para Assis Brasil, mais a frente vamos aprofundar a relação entre o pensamento de Barthes e Assis, tendo como ponte a obra de Haroldo de Campos, a partir de uma ideia de que os três produzem uma crítica que está “na margem” das metodologias e classificações.

Uma sociedade voltada para a busca de um máximo de modernização, racionalização e planejamento, com privilégios dos aspectos técnico-racionais sobre os sociais e humanos, reforçando uma tendência crescente para a burocratização da vida social. (...) Tudo isso, por sua vez, apoiado e referendado pelo dogma da ciência (...) do discurso da tecnologia, da produtividade e do progresso. (PEREIRA, 1992, p. 29)

A tecnocracia, portanto, aparece não propriamente como uma organização, mas uma espécie de norte, uma lógica que se espalha e se estabiliza como uma natureza, como um caráter de verdade. Theodore Roszak (1972) um dos grandes estudiosos da contracultura, que publicou sobre o tema desde a gestação do movimento, em 1959, foi um dos primeiros a apontar para o problema essencial da tecnocracia. Embora escrevesse dos Estados Unidos, trazendo a reflexão ainda dentro de uma lógica da colonização, Roszak consegue pensar, assim como apontamos anteriormente em Britto Garcia, em uma contracultura que está para além dos movimentos contraculturais, o que permite nosso elo com a crítica de Assis Brasil. No prefácio de sua obra *A Contracultura*, publicada em 1972, ele afirma que a contracultura “é como uma esponja capaz de absorver prodigiosas quantidades de insatisfação e agitação, geralmente muito antes que pareçam outra coisa senão excentricidades” (ROSZAK, 1972, p.7). Para Roszak, o problema da tecnocracia é que:

Com base em imperativos incontestáveis como a procura da eficiência, a segurança social, a coordenação em grandes escala de homens e recursos, níveis cada vez maiores de opulência e manifestações crescentes de força humana e coletiva, a tecnocracia age no sentido de eliminar brechas e fissuras anacrônicas da sociedade industrial. (ROSZAK, 1972, p. 12)

O pensamento de Assis Brasil, em especial no que diz respeito a crítica, toma um caminho inverso ao do senso tecnocrata e faz isso porque rejeita as classificações cientificistas como balizas de seu pensamento. Ainda que não despreze o conhecimento produzido e acumulado, Assis Brasil busca absorvê-lo a partir de uma intensidade, ou seja, por um viés que não o de um especialista, mas de um leitor que encara as obras desaparelhado, como um “amador”, mas um “amador” no sentido amplo da palavra, tanto daquele que não se especializa como daquele que realmente ama, tal como previa Roland Barthes quando pensava naqueles em que paira o sonho de se escrever um livro: “o amador = aquele que simula ser o artista (e o Artista deveria, de tempo em tempo, simular ser o Amador” (BARTHES, 2005, p. 87). A experiência artística de Assis Brasil, neste mesmo sentido, se pauta na imaginação como modulação de pensamento, rejeitando as formulações tecnocratas, as negociações entre obra e ciência, se particularizando pelo exercício constante de simulação de suas experiências com a linguagem – e das experiências dos outros – através de uma virtualidade da imaginação, algo que jamais lhe torna um espectador especialista ou escritor

aparelhado. Trata-se de uma escrita que se organiza através de um circuito aberto frente as premissas tecnocratas, e que encara a obra a partir de uma “lógica da sensação” que, ainda assim, não é meramente impressionista.

Recuperamos o pensamento de uma “lógica de sensação”, termo trazido de Paul Cézanne por Gilles Deleuze (1981) a respeito da pintura de Francis Bacon, para diferenciar uma abordagem impressionista, que nesse caso nada tem a ver com o impressionismo de Cézanne, daquela que se pauta em uma escrita das impressões e dos impactos de uma obra naquele que lê em relação a uma crítica “amadora” ou de “sensações”. Para Deleuze, a “sensação” seria uma espécie de ultrapassamento da figuração como representação, o que significa que ela não é propriamente “fácil”, um mero clichê de uma reprodução, muito embora contenha em si uma latência de espontaneidade.

O que está em jogo para Deleuze é perceber a sensação não como da ordem do instinto e do temperamento, mas no sentido naturalista do termo, naquele que, de alguma maneira, “se torna” a própria sensação, fusão de um no outro. Assim, a sensação não é propriamente algo que se dá em ato, mas um “desvio ou um desgosto de uma história a ser contada” (DELEUZE, 1981, p. 19). Sendo assim, ela não é propriamente um “sentimento”, uma “impressão”, mas o seu próprio movimento que se dá na passagem de uma sensação a outra. Trata-se de uma “acumulação” ou uma “coagulação” e, como afirma Deleuze a respeito de Bacon, é a ideia de que se deve pintar “mais o grito do que o horror” (DELEUZE, 1981, p. 21) que atrairia Assis Brasil mais às ideias de um “nariz triste” que um “nariz adunco”.

A sensação, por fim, se posta frente a este movimento que chamamos de “tecnocrata” a partir de uma ideia moderna, porém não tecnocrática, que engendra uma espécie de constante movimento, propondo, em vez de uma reprodução do mesmo, uma transmutação constante e recorrente das formas de vida. Caberia a Assis Brasil, por exemplo, nesta dialética entre a sensação e a técnica, entre uma crítica como enfrentamento tanto ao “impressionismo” quanto à “especialidade”, compor uma “unidade geral da sensação” que seria a obtenção de uma “potência vital” da obra que estaria em seus ritmos, visões, audições. Sendo assim, uma crítica potente, que possui uma lógica, mas uma lógica de sensação, errante, “não racional”, “não cerebral” (DELEUZE, 1981, p. 23).

Formula-se a partir deste ponto, por exemplo, as discordâncias de Assis Brasil em relação a uma crítica estruturalista ou linguística. O cerne deste dissenso se dá na percepção do desdobramento da crítica literária em uma “ciência da crítica”, cuja percepção é de que tal crítica deve possuir uma eficiência através de um aperfeiçoamento individual equivalente a um aperfeiçoamento social, como se fosse possível pensar a escrita especializada como uma

espécie de máquina capaz de agir como uma agência de todas as instâncias da vida. O psiquiatra R. D. Laing, citado por Roszak, aponta para o que seria o principal gesto da contracultura, relevante para se pensar um novo modelo de crítica: “Não necessitamos tanto de teorias quanto da experiência, que é a fonte da teoria” (LAING *apud* ROSZAK, 1972, p. 36). É que o esforço anti-tecnocrático, de contrapoder, se volta para a contestação de “clareza analítica” e se afasta de um conhecimento como convicção. Neste sentido, a própria experiência é, por si só, anti-intelectual.

É esta a principal característica do pensamento crítico de Assis Brasil: ao escrever literatura, ele se aproxima de uma intensa experiência da linguagem, transformando tradição em paideumia, o que significa que o pensamento se aplica por sua sincronia em relação as experiências e não à história. Este procedimento se desdobra, então, em um investimento nas experiências humanas como traçado de crítica, a partir de uma investigação também de suas sensações diante das obras, uma crítica que é essencialmente não intelectual, autodidata, uma especialização da experiência. Neste sentido, é uma escrita absolutamente apartada – embora não as ignore – das formulações críticas tanto como nação quanto como política. Uma rebeldia intelectual, um gesto de contramovimento.

Outro momento relevante da crítica nacional destacado por Assis Brasil, ainda que o autor não deixe de apontar as problemáticas, estaria na geração formada por Antônio Cândido, Euryalo Cannabrava, Fausto Cunha e Afrânio Coutinho, críticos que teriam uma disposição para a novidade e, principalmente, para a autonomia da crítica como “disciplina, interpretação, como técnica de abordagem do fenômeno criador” (BRASIL, 1973d, 19), muito embora cada um tenha um trajeto-projeto próprio, como Cannabrava, que seguiria uma linha mais próxima a filosofia científica, enquanto Coutinho estaria mais perto do *new criticism* americano. Em relação a Antônio Cândido, de linhagem mais sociológica, Assis Brasil destaca o esforço em analisar as obras a partir de um “sistema que a gerou”, pois Cândido, assim, “fica livre de se sustentar em ‘filosofias de arte’ e métodos estranhos” (BRASIL, 1973d, p. 26). É curioso pensar que um pensamento antissistema como o de Assis Brasil tenha percebido o trabalho de Antônio Cândido como um projeto com um caminho original para se pensar a literatura brasileira. Possivelmente, entra em jogo em Assis Brasil um entusiasmo pela ideia de um “novo” que oferece novos obstáculos para se pensar a literatura, como se nota na proposta de Cândido.

Em relação a Fausto Cunha, que estaria atento a um pluralismo interpretativo, o autor destaca um engajamento na ambivalência entre uma terminologia afetiva para objetivação de suas análises. Cita: “a moderna crítica francesa (...) ainda não abriu mão dessa linguagem

afetiva, que procura conciliar com os mais adiantados avanços técnicos. Não é mais do que pura afetividade” (CUNHA *apud* BRASIL, 1973d, p. 28). Para o autor, Cândido e Cunha, ainda que façam parte de uma “crítica militante”, optam por considerar outras vias para além do “fervor ideológico” que contaminaria e descaracterizaria a crítica mais jovem nacional. Apostando no afastamento desta crítica advinda do estruturalismo, Assis Brasil, no entanto, chega a reconhecer um caminho promissor que pudesse fazer uma fusão entre a linguística e a estética, entre estrutura da linguagem e da obra, retirando o que seria “aproveitável” desta ciência.

Passo a passo, então, Assis Brasil esboça seus apontamentos em relação a crítica nacional – e isto é o mais importante – em busca, talvez, de sua própria autonomia enquanto crítico. É possível notar que embora aponte para o SDJB como um dos renovadores da crítica do país, o autor se referencia apenas como “participante” deste movimento, como se fosse um profissional autônomo da crítica que apenas contribuía com o jornal. Trata-se, possivelmente, de mais um cenário em que Assis Brasil opta pela não-adesão e pelo afastamento, não aderindo sequer ao suplemento o qual foi formador de grande parte de sua crítica, buscando assim modular sua crítica por um “fora da cultura”. Assis Brasil, em relação a este ponto, marca sua posição:

Como o leitor já deve ter notado, a nossa posição é radicalmente oposta à posição que quer atrelar a crítica a uma ideologia, seja política, filosófica, ou quantas categorias possam surgir. (...) Somos assim, pela autonomia da crítica como ‘ciência da literatura’ - uma crítica objetiva, científica, não precisará, necessariamente, de um ‘método’ apriorístico, seja linguístico ou mesmo estético (...) que é mais um ‘modelo hipotético’ - para se realizar ao nível da obra interpretada ou analisada. (BRASIL, 1973d, p.20)

Haveria nesta modulação da crítica nacional, também, aqueles se destacariam por descrição de uma “situação local” ou, em outras palavras, de uma crítica que se debruça na contextualização diante de sua nacionalidade, que persegue nas obras aquilo que elas teriam de “brasileiro”. Estamos falando de uma crítica que gira em torno dos temas de nação, como apontado por Afrânio Coutinho, em *A Tradição Afortunada* (1968). Nesta obra, Coutinho destaca o fato de que todas as iniciativas literárias brasileiras tinham como norte esta ideia de “cor local”, mesmo as que visavam posturas opostas como o romantismo e o realismo. Ainda que Assis Brasil rechace a predileção de Afrânio pelo *new criticism* americano que, segundo ele, é “exclusivista de abordagem” e “bitolado por uma única direção” (BRASIL, 1973d, 20), o autor destaca a modulação de um método preconizado para a crítica que busca isolar o fenômeno literário de seu contexto, percebendo haver ali uma “nova crítica” proposta por Afrânio, uma atenção para uma tradição literária que se pauta no “instinto de nacionalidade”:

A literatura traduz, consciente e inconscientemente, através dos personagens, dos episódios, das cenas, dos conflitos, dos enredos, das descrições de usos, tradições, e costumes, das reações psicológicas dos tipos, do comportamento e atitudes dos indivíduos, das suas relações psicológicas. Tudo isto é o que constitui o ‘caráter psicológico’ ou o “sentimento íntimo” de uma literatura identificável nas obras e diferente de todas as demais literaturas. (COUTINHO *apud* BRASIL, 1973d, p. 180)

Em outro momento, Afrânio se utiliza do conceito de “obnubilação brasílica”, de Araripe Júnior, dando destaque a uma força advinda do “exterior”, do meio físico, sobre as forças mentais do homem: “a adaptação dos colonos ao novo meio, por um processo de mimetismo, esquecendo os hábitos da mãe-pátria” (COUTINHO *apud* BRASIL, 1973d, p. 130). Estamos diante, então, de uma leitura sociológica da literatura que também pode ser vista no pensamento de Marilena Chauí (2001) que, em sua obra *Mito Fundador e Sociedade Autoritária*, propõe uma releitura da história política nacional a partir de um mito de fundação que se dá na Carta de Pero Vaz de Caminha. Ao lado das *Terras Afortunadas*, Chauí recupera os mitos medievais das “Ilhas Afortunadas” como imaginação de paraíso que encontra consonância com a narrativa de “achamento” do Brasil nas viagens de expansão de territórios pelos portugueses mercantes, configurando um “alargamento da fronteira do visível e um deslocamento da fronteira do invisível” (CHAUÍ, 2001, p. 59). Para a autora, o que se oferece na carta de Caminha, então, é esta terra como “visão do paraíso”, termo emprestado de Sérgio Buarque de Holanda, como principal pilar de fundação de nosso país como “oriente”⁴⁵, ou “a terra prometida”, designando um poder que se expressa através de um conceito “teológico-político”, recuperado de Espinosa (CHAUÍ, 2001, p. 48).

Esta tentativa de incorporação de um conteúdo mítico na literatura brasileira, por exemplo, explicaria grande parte do conteúdo literário nacional, desde a carta, passando pelo romantismo nacionalista, tocando inclusive os percursos de vanguarda do modernismo, com a antropofagia, por exemplo, até toda investigação em torno do sertão, principalmente por uma prosa regionalista ou etnográfica nacional. Chauí chega a comparar tais gestos com a política nacional do *varguismo*, destacando as características de um populismo que se funda sob essas premissas, para recair em um aspecto mais amplo de um colonialismo que sempre se interpõe em nossa visão nacional por um olhar mítico, de fora, que se reproduz a todo instante e paralisa o país enquanto efervescência.⁴⁶

⁴⁵ A ideia e oriente para Chauí é importante pois carrega um símbolo bifronte: os impérios para além do ocidente que se pretende uma relação econômica, política e, principalmente, militar; o símbolo do jardim do éden que vê o paraíso terrestre como um “Oriente”.

⁴⁶ Essas questões levantadas por Marilena Chauí são profundamente relevantes para pensar o Brasil a partir de 2013, com a ascensão de diversas forças políticas que estavam ocultas desde o período de democratização. Não vemos a posição de Assis Brasil contrária a elas, na medida em que se vê, também, como um homem de

Assis Brasil, embora reconheça a relevância desta modulação crítica, se vincula preferencialmente a uma crítica que persegue um “estatuto metodológico próprio” que não se dá alheio às obras. O autor destaca, entre uma visão totalmente autônoma advindo do pensamento estruturalista e a visão sociológica de Marilena Chauí, a crítica de Eduardo Portela que, embora se situe no campo da chamada “crítica ideológica”, procura “uma compreensão entre o estritamente científico e o lado possivelmente artístico da crítica”, destacando assim, um gesto que seria mais “totalizante”. O pensamento de Portela (1975), inspirado pela obra *Fundamento da Investigação Literária*, se renova em uma escrita liberta de “implicações servis”, como se a crítica designasse uma “ontologia desse saber” (BRASIL, 1975, p. 21).

Ao rechaçar quase toda a crítica produzida em nosso país, por percebê-la ou comprometida ou baseada em visões alienígenas, Assis Brasil procura uma “reflexão crítica” ao contrário de uma “ação crítica”, ou seja, uma produção que esteja baseada no próprio ato da criação, como se escrever fosse uma latência do político por si só. É possível perceber em Assis Brasil um traçado que busca desfazer, ao mesmo tempo, as duas pontas do moderno na crítica nacional: de um lado uma formulação a partir de um lado tecnocrata, científico; de outro, uma espécie de traço ufanístico – que poderia muito bem corroborar com os discursos de nação de uma ditadura militar vigente – que veem na recuperação de uma nação perdida na literatura um grande mérito das obras ou, pelo menos, algo que se deve perseguir.

5- A crítica como beira: as margens e as fronteiras da invenção

Os três pilares da formulação crítica de Assis Brasil são: o trabalho crítico de Haroldo de Campos, os estudos de Roland Barthes e a ideia de Obra Aberta, de Umberto Eco. A particularidade, no caso, está na forma como o autor articula e tensiona o pensamento desses três autores, não partindo de um *a priori* metodológico que ele próprio já havia criticado. Em caminho oposto, é possível notar uma espécie de argumento de desfiliação, a partir de uma série de propostas que se entrelaçam ao redor do pensamento de “abertura”, ou seja, um traçado que usa as metodologias como um avesso do método, uma forma de expandir, revisar e reincorporar a tradição. Haveria na dialética entre esses três pensamentos, então, o arcabouço necessário para Assis Brasil garantir as balizas por onde margearia sua crítica, ao mesmo tempo em que isso lhe permitia uma dialética de aproximação e afastamento em

esquerda, apenas que sua posição em relação a literatura não parte dessas premissas sociológicas para analisar as obras: são elas que designam suas próprias premissas.

relação a tais pensamentos, absorvendo aquilo que chamamos aqui de uma “crítica de amador”, aquela vinculada mais à experiência do que às classificações. A nossa tarefa se dá em perceber de que modo se dão estas aproximações e distanciamentos como uma forma de pensar a escrita e a crítica literária do autor. Vejamos.

Umberto Eco (1968: 1991), no prefácio da primeira edição brasileira de sua *A Obra Aberta*, destaca que ele próprio havia sido antecipado pelo movimento concretista brasileiro, em especial pelo trabalho de Haroldo de Campos publicado em 1995 chamado *A Obra de Arte Aberta* em que, em linhas gerais, Haroldo ressaltava o caráter de “barroco moderno” a partir desta nova maneira de escrever. Eco menciona que, ao ler o texto, teve a impressão de que Haroldo resenhava um livro ainda não escrito, enquanto ele escrevera um livro sem sequer se dar conta da existência do artigo de Campos. Para Eco, reconhecer a existência de um “aberto”, então, sempre partiu de uma ética que advinha de uma postura, uma tarefa diante da literatura a partir de uma ideia de contaminação, afinal estamos diante de um mundo que demandaria cada vez mais aberturas, pois, como afirma, “quando não muda o objeto de indagação, mudam os métodos para interpretá-lo”(ECO, 1991, p. 16). Eco menciona, inclusive, que no período em que escrevia sobre o aberto, havia todo um ambiente que já precedia e sustentava tais formulações, ainda que houvesse uma série de resistências nos meios mais fechados como os acadêmicos e críticos, de modo que “a única palavra que a cultura deve proferir para definir [o aberto] será uma palavra de recusa das definições estáveis e catedráticas”, assim, toda sua escrita estaria sustentada na tarefa de “jamais acreditar no que dissera na vez anterior” (ECO, 1991, p. 16). Desta maneira, *A Obra Aberta* não seria um método, tampouco um manual, mas antes “o explícito projeto de educar o homem contemporâneo para a contestação das Ordens estabelecidas, em favor de uma maior plasticidade intelectual e de comportamento” (ECO, 1991, p. 18).

Assis Brasil, enquanto leitor de Umberto Eco, reitera que “a obra aberta é, em suma, um modelo hipotético, e não uma estrita categoria crítica que vá servir a alguém de medida para a apreciação da obra de arte” (BRASIL, 1973d, p. 18), afinal, para Eco, a ideia de “obra aberta” não é uma axiologia em que se dividiria obras em “abertas” ou “fechadas”, mas o aberto seria uma “ambiguidade fundamental da mensagem artística, uma constante de qualquer obra em qualquer tempo” (ECO, 1991, p. 26). Isto significa dizer que seu aberto é mais uma “direção da arte contemporânea” (ECO, 1991, p. 26), uma vez que toda obra de arte só poderia ser vista nas múltiplas entradas que ela oferece como leitura, ou seja, em suas múltiplas perspectivas e ressonâncias.

Na apropriação desta proposição, Assis Brasil modula, tal como Umberto Eco, a questão contemporânea como uma matéria que se verte em oposição a como são resolvidos os problemas artísticos, como são colocados tais problemas. Isto garantiria a Assis Brasil, por exemplo, manter seu afastamento propositivo tanto das análises de cunho sociológico quanto das de cunho científico, resultando uma crítica apartada ainda dos “sistemas literários” tal como o de Cândido, por exemplo.

Os pressupostos de Assis Brasil começam ao apontar que, enquanto há na crítica marxista da França e da Alemanha “aberturas significativas”, o mesmo não se podia observar na crítica nacional. Como argumento, aponta que foi nesses países que foram criadas “a maior parte dessas ideologias”, e mesmo eles já começavam a promover fissuras em suas estruturas. Um dos exemplos disto estaria nos recentes estudos de Roland Barthes a partir de uma ideia de crítica que se dá “nas fronteiras do marxismo e nas margens da psicanálise”. Cita:

Sabe-se (...) o quanto a ortodoxia marxista foi estéril em crítica, propondo uma explicação puramente mecânica das obras ou promulgando palavras de ordem mais do que critérios de valor; é pois (...) nas fronteiras do marxismo (e não no seu centro declarado) que se encontra a crítica mais fecunda. (BARTHES apud BRASIL, 1975, p. 36)

Roland Barthes, em entrevista ao grupo Tel Quel⁴⁷, em que trata do teatro de Bertolt Brecht, ampliaria esta visão, ao afirmar que:

No momento mesmo em que ligava este teatro de significação a um pensamento político Brecht, se o podemos dizer, afirmava o sentido, mas não o completava. Certamente, seu teatro é mais francamente ideológico do que muitos outros (...) entretanto, é um teatro de consciência não da ação, do problema, não da resposta; como toda linguagem literária, serve para formular, não para fazer; todas as peças de Brecht terminam implicitamente por um *Procure a Solução* endereçado ao espectador. (BARTHES, 1971)

Pode-se ver que, para Barthes, até o teatro mais engajado de Brecht assim o é em sua abertura diante de um discurso, ou seja, por mais engajado que seja é, ainda e antes de tudo, teatro. Haveria em Barthes, recuperando uma espécie de “psicanálise marginal” advinda de Bachelard, a constatação de que “a escolha ideológica não constitui o ser da crítica, e que a verdade não é sua sanção”, na medida em que a crítica não é “o mundo”, mas “um discurso sobre um discurso” (1971), uma linguagem segunda ou uma metalinguagem.

Para Assis Brasil, o pensamento de Barthes engendra a possibilidade de estar “liberto para usar todas as ideologias ou nenhuma especificamente” (BRASIL, 1973d, p. 37). Isto não significa dizer que o conteúdo político, social ou ideológico estaria excluído da crítica

⁴⁷ Trata-se de uma entrevista originalmente publicada num dossiê Barthes da Revista Tel Quel, número 47, outono de 1971.

literária⁴⁸, muito pelo contrário, ele considera, tal como aponta Umberto Eco, que os universos culturais estão inundados de seus contextos históricos e econômicos, como deflagra toda a obra de Brecht, tornando-se muitas vezes inseparáveis o pensamento de um e do outro. Entre as lições do marxismo, por exemplo, está a principal formulação de que é em uma relação dialética e não determinista que se dão as obras, entretanto, não é metodologicamente neste contexto científico e filosófico que se arvoram seus projetos críticos, mas através de “uma rede complexa de influências” em que “a maioria [delas] se desenvolve ao nível específico da obra ou sistema de que faz parte” (ECO, 1991, p. 34).

É importante salientar que Assis Brasil, neste período, lia autores ainda praticamente inéditos no Brasil, sendo provavelmente seu primeiro contato com a grande maioria deles. O mesmo se dá na sua relação com os escritos teóricos de Haroldo de Campos. É nesta chave de pensar uma obra “nova” por uma crítica “nova” que se montam a beira e o abismo crítico de Assis Brasil. Roland Barthes, por exemplo, era ainda inédito em nosso país, pois sua primeira tradução publicada no Brasil saíra apenas em 1971 com o *Grau Zero da Escritura*, ainda que a obra tenha sido publicada na França em 1953. Isto quem aponta é o próprio Haroldo de Campos, em entrevista a respeito da morte de Roland Barthes publicada no jornal *O Escritor*, da UBE (União Brasileira dos [Escritores]), em 1980. Sobre esta publicação, a teórica Leyla Perrone-Moisés (2007) destaca que trata-se de um pensamento que demorou a ser percebido na França, tanto que um bilhete foi encontrado junto de sua obra com as palavras: “Deve-se queimar Roland Barthes?” (PERRONE-MOISÉS apud BARTHES, 2007, p. 6).

No Brasil, o impacto de suas obras não seria muito diferente, muito embora venha apenas algumas décadas mais tarde. Lembrando que Assis Brasil escreve anteriormente seu volume de críticas a respeito do romance do que a respeito da crítica, ou seja, seu trabalho primeiro se debruça sobre obras propriamente ditas para apenas depois ter como referências o próprio fazer da crítica. Assim, a relação de Assis Brasil com os escritos de Barthes era ainda e também de um pensamento em latência, capturado na emergência do presente e pouco assentado em uma leitura crítica já mais capturada pelos atravessamentos de uma crítica nacional. Assim, o pensamento de Assis Brasil se cruza com o de Barthes através de algumas afinidades provisórias, mas também por uma urgência, uma identificação pela iconoclastia crítica, um gesto ao mesmo tempo irônico e virulento de traçar um mundo em comum. A concordância de ambos, talvez, seja mais do campo de uma postura diante da crítica literária do que necessariamente de seu conteúdo, tornando relevante ressaltar que seria Haroldo de

⁴⁸ Isto é uma característica muito comum do pensamento fascista, tratar todo pensamento como ideológico, exceto o seu que teria uma pretensa neutralidade.

Campos um dos primeiros a mencionar os ensaios de Barthes, que aqui fora lançado numa fusão entre *Ensaio Crítico* (1964) e *Crítica e Verdade* (1966), com apresentação de Leyla Perrone-Moisés. Em prefácio de *Crítica e Verdade* ela destaca esta desconfiança que Barthes causa com suas primeiras publicações, o que significa que sua absorção fora gradual, mas que, pouco a pouco, tratou de enterrar a velha crítica francesa, pretensão que também pode ser observada em Assis Brasil em relação a crítica nacional. Para Perrone-Moisés:

Mesmo os que aceitavam uma crítica de base marxista, psicanalista, fenomenológica, estilística, estruturalista ou semiológica, relutavam por vezes em aceitar esse crítico que assume todas essas posições alternadamente ou ao mesmo tempo. (PERRONE-MOISÉS *apud* BARTHES, 2007, p.7)

Segundo a teórica, seria ao implantar a diferença entre sentido e significação que Barthes teria ampliado o papel da crítica, se afastando da busca do sentido para a tentativa de encontrar os “sistemas reprodutores de significação” (PERRONE-MOISÉS *apud* BARTHES, 2007, p. 6). E o mais interessante: faz isto de maneira autoral, não através de uma linguagem transparente ou técnica, mas por uma linguagem da crítica que pode ser metafórica, opaca, afinal, tem como procedimento envolver o objeto, descrevendo-o em círculos, numa espiral que “agarra o objeto numa definição inesperada e feliz” (PERRONE-MOISÉS *apud* BARTHES, 2007, p.11).

Assis Brasil se torna um dos primeiros críticos brasileiros a atentar para o trabalho crítico de Barthes via os trabalhos de Haroldo de Campos, capturando do teórico francês, principalmente a possibilidade de uma crítica que não se ancorasse em “ismos”, o que até então havia sido impensado no país. Assis aponta que vê em Barthes uma espécie de fresta no interior das estruturas da crítica do seu tempo, na medida em que possuía uma escrita que escapava da “doxa” e incorporava uma “hetero-doxa”, ou seja, uma estrutura variante. Isto permite ao Assis Brasil leitor de Roland Barthes, por exemplo, a radicalidade de uma ubiquidade crítica e, ao mesmo tempo, a produção de um vazio, de produção sem ancoragem, ainda que o autor seja afeito a produzir um método que se desfaz em si próprio. A pesquisa de Barthes abre para Assis Brasil a percepção, por exemplo, dos métodos semiológicos, que não seriam apenas um campo alimentado pelos departamentos de ciências linguísticas, nem satisfazia uma demanda comum naquele tempo que era a artificialidade da “interdisciplinaridade”, mas tinha como tarefa “mudá-las, deslocar a imagem que temos da linguística e da literatura, a ponto de, se necessário, relegar uma e outra à condição de sistemas historicamente datados, cuja mutação já está, em grande medida, desencadeada” (PERRONE-MOISÉS *apud* CAMPOS, 2006, p. 125). Para o crítico Assis Brasil, é esta

espécie de liberdade de circulação no interior de todas as camadas críticas que lhe garante sua autonomia enquanto produção imbricada no objeto-obra, com vinculação direta àquilo que comenta. Este é, por fim, o elo entre Assis Brasil, Haroldo de Campos e Roland Barthes, sendo Barthes, uma espécie de fresta aberta entre Assis Brasil e Haroldo de Campos, em especial em sua obra *Metalinguagem* em que investiga as percepções de uma nova crítica literária no Brasil. Para Haroldo, na transposição da teoria barthesiana para os contextos da literatura nacional, o que se destaca é propriamente esta urgência de um novo trabalho crítico que trate de escapar dos signos e aderir a uma espécie de opacidade da linguagem, pois:

A crítica, no afã de constituir ou de reconstituir a inteligibilidade de sua linguagem-objeto, poderá ser paramétrica (...), mas ao incorporar recursos de aferição extraídos de outros domínios, não lhe será lícito, sob pena de rodar no vazio ou no despiciendo, descolar-se do mundo de signos que é a sua meta. (CAMPOS 2006, p. 11)

Esta anotação de Haroldo de Campos, contida no prefácio da 1ª edição de *Metalinguagem*, publicada ainda em 1956, é precedida de uma ideia muito cara ao pensamento concreto brasileiro que diz que toda “crítica é metalinguagem”, na medida em que, sendo a obra de arte um “objeto” dotado de coerência estrutural e originalidade, a crítica deve ser necessariamente comensurada ao objeto que lhe funda. Diz Campos: “crítica é linguagem referida, seu ser é um ser de mediação” (CAMPOS, 2006, p. 11). É por esta via que toda crítica, a partir dessa perspectiva barthesiana-assisiana-haroldiana, se volta para um denominador comum em relação a obra, que seria a invenção, pois é justamente naquilo que a obra de arte possui de invenção que a crítica se dá e não apenas nos conteúdos já veiculados dela em relação a outras. Só assim a crítica estaria vinculada diretamente ao presente e, por isso, engendraria um futuro e não se atrelaria apenas a uma correlação de passados. É interessante observar que, em prefácio para a 4ª edição da obra de 1992, Haroldo de Campos, além de reiterar suas observações anteriores, acrescenta a curiosidade que *Metalinguagem* tem em relação à renovação da linguagem e informação estética, no que ele chama de “poética sincrônica”.

Pode-se perceber que o caminho traçado por Assis Brasil, recuperando a potência crítica de Haroldo de Campos e dos concretos, está vinculado diretamente a esta ideia de uma crítica que se faz nas fronteiras das metodologias e classificações. Concomitantemente, o que se vê é uma crítica formulada por uma linguagem de “mediação”, ou seja, por um texto que margeia o objeto e que se veicula como produção de fronteira a este jogo da linguagem e, portanto, deve prestar coerência diante dele. Além disso, este pensamento visa se considerar a própria metodologia desta crítica que precisa se estruturar na beira tanto do pensamento

científico quanto dos estudos historiográficos. A crítica de Assis Brasil estaria debruçada “para a produção do novo em literatura”, tal como Barthes, quando no prefácio de *Grau Zero da Escritura*, ressalta ao marcar a linha entre Flaubert e Mallarmé como o ponto em que a escrita se aparta de sua “função instrumental” e adquire espessura enquanto linguagem voltada para si mesma e sobre si mesma em um movimento duplo de “construção e destruição” (CAMPOS, 2006, p. 121), ou seja, quando a escrita passa a ser uma escritura, uma língua própria, única, com um *ethos*. Esta espécie de crítica de margem, então, estaria para Assis Brasil ligada a um processo de escrita que está sempre em um espaço invisível, através uma crítica de beira que se configura em um “modelo hipotético” que designaria uma “abertura” na obra e não uma categoria classificatória.

Trata-se de abrir um desvão que permita que o texto seja lido em sua totalidade, em sua potência de prazer e não em possíveis enquadramentos. Este modelo hipotético teria como premissa a própria pulsão ou potência da obra. Seria este gesto de linguagem que a obra produz que determinaria o gesto metalinguístico da crítica. Pode-se notar nesta fronteira crítica, o fascínio de Assis Brasil pelos livros, pela operação direta que faz em defesa deles e, principalmente, pelo código texto, pelo fascínio com a linguagem, quase como uma espécie de “verbocentrismo”, na medida em que toda escrita gera uma escrita que gera outra, quase como em um auto-aprendizado, ou uma operação constante de um autodidatismo nômade perante a escrita, naquilo que Barthes vai chamar de “prazer do texto”. Se tratarmos todo texto enquanto prazer, como esta espécie de babel de signos, tal como Barthes faz ao roçar o pensamento de Nietzsche, estaremos diante de “uma festa sígnica do significante, não como axioma soberano de uma ciência semiológica prescritiva da qual ele nunca foi um paladino convicto, mas antes, e sempre, um enamorado evasivo e irônico, mais chegado à disforia do cético do que ao fervor do zelote” (CAMPOS, 2006, p. 123).

Assim, o caminho que se traça nesta crítica de margem seria o do afastamento de um discurso de método em direção a um discurso de prazer, na busca constante daquilo que é “diferença” ou “novo”, até um ponto em que Assis Brasil chega a correlacionar diretamente literatura e vida, como faz em entrevista de 2008 ao dizer que “o compromisso do escritor é com a vida, não é com a política”, percebendo que, no que se refere a crítica literária nacional, o seu enfrentamento é simultâneo e, talvez, como duas faces de algo que afasta a literatura da vida: a “política” e a ciência.

De alguma maneira, Assis Brasil se aproxima do que, em outro momento, Haroldo de Campos chamou de “arte provável”, próximo da percepção de Assis de que a arte vive uma “crise de velocidade”, o que lhe impediria de suportar qualquer modelo apriorístico. Para o

autor, esta é uma razão “para a crítica não eleger este ou aquele pensamento estético”, sendo a crítica aberta uma sugestão, uma hipótese para a atuação da crítica. O seu modelo crítico estaria, então, em uma reflexão que almejaria um aspecto globalizante nas margens das diversas teorias e modelos produzidos sem, com isso, recair em um “impressionismo”, na medida em que estaria armada e aparelhada para enfrentar a obra no que ela tem de mais potente: seu caráter de invenção ou, ainda, “uma criação com seu mundo próprio e até suas ‘leis’ próprias” (BRASIL, 1973d, p. 41).

Por fim, pode-se dizer que uma crítica de beira, tal como atribuímos ao seu projeto crítico, seria não só aquela que margeia as metodologias e ideologias, assim como os traçados da ciência, mas também aquela que engendra uma postura de não conformação, ao mesmo tempo em que se referencia através de um movimento espiral, ou seja, aquela que emerge em sua impermeabilidade, na medida em que jamais pode penetrar demasiadamente em nenhum de seus caminhos. Por outro lado, estamos diante de uma crítica que a todo instante se questiona sobre o próprio vazio que impõe. A crítica de margem, então, se ancora nas significações ou nas sensações, entretanto, na medida em que celebram sua própria autonomia, decretam também o seu esvaziamento: afinal, uma obra que se referencia a si fala do quê? O resultado desta crítica se formula a partir da ideia de beira, esta espécie de abismo de pensamento. Assenta-se, por fim, em um vazio estrondoso que pergunta: O que é literatura? Para onde vai a literatura?

6- Os percalços de uma crítica autônoma: uma crítica por vir no desaparecimento da literatura

Fizemos até aqui um longo percurso do trabalho crítico de Assis Brasil, desde um ponto na literatura brasileira posterior à década de 50 até uma batalha intensa entre a crítica tradicional brasileira e o que seria este tensionamento frente a uma abertura autônoma para crítica e obras literárias em nosso país. De maneira iconoclasta, o autor se filia aos pensamentos de Umberto Eco e à radicalidade crítica de Roland Barthes e Haroldo de Campos para dizer e desdizer a respeito de nossa historiografia literária. Entretanto, ao promover esta fresta no interior da literatura, engendrando uma crítica de beira ou de margem, anuncia uma pergunta que ele próprio se faz e permanece latente – e sem resposta – em sua crítica: “A dúvida maior: por que estudar literatura?” (BRASIL, 1982, p. 7).

Maurice Blanchot (2013) responde pergunta similar em seu ensaio *O Desaparecimento da Literatura*. Na tentativa de se debruçar sobre a questão “Para onde vai a literatura?”, o

autor reitera que a literatura autônoma só pode ir em direção a si própria e, por isso, rumo para o seu desaparecimento. Se o que realmente importa é a realização do mundo e uma liberdade real, o que fica aparente é que a arte não é nada se não é soberana, porém, enquanto soberana, ela tende ao seu desvanecimento. O autor traz consigo Paul Cézanne, que já vimos ao lado de Francis Bacon através da lógica da “sensação” via Deleuze, porém agora com destaque para o que seria sua “realização”. Isto significar dizer que a arte, no fim das contas, não é sequer o próprio trabalho de feitura dela, afinal, todos os campos da arte entrariam em uma espécie de crise diante da história, incluindo os próprios poetas, que seriam aqueles que só podem se “depreciar” diante de suas obras. Para Blanchot, “crise e crítica parecem vir do mundo da realidade política e social e submetem a literatura a um julgamento que a humilha em nome da história: é a história que critica a literatura, e que empurra o poeta para um canto, colocando em seu lugar o publicitário” (BLANCHOT, 2013, p.289).

Pode-se dizer com isto que a fascinação de Assis Brasil com os livros e, principalmente, seu esforço em fazer com que eles, mais do que a literatura, sejam autônomos, é também fruto da percepção de que, de um lado, a obra de arte é sufocada pela história e, de outro, ela é fagocitada por sua própria autonomia. O próprio autor reflete sobre esta questão em *O Sol Crucificado* (1998), novela em que apresenta uma espécie de duplo narrador como Deus e Demiurgo, diante da tarefa de escrever. Esta figura dupla que escreve enquanto se observa escrevendo anota que o que escreve “não são coisas extraordinárias”, na medida em que está à procura do “silêncio da obra”, da sua “opacidade”, esforçando-se para escrever algo que “possa irritar os carcereiros da sociedade” (BRASIL, 1998, p. 16).

Isto parece ser propriamente uma tarefa de vida para Assis Brasil, este “operário” em constante disrupção com a tradição, mas em constante relação com os livros, que produz incessantemente e que faz da sua vida uma constante batalha diante das instituições em torno deste objeto chamado livro. Para que estudar literatura ou para onde vai a literatura são perguntas que se desdobram em “Onde encontrar a literatura?”, pulverizando o papel do crítico em uma espécie de arqueólogo de textos ou, ainda, um alquimista, que busca significações nos sentidos, sensações e impressões cujo objetivo é ter como premissa a ideia de que “ler é fazer ler mais”. E a pergunta “onde encontrar a literatura” é essencial porque é nela que consta a ambivalência máxima da contemporaneidade: a literatura está em todo lugar e não está em lugar nenhum, sendo o papel do crítico ser aquele que trava o embate com a história, com os métodos e os sistemas para arrancar a literatura deles e, ao mesmo tempo, operar o exercício constante de fazer surgir literatura em todos os aspectos da vida. Afinal, como menciona Blanchot em trecho que poderia ser de Assis Brasil,

Só importa o livro, tal como é, longe dos gêneros, fora das rubricas, prosa, poesia, romance, testemunho, sob as quais ele se recusa a abrigar-se e às quais nega o poder de lhe atribuir seu lugar e de determinar sua forma. Um livro não pertence mais a um gênero, todo livro diz respeito somente à literatura, como se detivesse, de antemão, em sua generalidade, os segredos e as fórmulas exclusivas que permitem dar ao que se escreve a realidade de livro. Tudo aconteceria então como se, tendo-se dissipado os gêneros, a literatura se afirmasse sozinha, brilhasse sozinha na claridade misteriosa que propaga e que cada criação literária lhe devolve, multiplicando-a – como se houvesse, pois, uma essência da literatura. (BLANCHOT, 2013, p. 293)

Dentre os papéis instáveis da crítica, então, estaria uma abertura para buscar algumas essencialidades da literatura, através de uma busca que se dá no interior de sua própria metalinguagem: a perspectiva de uma análise crítica, no fundo, procura a si própria na obra em que percorre. A questão, no entanto, é que “quem afirma isso [que a arte se refere apenas a ela própria] não afirma nada”, ou seja, “quem a busca, só busca o que escapa” (BLANCHOT, 2013, p. 293). Em última instância, estamos diante de uma crítica que se encontra em um devir na procura do seu aquém ou do seu além e, por conseguinte, toda crítica é a própria pulsão da crítica, um devir, um arquivo sempre a ser escavado.

Em artigo chamado *A Condição Crítica* (1950)⁴⁹, Maurice Blanchot se debruça especificamente sobre o exercício do fazer crítico. Na trama que estamos tentando traçar para o trabalho de Assis Brasil, cabe destacar que, para Blanchot, em toda crítica emergiria necessariamente algo impuro, pois ela é modulada por um movimento que se dá para fora das obras – uma externalidade em relação a elas – enquanto as obras possuiriam um movimento centrípeto, uma tendência a se fecharem em si mesmas, longe, inclusive, da curiosidade dos leitores. Ou seja, trata-se de pensar a relação impura entre crítica e obra, uma vez que crítica e obra, a para desfazer a oposição entre uma reserva e uma impureza, justamente naquilo que elas têm de mais potente, pois, haveria uma “solidão” ou “intimidade violenta” que revelaria uma ambivalência no devir de toda crítica: de um lado, este esforço de caracol, esta força concêntrica ou centrípeta das obras, de outro, uma demanda por uma curiosidade do dia, por uma brevidade, uma opinião qualquer. Para Blanchot, é justamente nessa dualidade que se dá o devir da crítica:

É preciso reter que a potência crítica pertence ao dia naquilo que esse tem de fugidio, de instantâneo; ela tem a versatilidade do dia que passa, mas isso significa também que ela é movimento e devir, e seu papel é dissolver a solenidade e o caráter abrupto e fechado das obras, entregando-as à reflexão da vida, que, como sabemos, felizmente, não respeita nada. Além disso, compreendemos que o crítico não deve possuir arte própria e talento pessoal: ele não deve ser, ele mesmo, seu centro; ele é

⁴⁹ Artigo publicado no blog Função Crítica. Disponível em: <<https://funcritica.wordpress.com/2016/11/04/a-condicao-critica-blanchot/>> Publicado originalmente em *L'Observateur*, 18 de maio de 1950. Republicado na revista *Trafic* n° 2, primavera de 1992. Acesso em: 11/05/2020

um olhar, certo, mas um olhar anônimo, impessoal, vagabundo. Nesse sentido, podemos dizer que a condição do crítico é uma das mais difíceis e exige uma ascese quase insustentável. Um ser anônimo, irresponsável, uma presença sem amanhã, alguém que não deve jamais dizer “eu”, mas no máximo “nós”, o eco potente de uma palavra expressa por ninguém. Não dizemos isso derrisoriamente. Um dos erros das filosofias contemporâneas é ter depreciado futilmente o valor do “nós”. (BLANCHOT, 1950)

O que interessa neste apontamento de Blanchot é engendrar na crítica um caráter de “outridade” que não sejam aqueles já pressupostos e rejeitados aqui por Assis Brasil: se é para fugir do fechamento das obras, que se traga algo da ordem do comesinho, do cotidiano de cada livro: um livro como uma operação ou uma atividade propriamente da vida, uma espécie mesmo de “prazer da crítica”, parodiando Barthes. Assim, o crítico sai da ciência para viver o livro a partir de uma relação de *pathos* com a literatura:

Ele deixa de ser a má vontade, a vontade caprichosa do momento presente que ilumina num instante o livro (ou o negligencia) e tira dele o que quer; e se torna a boa vontade assídua que ama a cultura, que acima de tudo ama os livros e os respeita e os salva, esta passividade sem limites da compreensão, esta espécie de generosidade branda, esta vida inteira fechada nos limites dos livros e inteiramente consagrada a estudá-los, louvá-los, enriquecê-los, a fazê-los durar e finalmente a elevá-los ao céu sublime do atemporal (BLANCHOT, 1950)

Um devir literário-crítico é, portanto, a própria operação da literatura em seu constante desfazimento: é uma atenção para uma escrita que não se pretende perpetuar, pois se sabe propriamente uma metalinguagem cuja característica é a de uma atenção em relação ao livro, quase como numa tarefa em que é preciso, sempre, falar. E desfazer o que está feito. E abrir novas frentes. A crítica é devir porque fala de um cotidiano da obra, porém projeta estes cotidianos em outros presentes: ela nunca é feita para ser lida amanhã, porém é feita para ser lida em um outro presente que não hoje, tal como diz Blanchot: “o importante é que o criador se declare solidário, não à vã eternidade para a qual a criação o atrai, mas ao presente perecível que lhe assegura a criação de uma crítica sem amanhã” (BLANCHOT, 1950).

Como exemplificação do que queremos apontar para esta margem ou devir crítico nos trabalhos de Assis Brasil, vamos pegar três exemplos propriamente dados por ele, em especial, seus três grandes marcos: *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa, *Contos do Imigrante*, de Samuel Rawet e a poesia concreta, principalmente com Haroldo de Campos. Em um primeiro momento, pode-se destacar a brevidade de sua crítica, sua atenção para algo que circunscreve a vida da obra. Ela não tem preocupação, por exemplo, de ancorar o livro em seus muitos pressupostos teóricos, mas fica atenta aos primeiros movimentos de reação que ela provoca: observa as primeiras críticas, se causa alvoroço e como a “inteligência” literária reage a ela. É que observar isto é também significativo sobre o que se deve observar na obra.

Em relação a Guimarães Rosa, por exemplo, Assis Brasil destaca de cara a importância da “língua literária” que precisava de reformulações no ambiental “imutável” que nossa literatura vivia. Afirma o autor que Grande Sertão cria um imediato conflito “entre as formas de expressão lusitanas (clássicas) e brasileiras”, destacando o caráter “incomum” de sua criação (BRASIL, 1973d, p. 60). Ou seja, Assis Brasil destaca o próprio movimento da obra no presente, como ela força a existência de outros presentes para além dos que havia, esgarça-os, projetando em Rosa aquilo que havia projetado para a própria crítica: a abertura deste espaço porvir na literatura, este jogo entre um espaço social e o surgimento de um “incomum” nas escrituras nacionais. Isto desloca Rosa da “unidade de tema-linguagem e ao corte transversal no homem”, colocando-o ao lado de Pound, Joyce e Faulkner e não junto dos demais da literatura brasileira: Rosa é, então, contemporâneo de outros tempos, outros presentes, porém faz isto ali, em 1956, sugerindo a própria leitura crítica através de sua anacronia. Assis Brasil afasta Guimarães, inclusive, de uma análise próxima a historiografia nacional pautada em Machado de Assis que, segundo o autor, é visto “em termos de província, como se tudo girasse em torno dele”.⁵⁰

Atentemos, portanto, que Assis Brasil extrai deste Guimarães Rosa aquilo que encontra como diferença ou, se pensarmos em termos historiográficos, como bastardia na literatura, afiliando-o em uma série crítica diversa da qual o autor estaria inserido, apontando principalmente para as primeiras críticas que o autor recebe que, por verem nele um romance “obtusos”, um tanto quanto difícil, estaria mais próximo de uma alienação da linguagem do que seu engajamento. Guimarães aparece, para Assis Brasil, em caminho oposto: em uma certa dissimulação da própria língua literária, como se a linguagem fosse apresentada através de um ato que é o de propriamente “querer destruir o templo antes de o edificar; pelo menos, antes de ultrapassar o seu limiar, interrogar-se sobre as servidões daquele lugar, seu pecado original que constituirá a decisão de fechar-se nele” (BLANCHOT, 2013, p. 303).

É esta a percepção de Assis Brasil, de que Grande Sertão apresenta “o processo criador mesmo de uma língua – focaliza no ponto exato o ‘nascimento’ de vocábulos e de expressões necessárias ao seu mundo” (BRASIL, 1973d, p. 62), o que significa dizer que a potência de Guimarães não está na criação desta língua, mas da latência destrutiva e criativa dela, no seu devir língua num desfazimento de uma língua como história que o autor afirma ser comum ao

⁵⁰ Já havíamos mencionado este trecho em relação aos nomes dos autores. Isto nos mostra sintomas do mesmo problema diagnosticado por Assis Brasil: a literatura brasileira, de certa forma, projeta os desejos de uma própria elite que se chama “literatura” e elege seus cânones em uma historiografia nacional, ainda que isto represente colocar o Brasil nesta “província”. Assis Brasil, por outro lado, opta por colocar Guimarães ao lado dos grandes, como se fosse ele a oferecer aos demais novidades e não o contrário.

homem interiorano, uma língua que se inventa “na hora, por associações, lembranças” (BRASIL, 1973d, p. 62). Assis Brasil revela um espanto com a crítica que via em Riobaldo, um personagem jagunço intelectualizado, ao destacar na figura de um:

Sábio em sua pureza analítica” cuja inquirição – no plano ontológico – é a inquirição do homem em qualquer estágio cultural. Poderíamos dizer que é o sertão que interroga por meio de Riobaldo e, por extensão é o próprio mundo. Ele – no plano da ficção – não é um analista lógico nem conclui coisa alguma (...) daí Riobaldo não pode ser intelectual, mas um observador e perguntador. (BRASIL, 1973d, p. 63)

Assis Brasil referencia Riobaldo como aquele que, enquanto figura da imaginação literária, enfrenta e engendra uma outra perspectiva sobre uma possibilidade de pensamento na literatura, apartando-o de uma intelectualidade que se dá no plano da negatividade. Riobaldo é, para o escritor, agente do gesto criador de Guimarães Rosa, este etnógrafo do sertão ou, até, a imagem do próprio sertão em sinédoque, para quem o processo linguístico se dá no ato da criação, nas “raízes da expressão literária”, tal como se fosse cerne do próprio ato criador cuja criação se dá ali, na hora, em processo, em devir, e não em uma fixação e estabilização. Trata-se de propor uma escrita “entre pensamento e linguagem, entre o ato isolado e a comunicação” (BRASIL, 1973d, p. 65). Neste sentido, não haveria sertão para além deste sertão novo, nem tampouco literatura, na medida em que ela é também construída em simultaneidade com este sertão em um mundo que é “irrealizado” (BRASIL, 1973d, p. 65).

No que se refere a Samuel Rawet, como já observamos, Assis Brasil parte da virada que a obra *Contos do Imigrante* faria na formação do conto brasileiro da época, principalmente por conta da adoção de uma linguagem que, pela primeira vez, se tornaria “personagem” da obra, dando a ver um aspecto globalizante da criação, de modo que o conto não estaria submetido a si próprio como gênero, mas sim em “função do mundo a ser criado como expressão”. (BRASIL, 1973d, p. 67). Assis Brasil destaca em *Contos do Imigrante* um adensamento da estrutura de contos mais subjetivos, alguns até herméticos e “mergulhados em densa atmosfera de angústia”. A utilização da palavra “hermético” é particularmente relevante, na medida em que ela aponta não propriamente para aquilo que nos impede de desvendá-lo, como se fosse inacessível, mas justamente para sua impermeabilidade, ou seja, pela capacidade que este conto tem de fazer com que suas forças sejam concêntricas em relação a sua própria estruturação, se configurando por um caráter “alienante”, a partir de uma “não localização identificável” (BRASIL, 1975, p. 68).

Esta característica de *Contos do Imigrante* é vista por muitos aspectos, um deles é a própria escrita do autor que, por ser de origem polonesa, enfrentaria percalços no domínio

específico de alguns usos da língua portuguesa, tal como se fosse um Beckett que opta por escrever em uma língua diversa da sua para que seus obstáculos se tornem o próprio jogo de construção das obras. No caso de Rawet, imigrante polonês não por opção, se pode notar um uso da língua que se dá ainda em tensão. Em entrevista chamada *Andanças e mudanças de S. Rawet*⁵¹, o autor afirma: “Escrevo em português, no Brasil. Não domino bem a língua, ainda. E dominá-la não é ser fiel a preceitos gramaticais. É manifestar espontaneamente o miolo da língua, suas raízes populares, na gênese simultânea de ideia e emoção da consciência” (COSTA, 1990). A própria procura deste “miolo” da língua nos dá a matriz da concepção de conto para Rawet: não se trata propriamente de escrever o conto, mas de alguma maneira, materializá-lo, vivê-lo. O autor afirma algo neste sentido ao dizer que teve dificuldades em “utilizar uma língua em suas tonalidades afetivas para efeitos e visão do mundo”, pois, para “conseguir me situar na literatura brasileira, como temática, foi terrível” (RAWET, *apud* BRASIL, 1973d, p. 68).

O que emerge nos contos de Samuel Rawet para Assis Brasil é justamente este “mundo” do autor que se refletiria na “problemática de suas criaturas no ‘pequeno mundo’ para se tornar universal” (BRASIL, 1973d, p. 68). Em alguma medida, é possível perceber um choque entre línguas modulando linguagens artísticas: a língua polonesa, a língua de Rawet e a própria língua do subúrbio brasileiro. O próprio Rawet reflete sobre isto: “Sou fundamentalmente suburbano. O subúrbio está muito ligado a mim. Aprendi português nas ruas, apanhando e falando errado e acho essa a melhor pedagogia. Eu aprendi tudo nas ruas”.⁵²

O que se pode destacar nas figuras criadas por Rawet, como apontado por Assis Brasil, é esta espécie de barreira de silêncio que se interpõe entre suas linguagens e o restante do mundo. Como se a língua lhe fosse um labirinto. Assim, está-se constantemente diante de um mergulho sinestésico nas sensações sem que as palavras consigam traduzi-las, dando uma impressão profunda de que, mais do que o deslocamento da língua e da terra, o que se perde quando se imigra é, de alguma maneira, uma relação com o corpo, com os sentidos. Façamos um destaque para o conto *Judith* que, de alguma maneira, pode sintetizar algumas dessas reflexões levantadas pela crítica de Assis Brasil: o conto trata de uma senhora que mora em uma espécie de cortiço e, diariamente, ouve troças dos meninos do lugar. Ela sofre, inclusive, com pedras que são arremessadas contra si. Com seu corpo e cultura vetados ao entendimento

⁵¹ Moreira da Costa, Flavio, “*Andanças e mudanças de S. Rawet*”, em *Vida de Artista, um livro de encontros e entrevistas*. Porto Alegre, Sulina, 1990.

⁵² Idem nota 25

desta infância, em que língua, corpo e tempo se chocam, como também das figuras adultas da localidade embrutecidas pelas poucas palavras, Judith só havia falado uma vez para pedir fogo: queria acender um cigarro. Isto, de alguma maneira, cria um imaginário em torno de sua figura entre a repulsa e a curiosidade, até que um dia, se ouvem gritos e prantos da mulher e, reunidos, todos os moradores invadem sua pequena casa, dando de cara com a senhora curvada, ajoelhada, em plena oração, a chorar por sua terra, seus familiares, seu passado perdido. Uma das imagens mais fortes da literatura e que fazem uma síntese de toda problemática de Rawet, segundo Assis Brasil: a invasão da casa, a invasão do corpo, a invasão da memória, de um lado, e de outro, a perda da casa, a perda do corpo, a luta para que não se perca a memória.⁵³

Nesta trilha, Assis Brasil destaca também algumas características de outras obras do autor como *Diálogos*, em que essa “solidão do homem sem destino, e suas várias metamorfoses diante dos mistérios da vida” se dão em forma de um “doloroso monólogo sem eco”. Ou em *Abama* e sua “narrativa compacta, sinfônica” ou, ainda, *Ahasverus*, cuja feição não se dá na transformação do ser humano, mas do “eterno vagabundo” errante que há nele, “o seu ‘demônio’ à procura de uma identificação” (BRASIL, 1973a, p. 69). Assim:

Cada coletânea sua não apresenta trabalhos ‘soltos’, reunidos circunstancialmente. Cada volume tem a sua unidade, e um conto, embora não complete outro através do enredo ou situação, vai formando, no entanto, um mosaico, uma unidade estética e de valor, onde a condição humana é o personagem catalisador da forma. (BRASIL, 197d, p. 65)

Trata-se de uma operação que subverte o gênero conto através de uma “sensibilidade”. Para Assis Brasil, então, o relevante é apontar para um Samuel Rawet, partindo de *Contos do Imigrante*, como um artista que “vive” a sua arte, não no sentido da “biografia” do artista, mas ressaltando o caráter de “imposições culturais [que] levam o artista a ser ‘intérprete’ de sua própria raça ou de seu próprio destino”. Temos, assim, uma série de figuras itinerantes, “sem sossego e sem meta definida”, o que leva Assis Brasil a comparar o autor a um Kafka, Joyce ou Hesse, que “vivem a arte como uma manifestação intrinsecamente ética” (BRASIL, 1975d, p. 70).

No que se refere à poesia concreta, Assis Brasil adota um trajeto que percebe a poesia como uma latência que se dá em seus “antecedentes”, ignorando, a princípio, lugares comuns como “o grupo de São Paulo” e o “pessoal do Rio de Janeiro”. A sua montagem é feita através de uma outra série anacrônica que seria essencial para compreender o movimento concreto

⁵³ Pequeno trecho retirada de uma breve resenha feito sobre a obra do autor no blog literário NotaTerapia. Disponível: <<http://notaterapia.com.br/2020/04/27/contos-do-imigrante-de-samuel-rawet-quando-o-estrangeiro-tambem-esta-dentro/>> Acesso em: 26/05/2020

não como grupo, mas enquanto projeto de invenção de linguagem. Assis Brasil parte de Mallarmé em *Un Coup de Dés* e Paul Valéry que, acusados de herméticos, só escreviam sobre “um beco sem saída” da poesia moderna, ressaltando um caráter de “enigma” que se dava não por uma ausência, mas por uma “intensidade”, uma “atmosfera” (BRASIL, 1973d, p. 70). Ao que parece, Assis Brasil estava antecipando algo que seria apontado depois por Blanchot: a divisão que Mallarmé propõe com a língua em seus poemas, de um lado, a fala útil, como instrumento e meio, para uso no mundo do trabalho e da lógica do saber, tal como uma “ferramenta” que “desaparece na regularidade do uso”, (BLANCHOT, 2013, p. 297) imagem que poderia servir bem para uma literatura que se repete em suas tradições; e de outro, a fala da literatura que se realiza como experiência própria. Enfim, uma literatura em disputa, inclusive consigo própria, no interior das muitas línguas de uma língua. Em seguida, ressalta a escrita de Ezra Pound e a relação com o ideograma chinês que “adota a justaposição precisa das imagens em vez de discurso ou generalizações”, uma materialidade da palavra no papel. Destaca, ainda, Apollinaire e seus usos de “caligrama”, assim como Joyce e seu trabalho com “fusões de palavras e subversão sintática”, culminando em E. E. Cummings e sua característica de “abolição do verso” ou uso de letra maiúscula que alterariam a “visualização” do poema, tendo sido para o autor o ponto culminante para a ascensão da poesia concreta como algo “orgânico”, ou seja, como movimento cuja identidade se dava na importância do “aspecto físico da palavra” (BRASIL, 1973d, p. 71), incorporando uma gesticulação tipográfica que remetia as experiências de Paul Klee. Só após este trajeto o autor retoma as experiências de Oswald e João Cabral, assim como os trabalhos de Manuel Bandeira que, como muitos, via como um poeta que “queria se divertir com os meninos concretistas” (BRASIL, 1973d, p. 71).

O interessante é que, sobre a poesia concreta especificamente, Assis Brasil destaca, principalmente, ações isoladas de pessoas no interior do grupo, delegando mais espaços aos “antecedentes” e as “experiências dos novos” e, até mesmo ao “neoconcretismo” e sua dissidência com os concretos, do que propriamente seu trabalho. Ao que parece, Assis Brasil buscava retirar os concretos deste lugar ligado aos marcos fixos de sua criação e dar a eles um aspecto de movimento, de passagem, exceto quando cita o trabalho da revista *Invenção*, publicada pelo Jornal Correio Paulistano (1961), que ganha destaque com análise minuciosa de cada um dos primeiros volumes lançados. Por exemplo, em relação a poesia concreta, ele cita a obra, em 1954, de Ferreira Gullar, *A Luta Corporal*, como sendo o primeiro documento “de uma experiência pessoal isolada no sentido concretizado”, entretanto, faz questão ressaltar que:

Ferreira Gullar desconhecia totalmente (...) as experiências mais avançadas dos autores estrangeiros, como também desconhecia a experiência do grupo de poetas de São Paulo, que há muito estudavam as possibilidades renovadoras da linguagem poética, já por volta de 1950. (BRASIL, 1973d, p. 75)

A relação conturbada que Assis Brasil mantém com Ferreira Gullar pode ser vista como mediadora desta visão, porém o fato é que ele acredita ser relevante mencionar isto do poeta carioca que, na época, era já um consagrado, ainda que fosse “ignorante aos projetos alienígenas das experiências concretas”, pelo menos anteriormente à publicação da *Revista Noigandres* (1955-1956), que cristalizaria o concretismo em nosso país. Sobre Gullar, inclusive, o autor faz questão de “retirá-lo” da lista de concretos ao apontar que ele abandona as experiências poéticas para fazer uma poesia “popularesca”, se juntando a grupos que faziam teatro para uma elite que ele mesmo criticava. Idiossincrasias de ambos.

Ainda apontando para uma característica de margem, Assis Brasil relata sobre as experiências concretas no norte e nordeste brasileiro, que ele chama de “província”, destacando as experiências da Bahia e do Rio Grande do Norte e, principalmente, os trabalhos feitos no Ceará onde “fizeram exposições e publicaram livros”, o que serviu “para tirar da estagnação a literatura local”. Entre os poetas, ele destaca, em primeiro lugar, o trabalho inventivo de Waldemir Dias Pinto e, depois, Girão Barroso, José Alcides Pinto, Pedro Leão, entre outros, ressaltando que escrevem “não se enquadrando, realmente, a nenhuma facção em termos ortodoxos” (BRASIL, 1973b, p. 98).

Esta crítica de Assis Brasil que vimos, em três casos, se formulando sempre em enfrentamento ao seu tempo, em busca de um devir de linguagem, é muito menos uma crítica que se oferece como materialidade que se estabelece como marco e muito mais um gesto direcionado ao seu próprio presente. Trata-se, por fim, de uma abertura e jamais um “comentário” que vise o encerramento da obra nela própria, escapando assim, do risco de toda crítica, como afirma Blanchot, que seria justamente se confundir com a própria obra. É este devir crítico que modula simultaneamente linguagem, sociedade, política e arte que faz emergir uma crítica como metalinguagem: uma crítica que se faz enquanto a obra é lida, uma escrita que se dá enquanto se descobre. Estamos diante de crítica como paráfrase ou uma paródia cotidiana desta linguagem que fracassa e jamais pode ser tudo que pretende:

É claro que a contrariedade exige anda mais e que ela não atinge seu verdadeiro ponto senão no momento em que crítico e obra se confundem, quando isto que chamamos de consciência criadora aceita perder-se no olhar superficial do dia e afirma-se cúmplice da preocupação que a ignora. Em que resulta isso? Certamente num tormento bastante grande. (BLANCHOT, 1950)

Advêm daí grande parte dos comentários negativos em relação a crítica de Assis Brasil, na medida em que, se ela não se sustenta nas classificações, é porque ela se ancora justamente em sua incompletude, em seu fracasso, em sua brevidade. Uma possibilidade de escrita como margem que se dá mais como a potência desta beira do que propriamente por aquilo que ela anota, sendo ela, por fim, a sua própria anotação. Uma crítica como devir que, por fim, deve estar sempre consciente de seu presente e de seu fracasso. E é este seu maior risco: dissolver-se em sua obra. Esta é sua margem, sua beira, seu limite. Estar sempre em meio.

7- Ecce liber: as memórias de uma literatura infinita

Perseguimos um traçado (quase) exaustivo da relação direta e intensa de Assis Brasil com a literatura crítica. Nosso objetivo foi apontar, passo a passo, uma série de dinâmicas do autor diante do seu tempo, em conversas com estéticas, escritas, autores até, por fim, com o objeto livro. Partimos de sua crítica e de suas escolhas críticas para perceber sua relação com um projeto de engajamento da linguagem, através de uma política da arte que, em muitos momentos, divergia da elite intelectual da época, ressaltando seus dissensos, suas disputas e seus casos anedóticos de simpatias e antipatias no meio literário. Além disso, buscamos levantar uma espécie panorama de apontamentos, quase um diário de anotações críticas de Assis Brasil, anotando as múltiplas faces do que vamos encontrar em suas produções literárias propriamente ditas. A crítica, neste sentido, nos serviu tanto para perceber suas projeções diante das obras que circundam o seu tempo quanto foram a projeção do que seriam o pontapé dos procedimentos para suas próprias obras, como se demandasse à arte de sua época aquilo que demandava a si próprio, incorporando um universo que está envolvido tanto em termos de linguagem quanto nas relações sociais, naquilo que chamamos de uma “operação” com os livros, uma relação direta com a vida dos livros e com uma vida nos livros.

Nos próximos capítulos, vamos começar a nos aproximar especificamente das produções ficcionais de Assis Brasil, fazendo um giro por duas tetralogias: a Tetralogia Piauiense e o Ciclo do Terror, tendo como foco dois romances: *Beira Rio, Beira Vida* e *Os Que Bebem Como os Cães*. E, se é verdade, como destacamos, que o trabalho crítico de Assis Brasil está em uma crítica que se dá justamente nesta linha fronteira entre margens das metodologias, gostaríamos de ampliar esta percepção também para sua produção.

Um dos primeiros pontos inescapáveis e que, de certa forma, foram um entrave para a produção desta tese, foi propriamente a formulação com que Assis Brasil propunha seu lugar

na literatura: através de uma investigação da escrita como um procedimento infinito, que se desdobra incessantemente e deságua de uma linguagem a outra. Maurice Blanchot (2013), em seu texto *O Livro Por Vir*, destaca na poesia de Mallarmé a primeira expressão da renovação da poesia concreta, uma ideia de que “o mesmo não era sempre o mesmo”, no que se refere ao projeto do Livro (*Le Livre*), para quem a repetição era, por si só, produção de diferença⁵⁴. Tendo como horizonte a literatura de Assis Brasil que, de certa forma, se repete em um gesto único de a todo instante buscar uma metamorfose da linguagem, uma disposição para a sua alteração, engendrando-se a partir de categorias bastante delimitadas – as antologias, os contos, os romances históricos, obras infanto-juvenis, produção de tetralogias, ciclos – percebemos nesta formulação de pensamento “uma necessidade de dispor em patamares, segundo diferentes níveis, o espaço criador (...) porque medita sobre sua estrutura, a qual já existe em seu espírito previamente ao conteúdo” (BLANCHOT, 2013, p. 328).

O projeto de uma literatura infinita, cujo remendo de uma linha se coloca na antecipação da próxima, em que cada obra abre em algum momento uma fresta para outra, se configura porque “o autor não pode subtrair nada” (BLANCHOT, 2013, p. 328). Talvez por isso a obsessão pelas epígrafes que se acumulam em todas as obras, às vezes na boca das personagens, às vezes na abertura de capítulos e, como no caso dos romances históricos, atravancando as narrativas com suas fontes incertas, sem nome e acumulativas em demasia; talvez por isso sua obsessão em fazer todas as antologias dos estados brasileiros: é preciso catalogar tudo, com o risco de alguma coisa muito importante e que é inaparante possa não vir a existir nunca mais; talvez por isso sua atenção com os capítulos de seus romances, seja nas obras em que eles se repetem, seja naqueles cujos tempos se repetem e se fracionam: a atenção é algo que se deve conquistar numa dialética luta com as palavras; talvez no próprio esforço de uma literatura infanto-juvenil que é voltada para este público porque imagina mundos e não porque é feita para crianças, servindo inclusive de espaço de investigação da literatura para adultos; talvez, por isso até que seja preciso enfrentar com sua crítica todos os moinhos de vento literários, para que exista tudo no mundo e, ao mesmo tempo, se derrube tudo, para que não fique nada de pé para enfrentar as memórias da linguagem; talvez, e isto é nosso ponto essencial, Assis Brasil esteja em constante investigação com nossa pergunta essencial: “pra que fazer literatura?” ou, mais especificamente, tenha escrito para encontrar o que seria finalmente “o centro do livro”, ou seja, investigar o que é que fala um livro, o livro ou, ainda, todos os livros.

⁵⁴ Retomaremos este ponto com minúcia quando tratarmos especificamente das projeções do moderno e do contemporâneo na obra *Os que bebem como os cães*.

Para isto, Assis Brasil precisa que a literatura seja sempre uma potência de invenção, uma pulsão que não se ancora em nenhum dos dispositivos linguísticos, literários, quando muito, uma crítica social quase ao nível pessoal. Ele se lança, tal como os dados de Mallarmé, em um gesto de submersão no acaso justamente visando suprimi-lo por completo da sua ficção, enquanto pretende estendê-lo ao máximo como modulação do presente, em sua crítica. Neste sentido, a literatura é infinita porque ela possui infinitos planos de invenção que não podem cessar, ainda que precisem encarar a decisão de “suprimir o imprevisto” com “a mesma vontade de uma forma regradada e reguladora” (BLANCHOT, 2013, p. 329). Em outras palavras, trata-se da:

Decisão de excluir o acaso, mas em concordância de excluir as coisas reais e de recusar à realidade sensível, o direito à designação poética. A poesia não responde ao apelo das coisas. Ela não está destinada a preservá-las, nomeando-as. (...) O acaso será vencido pelo livro se a linguagem, indo até o extremo de seu poder atacando a substância concreta das realidades particulares, não deixar mais aparente senão ‘o conjunto das relações existentes em tudo’. A poesia se torna então o que seria a música, se reduzida à sua essência silenciosa: um andamento e um desdobramento de puras relações, isto é, a imobilidade pura. (BLANCHOT, 2013, p. 330)

O que estes procedimentos permitem é a criação de uma literatura que, assim como entra em confronto com o restante do mundo, se encontra a todo instante em um confronto consigo própria, em metamorfoses constantes, alquímicas, muitas vezes até apressadas em demasia porque impacientemente vorazes em desfazer o que já foi feito, em acentuar o que tem de presente mais virulento, em inutilizar o anterior em nome de outro porque o centro do livro, em todo caso, nunca é um centro estável, mas justamente as margens de todos os centros possíveis. Toda alquimia de criação, de certa maneira, estaria no gesto infinito de criar e fazer, enquanto a poesia daria conta de “descriar” e instituir o reino do que não existe e não pode, “que não pode ser enunciado em termos de poder” (BLANCHOT, 2013, p. 333). Esta submersão nesta ambivalência violenta de uma escrita alquímica e em metamorfose com uma produção que se descreia automaticamente, que se ancora em um processo de infinito desfazimento.

Neste ponto, gostaríamos de nos permitir uma abstração de pensamento, partindo da ideia de *enjambment*, tal como levantada por Giorgio Agamben (2002) em *O Fim do Poema*, para traçar aquilo que percebemos que é o principal procedimento de escrita de Assis Brasil. *Os Que Bebem Como os Cães*, obra integrante do chamado “Ciclo do Terror”, é formada pela alternância de três capítulos: a cela, o pátio e o grito, relatando a experiência de uma pessoa presa em uma cela, sem memória, tentando lembrar os próprios passos que a levaram até

ali⁵⁵, sentindo em seu corpo o limite do desgaste físico e da fome, diante de uma iminente morte. Sua obra seguinte, *Aprendizado da Morte*, é sobre Olga, uma mulher com uma doença terminal levada a uma espécie de asilo ou retiro em que se ensina a aprender a morrer. A obra se inicia com um capítulo chamado A cela e sua primeira frase é “Não era uma cela, sentia. Não propriamente a cela de uma prisão, mas estava ali contando o tempo, à espera de algo irremediável. Como um condenado, que conta os seus dias, às suas horas”. (BRASIL, 1976, p. 11). Enquanto *Os que Bebem Como os Cães* se inicia com sua A Cela com a frase “a escuridão é ampla e envolvente. O silêncio total, cortado apenas por aquele velho barulho que parte de seus ouvidos” (BRASIL, 1975, p. 7), *Aprendizado da Morte* seguirá com “O quarto é amplo e bem arrumado. Arrumado com gosto, com cortinas simples nas janelas” (BRASIL, 1976, p. 11).

Pode-se perceber na relação entre *Os que Bebem Como os Cães* e *Aprendizado da Morte* uma espécie de prolongamento, penetração, contaminação de uma obra em outra, como se fosse possível ver em uma parte do rastro, do traço, dos vestígios da outra, ou mais, como se uma fosse outra, talvez. Este processo é o que chamamos de uma “literatura em enjambement”⁵⁶, ou seja, aquela que se desdobra sempre uma na outra. Ou, ainda, aquela que, incorporando a ideia de uma escrita em devir, em que uma possa se desfazer na outra, distribui sua potência se desdobrando, se metamorfoseando, se fracionando, como se fosse ela própria um mosaico de si. Em último caso, isto significaria dizer que não haveria um último livro de Assis Brasil. E, se existisse, este não seria propriamente um livro, ou seria uma espécie de “crise” do livro, tal como o último verso é, segundo Agamben (2002), para o poema, significando talvez que pensar sobre a escrita de Assis Brasil é, mais do que extrair conceitos e modulações de suas obras, concebê-las justamente na sua passagem, na sua panorâmica em torno de seu glossário múltiplo, nos diversos movimentos que elas fazem umas nas outras, entre ciclos, entre projetos, entre gêneros, entre reedições, prefácios e epígrafes.

E se é verdade que na sua bibliografia constam hoje mais de 150 obras publicadas (151, para ser mais provisoriamente preciso)⁵⁷ é porque elas formam entre si algo como um imenso atlas enigma que ninguém, talvez nem ele próprio, poderá desvendar – porque inacessível. A tarefa de pensar esta obra como o *Le Livre* de Mallarmé é, por fim, uma impossibilidade, na medida em que sua escrita urge sempre em sua passagem e em suas desterritorializações. Trata-se de um procedimento de literatura diante da vida, de uma

⁵⁵ Retomaremos a análise deste ponto com mais minúcia quando tratarmos especificamente do Ciclo do Terror.

⁵⁶ Idem 55

⁵⁷ Este número de livros equivale ao ano de 2020, ainda no primeiro semestre. Não tive notícias de outros lançamentos.

literatura que se quer infinita. E este traço de infinito pode ser visto em múltiplas faces como, por exemplo, nos procedimentos de Fernando Pessoa: apagar-se a partir da multiplicidade. E, se tal como aponta Blanchot, é verdade que quando a obra fala de si ela não chega a falar propriamente de nada, a totalidade das obras se sustentam no gesto de que escrever infinitamente é, também, o gesto de ser incapaz de finalmente escrever. Um projeto utópico, impossível e ambivalente: Assis Brasil monta gêneros, ciclos e tetralogias porque quer realmente abolir os acasos da obra, mas, ao mesmo tempo, quer vê-las correr em seus movimentos, umas dentro das outras, em suas antologias, em seus micro encerramentos que se reabrem logo em seguida. Ele propõe um engajamento na beira entre um sucesso e um suicídio da obra em que se encerram e se reabrem micro circuitos projetados ao infinito, “como se o fim implicasse para o poema uma catástrofe e uma perda de identidade tão irreparável (...) na qual está em jogo sua própria consciência” (AGAMBEN, 2002, p. 145).

Afinal, estamos diante deste tensionamento em que cada obra de Assis Brasil compõe simultaneamente um projeto fechado que “abole o acaso” e se planeja em minúcias de um projeto radical, enquanto, ainda assim, busca uma potência para além da obra e das obras, na produção incessante de livros que se desfazem uns nos outros. Uma literatura como projeção de vida que se dá como habitação do mundo, como hospedagem da experiência como contaminação, no momento em que há uma próxima obra que desfaz e se remonta na potência da anterior, repetindo, talvez, o gesto de Sheherazade, que precisa contar histórias para não morrer e evitar que outras morram. Assis Brasil tenta abolir o acaso para, talvez, abolir a morte (que morte?), a morte do texto, a morte do corpo. É que, tanto para Assis Brasil quanto para ShErazade, a consciência da morte será a consciência de que já não se pode mais contar histórias porque, finalmente, se chegou ao fim da última linha, ao fim do poema, o fim da literatura, a catástrofe final da vida. A pergunta que nos fazemos, por fim, e a que Assis Brasil se faz, parodiando Agamben: “o que é essa queda do poema no silêncio? O que é uma beleza que cai? E o que resta do poema depois de sua ruína?” (AGAMBEN, 2002, p. 146). O que significaria a queda de Assis Brasil no silêncio? O que seriam essas memórias de uma literatura infinita que, por fim, encontram sua ruína, sua palavra final?

Capítulo III- Tetralogia Piauiense: uma (des)invenção do nordeste ou um mapa que se desfaz na cidade

Assis Brasil abre o prefácio de *Pacamão*, romance que encerra o ciclo das quatro obras da tetralogia piauiense, anunciando que “o leitor poderá ter agora uma visão de conjunto de um trabalho perseguido durante mais de dez anos”. Segundo o autor, as quatro obras advêm de “uma necessidade urgente de voltar às minhas raízes telúricas”, tendo “a experiência existencial” como “matéria-prima para o levantamento de um mundo ficcional” (BRASIL, 1969, s/p).

Dar por encerrado um texto, considerá-lo pronto, em seu molde final, parece modular uma tensa relação que Assis Brasil vive com a literatura: de certa maneira, suas obras se encerram em suas próprias experiências com a linguagem; por outro lado, promovem constantes aberturas e reaberturas, reinaugurações e releituras que se espalham por outros romances, romances que reaparecem em fragmentos na forma de novela, personagens que escapam de uma obra para outra, entre outras formas bastante peculiares e idiossincráticas com que o autor se relaciona com seus textos.

No caso da tetralogia piauiense, como veremos mais adiante, é *Beira Rio, Beira Vida* (1965) que lança o impulso inicial para a construção da tetralogia. É dela que escapa, por exemplo, a montagem de um sistema que o autor elabora e delimita pra pensar a cidade de Parnaíba e sua relação com o centro da cidade, de um lado, e o rio, do outro. As demais obras do conjunto, então, se desdobram a partir daquilo que *Beira Rio, Beira Vida* ergue, ou melhor, são romances que se anunciam a partir de um horizonte cuja invenção se inicia em um pedaço da memória ficcional do autor neste primeiro romance, porém se espalha, de formas distintas, em outros. Por este motivo, nesta primeira parte do capítulo, optamos por fazer uma operação dupla: pensar a tetralogia piauiense como um conjunto de obras que se formulam como um ciclo, entre a construção da cidade e a construção do romance, e ter como ponto de partida uma atenção que se volta para *Beira Rio, Beira Vida* especificamente, para extrair do romance uma leitura mais adensada acerca daquilo que no fragmento, na particularidade, arma de pensamento para com a literatura, mas também com o próprio ciclo de Assis Brasil.

Composta pelas obras *Beira Rio, Beira Vida* (1965), *A Filha do Meio Quilo* (1966), *O Salto do Cavalo Cobridor* (1968) e *Pacamão* (1969), a tetralogia parte do que Assis Brasil chama de suas memórias mais antigas de infância para reconstruir uma experiência viva da cidade de Parnaíba, remontando pelos traçados da linguagem suas figuras e organizações, suas histórias e narrativas. Se não se pode dizer que as memórias de Assis Brasil escrevem

aquilo que ele viveu, na medida em que pouco da vida é escrevível, tampouco é possível aferir que se trata de uma tetralogia que se lança para uma invenção de figuras, histórias, personagens e espaços. De certa maneira, aquilo que a memória propriamente guarda do que se chama de “real” de seu passado é também aquilo que dele pode ser inventado e atualizado pela novelística, de modo que a tetralogia se ancora no que Valdemar Cavalcanti chama de gesto “telúrico” do autor, que se evidencia na relação “personalíssima” de escritor com “sua terra e de seu tempo” (CAVALCANTI *apud* BRASIL, 1973).

Eric Dardel (2011), geógrafo do começo do século XX, em sua obra *O Homem e a Terra*, publicado em 1948, disserta sobre as possíveis abordagens em torno do conceito de “telúrico”, na percepção de que qualquer gesto que se faz em direção à terra se dá na tentativa de ultrapassar esta mera superfície da matéria. Deste modo, seria preciso observar uma “profundidade, uma espessura” desta materialidade que se dá por meio de uma solidez ou plasticidade só encontradas através de “uma experiência primitiva” ou de uma “imaginação criativa que, por instinto, procura algo como uma substância terrestre ou que, se contradizendo, a ‘irrealiza’ em símbolos” (DARDEL, 2011, p. 15). É possível recorrer a esta experiência telúrica da espessura da terra para considerar a escrita da tetralogia de Assis Brasil não através do que se poderia chamar de uma “conexão personalíssima”, individual e biográfica com a sua terra, porém através de caminhos que perseguem outras vias que levam em conta uma relação íntima com a linguagem, sendo o telúrico o “barro fundamental” de abertura e fomento para a construção de uma processualidade da escrita, uma relação que se constrói também pela linguagem, através de um complexo atravessamento entre texto e memória, arte e vida.

Como vimos no primeiro capítulo que remonta uma bio-bibliografia crítica do autor, é possível encarar esta complexa relação de Assis Brasil com sua terra como uma centralidade de caráter também político, porém sem deixar de trazer consigo suas primeiras e mais íntimas experiências de memória pelas tramas que são tecidas simultaneamente, sem hierarquias, como matéria e tarefa da própria literatura. De certa maneira, podemos aproximar estes conteúdos que escorregam entre um espaço de intimidade e uma exterioridade política a partir do que pensa Dardel quando, ao recuperar Gaston Bachelard, remonta um espaço que se poderia chamar de telúrico como uma “estética do sólido ou do pastoso” que traduziria algo como “uma certa forma de vontade ou do sonho” (DARDEL, 2011, p. 15). Esta experiência que se vincula diretamente com uma terra que não é origem, mas uma materialidade espessa do passado em relação ao presente, pode ser vista recorrentemente ao longo da tetralogia piauiense, principalmente na vinculação de uma vontade própria (lida aqui não como desejo,

mas como repetição, replicação, simulacro) de uma (con) fusão com a terra: Assis Brasil, aos poucos, monta uma espécie de panorama humano vinculado à terra, de modo que, ao nos debruçarmos nas obras, é possível ver-nos como o rio, como as pedras, como a mata, como a beira. A terra passa a se configurar como a substância fundamental da vida em que as pessoas, ao se relacionarem nesta dinâmica entre espaço e tempo, constroem as suas memórias, suas experiências e suas narrativas de si, mediadas pela força da fabulação, da imaginação criativa.

Uma das principais marcas deste procedimento se evidencia no tensionamento com a ambivalente divisão de Euclides da Cunha ao montar o sertão através do binômio “homem” e “terra”, recuperando a descrição da terra a partir do homem e do homem a partir daquele que pisa uma terra e, mais, pisa sua terra. Um dos fatores essenciais desta relação telúrica entre a memória, a terra e o homem se dá na tentativa de Assis Brasil de compor um desfazimento do chamado “romance tradicional”, ligado à tradição romântica – portanto, da ordem também do capital – e principalmente moderna, ao mesmo tempo em que busca o reposicionamento de um “regionalismo literário” que costumeiramente se baseia nos costumes, no exotismo do espaço geográfico, na formulação de sotaques, ente outros fatores. A proposta parece ser convocar um regionalismo⁵⁸ que se dá na relação direta com a escavação das memórias dessa terra, convocando a capacidade de produzir vozes, numa cartografia urbana de Parnaíba, em contraste com suas outras experiências urbanas conturbadas com as quais o escritor convivia na cidade do Rio de Janeiro. Em entrevista a um vespertino carioca⁵⁹, Assis Brasil evidencia os traços e relações que formatam os movimentos que circunscrevem a escrita da tetralogia ao relatar que, na ocasião em que se dedicava a ela, estava “afogado” no SDJB fazendo crítica literária, “pagando na época o que todo intelectual jovem paga como tributo à sua descoberta do mundo: crítico num jornal de projeção, leituras várias e esnobes, contato com inúmeros escritores”. Enquanto se dedicava a crítica, a tetralogia emergia, então, como uma maneira do autor manter “o olho vivo e ativo na ficção”, sem esquecer “o principal para um ficcionista: a sua terra, as suas raízes, a sua ‘angústia’ primordial” (BRASIL, 1969, s/p).

O autor escreve os quatro livros, então, compondo e armando um quebra-cabeças de referências de uma prolífica crítica que produzia e sobre a qual se debruçava em meados da década de 60 e 70, em meio a leitura de grande parte da recente produção literária nacional, de modo que sua escrita passa a ser, também, uma espécie de modulação da tradição e da produção da literatura nacional moderna e pós-moderna, frente às suas relações diretas com

⁵⁸ Afinal, por que só é regional uma obra do interior e, principalmente, quando fala do nordeste?

⁵⁹ O autor cita a entrevista no prefácio de *Pacamão*, na edição de 1969, da Editora Bloch sem atribuir os créditos.

aquilo que lhe dizia respeito em literatura, suas questões, sua ficção, sua terra. O resultado deste amálgama de forças será na tetralogia uma montagem panorâmica entre uma cidade Parnaíba que habita suas memórias e a invenção de uma Parnaíba (e de seus tempos de Parnaíba) que se volta contra suas próprias estruturas. O que se constrói não é uma cidade-terra de um espaço urbano regional do nordeste do Brasil: esta cidade que se inventa entre a sua memória individual e um gesto coletivizante é um dado, um texto, uma estrutura que se dá como imanência, uma espécie de índice de memória que se torna escrita, se torna traçado. Parnaíba é um texto por inventar na tetralogia e, por isso nebulosa, incapaz de ser apropriada em sua totalidade, a não ser no próprio exercício etnográfico de descrevê-la, de pisá-la com a sola dos pés. Neste sentido, para Assis Brasil, este texto-cidade é um testemunho de uma experiência com a terra:

A Tetralogia Piauiense é a minha volta às minhas fontes, às minhas raízes. Deixei de lado os contos e novelas cerebrais, ideológicos, de teses, e me voltei para o homem, para a sua condição, onde tudo está implícito: ideologias, teses e supostas mensagens”. (BRASIL, 1969, s/p)

É interessante chamar atenção para isto que o autor aponta como um elemento “implícito” do romance: as ideologias, as teses e as tais supostas mensagens. O que se evidencia é que não se trata de pensar a tetralogia por fora do escopo das narrativas políticas ou sociológicas, pelo contrário, ao que parece, Assis Brasil procura nas relações das pessoas e suas condições com a terra em seus múltiplos sentidos não apenas o caráter narrativo, temático, nem tampouco apenas uma estética, mas uma estrutura em que todos os aspectos sociológicos não estão nem ditos nem escondidos, mas inseparavelmente traçados com os demais aspectos dos romances. Este procedimento adotado por Assis Brasil, se pensado na perspectiva proposta por Eric Dardel, está vinculada a uma espécie de “ossatura”, “substância fundamental”, na possibilidade de uma escrita que promova uma terra que “se abre ao homem”. Trata-se de modular a memória como um chamamento, uma convocação da terra: “Ela nos chama na forma de encantadores de picos ou de atraentes subterrâneos”, ao mesmo tempo em que nos dá “satisfação de uma vontade de escalar e ascender” (DARDEL, 2011, p. 16), de modo que a terra nos chama e é chamada, uma terra em que é preciso descrever e inventar, escavar e imaginar. O mesmo se pode dizer em relação ao tempo desta Parnaíba da tetralogia. Se a terra se configura como este espaço, a ser pisado como texto, o tempo, também, sofrerá um rearranjo, uma desestruturação que não pode ser vista através de sua cronologia, tampouco a partir desta matéria do passado que se atualiza em nós como representação de uma nostalgia da terra, um passado a se reconstruir tal como existiu e não

existe mais, como memória perdida: o que se conforma é um desdobrar-se de um tempo que se fragmenta, se espalha, se tensiona e se atravessa, inclusive, por si próprio. O tempo como matéria que também se deve pisar. Tempo e terra de primeiras memórias:

Minha recordação mais distante está ligada a um muro, enorme, velho, onde cada ano que passava alguém escrevia 1937, 1938, 1939, 1940. (...) O ano de 1940 foi um choque pra mim. Além de ser um número redondo, visualmente definido e acabado, eu pela primeira vez senti que envelhecia. (BRASIL, 1979, p. 8)

O muro, o número, a sincronia como enfraquecimento da vida, enquanto terra e tempo imaginados na tetralogia, vão se construindo como potências a serem desvendadas. Mikhail Bakhtin (1998), ao refletir sobre a “poética histórica” no livro *Questões de literatura e estética – a teoria do romance*, desenvolvido por volta da década de 30, mas só publicado em 1975, ano de sua morte, recorre ao conceito de “cronotopo” advindo dos estudos da relatividade para pensar as questões que se relacionam entre espaço e tempo em literatura. A proposta do autor é pensar nas passagens entre a assimilação do tempo e do espaço no indivíduo, assim como a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (BAKHTIN, 1998, p. 220). Bakhtin propõe uma reflexão em que tempo e espaço sejam vistos como uma simultaneidade formal na qual, historicamente, o tempo na literatura “condensa-se, comprime-se” e “torna-se esteticamente visível”, ao mesmo tempo em que passa a transparecer nos espaços concomitantemente, de modo que o espaço passa a ser revestido e medido com o tempo. Perseguiamos a proposta de “cronotopo” para vislumbrar a relação histórica e de memória de Assis Brasil, advinda da relação entre a sua terra Parnaíba e os diversos tempos que se interpõem nas obras como se a condensação ou espessamento entre a terra e suas temporalidades configurassem um “texto que é preciso decifrar”, na medida em traçados urbanos, cartografias e temporalidades atravessadas por essas geografias são possíveis formas e signos de um texto cuja linguagem que a inscreve é nada menos que a de um poeta que “fala sem dificuldade à imaginação” (DARDEL, 2011, p 2-3). Assis Brasil, desta perspectiva incorpora um arranjo entre o poeta, aquele que imagina terra e tempo, e o geógrafo, aquele que descreve a terra em seus tempos, tal como previra Dardel: “Dessa interpretação feita por um geógrafo, temos acesso quase sem transição para o mundo do romancista em que a feição da terra se anima com as vibrações coloridas do momento”, assim, “a escrita, tornando-se mais literária, perde clareza mas ganha em intensidade expressiva, devido ao estremecimento da existência que é dada pela dimensão temporal restaurada” (DARDEL, 2011, p. 3-4).

Nosso ponto de partida, então, é esta modulação da memória com o telúrico em que Assis Brasil, nas constantes metonímias que compõe entre vida e texto, assume também o papel de etnógrafo de uma terra, aquele cuja função é a de descrever, como quem inventa, as bordas e as fronteiras de sua Parnaíba em uma espécie de “geografia de sonhos” ou de uma literatura que:

Na fronteira entre mundo material, onde se insere a atividade humana, um mundo imaginário, abrindo seu conteúdo simbólico à liberdade do espírito, nós reencontramos aqui uma geografia interior, primitiva, em que a espacialidade original e a mobilidade profunda do homem designam as direções, traçam os caminhos para um outro mundo; a leveza se liberta dos pensadores para se elevar aos cumes. (DARDEL, 2011, p. 5)

Um espaço que, por fim, está imbuído de todo uma complexa trama de conteúdos temporais, narrativos e históricos, acrescidos e evidenciados por este mundo imaginário como se, no fim das contas, coubesse ao texto da tetralogia piauiense apresentar uma terra como uma conquista da memória, uma inscrição da terra no tempo. Terra se transforma, então, em mundo. E é mundo porque “mesmo desgastado pelo uso, o vocabulário afetivo afirma que a Terra é apelo ou confiança” (DARDEL, 2011, p. 5): a terra passa a ser testemunho, a contar-se a si própria.

Valdemar Cavalcanti, ainda no prefácio de *Pacamão*, chama atenção para a tetralogia piauiense não só pelo que ela retrata da “miséria humana” atravessada pela terra e pelo tempo enquanto tal – seja das prostitutas da beira do rio, das mulheres da periferia e do campo que suportam os papéis sociais que lhes são atribuídos, seja pela perda dos bens e do desfazimento de um status social baseado na posse do dinheiro –, mas também destaca um Assis Brasil que, enquanto escreve, convoca simultaneamente os aspectos políticos e sociais que giram em torno desta relação entre terra, tempo e cidade: as forças políticas dialógicas que, no fim das contas, conta a história das próprias misérias humanas.

Por outro caminho, Maria Janaína Foggetti (2006) destaca que, enquanto reflete sobre a terra, Assis Brasil também se debruça particularmente em uma imbricada relação com o tempo que, podemos dizer, se atualiza nos acordos e desacordos da memória. Para a pesquisadora, a relação telúrica da memória do “pequeno Assis Brasil” fê-lo carregar sensações que levam o autor a uma “busca por um sentido na vida”, assim como de “uma constante convivência com a morte” que, na tetralogia, assume muitas funções, como “fuga, punição, autoafirmação”, de modo que “a própria vida que levam essas personagens é seu maior castigo” (FOGGETTI, 2006, p. 18). Esta forma peculiar com que Assis Brasil se vincula às personagens que inventa, tendo em vista esta preocupação constante em não

vincular suas personagens a histórias as quais “é preciso contar”, mas de dotá-las de profundas relações imbricadas entre vida e morte, destino e acaso, evidencia os múltiplos questionamentos sobre o próprio estatuto da vida em suas múltiplas faces, na passagem entre as questões mais íntimas que compõem a vida subjetiva de sujeitos até seus atravessamentos em macroestruturas coletivas e sociais.

Através desta particularidade – que pode parecer pueril, na medida em que seria possível dizer isto de qualquer autor – é que se poderia dizer que está uma das principais potências da escrita de Assis Brasil, na medida em que nada no seu texto pretende nada. Não parece haver um ponto a provar, um mundo a revelar; pelo contrário, Assis Brasil parece se debruçar sobre as tragicidades da vida, inclusive na própria impotência de transformação do mundo. Ainda assim, todo o texto parece carregado de um profundo senso de humanidade, que não busca reparar as tragédias do mundo no sentido de consertá-las, mas de reparar o modo como elas podem ser escritas. Trata-se de dar texto a um mundo sem texto. É neste ponto que Assis Brasil vincula à tetralogia piauiense este caráter de intimidade com a terra – que aqui optamos por chamar de “telúrico” –, afinal trata-se de uma relação que não se dá pela natureza, nem por uma relação originária cujo vínculo se dá porque lá se nasceu, mas porque se inscreve ao lado dos que caminham e rastejam pela terra, sejam figuras reais ou de invenção. Cavalvanti, a esse respeito, aponta Assis Brasil como “um escritor para quem a terra existe, as árvores existem, os bichos existem. E para quem existe o homem – e suas relações íntimas com a terra, suas qualidades, seus defeitos, sentimentos e emoções, mentalidade, meio e estilo de vida” (CAVALCANTI *apud* BRASIL, 1975, p. 7).

1- A tetralogia e o mapa: as escritas da cidade e dos romances

Convocar uma relação entre texto e cidade é pensar, de um lado, a cidade como um texto a se escrever e, de outro, o texto como modulação de um espaço coletivo de inscrição de vida, de construção que se vincula a uma dinâmica social. Assis Brasil distribuiu as quatro obras da tetralogia piauiense como se fizesse uma espécie de cartografia de Parnaíba através do desenho das relações que se alinham nos “inter-romances”, quatro espaços urbanos simultâneos da cidade de Parnaíba. A tetralogia cartografa a cidade por quatro pontos: centro, periferia, campo e beira como interseções que simultaneamente se atravessam nos romances, mas, principalmente dão a ver o universo (quase) cindido entre esses quatro espaços urbanos que coabitam a mesma cidade. A potência da escrita de Assis Brasil não pode ser vista meramente na construção de espaços isolados, fragmentados e apartados desta cidade cindida,

mas na própria montagem desta cartografia urbana que indica que vidas que se dão por vizinhança. Afinal, se não vivem sob as mesmas condições, dividem um espaço no qual a vida se dá de maneira similar e simbolicamente trágica, evidenciando uma cidade que se monta e se desmonta através da passagem dos quatro romances.

O curioso é que, ainda que a narrativa de um dos romances não adentre propriamente a narrativa de outro, a própria construção de cada um deles trata de dar acento a esta porosidade que fraciona o mapa, estas veredas que permitem partículas mínimas em suas poucas zonas de contato, seja pelas figuras, situações ou ambientes, mas principalmente, na própria tessitura da linguagem. Inclui-se nisso também as temporalidades díspares que se roçam entre narrativa e vida urbana, que montam este mosaico de cidade em suas fissuras estruturais e políticas, formando uma espécie de escrita de uma narrativa-cidade.

Assis Brasil cuidadosamente deixa pistas, em cada um dos romances, destas construções que se dão em seus atravessamentos. Um dos principais pontos de contato entre as quatro obras se dá, por exemplo, na figura do padre Gonçalo, única personagem que reaparece nos quatro romances. Sua figura, talvez pela atividade de pároco, é a única a qual é permitida fazer uma transitoriedade pela geografia das obras e interferir diretamente na vida da comunidade e, por isso, tem o aval para confundir estas fronteiras. Afinal, é ele quem batiza, casa e confia tudo que se passa naquela Parnaíba. Entretanto, a própria presença desta figura como marca do trânsito acaba por evidenciar a proposta de ver, em cada uma das obras da tetralogia, uma face de uma cidade partida. A pergunta que fazemos é: quem terá, para além de Gonçalo, a força de confundir estas bordas e atravessá-las?

De certa forma, perceber a Parnaíba da tetralogia como essa cidade partida, apartada, é também entender, estender e amplificar as diversas “margens” descritas e tensionadas por Assis Brasil em cada uma das obras. Mais do que isso, é perceber que tais margens são produzidas pela própria composição de cidade/estado/país, enfim, pela instituição nação e seus desdobramentos. Para além disso, a repartição de uma tetralogia em obras que fracionam, cada uma, a cidade, como se repetisse as fronteiras produzidas por um fluxo político de classes composto por um projeto de estado-nação, resulta também em uma espécie de rachadura entre instituições como a Igreja, por exemplo. Deste modo, arma-se um vínculo entre povo e cidade, habitação e traçado, fluxo e influxo de poder e suas margens, também diante do próprio nordeste e dos centros do país, incluindo os centros deste nordeste e suas bordas e beiras. Trata-se, enfim, de convocar e tensionar uma série de políticas contra os traçados de uma projeto de colonização que Assis Brasil busca reinventar e desinventar ao reconfigurar o mapa a partir do desfazimento destas fronteiras.

No que se refere à escrita da tetralogia, não se pode dizer que as obras tenham uma linguagem “compartilhável”. Não se poderia sequer inferir que é por conta das propriedades da escrita que a tetralogia comporia uma espécie de todo orgânico, nem que seja uma tetralogia cujos romances se desdobrem uns nos outros. Pelo contrário, trata-se de uma tetralogia cuja tarefa é justamente dar a ver o que há de comum nesta vizinhança apartada, ao mesmo tempo em que traça as diferenças desta vizinhança em seus traçados urbanos e sociais.

É possível dizer que, assim como Assis Brasil busca que cada obra encontre sua própria fórmula irrepetível, no caso da tetralogia isto se desdobra em uma necessária distância essencial entre as unidades, parte de um projeto mais amplo do autor: dar a ver as diferenças através do próprio distanciamento constitutivo das obras. Assim, o que se tem são obras independentes que investigam narrativas e materialidades de um espaço comum: a escrita de uma cidade e um estudo etnográfico de invenção das pessoas que pisam a terra. Ainda assim, embora não seja possível identificar características que roçam entre uma obra e outra, Fogetti (2006) afirma que:

Não se pode deixar de apontar também a relevância das técnicas narrativas adotadas pelo escritor, as quais podem ser consideradas no intuito de identificar não só a maneira como contribuem para uma ‘unidade de ciclo’, como ele mesmo coloca, mas também como atuam no destaque de elementos importantes para a significação maior da obra. (FOGETTI, 2006, p. 19)

Nossa proposta, apesar de considerar relevante perceber que há na tetralogia uma “unidade de ciclo”, é justamente identificar a obra para além de suas unidades, na medida em que elas podem ser encontradas em suas múltiplas formas, como já apontado aqui, seja pela temporalidade, seja pelos espaços físicos e suas cronotopias, seja pela materialidade específica de uma cidade entre uma beira e um interior, seja, inclusive, pelas figuras errantes que atravessam a tetralogia. Entretanto, rechaçamos perceber uma “significação maior da obra”, pelo fato de que percebemos que o que se engendra de político na tetralogia é justamente a sua panorâmica do esfacelamento de indivíduos e propostas de políticas para o comum. É possível imaginar que a tetralogia convoque como política principalmente aquilo que não é capaz de formular como “unidade” ou “significação maior”, e se potencialize principalmente na produção deste incomum diante de todos os comuns já expostos aqui. Desta maneira, perceber este incomum é, também, escavar suas zonas de contato que se roçam e transformam as beiras e nas beiras, formulações materiais de margens que mais do que espaços que separam, são modulações de tempos e espaços que podem se t(r)ocar. Em relação a esta afirmação, destacamos dois pontos: o primeiro deles está em perceber a narrativa como esta confluência de incomuns organizados em torno de um comum – a cidade – enquanto o

segundo está na formulação de uma escrita que se volta contra os “comuns” e busca o que Assis Brasil chama de “novos”, algo como os “incomuns” da linguagem, para perceber, como um estrangeiro da própria língua, os incomuns que se tocam e se atravessam, seja na justaposição de epígrafes, seja nas personagens como a de um padre que circula pela cidade, seja pelas figuras que saltam e reaparecem desdobradas de uma obra em outras.

No entanto, Assis Brasil não vê a tetralogia apenas como uma desunidade⁶⁰, mas organizada, pelo menos, em dois pares: *Beira Rio*, *Beira Vida* e *O Salto do Cavalo Cobridor* “se unem numa crítica à marginalização social”, a partir da miséria acumulada de suas personagens; *A Filha do Meio Quilo* e *Pacamão* tratam das questões morais e “metafísicas” de suas figuras:

A província, um meio social estreito, parece embolar as consciências, eliminar os valores, para com a outra miséria, a de caráter social, completar um quadro que inquieta qualquer homem lúcido ou qualquer artista comprometido com o seu tempo e a sua realidade. São quatro romances e uma única intenção: a de uma denúncia. (BRASIL, 1979, p. 486)

Foggetti (2006) corrobora Assis Brasil, ao afirmar que:

O que salta aos olhos nesta Tetralogia de Assis Brasil é mesmo a gente humilde, de vida sofrida, a qual esconde na sua simplicidade uma complexa rede de emoções. Em cada história, um novo núcleo é observado e nova problemática social entra em questão. Em comum, uma inquietante semelhança entre pessoas aparentemente distintas entre si, como se todas, intimamente, sofressem do mesmo mal e possuíssem as mesmas dúvidas. (FOGHETTI, 2006, p. 19)

No que se refere a cidade de Parnaíba, a tetralogia é formada primeiramente pela obra *Beira Rio*, *Beira Vida* (1965), primeira obra das quatro a ser escrita e, dentre as demais, a que adquiriu maior destaque. O livro propõe uma escrita sobre uma cidade que está debruçada às margens do rio, na zona portuária em que mercadorias, mercadores e marinheiros vêm e vão diariamente, espaço onde habitam as pessoas postas à margem dos centros urbanos da cidade: as prostitutas, os bêbados, os que não possuem habitação e todo tipo de figura de margem que habita este espaço da cidade para tentar sobreviver. A segunda delas é *A Filha do Meio Quilo* (1966), que se afasta da beira da cidade para seu interior, porém migra para um espaço suburbano, mais pobre em relação ao centro e, por isso, um pouco mais apartado das zonas de poder. Trata-se de um espaço que, ainda não passe pelas mesmas condições de vida que as figuras da beira do rio, é atravessado pelo risco de uma vida de subúrbio, com uma série de

⁶⁰ A ideia de pensar uma desunidade é trazer um caráter ambivalente entre o negativo uma potência da tetralogia. De certa forma, pensar com um conjunto que se desfaz, de outro como unidades que se tocam. Não são unidades, por um lado, porque debruçam-se umas sobre as outras, porém não são um conjunto, na medida em que, como imãs, também se apartam. Por isso, desunidades.

figuras marcadas pelo caráter religioso e moral como forma de subjetivação, marcas que as zonas de poder da cidade, por exemplo, veem de modos distintos. Em *O Salto do Cavalo Cobridor* (1968), o foco está especificamente no deslocamento da cidade para o campo e para as matas, espaços pouco habitados, com poucas casas, em que o ambiente rural apresenta o mundo das poucas palavras e das práticas que se repetem. A obra acaba por contrastar esta vida de campo, das matas, fixada na terra, com a passagem dos ciganos que aterrorizam o imaginário daqueles que ficam. Por último, temos *Pacamão* (1969), que se refere a uma espécie de aristocracia local que habita o centro da cidade, onde o capital e a política centralizam as ações que, de certa forma, reverberam nos demais espaços. Ainda que tratada como um esboço decadente e em declínio, em *Pacamão* fica evidente a força da cidade como catalisadora da violência contra as formas frágeis – e por isso invencíveis – que se veem em suas bordas e produzem também suas próprias margens. Para passear por estes quatro espaços, vamos, como metodologia de análise, tentar esmiuçar algumas das características que nos parecem relevantes na composição da tetralogia. Para isso, é preciso entender este espaço físico, cidade, centro e margem chamada Parnaíba para, por fim, dar a ver uma leitura mais pormenorizada do romance *Beira Rio, Beira Vida*.

1.1- A cidade como texto ou as formas de inventar e escrever a cidade

Um artigo do jornal *O Dia*, de 1961, assinado pelo jornalista paulista Delmiro Gonçalves, recupera uma queixa por conta de um esquecimento cometido pelo escritor modernista brasileiro Mário de Andrade. Nas viagens de Mário, as quais resultam na obra *O Turista Aprendiz*, em que o autor visita diversos estados brasileiros com o objetivo de conhecer a vastidão de nosso território, o Piauí acaba por ser excluído. Destaca-se que um Mário “espantado e boquiaberto (...) responde pondo as mãos à cabeça: Esqueci o Piauí!”. Tomamos esse “esquecimento” de Mário como motor da aproximação que fazemos em relação ao estado do Piauí, como traçado que recairá especificamente na cidade de Parnaíba: um pensamento sobre uma cidade como um espaço que, apesar de aparentemente em branco, vago e disponível, propõe uma inversão na própria lógica do mapa, tal como podemos ver em José de Alencar ao contar de Iracema: contar Iracema é por de ponta cabeça a América, assim como contar de Parnaíba, para Assis Brasil, é por de ponta a cabeça o mapa do Brasil. E, no caso do autor, nem sequer é preciso dizer que o faz, faz através de um não-dito. Partimos deste Piauí e desta Parnaíba, ou seja, desde nordeste esquecido pelo capital, mas também inventado como esquecimento pelo próprio capital e pelas formas de poder do país, para, aos

poucos, traçar a formação de um estado-cidade presente nas quatro obras da tetralogia piauiense, um espaço construído a partir da dialética entre terra e mundo de Eric Dardel (2011), mas também por este nordeste que é preciso reinventar, na medida em que é preciso por imaginação, tal como faz Assis Brasil por um engendramento de um novo pensamento em direção ao nordeste, mas também desinventar, como afirma Durval Muniz (2021). Faz-se um mergulho bibliográfico nesta cidade, tanto como terra natal, gênese de Assis Brasil construída a partir das primeiras memórias do autor, quanto como lugar de invenção, mundo habitado e habitante de seus romances, na tentativa de percebê-la como território de disputas, de um lado esquecido e de outro inventado como instituição e potência. Uma relação entre diversas ambivalências que emergem em Assis Brasil nos desdobramentos de uma relação entre memória e pensamento, entre a proximidade daquilo que seu corpo ainda lembra dos anos que passou por lá e, ao mesmo tempo, um distanciamento de quem, faz algum tempo, exilou-se daquela terra e, por isso, se permite extrair aquilo que só uma certa distância é capaz de produzir.

A historiadora Margareth Rego, no prefácio da obra *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*, de Durval Muniz de Albuquerque Junior (2011), intitulado *Sonhos de Brasil*, corrobora este “esquecimento” do nordeste ao mencionar que “até meados da década de 1910, o nordeste não existia” e, se apropriando do termo de Durval, percebe que a grande questão é que o nordeste vivia um problema de “visi/dizibilidade” (REGO *apud* ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 13). Nesta obra, uma das mais urgentes em relação ao pensamento a respeito do nordeste brasileiro, Durval Muniz busca escapar das visões estereotipadas do nordeste e do nordestino como uma terra e povo discriminados e marginalizados, tentando superar este discurso para procurar “as relações de poder e de saber que produziram estas imagens (...) que inventaram este Nordeste e estes nordestinos” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 31). Neste sentido, o nordeste não é um lugar como efeito de uma invenção externa, espaço meramente esquecido, porém uma experiência e uma vivência que também passa por seus habitantes, em que os nordestinos são “ponto de barragem”, “ponto de apoio” e de “flexão”. Durval destaca que o nordeste, enquanto conceito, é parte de uma complexa rede de significações com uma “identidade espacial, construída em um preciso momento histórico, final da primeira década do século passado e na segunda década, como produto do entrecruzamento de práticas e discursos ‘regionalistas’” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 33)⁶¹.

⁶¹ Tratamos da questão do regionalismo em Assis Brasil, também a partir de Durval, na capítulo I quando fizemos referência a bio-biografia de Assis Brasil.

Entretanto, é possível ver essa invenção do nordeste não apenas como uma inflexão de “invenção externa” como propõe Muniz, mas também como uma resultante, efeito ou até oscilação de um projeto de nação que se dá em torno do estabelecimento de espaços e hierarquias rigidamente definidas, embora ocasionalmente ambivalentes. É o que pensa, por exemplo, Ricardo Martins Rizzo (2007), em sua dissertação de mestrado em torno do pensamento de José de Alencar - que traremos mais a frente para pensar o romance *Beira Rio, Beira Vida* -, para quem Alencar constitui um projeto político de nação na transição do colonial e do moderno, entre o progresso e a civilização. Em seu texto chamado *Entre Deliberação e Hierarquia: uma leitura da teoria política de José de Alencar (1829-1877)*, ele traça não só a tentativa de construção de uma “unidade política” para o país nos escritos de Alencar, como também uma unidade que incluísse o nordeste – lembrando que Alencar era nascido em Fortaleza. Mais que isso, o nordeste e suas lendas como a de *Iracema* formam uma espécie de “língua brasileira”, que, no fundo, seria uma língua das regionalidades, que trataria de compor uma “estrutura de onde emana a legitimidade do sistema político encarnado na monarquia constitucional” (RIZZO, 2007, p. 10). A ambivalência proposta por Rizzo é que, ao contrário de Muniz na invenção do nordeste, em que um regionalismo se constrói, o que se tem é a elaboração de um discurso oscilante entre “autonomia e heteronomia” que, de um lado, delibera o que seria as diversas nações dentro da nação e, de outro, dá uma “hierarquia”. No fim das contas, é daí que adviria a nossa formação de uma unidade nacional.

É interessante pensar nestes contrapontos: Durval Muniz escreve no mesmo período em que Assis Brasil vivia e escrevia a sua experiência “telúrica” em relação a Parnaíba, sua terra, o que certamente atravessou seus escritos sobre o nordeste e, ao mesmo tempo, deve ter contribuído para sua “resistência” em perceber o nordeste a partir dos chavões do regionalismo pitoresco. Porém, é possível notar que ambos foram influenciados e, de formas distintas, buscavam resistir ou reinventar a esta proposição de Alencar nestas “teorias políticas” a respeito do Brasil. São textos, assim, que confrontam Alencar, confrontam estes estabelecimentos hierárquicos.

É possível notar uma série de disputas que constituem a própria formação de uma ideia de nacionalidade que se conjuga tanto em uma agenda de modernização do país, quanto busca a manutenção de uma agenda conservadora como um todo, “favorecendo partidos, regenerando a vida pública, da imprensa ao parlamento” (RIZZO, 2007, p. 38). As invenções do nordeste e de todo uma noção de regionalidade estão moduladas por este processo de nacionalização e, no fim das contas, nas diversas formas do nordeste ser inventado por uma

política nacional e literária, uma vez que são resultado de uma mediação entre “universalização e nacionalização”. Isso permite que José de Alencar, por exemplo, concilie, no século XIX, “hierarquia com participação” (RIZZO, 2007, p. 40), fato que aparece na inversão deste mapa nos escritos de Assis Brasil.

Assim, as disputas que se renovavam por discursividades e que disputavam o que seria e quem deteria os poderes em relação a um “saber” sobre a nação e, por conseguinte, sobre o nordeste, davam a ver a percepção de um nordeste que “nasce onde se encontram poder e linguagem”, uma vez que o geográfico, o linguístico e histórico se encontram em uma “distribuição espacial dos sentidos”, de modo que é preciso perceber o nordeste como um “acumulado de camadas discursivas e de práticas sociais” em tensão, produzindo e sendo produzidas entre o espaço (a história) e a linguagem (o discurso)” (ALBUQUERQUE JUNIOR., 2001, p. 33). É através desta tensão que Assis Brasil reconstrói a cidade de Parnaíba.

Estamos tratando, então, de duas ideias de brasilidades inventadas: uma de José de Alencar, que se afirma como discurso de nação que, inclusive, se ancora em um apoio, ainda que oscilante da escravidão, e outra de um nordeste que é inventado como modulação desta nação, mas também como tentativa de reagir a esta ordem hierárquica pacificada, armadilha montada por José de Alencar, de acordo com o postulado de Rizzo. A cilada está no fato de que, para Alencar:

A passagem da barbárie à civilização é uma etapa necessária no desenvolvimento de todas as raças. Povos ‘cultos’ foram um dia bárbaros, e a passagem sempre se deu pela sujeição. Nesse aspecto, a escravidão não apenas civiliza a raça negra, como lança luz as bases em que se deverá constituir o senso de urgência dos abolicionistas. (RIZZO, 2007, p. 122)

Pode-se pensar, então, que esta modernidade que vamos ver “inventada” em relação ao nordeste é também construída pelo viés escravocrata, um argumento que, segundo Rizzo, Alencar leva às últimas consequências. Como reação a esta estrutura baseada na opressão das classes e das raças, a modernidade monta uma série de formas cujo objetivo seria desinventar ou reinventar esta nação fundada por Alencar. Um destes pensamentos no quebra-cabeça entre nação e região é aquele advindo do pensamento marxista. A proposta, em especial nas primeiras décadas do século XX, seria a de “apresentar” o nordeste, o povo nordestino e suas condições de vida a partir de um viés sociológico de cunho revolucionário a fim de que, a partir destas imagens de um presente trágico de devastação, fosse possível expor uma realidade para compor uma força motriz revolucionária, projetando uma ideia utópica de futuro, uma possibilidade de inventar um amanhã. Durval Muniz, entretanto, percebe que, na

tentativa de desfazer uma estrutura rígida e racista, o que se opera é um “apelo messiânico do marxismo” que, no entanto, busca satisfazer em primeira mão um típico desejo de uma “classe média” intelectual “insegura”, através de um saber que é capaz de reunir certezas e

Se apoia no mito da ciência e do progresso técnico: o mito da necessidade histórica, das leis que regem o social; o mito que funciona no sentido de apaziguar as angústias de pessoas para quem o mundo parecia ter perdido o sentido. (...) Esse messianismo de esquerda nascia da aspiração de reencontrar a identidade perdida. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 209)

Este marxismo vai ao encontro de um tipo de pensamento que já havia produzido discursos tradicionalistas próprios em relação ao nordeste, entre eles o naturalismo e o positivismo, uma vez que, embora se baseasse nos preceitos do marxismo internacionalista, enclausurava-se nos discursos de uma nacionalidade, ainda que fundado na luta de classes, desdobrada agora numa disputa entre “um espaço natural a ser defendido e o imperialismo que o ameaçava de dissolução”. Desta forma, a proposta revolucionária de esquerda estava intrinsecamente ligada a um projeto nacional, numa tentativa de “libertação” da nação que se ancora em territorialidades e espacialidades tradicionais. Em termos artísticos, vai haver uma confusão entre fazer uma “arte popular” com o fazer de uma “arte não alienada” que, na prática, é cada vez mais “a cultura das classes médias insatisfeitas com a sua pouca participação no mundo social da política do país”, aquilo que Durval Muniz vai chamar de um “marxismo nacionalista e populista” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 214).

Rizzo chama atenção para estas ambivalências ao apontar que “estabelecer a ordem social da Nação”, tal como faz José de Alencar, é projetá-la

No tempo, ou seja, estabelecer também um curso histórico que a atravessa e cujo sentido (...) deve ser procurado nas suas origens. Mas a ordem se faz derivar no seu fundamento de pressupostos hierárquicos e deve não obstante se legitimar modernamente – isto é, por meio do sistema representativo (RIZZO, 2007, p. 202).

Isto aparece, por exemplo, na própria cultura, em que literatura, língua e cultura passam a ser evidenciadas pela consciência crítica de um projeto como todo o indianismo de Alencar, ainda que encontre as suas limitações estéticas. É preciso perceber este nordeste também como produto e produtor de discursos, um nordeste que é também inventado pela repetição, cujo vínculo não se dá propriamente por uma substância, mas a partir de formulações de pensamento exógenas a ele, conjuntos de formulações e análises sociológicas incorporadas, por um lado, para propor uma alteração das condições de vida de seu povo, porém através deste substrato de uma elite letrada exterior que parece conceber a chave da

história. O interessante desta modulação de pensamento do marxismo justapor grandes narrativas nacionais e positivistas de conceber nosso país e, principalmente, o nordeste.

É preciso perceber este nordeste também como produto e produtor de discursos, um nordeste que é também inventado pela repetição, cujo vínculo não se dá propriamente por uma substância, mas a partir de formulações de pensamento exógenas a ele, conjuntos de formulações e análises sociológicas incorporadas, por um lado, para propor uma alteração das condições de vida de seu povo, porém através deste substrato de uma elite letrada exterior que parece conceber a chave da história. O interessante desta modulação de pensamento do marxismo é que o coloca no mesmo campo, porém com sinal trocado, das grandes narrativas nacionais e positivistas de conceber nosso país e, principalmente, o nordeste. Como ressaltamos quando buscamos trazer aspectos da contracultura para Assis Brasil, o que buscávamos era uma investida que se desse contra esses dois modelos de conceber o mundo que, segundo o pensamento de contracultura, formam uma mesma estrutura social que se dá nas disputas entre uma cultura dominante, dos poderes instituídos, e outra que, como subcultura e substrato deste poder, busca disputá-lo – o que, em certa medida, resulta no reaproveitamento de um pelo outro: a cultura estabelecida que se alimenta de capturar exceções da subcultura e promovê-las a cultura nacional e as subculturas que se abastecem da ideia de uma cultura marginal.

Alguns exemplos de Durval Muniz, no que se refere a literatura brasileira, uma vez que este é nosso objeto, está em obras como a de Jorge Amado, Graciliano Ramos e até na poesia de João Cabral de Melo Neto que, segundo o autor, propunha uma “pintura de caráter social” que tomará “o nordeste como exemplo privilegiado da miséria, da fome, do atraso, do subdesenvolvimento, da alienação do país” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 214). Embora o autor deixe de considerar as modulações de linguagem particularmente de Graciliano e João Cabral, repletas de riqueza e parte de projeto de imaginação deste nordeste não só como reprodução de miséria, mas como produtor de potência⁶², o que parece estar em jogo para Muniz, mais do que a linguagem da obra em si, é a reprodução de um imaginário do nordeste, principalmente quando ele tem tal potência de invenção que passa a se cristalizar como parte de uma cultura dominante. Assim, ele destaca que, ainda que vise uma denúncia ou a apresentação da realidade de um estrato social, esta produção:

Termina por reforçar uma série de imagens e enunciados ligados à região que emergiram com o discurso da seca, já no final do século anterior (...), vindo ao

⁶² Gosto de pensar especialmente em uma obra como *Angústia*, do Graciliano Ramos, um dos relatos mais lindos da literatura brasileira e que modula o nordeste de um lugar que não é deste levantando por Durval Muniz

encontro, em grande parte, a imagem de espaço-vítima, espoliado; espaço de carência, construído pelo discurso de suas oligarquias. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 216)

A isto, Durval Muniz chama de “malha imagético-discursiva”, dando a ver que, embora isoladamente não contenha um caráter de produzir essa discursividade, quando se vê aliada a uma série de outros discursos já legitimados como do jornalismo, da imprensa, de uma literatura naturalista e dos projetos políticos de nação passa a ser a legitimação intelectual que faltava.

Alfredo Bosi (1994), na *História Concisa da Literatura Brasileira*, chama atenção para este fenômeno como algo inerente a uma literatura como a nossa, advinda de um processo de colonização que seria determinante para a formação de um “complexo colonial” na vida e no pensamento brasileiros. Um aspecto relevante desta questão está no desdobramento deste complexo colonial, que recai sobre os projetos de concepção de nação e se espraiam da metrópole para as regiões mais interiores do país. Bosi destaca que, sendo a colônia o “objeto de uma cultura”, algo como um “outro em relação a metrópole”, ela daria à formação cultural de nosso país uma espécie de lento movimento de “aculturação”, tanto dos portugueses, quanto dos negros, através de processos díspares e de dominação “em relação à terra e às raças nativas”. (BOSI, 1994, p. 13). Em termos regionais, o resultado disso na formação literária destas regiões seria uma “dispersão do país em subsistemas regionais” que, em termos literários, passam a determinar uma série de “influxos” que vem da Europa para as metrópoles e perpassam lentamente até chegar nessas áreas, de modo que, por um lado, passam a ser regiões que são inventadas por fora, porém, inventam-se também por dentro, apresentando muitas vezes “paralelismos”, “descompassos” e anacronias em relação a uma história literária tradicional, podendo recombina e ressignificar estes diversos discursos, de modo que há constantemente um desejo de se sair desta terra em direção a essa metrópole que inventa os sentidos que são incorporados nesta terra ao mesmo tempo em que se reforça o regionalismo. No entanto, este próprio regionalismo é resultado deste complexo colonial. Desta “malha imagético-discursiva”, uma espécie de amálgama de discursos fazem e desfazem estes complexos coloniais de invenção de nação, e podem nortear os caminhos para se pensar uma trilha para este nordeste que se almeja reinventado pelos desfazimentos dos estatutos que de sua própria construção.

1.2- A poesia piauiense: uma antologia para pensar o texto, a cidade, o Piauí

Assis Brasil refletiu sobre estas questões quando desenvolveu a sua antologia *A Poesia Piauiense do Século XX* (1995b), na qual catalogou uma série de poetas locais com breves biografias introdutórias de cada um deles. No prefácio da antologia, o autor começa a construir seu pensamento a respeito da literatura, em especial da poesia de seu estado, a partir de uma extensa epígrafe de Teresinha Queiroz, em sua obra *Os Literatos e a República* (1994), com o intuito de desfazer essa escrita como resultado de uma produção que se dá entre metrópole e cidade. A tese de Teresinha Queiroz era de que, ao mesmo tempo em que havia um desejo dos poetas locais em se estabelecerem na metrópole, havia por outro lado um exercício a “contrapelo”: “o grande desejo era o de que a Cidade voltasse o seu olhar reconhecedor para os Estados e para o Estado em particular” (BRASIL, 1995b, p. 15). O que se nota é uma paradoxal relação entre o desejo de se dirigir à capital, que no momento ainda era o Rio de Janeiro, e, ao mesmo tempo, ser reconhecido pela capital pelas suas características de “poesia local”. Isto é relevante na medida em que estamos diante de um dos grandes procedimentos dos modernos: lançar o olhar da cidade em direção aos interiores e reconstruir um pensamento a partir da autofagia de um outro, enquanto que se permite ser incorporado por este outro de modo a construir uma relação constante de troca e metamorfose. Entretanto, ao que parece, isto que se chama “moderno” não adentra a poesia do Piauí, pelo menos nas décadas de 20 e 30 do século XX: “para alguns, a vanguarda literária brasileira já estava em São Paulo, que passa a ditar as regras para o resto do país. Em relação ao Piauí, tal inflexão não é perceptível nessa década nem na de 30” (BRASIL, 1995b, p. 15).

Para Teresinha, “as razões são sobretudo políticas, mas há também uma ausência de ligação com o grupo modernista de São Paulo e pouco interesse por esse movimento” (BRASIL, 1995b, p. 15). Ao que parece, Teresinha incorpora intuitivamente para a poesia do Piauí do começo do século XX um esforço de anacronismo, um exercício de uma retirada de um “desejo de moderno” ou, em outras palavras, uma alienação ou autonomização de uma poesia regional que se apresenta sem qualquer inflexão hierárquica com o moderno, ao mesmo tempo apartada das questões nacionais, embora expressando em sua inflexão local um desejo de nacionalidade. Ao lado desta primeira reflexão, Assis Brasil incorpora uma epígrafe de Celso Pinheiro, em artigo para o *Correio de Teresina*, que remete a uma publicação do começo do século XX, datada de fevereiro de 1914. Nela, Celso Pinheiro comporta um viés mais sociológico da poesia piauiense: o fato dela estar circunscrita, não só no Piauí, mas com em todo país e, quiça, no mundo todo, a um público de classe média, tanto no que se refere à produção quanto ao consumo. Para Pinheiro, “é simplesmente dolorosa a situação do poeta no Piauí”, na medida em que ele é e está submetido a um “burguesismo pançudo” em que os

“homens práticos sorriem”, “achando-lhe uma graça infinita nos vexames desesperados” (BRASIL, 1995b, p. 16).

A justaposição das duas epígrafes, datadas com 80 anos de diferença entre elas, apresentadas em sentidos cronológicos opostos, refletem os traços de montagem que Assis Brasil busca dar a esta poesia: o autor não parte, por exemplo, de um pesquisador cuja opinião pacifica as questões, nem tampouco alguém que apresente a modulação de um sistema de leitura. Pelo contrário, Assis Brasil recupera estudos que estão às margens do marco temporal que estabelece, buscando uma reflexão da primeira década do século e outra escrita alguns meses antes da publicação de seu volume. Com isso, o autor circunscreve o conteúdo que apresentará a seguir num espaço de “entre” que margeia estas duas marcas temporais que vão expressar o caráter de “burguesismo pançudo” da poesia, assim como a necessidade dela ser lida “a contrapelo”, tal como ele o faz, afastando a necessidade de que a poesia piauiense esteja submetida, por exemplo, ao estatuto do moderno. Um Piauí que se constrói nas ambivalências e dialéticas comuns ao próprio século XX.

Em seu texto do prefácio, Assis Brasil desfaz, por exemplo, uma insistente oposição entre província e metrópole para incorporar a possibilidade de uma poesia percebida através de seus “guetos estanques” e “feudos culturais isolados”, ainda que parte dela esteja dependente de um mecenas que a financie. Para o autor, há nesta poesia uma pulsão de afastamento em relação às grandes capitais, na tentativa de escapar de uma “visão estrábica do paternalismo”, ao mesmo tempo em que engendra uma desejo secreto de que fossem “descobertas” pelo centro, ainda que isto se desse num futuro não muito próximo, algo como a tentativa de escrever no presente uma poesia não “piauiense”, mas “brasileira”, cuja brasilidade, porém, só se daria *a posteriori*. Assim, o que essa poesia traduzia, na prática, era uma feição ambígua expressa em características “tardias” de um pós-romantismo, recuperando Teresinha ao apontar, de um lado, para uma poesia “boêmia”:

Relegados literariamente pela sociedade e pelos donos do poder, “os processos de gestação e de difusão de uma cultura própria da instância local estão relacionados à vida noturna específica de grupos intelectuais e é nesses espaços que muitas produções poéticas, muitas vezes de inspiração e realização coletivas – são escritas”. (BRASIL, 1995b, p. 17)

Por outro lado, surgiam também poetas que, abandonando a poesia como profissão, se fortaleciam como uma burguesia do funcionalismo público, assim como também os “escritores oficiais ou oficiosos”, em que o dilema era “a literatura ou a fome como postura idealista?”.

Assis Brasil põe em discussão esta espécie de marginalização da poesia local do Piauí não como um processo de transformação dos poetas locais necessariamente em “poetas marginais”, pois ressalta a postura deles de um desejo de reconhecimento. É interessante retomar para esta conversa a percepção de Alfredo Bosi, para quem toda a formação da literatura brasileira se dá a partir da lógica de um “complexo colonial”. Em relação a uma poesia “periférica”, ou seja, aquela que é feita nas margens do país, Bosi destaca que ela passa por um processo de dispersão em subsistemas regionais, ou seja, de certa maneira modulam “tardamente” a colônia, mas também passam por processos de insulamento ou ilhamento que são relevantes para a história literária, e é a partir deste ilhamento que estas literaturas passam a modular formações de novos pontos modais.

Esta proposição de uma literatura que se dá por “insulamento”, ou seja, por uma espécie de deslocamento da relação entre centro e margem para uma série de núcleos heterogêneos, foi proposta, ainda em 1945, por Vianna Moog (1985) no texto *Uma Interpretação de Literatura*, em que afirma, ao notar que em relação à literatura de outros países⁶³ a literatura brasileira não possuía uma “unidade homogênea e definida” (MOOG, 1985, p. 18), que advinha daí a dificuldade de “aglutinar” as regiões em uma literatura única. Lembrando que o autor escreve aproximadamente no momento em que o modernismo passava por uma série de reconfigurações no que seria o seu segundo momento, ainda que, como ressalta Assis Brasil, em muitos lugares do nordeste ainda sequer tivesse chegado. O interessante é que, para Moog, seria a partir de uma “análise dos núcleos culturais cuja soma forma o complexo heterogêneo” (MOOG, 1985, p. 19-20) que se poderia pensar nossa literatura e que seria, portanto, através das “ilhas culturais” que se viabilizaria pensar este fenômeno. Dentre estas ilhas pensadas por Moog, que são notadamente atravessadas por um pensamento de quem se formou nos grandes centros do país, duas dizem respeito ao nordeste, uma delas especificamente sobre a Bahia, onde havia um fervor cultural intenso resultante do processo colonial e do dinheiro do tráfico negreiro, formando uma espécie de espaço mais de “uma literatura de eruditos, de humanistas, de diletantes, do que uma literatura de finalidades sociais e orgânicas” (MOOG, 1985, p. 26), fato que se expende e pode ser observado em todo país; e outra em relação ao restante do nordeste que se daria em oposição a formação amazônica. Maurice Eunice Moreira (2011), em artigo chamado *O arquipélago cultural brasileiro: a interpretação de Viana Moog*, menciona que para o autor:

⁶³ O trabalho mais conhecido de Moog é aquele em que faz um paralelismo, por exemplo, entre a literatura dos Estados Unidos e a literatura brasileira, na obra *Bandeirantes e Pioneiros*.

A segunda ilha, o Nordeste, ao contrário da Amazônia, apresenta uma larga extensão de terra, mas não tem a onipresença da primeira. Somente na época das secas a terra se torna maior do que o homem, mas basta que caiam as primeiras gotas de chuva, o nordestino acomoda-se novamente à terra, sem o desejo de fuga que predomina na região amazônica. (MOREIRA, 2011, p. 85)

Para Moog, trata-se de uma população para quem haveria uma relação entre povo e terra, um povo que não trocaria “o seu Nordeste pelos esplendores de nenhuma civilização” (MOOG, 1985, p. 26), o que seria determinante para a formação deste insulamento que aqui apontamos como uma forma de “centralidade”. A exploração deste pensamento que margeia estas regiões emerge em Assis Brasil de maneiras ambivalentes, porém centrada na tentativa de captura de um relacionamento dialético, elíptico, espiralado que se reflete numa circularidade que oscila entre centro e margem, entre cidade e província, um movimento que ultrapassa a simples equação de um “centro” que suprime uma “margem”. Assis Brasil, como piauiense, distancia a poesia piauiense de uma poesia de feições como nacionalidades e a espelha através de seus próprios centros⁶⁴, exercício que é modulado em sua obra, como ficção, em *Beira Rio, Beira Vida*. Em linhas gerais, trata-se de uma poesia que, vista como “à” margem, acabaria por apagar os contornos que lhe formulam justamente como uma poesia “da” margem, tal como se dissesse que a distância desta poesia com sua centralidade retira suas medidas, suas dimensões, no sentido de que qualquer olhar para ela se traduziria em percebê-la não mais em seu fazer poético, mas apenas no seu caráter de marginalidade. Em certo sentido, o resultado desta empreitada, na análise da poesia do Piauí, é perceber, pelo menos provisoriamente, um afastamento da poesia local como apartada das “intromissões do moderno”, para posteriormente reinventar a poesia local como um lugar autônomo e independente de vinculação temporal a este tipo de moderno, na medida em que na própria composição destes novos centros – pois a criação de um novo centro se pulveriza na invenção de infinitos centros – há uma reprodução, também, de outras relações de desigualdades entre centros e margens. Assis Brasil, então, “alucina” e “anacroniza” a possibilidade de organizar a poesia através de moldes da historiografia tradicional, abrindo espaço para justapor uma reflexão de Mário de Andrade ao lado do “burguesismo pançudo” de Celso Pinheiro, comparando-os aos termos inventados por Mário na década seguinte como o “burguês-feijoado” e o “burguês-níquel”.

A Poesia Piauiense do Século XX traz a peculiaridade de propor a Assis Brasil um pensamento da poesia que se faz a partir da própria terra, gesto que é repetido, inclusive,

⁶⁴ Trataremos com mais detalhes a questão da relação entre centro e margem na literatura quando adentrarmos os estudos da obra *Beira Rio, Beira Vida*. A ideia, neste momento, é perceber como este pensamento vai sendo modulado de diversas formas na produção literária de Assis Brasil.

depois de ter empreendido sua tetralogia piauiense. Ao contrário da tetralogia, em que Assis Brasil propõe uma escrita de invenção a partir de sua memória de infância, na composição da antologia o autor enfrenta uma espécie de memória historiográfica da escrita, traçando vidas e nomes com que(m) deve ter cruzado no decorrer do século XX. Assis Brasil afirma que sua tarefa é similar à de um “escafandrista” ou um “pescador de pérolas”, cujo objetivo é desfazer uma névoa diante dos olhos da poesia do Piauí para não necessariamente selecionar uma lista de “melhores poetas”, mas reinventar o moderno como modulação da centralidade da poesia no século XX.

Neste ponto, cabe a nós pensar que Assis Brasil está pensando o Piauí, e por conseguinte, o nordeste como um todo, através deste espaço de colonização que “se desenvolveu (...) e condicionou, como nenhum outro, a totalidade de nossas reações de ordem intelectual” (BOSI, 1994, p. 15). Isto significa dizer que esta invenção já está assentada no pensamento e na cultura e suas imagens já se multiplicam de forma pulverizada nem que seja necessário um reforço sobre estes discursos. No entanto, com o toque de produção de uma potência que coloca este complexo colonial visto às avessas, percebemos a estreita relação ambivalente do autor em se apropriar destes discursos para opô-los, promovendo uma tentativa de inversão deles, através da proposição de uma espécie de “descolônia”. Isto pode ser visto também em toda construção do trabalho crítico do autor, analisado no capítulo anterior, assim como, e principalmente, na tetralogia piauiense. Este, nos parece, é um ponto central de toda questão de Assis Brasil entre escrita e regionalidade: encontrar uma linguagem literária, um projeto de criação de uma obra em torno do nordeste que descreva-o e, construindo-o, proponha não uma nova invenção, ou melhor, não o acréscimo de mais um discurso sobre este nordeste, de modo que a proposta de Assis Brasil seria justamente cartografar esta Parnaíba em sua multiplicidade, através de suas veredas e de suas beiras, para produzir na tetralogia um modo de desfazimento de um conhecimento do nordeste tal como ele foi se construindo em discursos, políticas e literaturas, modulando estes saberes em suas múltiplas formas. Assis Brasil faz isso por meio da construção, em um primeiro plano, de uma nova geografia para a cidade de Parnaíba, na qual é preciso reinventar enquanto projeto de imaginação e, ao mesmo tempo, desinventar em suas estruturas sociais e políticas através de um projeto de desmontagem da Parnaíba, a Parnaíba de Assis Brasil, ou as Parnaíbas possíveis, beiras de Parnaíbas, entre o entre a terra, a memória e a história, operando com os apontamentos de Durval Muniz, para quem o nordeste é uma espécie acúmulo de enunciados sobre os quais se deve debruçar:

Definir a região é pensá-la como um grupo de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos, em diferentes épocas, com diferentes estilos e não pensá-la uma homogeneidade, uma identidade presente da natureza. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 35)

1.3- A construção de Parnaíba: a cidade que (se) inventa (n)o rio

Não é possível deixar de lembrar, evidentemente, que a escrita da cidade de Parnaíba proposta por Assis Brasil, apartada em suas diversas regiões de acordo com as divisões das classes, está também atravessada pela face do rio, ou seja, uma cidade que não se constrói pela fixidez e habitação da terra, mas pela capacidade de se organizar na beira de um rio, uma vez que o rio, pelo menos até a década de 80 do século XX, foi a principal ponto de entrada e saída para a cidade, de modo que, até aquele momento era um componente essencial para a movimentação de pessoas e mercadorias que circulavam pelos interiores do Piauí. A pesquisadora Livia Maria da Costa Carvalho (2013), em artigo intitulado *O Homem e o Homem: uma abordagem ecocrítica da obra Beira Rio, Beira Vida*, destaca justamente o caráter de construção do rio na formação da cidade. Ela recupera, em um primeiro instante, a poesia *Saudade*, de outro poeta piauiense, Da Costa e Silva, para quem a cidade, através da face do rio, era feita de:

Saudade – olhar de minha mãe rezando
e o pranto lento deslizando em fio.
Saudade! Amor de minha terra..O rio
Cantigas de águas claras soluçando. (DA COSTA E SILVA *apud* CARVALHO, 2013, p. 5)

Da Costa e Silva, que foi incluído por Assis Brasil em sua *A Poesia Piauiense do Século XX*, foi chamado de “príncipe dos Poetas Piauienses”, principalmente por conta de seu livro *Sangue*, que é trazido através de uma citação de Fausto Cunha. Assis Brasil, que menciona que “a obra do poeta está pronta para posteridade” apesar de ter escrito em um país que “sofre isquemia cultural crônica” (BRASIL, 1995b, p. 55), para além da poesia de rio, destaca também a relação que o poeta fazia entre rio e terra:

Com o seu povo feliz, que ri das próprias mágoas,
Entre os três rios, lembra uma ilha, alegre e linda,
A cidade sorrindo aos ósculos das águas. (DA COSTA E SILVA *apud* BRASIL, 1995,b p. 58)

Da Costa e Silva, apesar de não ter nascido em Parnaíba, mas em Amarante – cidade que também era margeada pelo Rio Parnaíba –, está atento a essa estreita relação que se dá entre a formação da cidade e o desembocar dos rios, o que faz a pesquisadora Livia Carvalho

recuperar de sua memória, também na cidade de Amarante, as lembranças de ouvir o rádio mencionar o rio Parnaíba, de modo que o rio se confundia com a cidade quando:

Na infância, o significado de tal discurso fugia-me a compreensão. Com o tempo, descobri que o estado, um estado inteiro, de uma dimensão maior que 900km de norte a sul, era dividido em três partes (baixo, médio e alto Parnaíba). É, portanto, impossível aos seus habitantes o desligamento desta relação com o rio Parnaíba, daí sucede o tão disseminado interesse em cantar o rio, contar suas histórias, suas lendas. (CARVALHO, 2013, p. 6)

Segundo Carvalho, trata-se de um “rio que cobre nossas histórias e está inscrito em nosso imaginário, no imaginário de todos”, de modo que se torna “um lugar de armazenamento e construção de memórias” (CARVALHO, 2013, p. 6). Parnaíba, enquanto esta cidade-rio, ou melhor, uma cidade que é cidade porque é rio, é construída também em seus fluxos, muito embora Assis Brasil tenha optado por dispor cartograficamente os espaços em suas diferenciações de modo a dar a ver as dinâmicas de marginalização dos corpos, assim como seus atravessamentos de classe. Assis Brasil recupera uma ideia de que Parnaíba foi se construindo também à margem do rio, de modo a desfazer os movimentos que o rio oferece, para segmentar classes, raças. Porém, como esta cidade foi se montando nesta dinâmica ambivalente? É preciso, de alguma maneira, remontar uma cidade de Parnaíba, tanto em suas formas, origens e discursos, como em sua imaginação mítica e geográfica de um nordeste, para, por fim, dar a ver uma cidade como espaço de fluxos e trocas econômicas, políticas e de saberes.

Parnaíba, o espaço físico político de um Piauí esquecido até mesmo por Mário de Andrade⁶⁵, é uma cidade cujo nome tem origem controversa: pode tanto vir do tupi-guarani, significando “rio de águas barrentas”, ou ser uma homenagem a Domingos Velho Jorge, nascido na vila de Parnaíba em São Paulo, ou até ter relação com uma faca de retalhar homônima à cidade que havia sido trazida da Bahia pelos primeiros fazendeiros. Uma origem difusa, mas que nos oferece pistas. Encaramos estas Parnaíbas, a rio, a homenagem e a faca, a partir de um ponto: a ideia de uma cidade partida. De um lado, uma origem que vem dos indígenas, habitantes da terra; de outro, uma origem colonialista, do bandeirante Domingos Jorge Velho, um paulista cuja figura era conhecida como caçador de índios e negros fugitivos, tendo passado pelo Piauí, Ceará e Paraíba e liderado a tropa que destruiu os últimos que

⁶⁵ Embora fosse impossível imaginar que Mário de Andrade tenha realmente “esquecido” do Piauí. Como um quase bandeirante, que atravessa o território, é possível que Mário tenha optado simplesmente por não passar pelo Piauí.

resistiam no Quilombo dos Palmares⁶⁶; por fim, um objeto de nossa cultura: uma faca de retalhar carne. Uma cidade cujas feições se constroem simultaneamente como a terra dos índios e a faca que os retalha, um nome que já carrega um pouco da história que Assis Brasil se debruça para contar. Como todo nome, vai a tudo

No entanto, quando estamos falando de Parnaíba, evidenciamos a Parnaíba na qual Assis Brasil escreve, uma cidade cuja memória foi construída nas primeiras décadas do século XX, especificamente as décadas de 30, 40 e 50. No romance *Pacamão*, o autor menciona uma letra de música que uma personagem cantarola:

Bendita terra a ti voltamos
em busca de ideal carinho,
como a ave que entre os ramos vem procurar seu ninho. (...)

O Parnaíba iaiá, o Parnaíba ioiô
A bela taça do Comércio conquistou,
O Parnaíba iaiá, o Parnaíba ioiô
A bela taça do Comércio conquistou,

Quem não se sente satisfeito
Pisando a terra idolatrada,
Quando se traz dentro do peito
O ardor da glória conquistada.
A bela taça do Comércio conquistou,
Com toda a glória a taça Sípia conquistou.

(...)
Sentindo o encanto desses ares
Que tanta bondade encerra,
Vimos gozar em nossos lares
A doce paz de nossa terra
(...)
O Parnaíba iaiá, o Parnaíba ioiô
Todas as três taças
O Luso lhe roubou. (BRASIL, 1969, p. 151)

É possível ver no trecho, por exemplo, alguns traços que demarcam bastante uma espécie de imaginário da vida na Parnaíba, uma ponta de terra e um meio de rio: pelo rio é passagem, pela terra o fim da linha. Um lugar que faz oscilar a ideia de trânsito e ao qual se deseja retornar ou ao qual, de alguma maneira, sempre se retorna, embora se perceba que na volta algo de essencial lhe foi levado. À margem das grandes decisões, ações e forças políticas nacionais, desde a Parnaíba deste período, podendo-se ampliar esta visão para todo o nordeste brasileiro, confrontava-se com uma nacionalidade que se apresentava apenas a partir

⁶⁶ Toda a história de Domingos Jorge Velho se baseia nesta dupla perseguição: aos índios e aos negros. Espanta a forma como sua história é contada com um gesto heróico de um bandeirante. As informações acima foram retiradas deste site. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-domingos-jorge-velho-o-bandeirante-que-aniquilou-o-quilombo-dos-palmares.phtml>> Acesso em: 06/04/2020

daquilo que lhe atravessava o rio e chegava pela beira do cais, com passagens de mercadoria e mercadores que faziam trânsito com o exterior – como se se tratasse de uma cidade-passagem, um exílio provisório, onde se descarregam matérias, corpos, vida e pela qual apenas se passa. Este exílio, de certa maneira, podia dar um prazer da distância, da “doce paz”, porém era também um lugar ao qual se vai levado por forças externas: uma terra forjada por fora, pelo poder do capital. Mais do que isso, uma cidade em um país que vivia, pelo menos no momento em que Assis Brasil escrevia e publicava suas obras, uma ditadura militar, fato que, se não interferia diretamente na vida das pessoas que ali habitavam, produzia algo naqueles que as governavam: políticos, igrejas, produtores rurais, donos de fábricas, imóveis e mercados. Por conta disso, precisamos escavar de Parnaíba uma cidade para além de seu caráter “econômico”, tal como faz Ronald Raminelli (1997) em *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia* (RAMINELLI, 1997, p. 200), ao perceber que a cidade sempre foi vista – e erroneamente – apenas pelas suas trocas de capital, ou seja, por aquilo que compunha uma economia administrativa, de trânsito de produtos, meios que se formavam quando a presença avassaladora do campo começa a se desfazer em nosso país. Esta proposta se vincula a uma larga tradição da historicização das cidades, como na proposta de Maria Stella M. Brescianni (1998), que rechaça a ideia de uma cidade vista apenas pela economia, assinalando que “as cidades são antes de tudo uma experiência visual” e se destacam também pela circulação das construções, o movimento das pessoas e a “agitação das atividades concentradas num mesmo espaço”, (BRESCIANNI, 1998, p. 237), ou seja, uma cidade como um espaço e tempo de trânsito.

Junia Motta Antonaccio Napoleão do Rego (2010), em sua tese chamada *Dos sertões aos mares: história do comércio e dos comerciantes de Parnaíba*, busca ultrapassar essa dimensão da cidade para concebê-la como “objeto de muitos discursos, a revelar saberes específicos ou modalidades sensíveis de leitura do urbano: discursos médicos, políticos, urbanísticos, literários, poéticos, jurídicos” (REGO, 2010, p. 37), assim como “objeto de produção de imagens – fotográficas, pictográficas, cinematográficas, gráficas – a cruzarem ou oporem sentidos sobre o urbano” (PESAVENTO, 1999, p. 80), como ressalta também Sandra Pesavento (1999) em *Imaginário da Cidade*.

Podemos pensar a cidade, também, através de um caráter mais geográfico, trazendo para a conversa o pensamento de Milton Santos (1999), principalmente em sua obra *A Natureza do espaço: espaço e tempo, razão e emoção*, para quem o espaço é uma espécie de “objeto indutor” no qual se faz necessário sempre atentar para relação intrínseca entre o espaço e as ações humanas que se dão sobre ele. Destaca:

Lembre-mo-nos, porém, que os resultados da ação humana não dependem unicamente da racionalidade da decisão e da execução. Há sempre uma quota de imponderabilidade no resultado, devida, por um lado a natureza humana e, por outro lato, ao caráter humano do meio. (SANTOS, 1999, p. 76)

Milton Santos aponta para um caráter híbrido em que os sistemas, objetos e ações que montam uma cidade são, sempre, impuros e, por conta disso, só podem se realizar concretamente na história quando separamos o natural do artificial e do político (SANTOS, 1999, p. 82). Por conta disso, na tentativa de abordar a cidade de Parnaíba para compreender a sua centralidade na tetralogia de Assis Brasil, precisamos andar por duas vias paralelas, concomitantes, híbridas: de um lado, a maneira como a cidade se forma, ou seja, como ela produz suas zonas financeiras – que por sua vez são produzidas por todo esse capital simbólico; de outro, como a própria construção da cidade, como imposição, é apropriada por Assis Brasil.

Em estudos historiográficos sobre a construção e as dinâmicas da cidade de Parnaíba, surge um ponto central em sua formação: um espaço urbano que se funda a partir no trânsito através de um processo de interiorização do porto para o centro, principalmente com a troca de mercadorias com o estrangeiro. Como mencionado pelo cronista Gabriel Soares de Souza (SOUZA, *apud* REGO, 2010), já em 1587 a terra era frequentada por piratas europeus, ainda que a região só vá se desenvolver quando criadores de gados das regiões mais longínquas do litoral mudam a via de escoamento de terrestre para fluvial, passando pela cidade. Posteriormente, Parnaíba começa a receber um grande fluxo de pessoas, ainda entre o século XVIII e começo do século XIX, graças a exportação, o que levou vários estrangeiros – mas também uma aristocracia nacional – a morar no local, passando a ocupar uma espécie de “camada social economicamente no topo da sociedade”. Para Rego, este é o primeiro momento em que se cria um contraste de classes na região:

O padrão de vida dessas famílias contrastava com o dos outros habitantes da cidade. Esse fato está impresso na iconografia de Parnaíba, com o seu traçado urbano, seus edifícios residenciais de tipo, sobrados e casas térreas até as mais modestas. Certamente, as habitações mais representativas dessa classe abastada estavam repletas de móveis, decorações e comodidades várias, o que não só era imitado pelas famílias, cujas atividades comerciais o permitiam, mas também encaminhando para as cidades de onde vinham os produtos regionais. (REGO, 2010, p. 30)

As exportações ali eram basicamente de produtos como o babaçu, o jaborandi, a carnaúba e a maniçoba, além de produtos como ceras e amêndoas, extraídos destas matérias-primas. Já no século XX, aproximadamente na década de 30, Parnaíba atinge a terceira posição entre todos os estados na produção do extrativismo vegetal, consolidando-se como um entreposto comercial internacional, criando uma zona de contato, uma intensa troca entre

o interior do estado e “resto do mundo”. Outro ponto que ressalta Junia Rego é que, ainda no fim do século XIX, passando por todo o século XX, é possível encontrar um absoluto descompasso entre comerciantes, exportadores e os políticos locais: “o governo da província e, mesmo depois o governo estadual, desfalcando as verbas públicas, não obstante as crescentes e lucrativas atividades dos comerciantes, encaminhavam os apelos dessa classe para a instância superior e não eram acatados” (REGO, 2010, p. 32).

De todo modo, Parnaíba se forma tal como toda cidade brasileira, seja ela pequena ou grande: a partir de uma ideia de que era preciso participar das mudanças em curso no mundo e, como Parnaíba recebia um tráfego constante de toda Europa, estava a todo instante sendo levada por suas elites a esta modernização, afinal, não havia como ignorar os novos costumes e hábitos urbanos que chegavam que no fim das contas atestaria o atraso e força contra o progresso. A cidade, então, vai sendo construída, principalmente por suas elites, a partir daquilo que era comum na Europa, estilos arquitetônicos ecléticos, *art decò* e posteriormente, inclusive a moderna *art nouveau*.

Sobre as primeiras décadas do século XX, principalmente a partir da década de 30, próxima do nascimento e infância de Assis Brasil, pode-se destacar dois cronistas que, com visões antagônicas, apontaram para uma Parnaíba que se construía ainda nesta ambivalência: Goethe Pires de Lima Rebelo, nascido na cidade e filho de um advogado de uma das mais nobres famílias locais, e Pena Boto, um recém-chegado que se apresenta na cidade como “sem família”, o que fatalmente “dificultou sua integração na vida sofisticada dos que poderiam ter sido seus pares pelo nível cultural em que tinha vivido anteriormente” (REGO, 2010, p. 251).

Goethe Lima Rebelo escreve principalmente sobre a chegada do futebol na cidade. Destaca que, no começo, os times tinham lideranças, mas que eram formados no momento do jogo que era feito na rua, com apoio da prefeitura local. Posteriormente, com a proibição dos jogos, clubes foram fundados, estádios construídos, o que acaba por demarcar algo que estava latente desde o começo, mas havia passado despercebido: um abismo entre diversas classes sociais. Se na rua essas fronteiras se borravam, eram nos estádios que cada classe ocupava um espaço e isto demarcava exatamente uma fratura social que, por vezes, não podia ser percebida. O que emerge é que, desde o século XVII, com a classe dos “charqueadores e seus costumes luxuosos instalou-se um hiato entre a classe dos exportadores” e a “outra classe” composta de funcionários administrativos, pequenos comerciantes e seus funcionários, trabalhadores em geral e escravos” (REGO, 2010, p. 251).

De outro lado, Pena Boto, que pretensamente via a cidade de fora, notava justamente o contrário, o constante assalto de uma classe sobre outra, como se fosse impossível que elas se mantivessem apartadas, nem que fosse por um instante:

Em meio de um almoço ou jantar cerimonioso em qualquer residência, entram pela casa a dentro mendigos e gente de condição modesta, pedindo comida; passam pela sala de refeições, tagarelam com circunstantes, e lá se vão para a cozinha ou para o quintal. (REGO, 2010)

De postura aristocrática, rançosa, nota Junia Rego, Pena Boto sequer nota os conflitos raciais. Apenas como exemplo, trazemos uma de suas falas: “Vi em Parnaíba (...) moças brancas e de boa estirpe enlaçadas por mulatos escuros e suarentos”.⁶⁷ Pode-se perceber, na visão destes dois cronistas, uma espécie de traçado do caldeirão no qual Assis Brasil viveu seus primeiros anos, entretanto, conforme vamos chegando mais próximos à metade do século XX, tais contradições começam a se acentuar cada vez mais. Muito embora seja possível dizer que “o cais enriqueceu muita gente” (BRASIL, 1979, p. 104), principalmente por conta da expansão dos comércios nas primeiras décadas do século, o que ia aumentando era uma sucessiva insatisfação ou, melhor dizendo, um desvanecimento das esperanças de uma população trabalhadora que se avolumava com poucas perspectivas de compartilhar um pouco da riqueza que eles mesmos produziam. A cidade, de um lado, crescia vertiginosamente, muito embora este crescimento não fosse visto, pelo menos na maneira cindida que Assis Brasil nos apresenta:

- Parnaíba está crescendo.
- Só cresce lá pra cima, na parte plana. Estão até construindo uma Nova Parnaíba.
- Daqui a alguns anos, como será tudo isso?
- Eu queria ver, eu queria ver. (BRASIL, 1979, p. 118)

Após este momento de *boom* econômico, porém, a cidade de Parnaíba vai passar por um longo período de declínio, principalmente em relação ao mercado que mais lhe proveu dividendos: a exploração do extrativismo vegetal para o mercado exterior. De certa maneira, o que ocorre não é necessariamente uma falência de produtores, latifundiários e empresários, mas uma espécie de descapitalização destas forças que passam a viver, de um lado, de seu patrimônio acumulado, e de outro, do poder social e político acumulado por gerações entre uma classe e outra. Assis Brasil destaca a decadência, principalmente do produto da carnaúba, no livro de contos *A Vida Não é Real* (2009):

⁶⁷ Não encontramos nenhuma referência às crônicas de Pena Boto, entretanto sabe-se que foi um almirante brasileiro, presidente da cruzada brasileira anticomunismo, tendo participado diretamente e interferido nas eleições presidenciais em 1955. Sua biografia pode ser vista no site da FGV. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/carlos-pena-boto>> Acesso em: 03/04/2020

Trabalhei também no corte da carnaúba, já mais pra cima da estrada de ferro, no rumo de Bom Princípio e de Parnaíba. Fui bater na Lagoa Escura e tirei muita carnaúba para um tal de seu Milton. Depois, os homens foram se desinteressando por aquele serviço e tive que voltar a cavar estrada e barragem. (BRASIL, 2009, p. 103)

Fredric Jameson (1992) aponta que, em casos como esse, estamos diante de um momento histórico específico em que emergem, principalmente, possibilidades linguísticas que ultrapassam a mera relação social e impõem uma função “específico-situacional de sua estética” (JAMESON, 1992, p. 9). Em sua obra *O inconsciente coletivo*, Jameson especifica que esta relação entre uma visão política, no seu caso específico de viés marxista, e seus atravessamentos que se dão entre as classes também são tocados por algo que está inerentemente contaminado por discursos que compõem a subjetividade dos sujeitos. De certa forma, isto em literatura significa dizer que esta função “específica-situacional”, por exemplo, se aproxima bastante do argumento de Deleuze e Guatarri em *O Anti-Édipo*, na medida em que:

A preocupação de seus autores é reafirmar a especificidade do conteúdo político da vida cotidiana e da fantasia-experiência individual, bem como resgatá-la a partir dessa redução ao meramente subjetivo e ao status da projeção psicológica. (JAMESON, 1992, p. 19)

Desdobra-se, deste ponto, a percepção de uma classe mais abastada e favorecida de Parnaíba que, principalmente diante da perda de aparato financeiro, perde também sua capacidade de reproduzir suas próprias narrativas, colocando em xeque e, por conseguinte, em disputa, as narrativas de invenção deste nordeste. Entretanto, o movimento que se engendra nesta disputa, sempre reproduzindo-se em formas de poder, não se desdobra para uma abertura nestas narrativas de invenção, mas justamente para o embrutecimento das formas já inventadas, que passam a ser repetidas como forma de manutenção de poderes. Ou seja, trata-se de uma classe cujo enfraquecimento da linguagem enquanto poder engendra uma procura por novas alternativas de manutenção de poder nestes espaços. Ao perder esta hegemonia, estas elites se reconfiguram através de uma política de dominação que está pautada na memória. E isto tem suas particularidades.

Um indício curioso, a partir de uma dominação que se dá agora como memória, de como se modulam discursos de poder para a própria manutenção de um *status quo* está na construção, ainda na década de 50 aproximadamente, de um bairro chamado Nova Parnaíba. Trata-se de um recurso muito comum de cidades que, quando veem saturada uma área abastada de seu espaço urbano ou quando esta área nobre passa a ser vista por alguns como antiquada, ultrapassada, ou mesmo decadente, cria uma espécie de remendo artificial de si

própria em um outro espaço que se constrói aos moldes da memória nostálgica de uma cidade imaginada, um novo lugar para onde as gentes da elite se deslocam. Isto acontece no Rio de Janeiro, por exemplo, na Barra de Tijuca e Recreio, com a criação de um “novo Leblon”, como uma imitação de uma Nova York caricata e tosca. O objetivo, neste caso, é reconstruir, de certa maneira, a distância social entre as classes mais abastadas e os demais trabalhadores. Em Parnaíba, no caso, a Nova Parnaíba se tornaria este local⁶⁸, ainda que no centro da cidade, onde estão “a casa do Prefeito, a casa dos Moraes, a bela casa do padre” (BRASIL, 1979, 232). O espaço urbano passa a ser reconhecido e delimitado como presença desta burguesia estabelecida. No romance *Pacamão*, é possível ver, no entanto, a resistência que parte da classe mais abastada da cidade tinha em se deslocar de seu espaço de poder tradicional:

(...) seu irmão um dia chegou a me dizer que tínhamos que vender o Palacete. O Palacete, imagine a loucura” (...) Bento estava com medo que ficássemos na miséria, que poderíamos viver melhor numa casa menor, mais modesta, com poucos quartos, (...), tudo estava se modernizando, as casas novas eram mais limpas, e logo mais viriam os apartamentos, que eram mais práticos. Disse que as casas que estavam construindo na Nova Parnaíba eram limpas, bonitinhas e muito higiênicas. (...) Ele falou, falou, e claro que eu não concordei. Zuleica também foi contra a ideia de vender o Palacete e disse que o povinho que estava se mudando para a Nova Parnaíba não tinha nada a ver com a gente, com o nosso meio. (BRASIL, 1969, p. 56)

A estratificação social com a perda de privilégios, principalmente de poder econômico, de parte dessa elite da cidade acaba por produzir justamente esta Parnaíba esfacelada, de classes, ao mesmo tempo, tão próximas e tão apartadas, que se separam pelo preconceito de umas contra as outras e, principalmente, por um medo de caírem na parte mais baixa desta pirâmide social, ou seja, a Parnaíba “pobre”. Entretanto, a própria estrutura desta conceituação de uma Parnaíba pobre faz parte de uma discursividade que também é produzida, a partir de um estereótipo, como narrativa de um Piauí que, precário, vazio e “esquecido”, precisa chamar atenção de autoridades.

O pesquisador Elson de Assis Rabelo (2009) aponta justamente para esta questão ao discutir uma “emergência histórica do estereótipo de pobreza piauiense em meio a diferentes campos discursivos” (RABELO, 2009, p. 2). Constam em seu artigo uma série de produções, tanto ensaísticas quanto jornalísticas e literárias, publicadas entre as décadas de 50 e 60 – entre elas a obra *Beira Rio, Beira Vida* – em que há uma “compreensão do estereótipo como uma produção cultural” que é repetitiva e metonímica, na medida em que se “fixa em

⁶⁸ No caso de Parnaíba, no entanto, o projeto da Nova Parnaíba fracassou. Já nos anos 80, o bairro se tornava de classe média baixa, pobre em que habitam grande parte da classe operária local. Com a reformulação da praça no centro da cidade, aos poucos este ponto foi retomando o lugar de região que concentra a população mais abastada e os centros de poder como a prefeitura.

determinados elementos e nega os demais condicionando nosso olhar e nossas atitudes em relação ao outro e a nós mesmos” (RABELO, 2009, p. 2). Este apontamento é particularmente interessante, na medida em que evidencia a Parnaíba, esta cidade que também é inventada, como um espaço cuja discursividade que se produz em relação a ela também é imaginada, produzida, tensionada e apropriada pelos poderes em disputa, cabendo em seu interior os discursos religiosos da igreja, as aristocracias locais, passando por uma sempre cambiante (mas não tanto) casta política e chegando nos acadêmicos, nos artistas e intelectuais. Segundo o autor, temos, de um lado, por exemplo, a *Revista Econômica Piauiense* (1957), organizada por Raimundo Santana, que reunia intelectuais para escrever sobre propostas para tirar o estado da pobreza:

Os artigos, de modo geral, partiam de uma experiência desoladora, de um Piauí empobrecido, economicamente ‘estrangulado’, que precisava ser classificada estatisticamente, para que, então, se apresentassem as propostas de desenvolvimento. (RABELO, 2009, p. 4)

Em outras obras, porém, como *Roteiro do Piauí*, do médico parnaibano Carlos Eugênio Porto, de 1956, e *Súmula da História do Piauí*, do professor Odilson Nunes, de 1963, Rabelo destaca que “uma história de desmandos políticos, planos modernizadores malogrados e atividades econômicas falidas, como a pecuária e a maniçoba, esclareceria a pobreza generalizada da sociedade” (RABELO, 2009, p. 6). É interessante notar que, se por um lado há uma emergência em apontar as questões sociais relevantes que perpassam as diversas classes da cidade de Parnaíba, por outro há uma constante apropriação e, até, uma espécie de acordo silencioso entre as classes dominantes – para quem o discurso de um lugar empobrecido mereceria melhores acordos de desenvolvimento do Estado – e uma elite intelectual para a qual era preciso trazer o progresso cultural e intelectual para o estado como um todo. Isto, obviamente, vai se desdobrar na maneira como a literatura vai conceber a região. Como destaca Albuquerque Junior (2001), o papel do estado é essencial para amalgamar interesses de elites, financeiras e intelectuais:

O estado é, na verdade, um campo de luta privilegiado para as disputas regionais. Ele não demarca os limites político-institucionais das regiões, mas pode vir a legitimar ou não estas demarcações que emergem nas lutas sociais. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 2011, p. 37)

Isto resulta em uma problemática, uma vez que é a partir da instauração, e mais, desta institucionalização dos poderes, que estas ações são legitimadoras de um nordeste como um espaço de carência, de região que precisava de investimento e atenção de um Brasil mais central, de modo que esta espécie de narrativa do socorro, da ajuda e da mendicância de uma

região contribuem para uma operação de “homogeneização que se dá na luta com as forças que dominam outros espaços regionais”. Esta série de forças e disputas, que o estado medeia e das quais se apropria, montam uma “formação discursiva nacional-popular” como fragmento de um “dispositivo de nacionalidade” (ALBUQUERQUE JUNIOR., 2001, p. 37) por onde se forma grande parte da história brasileira. Por esses e outros fatores, se faz necessário recuperar “a própria ideia de região como invenção histórica”, na medida em que ela se reflete, inclusive, da arte e na linguagem produzidas nestas regiões, sendo este um dos principais pontos de divergência entre Assis Brasil e a ideia e regionalismo literário. Em termos literários, Elson Rabelo aponta em seu artigo para duas obras, a primeira delas o livro de poemas de Hildebrando Dobal, (1966), *O Tempo Consequente*, em que o escritor anota:

Ai terras pobres do Piauí,
Capins cupins, Nestas chapadas
corcoveadas de cupins,
o capim agreste não da sustança,
O gado magro mal se mantém. (DOBAL, 1966)

Em sua antologia do Piauí, Assis Brasil (1995b) menciona Dobal e, justamente, essa obra, recuperando uma crítica de Wilson Martins⁶⁹ para quem o poeta “repropõe a poesia brasileira (...) no sentido de uma integração perfeita entre os temas, a língua poética e o tempo em que vivemos”, enquanto que Manuel Bandeira aponta para a expressão “despojada de quaisquer sentimentalidades, mas rica de sentimento profundo, visceral da terra” (BRASIL, 1995b, p. 160). De Dobal, Assis Brasil destaca apenas quatro poemas, o primeiro deles justamente o citado por Elson chamado *Introdução e Rondó sem Capricho*, além de colocá-lo ao lado de Mário Faustino com quem, segundo o autor, “divide a vanguarda de 45”. Parece-nos notória essa tentativa de traduzir nesta poesia algo que seria extraído deste sentimento “visceral da terra”, principalmente nesta espécie de desterro sem capricho que se dá após a veloz passagem de um sistema econômico que se vê em declínio e franca transformação, principalmente após a Segunda Guerra.

Outra obra destacada por Elson Rabelo, em relação a este Piauí visto através de uma lente estereotipada da pobreza, é o romance *Palha de Arroz*, do juiz Nonon De Moura Fontes Ibiapina, de 1968. De caráter essencialmente regionalista, o autor destaca a prostituição e o incêndio às casas de palha na região, ressaltando um mundo em constante tensão – “a guerra, o país submetido à ditadura do Estado Novo, o Piauí sem oportunidade de empregos”

⁶⁹ Wilson Martins, crítico brasileiro autor de *História da Inteligência Brasileira*, escreveu crítica da década de quarenta do século XX até meados do começo do século XXI, antes de sua morte em 2010. Crítico de mão pesada, que lia a literatura por dentro e que colecionava desafetos, Wilson Martins se destacou muitas vezes pelo caráter conservador e preconceituoso de suas críticas.

(RABELO, 2009, p. 8) – que nos coloca frente a uma cidade-rio cuja temporalidade se repete e na qual a vida, ao contrário do rio, não passa enquanto seus homens:

Vareiros encostavam canoas às ribanceiras. Para dormirem amarradas. Vareiros e canoas... duas coisas parecidas e que se completam tanto no serviço como em gozo de descanso. Destinos parecidos. Ambos forcejam o dia todo numa margem à outra do rio. À noite, os dois amarrados. Elas em correntes, eles nos braços de quem quer que seja (IBIAPINA, 2007, p. 11)

Há nesta obra, inclusive, descrições semelhantes às das figuras de *Beira Rio*, *Beira Vida*, como veremos:

Muitas mulheres sem marido. Delas que um dia tiveram o seu homem legal. Outras que um dia nunca souberam o que fosse o gosto do casamento. Algumas com casas embora de palha, com camas de varas ou esteiras ou tipóia velha. Ou mesmo até dormindo, amando e parindo no chão bruto. Outras que depois do incêndio tão falado viviam por aí ao ar livre, por baixo das mangueiras. Todas, finalmente, pobres. Todas, porém, vivendo e sofrendo por conta própria. Mas amor sempre existindo por aquelas quebradas.” (IBIAPINA, 2007, p.152)

Aos poucos vamos traçando, em nossa construção de Parnaíba, a Parnaíba cuja beira será a protagonista de *Beira Rio*, *Beira Vida*, a percepção de uma cidade como justaposição de relações de poder que vão desde as instituições de poder do Estado até as oligarquias locais, passando, inclusive, por uma elite intelectual que caracteriza o que e como se deve pensar sobre a cidade, além, é claro, da própria literatura, sem deixar de incluir, aqui, a própria tetralogia piauiense de Assis Brasil. Retirar *Beira Rio*, *Beira Vida* desta trajetória de obras que se referem a um Piauí em seus atravessamentos com o poder e a precariedade da vida e marginalização dos corpos evidentemente incorreria em equívoco de nossa parte. No entanto, fazemos isso destacando que, para além da apresentação das classes apartadas, imprensadas por uma geografia urbana e uma necessidade própria do capital que se forma na exploração do trabalho de um sobre os outros. Para além disso, há um intenso exercício de se debruçar sobre as modulações que estes atravessamentos interpõem na própria construção do romance. Assis Brasil, de certa maneira, mantém alguma distância de uma literatura que acentua demasiadamente os recortes de classes a partir de premissas empíricas ou traçados filosóficos e as realoca como problema da própria linguagem, figuras que estão as margens não apenas da vida, mas também da própria escrita, na medida em que essa escrita também se desfaz em sua própria estruturação, em uma composição que se alucina diante das temporalidades e das construções das personagens. Começa a surgir, neste ponto, a escrita que se faz diante do estatuto das bordas, das beiras.

Retomando nossa montagem da cidade de Parnaíba a partir dos espaços traçados na tetralogia piauiense é possível notar que, dentre os temas das quatro obras, os que mais se

destacam, de certa forma, são a configuração tanto de uma aristocracia de famílias nobres cujo grande capital eram as propriedades e uma espécie de *status quo* social acumulado – tanto de estrangeiros, apontando para um traço que incorpora uma dimensão também racial a toda problemática dessas divisões de classe⁷⁰ – quanto de brasileiros ricos ou emergentes a partir destas atividades – ou seja, uma proliferação de dominações –, deixando à margem os espoliados desse sistema. Por este motivo, o que se evidencia são grupos que se formam desde empregados pobres desta aristocracia decadente, como em *Pacamão*; passando pelo bairro periférico dos pequenos funcionários e trabalhadores comerciantes de *A Filha do Meio Quilo*, em que sem o status da alta burguesia e afastado da pobreza do cais, mergulha em uma espécie de moralidade pequeno burguesa; temos também os habitantes das zonas rurais retratados em *O Salto do Cavalo Cobridor* e toda a relação de opressão entre o dono das terras, os produtores das terras e os ciganos, aqueles que rejeitam a terra; e, por fim, aqueles que sobram, nas margens de todas as cidades acima, as prostitutas, os negros e os escravizados, na beira da vida, de *Beira Rio, Beira Vida*. É desse amálgama complexo porque, ao mesmo tempo, fervilhante e cindido, que nasce a tetralogia piauiense de Assis Brasil. Parnaíba é, antes de tudo, uma personagem de sua obra. Talvez a primeira.

1.4- Os mapas: uma cartografia que se refaz e desfaz no mapa

Conforme já mencionado, Assis Brasil divide a cidade de Parnaíba nas quatro obras da tetralogia piauiense a partir de quatro espaços: a beira, o centro, o campo, e as periferias, sendo cada uma delas geograficamente pontos centrais não apenas como pano de fundo, mas como protagonistas de suas respectivas obras. É possível perceber uma relação direta entre a maneira como o autor formula cada um dos romances e a maneira como ele “espalha” a cidade em cada uma das obras. Como ilustração, podemos ver um mapa da cidade de Parnaíba extraído de uma imagem de satélite do Google Maps:

Figura 1: Mapa da cidade de Parnaíba (Google Maps)

⁷⁰ Seria interessante, como proposta para um futuro trabalho, apontar para as questões raciais presentes na tetralogia piauiense. Em *Beira Rio, Beira Vida*, por exemplo, temos a figura de Jessé que, negro, parecer ocupar outro espaço na sociedade, talvez até abaixo das prostitutas do cais que, embora estivessem no estrato social mais à beira, ainda assim, eram brancas. Ou então, ainda, a figura dos ciganos em *O Salto do Cavalo Cobridor*, que aponta para uma outra questão racial relevante, principalmente quando pensamos nas questões imigratórias da Europa, como já apontado por Agamben.



Esta imagem, capturada à distância, extraída de uma imagem de satélite, não deixa ver muito mais que uma série de espaços cinzas, formados pela área urbanizada que compõe a cidade propriamente dita e os espaços em verde das zonas de matas e “ainda” não urbanizadas. Como cortes entre essas áreas, algumas linhas brancas que destacam as ruas da cidade e as amarelas que marcam as rodovias que atravessam o estado do Piauí. Entre estes traçados, um marco de fronteira, de divisão que se interpõe entre estes vetores: o azul do Rio Parnaíba. Na imagem, é possível uma cidade dividida entre o grande Rio Parnaíba, cuja margem se dá na fronteira entre o Piauí e o Maranhão – formando a região conhecida como Delta do Parnaíba e seu afluente que desenha justamente onde foi construída a orla da cidade; de um lado a Avenida Beira Rio, do outro a avenida João Goularte e, logo abaixo, a ponta que atravessa o rio.

Em uma figura ilustrativa retirada também do Google, que representa uma ilustração turística da cidade⁷¹, podemos ver Parnaíba através de uma representação pictórica que se dá de forma lúdica, quase pueril, porém, é possível observar nesta imagem algumas pistas daquilo que estamos tentando traçar:

⁷¹ É interessante perceber que esta imagem é parte integrante do site TripAdvisor, ou seja, de recomendações de viagem e pode ser ver nela, por exemplo, uma série de clichês do turismo que mostram o que teria “a cidade”: uma pessoa catando caranguejos, agachada, turistas passeando, pessoas embaixo de árvores, barcos, pássaros e guarda-sol. Uma cidade de quem? Disponível em: <https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g2053365-d2414963-i126656599-Delta_Rio_Parnaiba-Parnaiba_State_of_Piaui.html> Acesso em: 06/04/2020



Figura 2: Representação pictórica da cidade de Parnaíba.

Perceba que, na imagem acima, a cidade é desenhada ao redor do rio e redesenhada através de figuras que emergem, por outro lado, da terra: um homem que cava caranguejos, um turista que especula o espaço com sua câmera, um monumento histórico que representa a cidade, uma árvore de carnaúba, alguns pássaros típicos, etc. Trata-se de uma iconografia que, de alguma maneira, repete e reduplica o gesto do mapa e que, embora tente dar um caráter simbólico para imagem, ainda assim recorta a cidade por suas divisões, tal como se ainda se mantivesse a lógica cartográfica ou, ainda, de um satélite.

Estas duas figuras podem servir de alegorias materiais para nos fazer pensar a cidade construída por Assis Brasil ao mostrarem a cidade através de uma cartografia oficial ou que se oficializa, registrada por um site de mapeamento e outra por uma empresa de turismo que visa transformar o mapa, ou seja, o desenho da terra, em circulação, em trocas de capital. Enquanto a primeira tenta horizontalizar a terra – há nela quadrados, rotas, rios, setas – a segunda tenta capturar um capital simbólico institucionalizado desta terra para dela extrair uma construção de cidade. Que cidade? É neste meio, entre a cidade terra e a cidade capital, que Assis Brasil vai (re)(des)montar sua cidade inventada, sua Parnaíba de memórias e figuras.

É preciso levar em conta que a Parnaíba de que fala Assis Brasil é uma cidade por dentro, em suas intensidades, não a destes mapas, mas uma outra ainda menor, tanto em termos geográficos quanto em termos de população. Se na pesquisa do IBGE de 2019,

Parnaíba contava com aproximadamente 159 mil habitantes e, antes, em 1991, ultrapassava 117 mil, é possível pensar quantas pessoas haviam na década de 50? Além disso, é preciso também colocar em perspectiva o processo de urbanização da cidade. Se, em 1991, a cidade possuía uma população rural de pouco mais de 12 mil pessoas, talvez quarenta anos antes esse número fosse maior, quiçá próximo dos que habitavam a área urbana.⁷² Enfim, tenta-se extrair de Parnaíba uma cidade que é desenhada exteriormente, mas que também se desenha pela sua iconografia própria de sua invenção da cidade, do Piauí, no nordeste. Uma região que se inventa pela repetição da memória. Assim, o uso de que faz Assis Brasil será o de se apropriar destes mapas, partir desta cartografia oficial para, então, construir, inventar e materializar a sua Parnaíba que se molda a partir da configuração da estrutura de seus quatro romances. Vamos, agora, traçar cada um dos espaços da cidade na construção da tetralogia. A montagem de cada um dos romances, de certa maneira, aponta para um mesmo traço dos espaços físicos, partindo da cidade e chegando nas vidas que são empurradas para as margens imaginárias e reais desta cidade, de modo que a própria linguagem seja constituída através das margens do próprio texto.

Em *Beira Rio, Beira Vida*, a cidade de Parnaíba é vista quase sem profundidade, na zona estreita localizada entre a cidade e o rio. A imobilidade das mulheres da beira do cais repete um movimento que é extraído do próprio rio, entre uma nostalgia e uma contemplação. Elas se refletem sempre em imagens das “tardes sempre paradas quando o rio baixava (...), as pedras mornas – o barulho de tudo sem uma identificação precisa” (BRASIL, 1965, p. 11). Os sons da cidade se misturavam, ou eram apenas “a sineta dos navios-gaiolas, o apito mais grosso de uma barca, o grito dos canoeiros, o barulho seco do arroz e feijão pisados no cais [que] pareciam varrer com a brisa a calçada escura, cheia de lembranças” (BRASIL, 1965, p. 11-12). Entretanto, deste espaço quase estéril, embora pulsante, as mulheres que habitam o cais a observar a entrada de marinheiros pelo porto, pelas suas casas, pelas suas vidas, se espelham no olhar de Luíza, ao ver sua filha Mundoca arrumar um emprego na cidade. Dali ela pode extrair uma Parnaíba das diversas casas, das pessoas que circulam pelos espaços, pelas praças:

A praça da Graça estava sendo reformada, até o Prefeito vinha examinar os trabalhos – abaixava-se, dava a mão aos pedreiros, olhava para a fotografia sorridente. Sujava o terno branco, media a largura do lago, queria mais fundo, bem fundo, que afogasse um homem de braço levantado – já mandara providenciar peixes raros, não aqueles

⁷² Todos os dados foram retirados do Atlas Brasil. Não foi possível encontrar com precisão os dados da década de 50 em Parnaíba, mas como tratamos, também, de uma cidade como invenção, acreditamos que seja possível conceber de que cidade estamos falando. Os dados oficiais estão disponíveis em: <http://www.atlasbrasil.org.br/2013/pt/perfil_m/parnaiba_pi> Acesso: 06/04/2020

bichos sem graças do rio, que empestavam as outras praças, viviam morrendo, ninguém ligava. Encomendara peixes coloridos, azul, vermelho, roxo.
 - De onde, Dr. Prefeito?
 - Da Grécia. (...)
 A cada novo discurso, nova referência aos peixes coloridos para a inauguração da praça remodelada. (BRASIL, 1965, p. 25)

A cidade, assim, é construída ao revés do rio, da contemplação do cais e desta temporalidade estendida. Pelo contrário, na cidade tudo parece carregado de uma pulsação que precisava estar expressa na fotografia sorridente de um gesto político qualquer. Assis Brasil evidencia este trecho como se fizesse justamente uma fotografia do fragmento, ressaltando ali as cores do terno branco do político que se suja em contraste com as cores dos peixes azuis, vermelhos e roxos. Neste caso, é possível ver a artificialidade da cidade diante das questões relevantes nessa *Beira Rio, Beira Vida*, através dos olhos de Mundoca. Enquanto as mulheres na beira do rio usavam o corpo, este cujas cores espelhavam-se nos vestidos desbotados da boneca Ceci ou, ainda, enquanto todos os habitantes da beira rio recebiam como apelido a pecha de “alagados” por conta das constantes enchentes que tomavam o rio, o prefeito estava preocupado com a construção de uma praça e a escolha de seus peixes coloridos importados da Grécia: os alagados que ganhavam um lago “do lado de lá” e os alagados “do lago daqui”. No meio disso, um prefeito que fazia e retomava discursos, e fazia da palavra pública um jogo de produzir lagos e alagados, fato que não passa despercebido para as figuras na beira do cais, nem tampouco do destaque que a igreja, principalmente na figura do padre, tinha naquela cena:

O Prefeito volta aos discursos – um nome bonito para o novo caramanchão, quem dava? Um nome bonito, tradicional – Caramanchão Padre Gonçalo – o padre ficaria satisfeito com aquela vaidade toda”. (BRASIL, 1965, p. 25)

Enquanto isso, Assis Brasil começa a desenhar um outro lado, uma espécie de dobra que se faz nesta cidade oficial por uma cidade que existe quase como vertigem, um espaço de sombra que só chegava na beira do rio de tempos em tempos, quase sempre com notícias desagradáveis:

A notícia passou pelo cais com os comícios, os retratos de pose pelas paredes – os igarapés seriam aterrados, luz elétrica e calçamento, empregos melhores, melhores salários, novas fábricas, outras promessas – o Prefeito discursava. (...) Os barqueiros se revoltavam - (...) O prefeito discursava. (BRASIL, 1965, p. 28)

As cidades, no entanto, não se diferem tanto assim entre si. Na verdade, são elas, pelo menos é o que propõe o historiador Jacques Le Goff (1998) em livro chamado *Por Amor às Cidades*, em que promove uma série de conversações com o jornalista Jean Lebrun. Lebrun afirma que, para Le Goff, a cidade medieval e contemporânea são bastante semelhantes, fato

que o historiador confirma, ao mencionar a centralidade que os templos, as igrejas, os sinos vão ter na formação das cidades tal como conhecemos, ainda que tenha sido o mercado que tenha promovido o principal ponto de troca entre as pessoas. Forma-se, então, aquilo que se chama de *villa*, o termo que passam a ser conhecidas as primeiras cidades (embora os termos *cit e*, *urbes* e *civitas* tamb em tenham ido utilizados) como “centro de poder, não apenas econômico, mas do poder em geral sobre todas as pessoas” (LE GOFF, 1998, p. 12).

As cidades, por essa perspectiva, passam a ser construídas em torno de um centro de poder t pico da feudalidade, em que se formam dois espaços: o centro, localizado no interior dos muros protegidos por este poder, e os subúrbios, espaços as margens destes lugares centrais para onde ficam os menos abastados:

A evolu o das cidades medievais consistiu na reunião, lenta e numa única institui o, do núcleo primitivo da cidade e de um ou dois burgos importantes. A cidade vai portanto lançar seu poder sobre certa extensão em volta, na qual exercer  direitos mediante coleta de taxas:   isso que se chamar  de subúrbios. (LE GOFF, 1998, p. 17)

A partir deste ponto, Le Goff se interroga se não seriam todas as cidades desdobramentos desta estrutura em que, de certa forma, o que se tem   uma espécie de inversão de eixo, uma vez que são os subúrbios que acabam por “imantar” as cidades quando novos centros urgem dos subúrbios quando “medicantes, dominicanos e franciscanos” que “recusam sempre a propriedade privada” passam a gerir uma série de espaços que seriam públicos. (LE GOFF, 1998, p. 17) No fim das contas, formam-se estas cidades em suas ambivalências entre centros e subúrbios que acabam por constituir uma estrutura cidadina que se repete em toda modernidade.

A Parnaíba de *Beira Rio*, *Beira Rio* não é diferente: cidade que se ata em suas discursividades, disputas de poderes e das notícias que são atravessadas por aquilo que passa em algumas instâncias do poder, um mundo urbano de fotografia e cores, em oposi o aos corpos que não ocupam espaço algum, mas circundam e escutam aqueles que ocupam. E escutam porque não podem ver, não ganham a propriedade sequer do testemunho, mas apenas do ouvir falar, ouvir dizer, do “chegou aos ouvidos”, na medida estão empurradas entre este mundo oficial e a água do rio que “continuava nas cheias a invadir as ruas”, tendo como companhia as “muriçocas [que] não deixavam ninguém dormir” (BRASIL, 1965, p. 28).

A imagem da cidade para aquelas que habitam a “beira rio” é aquela que Mundoca traz da cidade para Luíza – uma imagem transparente que a mãe na cidade não pode ver. No entanto, Mundoca traz notícias de outras vozes, notícias que também ouviu dizer e conta para

sua mãe, que passa também a ouvir. Em um dos casos, Mundoca cita a história de Cota, personagem principal de um outro romance da tetralogia, *A Filha do Meio Quilo*, que trata da periferia da cidade. A menina havia ouvido no armazém em que trabalhava que a mulher, outrora forte, que enfrentara a todos com sua personalidade autêntica, estaria trancada em uma casa, doente, se alimentando do que os outros serviam. Luíza, ao saber de Cota, sua contemporânea, apesar de terem vivido vidas apartadas pela cidade, afirma: “ela lá, trancada na Santa Casa (...) e eu aqui, quase cega, sentada nessas pedras, comendo da esmola de um emprego. E o que é certo, Mundoca, é que essa cidade vai matando a gente, consumindo” (BRASIL, 1965, p. 83). Luíza, diante da tentativa de perceber a cidade não naquilo que as separam, mas transformando este “ela lá” em um “a gente”, trata de juntar uma que está serrada do mundo pela casa e outra que está cerrada para a vida pela cegueira.

Deslocando a percepção de Assis Brasil da cidade agora para este outro romance, *A Filha do Meio Quilo*, obra que acontece em uma espécie de bairro mais pobre próximo ao centro da cidade⁷³, podemos ver uma cidade de Parnaíba que vai sendo construída de múltiplas formas, não apenas na claustrofobia da beira tal como em *Beira, Rio Beira Vida*. Desta maneira, o autor chama atenção não apenas para uma cidade que se localiza à distância, mas uma cidade que se faz na margem desta periferia, de uma população que transita por ela, ainda que não se sinta nem realmente faça parte dela. Em outras palavras, Assis Brasil desenha a Parnaíba de *A Filha do Meio Aquilo* a partir de uma série de personagens que são percebidos em seus múltiplos tempos, de modo que a percepção delas não se dá apenas por uma relação primeira que elas estabelecem com o espaço, mas do próprio desgaste que esta relação entre tempo e cidade compõe em sua passagem. Um momento chave para perceber a cidade no romance está em uma memória de Lucília, filha de Cota, que após o enterro de sua mãe se recorda da chegada da família na cidade:

Papai estará a seu lado hoje? Que conversarão? Que terão a dizer um ao outro? Papai se lembrará do dia em que chegamos a Parnaíba. A sucessão de estações desde Cocal, a fumaça, os tabuleiros de bolo, até a estação grande e cheia de gente: PARNAÍBA. (...)

Alzira carregada num braço, a mala no outro; a bagagem dos três numa só mala; se espantara ao ver que o pai só tinha a roupa do corpo. Como éramos pobres.⁷⁴ Noção alguma para onde iam, “para um lugar melhor”, dizia o pai, o trabalho em Cocal acabou. (BRASIL, 1966, p. 38)

⁷³ A obra não nos deixa esclarece muito bem a região que está sendo retratada. Aparentemente, ela se passa no antigo centro da cidade – bairro ainda considerado centro – mas que sofreu uma espécie de empobrecimento. Enquanto o bairro da Nova Parnaíba recebeu a nova prefeitura e virou residência das classes mais abastadas – pelo menos até a década de 80 - este espaço antigo ficou com pequenos comerciantes. Ou seja, de certa forma, trata-se de um espaço, ainda que central, compondo um espaço que poderia ser de periferia ou uma espécie de “centro à margem”, categoria interessante para ser analisada.

⁷⁴ Grifos do próprio autor.

Esta cidade, imaginação da memória de um passado distante, mas que formula, por exemplo, uma construção de uma vida em uma terra, de uma família que se ancora nesta esperança – que é quase sempre triste-feliz como qualquer memória – logo se desfaz por uma outra percepção da cidade que está posta não mais na imaginação, mas no presente:

Talvez por isso aquela viagem, aquela incógnita. Parnaíba estava ali, a cidade sem movimento, dormindo ao sol da lua quente, sem vento, as duas calçadas largas e aquela porta pintada com o óleo grosso, escuro. (BRASIL, 1966, p. 38)

Trata-se de uma Parnaíba que, deslocada no tempo, passa a se estabelecer em todos os tempos que se atravessam, através de uma simultaneidade tão absoluta de temporalidades que chega a perder movimento e cessa. Uma “cidade sem movimento” que “dorme ao sol”, como se o movimento anterior “daquela viagem” tivesse trazido para este lugar “cheio de gente” a própria imobilidade que paralisa. A terra, enfim, como paragem e ancoragem do próprio do tempo: um sem vento urbano de uma cidade que no presente é um espelho do passado – “a cidade não tem água encanada, imagine o senhor que todo mundo aqui sofre da vesícula; a água é barro puro, os filtros entopem, os médicos já se especializaram em doenças do fígado” (BRASIL, 1966, p. 38-39). Uma cidade, inclusive, que reapresenta Manoel Bandeira, das casas cujas janelas “dão para o beco” (BRASIL, 1966, p. 39), mas afinal, de “que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?” (BANDEIRA, 1970, p. 134), se “a cidade só fazia falar mal das pessoas, e os pobres sofriam mais”? (BRASIL, 1966, p. 39). Pode-se ver que, embora tenhamos saído da beira do rio, da vida de beira descrita pelas vidas das mulheres do cais, a vida no interior da cidade não oferece também muitas perspectivas: se não é beira, é, ainda, beco.

Outra visão da cidade é dada pela personagem de Rafael que, no início da vida adulta, declina se casar com Lucília, mulher que para ele “era obstinada” e que, em pouco tempo “não caberá mais em Parnaíba”, enquanto ele tinha ideias que são “planos, exclusivamente para Parnaíba”. Diz ele: “Pretendo saneá-la, dar novas condições de vida às pessoas que vivem nas zonas alagadas. A cidade não tem esgoto, nem água encanada. (...) Me formarei para trabalhar em prol de Parnaíba” (BRASIL, 1966, p. 46). Entretanto, muitos anos depois, saído de Parnaíba, ele retorna de Fortaleza e, antes, do Rio de Janeiro, e já apresenta outra perspectiva em relação a cidade:

Parnaíba é uma cidade abandonada, perdida no mapa. Ninguém a conhece. Quando se fala em Parnaíba, todo mundo teima em chamar *Parnaíba*. *Parnaíba*⁷⁵. Eu quase brigava quando isso, frequentemente, acontecia. Pois é. Alguém precisa orientar os

⁷⁵ Grifo do autor.

políticos daqui; alguns têm boa fê, mas não dispõe de bons elementos. Claro que não vou me meter em política, apenas interessar os políticos num programa de civilização para Parnaíba. (BRASIL, 1966, p. 84)

Esta construção da cidade tecida por Rafael é particularmente interessante e nos faz lembrar do “esquecimento” de Mário de Andrade, muito embora seja Mário um paulista, um filho do café, enquanto Rafael era um parnaíbano, que diante da metrópole perde uma dimensão de relação com sua terra. A visão de Mário, de toda forma, é exógena, enquanto a de Rafael se torna exógena, apesar de se construir por dentro. Nota-se que, uma vez no interior da cidade ou, ainda, na construção das memórias de um passado, Rafael projetava uma cidade em que se via engajado. Apontava-a como um lugar de pertencimento cuja construção poderia se dar em um campo que chamamos de político, construído a partir da construção de um espaço afetivo: é preciso ficar na cidade justamente para que nela não se reproduzam modelos que possam lhe retirar dela própria. Assim, forja-se um casamento impossível com alguém que “não cabe nela”. A cidade, de certo modo, produz, contra ela própria. Pode-se ver nesta postura de Rafael a marca das beiras da própria cidade, seus limites, indício que fica expresso no contraste com a personagem de Lucília, figura que, diante da cidade, da sua cidade, não pode modulá-la, mas deve ser retirada, afastada dela, lançada para a sua beira, afinal, em pouco tempo, “não caberá mais”. Isto dá a ver também mais uma vez a reprodução da cidade que é impressada, se não pela beira do rio, neste caso, pela própria configuração política, social, religiosa e, porque não dizer, moral. Trata-se de uma política do horizonte estreito, ainda que já não impressado entre a cidade e a beira, configurado por um lugar que precisa reconhecer até onde se pode ir. Uma Parnaíba pequena demais, principalmente diante dos corpos femininos como o de Cota, a figura potente de *A Filha do Meio Quilo*.

Já em *O Salto do Cavalo Cobridor*, a cidade de Parnaíba é traçada através da distância. Uma percepção urbana pelo seu oposto, uma cidade às avessas, para ser contada. Uma cidade, de certa forma, feita de palavras e na contação de histórias, típica de uma tradução de um pensamento popular que, segundo o próprio Assis Brasil, ele buscou introduzir no romance. A cidade de Parnaíba, neste romance, é trazida para o campo, área de mata da região, pela personagem de Matias, uma espécie de vendedor que leva e traz notícias dos mais diversos lugares, um errante, em contraponto com Inação, personagem central de *O Salto do Cavalo Cobridor*. A história que Matias traz, além de hilária, dá a ver o traço pitoresco e exógeno da visão do campo sobre a cidade:

Vocês não se lembram, mas quando inauguraram o Cassino 24 de janeiro, clube sócio recreativo da cidade de Parnaíba, eu fui convidado. (...) Tenho muito freguês por aquelas bandas. O clube foi fundado pela melhor sociedade da terra. No

começou surgiu logo um obstáculo: ninguém sabia se cassino se escrevia com “s” ou com “z”. Nem o padre sabia, nem os professores do instituto São Luís. Um estudante que vinha chegado do Ceará, resolveu o caso. (...) Todo mundo tinha que ir vestido de acordo. Os moços com fantasia de matuto e as moças com aquelas saias largas de chitão, imitando as caboclas. (...) Na porta do clube, a diretoria colocou dois associados para o recebimento do pessoal que vinha pra festa. Um deles era o Eduardino Saldanha, um rapaz cheio de gaiatice, levado do diabo, que ia recebendo a gente e dizendo coisas e loisas, intencionado de imitar a fala do matuto. (...) Um tal de Alberto Correia tinha chegado do Rio, cheio de pose e rompante, e por isso era malvisto pela rapaziada da terra. Pois esse sujeito não achou de ir à festa do Cassino, juntamente com a filha do Celso Marques – montado num cavalo do futuro sogro? (..)

Quando chegou na frente do clube aquele disparate, todo mundo correu pra janela, o cavalo sapateando no calçamento pontudo, apavorado. Ai Eduardino, o gaiato que estava na porta, gritou para que todos ouvissem:

- Apeiedona! Apeiedona!

Foi uma algazarra geral, o noivo saltou do cavalo e agrediu o Eduardino, a festa quase acaba antes de começar. As famílias exigiram que o Eduardino fosse expulso do quadro de sócios do Cassino. Mas não puderam evitar que a pobre moça, toda que vez que passava por uma roda de rapaz, fosse chamada de “a peidona” apelido que fez o noivo andar armado de revólver pelas ruas. Se matou alguém até hoje ninguém sabe. (BRASIL, 2013, p. 28)

É através da figura de Matias que Assis Brasil dá feições à cidade de Parnaíba, entretanto ele o faz a partir de uma cidade que é contada, que se materializa na imaginação fértil do contador de histórias do campo, uma cidade que é imaginada e inventada, que se conta ao longe, que se traça pela voz, na medida em que compõe o espaço de trânsito entre o campo e a cidade.

Já em outro romance da tetralogia, *Pacamão*, a cidade é construída diferentemente das obras anteriores, nas quais ela era capturada pelas margens e beiras, fronteiras e distâncias. Desta vez, Assis Brasil abre mão de narrar o romance a partir das forças minoritárias, sejam elas da beira, da periferia ou do campo, para dar a ver justamente o ponto cego que ficara até então irrepresentável, ou seja, aqueles que formam a centralidade de Parnaíba. De certa forma, enquanto Assis Brasil construía os romances pelas suas beiras, ele traça ao fim o espaço de poder que nomeia a cidade, ou melhor dizendo, o espaço que não só dá nome, mas também oferece os contornos do mapa que construimos até aqui.

Em *Pacamão*, a cidade é percebida por um aspecto que se acentua pela passagem do tempo, como se o tempo fosse o desdobramento direto de uma decadência, de modo que passar é cair de seu lugar, cair do próprio tempo. Assim, o romance é recheado de traços nostálgicos em articulação com uma espécie de perda irre recuperável de um passado que não cansa de se repetir no presente, por uma “paisagem” que “não mudou”, pois, “o mundo é o mesmo” (BRASIL, 1987, p. 7). Ora, mas se o tempo trata de desmontar aquilo que foi construído, como pode “o mundo ser o mesmo?”. É que este mundo que se repete, que é o mesmo, é também aquele que se dá por uma paisagem, um recorte, um fotograma que

atravessa memória e história em confronto com o próprio mapa. Uma cidade que é encarnada nas figuras de seu Bento e Pacamão, em que cada lugar faz lembrar do passado, “o passado que não quer recordar”, mas que “fora escolhida como o lugar para se vingar de uma porção de coisas” (BRASIL, 1987, p. 17). A casa da família, outrora aristocrática, por exemplo, aparece como um espelho do poder, cujo prazer de Zuleica, mãe de Bento, era:

Conservar os azulejos da frente do Palacete, a única casa de Parnaíba enfeitada assim. Às vezes dizia, quando alguém sugeria tirar os azulejos pra dar uma pintura em toda a fachada, “está é a única casa aristocrática de Parnaíba, não me desfaço dos meus azulejos.” (BRASIL, 1987, p. 22)

Uma cidade cujo valor se dá na conservação, na tentativa de interrupção do tempo ou, ainda, na tentativa de, diante da impossibilidade de reformar a vida, refazer as bordas dela, as suas fachadas. Trata-se da Parnaíba oficial, que se mostra pela perspectiva trágica porque, ao dar a ver sua própria decadência, principalmente em uma espécie de purgação de culpa de classe coletiva em que tudo que decai é quase como um sinal do destino que repara os danos do poder, Assis Brasil trata não de desvendar os valores, mas de esfacelar as máscaras sociais. Se era este lugar de poder inventado que sedimentaria o imaginário da cidade, Assis Brasil trata de desmontá-lo, reinventando suas potências, expondo-as na fricção com “o orgulho da família e de vida limpa perante os outros”, revelando um vazio que se expressa na ocultação de “esconder-nos sob uma máscara” (BRASIL, 1987, p. 39). Ao mesmo tempo, porém, constrói figuras que guardam um rancor pela ascensão de uma nova aristocracia que aparece, como trazido anteriormente, na construção de um bairro apartado do centro, que recebe o sugestivo nome de Nova Parnaíba:

Disse que as casas que estavam construindo na Nova Parnaíba eram limpas, bonitinhas e muito higiênicas. A senhora sabe – disse ele – que até pra saúde é melhor uma casa nova, sem mofo, está aqui tem tudo quanto é micróbio, a senhora não vê que vive todo mundo doente? (BRASIL, 1987, p. 56)

A classe formada por esta velha aristocracia de Parnaíba, enquanto conservação de um poder já perdido, no entanto, não abria mão de seus lugares estabelecidos:

Ele falou, falou, falou, e claro que eu não concordei. Zuleica também foi contra a ideia de vender o Palacete e disse que o povinho que estava se mudando para a Nova Parnaíba não tinha nada a ver com a gente, com o nosso ponto. Vender o Palacete, ora essa, era o mesmo que vender a nossa dignidade, a nossa posição social. (BRASIL, 1987, p. 56)

Está montado o mapa da cidade, o mapa de uma cartografia construída e inventada, desde um projeto de nação, a partir de um imaginário do nordeste que se reflete na própria maneira de entender como se constrói a cidade de Parnaíba. Entretanto, o projeto de

(des)(re)invenção de Assis Brasil está em traçar o mapa para remontá-lo, uma escrita que demarca para refazer. Então, diante desta cartografia urbana, é preciso perguntar: como (des)inventar Parnaíba? Como (re)imaginar o mapa?

1.5- De Faulkner, Joyce e James por uma linguagem em metamorfose

“Imaginar uma linguagem significa imaginar uma forma de vida”.
Wittgenstein

“Toda coisa que acontece é intrinsecamente semelhante ao homem a quem ela acontece”.
Aldous Huxley

A citação a Aldous Huxley, epígrafe de um capítulo de *O Destino da Carne*, publicado por Assis Brasil em 1982, vista em paralelo a esta perspectiva proposta por Wittgenstein (1997)⁷⁶, oferece-nos uma pista sobre como se estruturam as montagens e desmontagens que traçamos em relação a cidade enquanto matéria produtora de sentidos, desde um nordeste inventado até uma linguagem sobre uma terra, no interior da tetralogia piauiense. Neste ponto, partimos destas desmontagens para nos aproximar de um *modus operandi* do autor, uma engenharia de construção narrativa composta no processo de estruturação da tetralogia como um todo e, em especial, do romance *Beira Rio, Beira Vida*.

Gilberto Mendonça Teles (1997), em prefácio desta mesma obra, busca refletir sobre a revisão da função do narrador impetrada pelos romances de Assis Brasil. É preciso lembrar que, na época em que escrevia a tetralogia, Assis Brasil tinha como tarefa principal a função de crítico no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. O autor tinha contato virgem, ainda sem referências críticas e ensaístas, com obras que se tornavam para ele referência na composição de sua própria escrita como, por exemplo, a escrita de Clarice Lispector que, nas formas narrativas, abria possibilidades no emprego do ponto de vista para o narrador, como anota o autor em relação ao romance *Perto do Coração Selvagem*, partindo da perspectiva de que “o mundo é visto pelo personagem” e não propriamente pela autora ou, melhor dizendo, “o mundo é do personagem e não do autor, onisciente” (BRASIL, 1982, p. 200). Em outro campo, Assis Brasil também mergulhava na literatura estrangeira clássica e, na tentativa de analisá-la em seus pormenores, produzia um intenso pensamento sobre trabalhos como os de James Joyce, por exemplo, nos quais, segundo o autor, Joyce “fragmenta a língua, à procura de um estágio superior (estético) da comunicação”: a linguagem. Assis interessa-se

⁷⁶ Frase retirada da obra *Dicionário Wittgenstein*, de Hans Johann Glock (1997). Disponível em: <<https://bit.ly/2JXKRN4>> Acesso em: 13/04/2020

principalmente pelos escritos de William Faulkner, cujo “ponto de vista vem quebrar ou dinamizar a participação no relato, dando assim às obras um maior realismo” (BRASIL, 1982, p. 200). Para Assis Brasil, a inovação da linguagem vinha muito da forma com que autores e autoras se aproximavam da estrutura narrativa, ou seja, de como se poderia contar aquela história a partir dela própria.

Diante desta profusão de leituras e ensaios críticos, Assis Brasil passa a refletir, concomitantemente à sua produção de críticas e de obras de ensaio a respeito destes procedimentos, sobre os procedimentos que adotaria em suas próprias obras: a leitura, a pesquisa, a crítica e o ensaio, para ele, se tornam também potência de criação, propostas que modulam o próprio fazer literário. Através desta dialética entre modulações de leitura e reflexões a respeito do próprio fazer literário, incluindo questões relativas ao objeto livro, emerge grande parte dos procedimentos de escrita do autor, desde o chamado “glossário múltiplo”, como optamos por chamar neste trabalho, até um tensionamento constante com a tradição, de modo que sua linguagem se substancie não a partir daquilo que pode estabelecer, mas por um movimento constante que se dá pelas metamorfoses da linguagem em disputas com e através de outras linguagens.

É particularmente curioso pensar nas metamorfoses da linguagem no interior da escrita de Assis Brasil pelo fato de que o autor propõe o seu uso em uma relação dialética constante com a tradição das estruturas do romance tradicional e do romance moderno, um jogo entre apropriação, referenciação, citação e escrita de leituras que se dão em latência, em constante transformação, sem que em nenhum instante se encontre uma forma de escrever ou se estabeleça um estilo único, uma voz narrativa – pelo contrário, a escrita de Assis Brasil tem sempre uma dinâmica pluralista, coral. Em geral, as diversas linguagens de uma literatura chamada pós-moderna tratam de incorporar as metamorfoses da linguagem através de uma constante transubstanciação das formas, de modo que haja uma constante translação das imagens que, instáveis, se apresentam em suas transitoriedades, em seus cortes e em seus atravessamentos múltiplos.

Em Assis Brasil, no entanto, em especial na tetralogia piauiense, as metamorfoses da linguagem dão a ver na obra não aquilo que nelas vem à tona como *força*, ou seja, naquilo que emerge como marca de identificação e diferenciação, mas propriamente na transformação de pequenas imagens, de escritos que se dão a partir de pequenos campos semânticos e breves imagens construídas que incessantemente se desdobram. O que se vê são alterações constantes e sistemáticas de uma proto-estrutura que se desfaz a todo instante em outras proto-estruturas, ou seja, uma partícula narrativa pequena que se multiplica em outras partículas: uma escrita

que se modula por pulverização, por polenização. Uma escrita que se dá aos fragmentos e acumulações, em arranjos e desarranjos, em ciclos que avançam e retornam. Através de um jogo de repetições e diferenças⁷⁷, Assis Brasil incorpora uma linguagem que se estabelece em um único romance em suas metamorfoses, porém referencia-se a todo instante a si própria também como metalinguagem, como desdobramentos que se espriam para as demais. Além disso, ao utilizar-se do processo metonímico, cada obra e, principalmente, cada obra em direção a outra obra, passa também a se referenciar a todas as obras do autor, moduladas a partir de projeção de sua memória e vida. E, a partir desta proto-estrutura que organiza um pontapé de sua escrita, o que emerge é também uma narrativa que aparece da perspectiva de uma proto-história que se repete.

Em *Beira Rio, Beira Vida*, por exemplo, cada uma das mulheres da família, Cremilda, Luíza, Mundoca, e quiçá a boneca Ceci, são apresentadas em suas imobilidades diante da beira do cais, assim como na tentativa de escapar desta vida de beira, dando às suas vidas o movimento ainda que leve do rio, de modo que a história de uma é também a história de outra, porém em metamorfose, como se a cada geração houvesse uma intensificação desta partícula de narrativa, desta proto-estrutura que se acumula até chegar a um ponto de extravasamento, o ponto em que a narrativa se espria para fora de si própria se metamorfoseando em outra. Do ponto de vista da narração, por exemplo, *Beira Rio, Beira Vida*, tem como eixo de articulação narrativa a personagem de Luíza, ainda que, através destes fragmentos em metamorfose o romance se operacionalize por saltos para as memórias da personagem no passado, enquanto vivia com sua mãe Cremilda ou, ainda, durante o período em que Mundoca era uma criança e vivia de brincadeiras com Jessé na beira do cais, e o momento presente em que, cega, vive do trabalho de Mundoca em uma loja na cidade enquanto tenta a todo custo costurar uma nova roupa para a boneca Ceci. É desta pequena partícula – o ato de costurar as roupas da boneca – que toda narrativa é construída, como se todo o desenrolar se desse desta proto-estrutura que se espalha enquanto memória, história, vida e política.

No romance *A Filha do Meio Quilo*, publicado um ano depois de *Beira Rio, Beira Vida*, Assis Brasil já começa a se debruçar especificamente sobre os pontos de vista narrativos. A obra é dividida em três partes, sendo cada uma delas narrada por filhas, seja da personagem de Cota, seja por outras mulheres da periferia da cidade. Cota ou Cotinha, como era tratada quando criança, é o que poderíamos chamar de a “protagonista” do livro, aquela a

⁷⁷ Trataremos deste ponto especificamente em relação a obra *Os Que Bebem Como os Cães*.

quem o apelido “a filha do meio quilo” se direciona, especificamente no enterro de seu marido, a quem ela fora acusada de assassinar. Esta parte, porém, também é entremeada com trechos em itálicos que, para além da narrativa do ponto de vista das filhas de Cota, deixa ver também os “pensamentos” de Cota, como se além de uma narrativa exterior das situações Assis Brasil nos desse a ver um ponto de vista também “interior” da obra, como por exemplo:

Como poderiam adivinhar ou descobrir; naquele clima de aparências, que Tomás foi para mim uma espécie de calma, sossego? Não tanto por uma estabilidade material, mas, e, sobretudo, pela calma e bondade que emanavam daqueles chapéus queridos. (...) Não me dei por amor; não me dei por desejo. Completei-me na mulher incompleta para justificar mais as falsas falas da cidade. Por que sempre me julguei traída e injustificada. (BRASIL, 1966, p. 23)

O procedimento de construção dos pontos de vista é curioso, na medida em que Assis Brasil nos permite construir a figura de Cota externamente a partir de filhas, enquanto que internamente também escreve por ela própria, porém uma Cota inacessível ao mundo exterior, expondo assim simultaneamente quatro perspectivas da história: as de figuras que se identificam como filhas e trazem não só o passado de Cota, mas as consequências que ele tem em suas vidas, assim como na vida da própria mãe, e também da própria vida de Cota, interna e externamente. Porém, enquanto obra que apresenta a perspectiva de filhas, coloca a personagem principal, ou seja, aquela que é a mãe, também como filha, no caso, “a filha do meio quilo”: “A existência do pai era aquela barraca no mercado; magro, pequenino, muito mais magro e pequenino que um homem normal: / - Lá vai a filha do meio-quilo” (BRASIL, 1966, p. 63). No entanto, dá a ver que fora a própria Cota quem teria dado pontapé na saga de ser uma filha de alguém que é indesejado:

Abominava o pai por andar maltrapilho ou por ter nascido pobre. “Por que há de ser assim?” seus olhos indagavam ansiosos. E dizem até que foi ela quem apelidou Nhozinho de meio-quilo. Mas o feitiço virou. Por que essa mania tão grande de riqueza? (BRASIL, 1969, p. 112)

Pode-se ver, então, que Assis Brasil constrói aquela cuja vida é escrita também na perspectiva de ser filha de alguém. Neste sentido, Assis Brasil constrói, na passagem de *Beira Rio, Beira Vida*, uma espécie de caminho para encontrar o tal ponto de vista narrativo feito por personagens distintos, ponto que o autor desfaz na composição da obra seguinte da tetralogia, *O Salto do Cavalo Cobridor*, cujo foco narrativo se concentra na terceira pessoa, em torno da vida de Inação e sua esposa. No caso desta obra, Assis Brasil recupera uma narrativa mais tradicional para dar a ver, mais do que os narradores, um modo de narrar típico da cultura popular, da contação de histórias, de modo que o autor assume um narrador onisciente simples que vai passando das preocupações da mulher em relação ao marido e do

apaixonamento do marido por uma cigana de um grupo que habita ali pelas matas. Mima Gleich Pinsky, na orelha da edição da Fundação Quixote, ressalta o modo “fácil” com que o romance foi construído:

A estória de um modo geral, é de fácil leitura; as características estilísticas do autor – embora renovadoras – não pecam por preciosismos condenados a cansarem o leitor médio; e a técnica do *flashback* elimina o suspense, substituindo-o por subestórias ilustradoras da moral e sistema de vidas regionais. É um romance sem artificios. (PINSKY *apud* BRASIL, 2013)

Embora Pinsky esteja correta na percepção de que o romance propicia uma “fácil leitura” de “características estilísticas (...) renovadoras”, acredito que ela se equivoca ao imaginar que a retirada do suspense pelo recurso do *flashback* busca ilustrar nas “subestórias” uma “moral” ou um “sistema de vidas regionais”. Pelo contrário, mais do que sistema de vida, Assis Brasil utiliza as técnicas sem preciosismos e o próprio *flashback* como recursos do próprio modo de ver uma vida no campo, de traços regionais. O romance tem um ponto de vista narrativo que incorpora o próprio processo de memória ao contar, de uma memória que recorre mais aos causos do que propriamente a uma história que se pretende narrar, por isso é uma narrativa errante, de pontos de vista particulares que propiciam essa “fácil leitura”. É como se *O Salto do Cavalo Cobridor* fosse uma espécie de receptáculo de outras narrativas menores, estas subestórias que nada tem de ilustradoras, mas nos fazem ver “aquela terra sem serventia, perdida no oco do mundo” (BRASIL, 2013, p. 7).

Por fim, em *Pacamão*, Assis Brasil assume a sua narrativa mais aos moldes faulknerianos, em que cada personagem narra um dos capítulos, sendo respectivamente Pacamão, Zuleica, Raimunda, Elza, abrindo um curioso capítulo chamado “O Narrador Interfere no Mundo dos Personagens” em que ele resolve literalmente inserir uma narrativa em terceira pessoa para dar a ver aquilo que as personagens não teriam acesso no interior das narrativas de suas vidas. Após este capítulo, no entanto, Assis Brasil retoma a escrita de pontos de vista e apresenta novamente o efeito cíclico em que Pacamão retoma o “protagonismo” da história.

Talvez por conta disso todos os procedimentos a que recorre Assis Brasil partem de alguma partícula mínima, de uma ideia que emerge não de um conceito, de uma denúncia ou de um ponto de vista sociológico, mas de uma imagem que dispara todas as outras, por vezes a proto-estrutura de *Beira Rio, Beira Vida*, através de um fotograma, de uma imagem; em outros casos, um momento chave de transformação como o enterro do marido de Cota; ou, ainda, da visão popular de contar uma história para desembocar nos pontos de vistas marcados propriamente ditos. É como se Assis Brasil partisse desta partícula menor e, em sua repetição,

propusesse que a obra se construísse por desmontagens e remontagens constantes, haja visto o que traçaremos mais à frente a respeito do romance *Os Que Bebem Como os Cães*. É que, na medida em que Assis Brasil busca apresentar uma Parnaíba de sua memória e apresentar a cidade através de um novo espaço, entre a beira e o trânsito, entre as margens e as fronteiras da cidade, em uma espécie de (des)invenção do nordeste, o uso dessas metamorfoses, principalmente quanto se tratam de conjuntos de obras, tetralogias, trilogias buscam dar a ver no romance um fragmento de um todo e, no conjunto, a perspectiva de uma totalidade, ainda que provisória, esfacelada.

Assis Brasil, de certa forma, busca alternar a linguagem a todo instante, a fim de fugir de uma metaforização de suas figuras e, principalmente, do nordeste, do Piauí e de Parnaíba, de modo a transpor um mundo de representação em que cada espaço e cada personagem apresentem uma classe, um espaço e um poder. As metamorfoses, com as tensões e as dobras e redobras desta proto-estrutura, tratam de intensificá-las, desfazendo o que nelas havia de figurativo para dá-las vetores de força, latências. A metamorfose, então, se dá como matéria de transformação, como reescrita, uma pulsão e devir, em detrimento de uma transformação em comparação. Gilles Deleuze e Félix Guattari distinguem a diferença entre uma metamorfose e uma metáfora ao mencionar que:

A metamorfose é o contrário da metáfora. Não há mais sentido próprio nem sentido figurado, mas distribuição de estados no leque da palavra. A coisa e as outras coisas não passam de intensidades percorridas pelos sons ou palavras desterritorializadas seguindo sua linha de fuga. (...) Trata-se de um devir que compreende, ao contrário, o máximo de diferença como diferença de intensidade, atravessamento de um limiar. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 45)

Pensar a metamorfose como um “atravessamento de um limiar”, partindo da tetralogia, nos faz convocar a possibilidade de que os quatro romances, tal como dispomos em sua articulação com um mapa, se dão justamente na transitoriedade que escapa a este mapa, nas transformações e modulações que se operam em cada obra, como se em cada um dos quatro livros se propusesse um jogo de desfazimento do anterior para o próprio desfazimento da construção como um todo. Cabe pensar a escrita como forma de construção, porém como desabamento, como se buscasse a todo instante (des)acabá-la. Apropriar-se da metamorfose por essa linha nos convoca a perceber a metamorfose como um recurso próprio da incorporação de uma intensidade de escrita que visa deslocar os índices da linguagem: Assis Brasil assume a escrita que vem da memória como imagem, assenta-se no fragmento e metamorfoseia-se em outras memórias, em outras imagens que, no entanto, não são opostas nem tampouco tão diversas da primeira.

É comum perceber, em Franz Kafka (1994), por exemplo, a ideia de metamorfose tal como no romance *A Metamorfose*, que retrata a transformação em inseto da figura de Gregor Samsa: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (KAFKA, 1994, p. 6). Entretanto, o que parece estar em jogo não é propriamente a metamorfose de Gregor como um evento único, mas quase que a inevitabilidade de que isto, algum dia, viesse a acontecer, tal como se antes desta metamorfose tivesse havido várias, indistintas de outras e que, na apropriação de uma literatura de mistério, Kafka optasse por nos ocultar parte da narrativa de seu livro, dando a entender que durante a noite Gregor havia sofrido uma espécie de golpe final em sua metamorfose.

O mesmo vai ocorrer em obras como *O Processo* (2003), em que Joseph K será, de um dia para o outro, acusado de um crime sobre qual não tem acesso, ou em *O Castelo*, em que K se torna, após dormir em uma pensão e apenas por isso, o agrimensor local: apesar de haver um ponto singular de alteração, o mundo parece estar adaptado a esta transformação, como se ela já houvesse se dado de outras formas em outros momentos. Em Kafka, as metamorfoses do mundo são abruptas, mas não constroem nada de significativamente diferente do mundo que havia anteriormente. A metamorfose, no caso, são metamorfoses que se dão em processo. Caso similar pode ser visto na figura de *Orlando*, de Virgínia Woolf que, apesar de sofrer uma metamorfose de sexo durante uma noite, uma série de intra-metamorfoses são gradualmente incorporadas ao livro, tanto na linguagem quanto na própria narrativa, de uma figura que passa a se sentir desfocada cronotopicamente:

Não seria exagero dizer que saía do almoço com trinta anos, e voltava para o jantar com cinquenta e cinco, pelo menos. Algumas semanas acrescentaram um século à sua idade; outras, não mais de três segundos, o máximo. (WOOLF, 1972, p. 254)

Woolf explora, por exemplo, as dissociações das marcas evidentes de tempo no romance, através dos séculos da modernidade, para tensionar uma espécie de tempo da subjetividade deste ou desta Orlando em metamorfose, em combinação com uma metamorfose que se dá na escrita e nos tempos da própria narrativa. Em 2018, publicamos um artigo chamado *As Muitas Metamorfoses de Orlando: uma análise da obra de Virgínia Woolf* em que, ao lado da pesquisadora Luisa Bertrami D’Angelo, nos aproximamos da metamorfose vivida por Orlando não como este evento único, mas como um processo constante de metamorfoses plurais, de modo que “Orlando é este movimento, este entre, este caminho – não há *antes* e *depois*, há apenas o processo” (D’ANGELO, RIBEIRO, 2018, p. 165). Este é o ponto em que tratamos de metamorfoses e não apenas de uma metamorfose, uma vez que não

é possível “afirmar que qualquer metamorfose seja única ou exemplar ou que ela tenha um começo ou um fim ou que exista uma identidade *a priori* e outra, absolutamente distante a *posteriori*” (D’ANGELO, RIBEIRO, 2018, p. 165).

No que se refere à tetralogia piauiense, é possível extrair da metamorfose uma característica bastante marcante que atravessa os romances, principalmente no que se refere às escolhas de como imaginar o romance enquanto gênero. Assis Brasil, por exemplo, parece particularmente preocupado com os pontos de vista narrativos, aqueles que, de certa maneira, dão voz às personagens. Entretanto, ele faz isso sempre um passo ao lado do próprio ponto de vista, de modo que eles estejam simultaneamente imersos em seus universos, mas contemplando, quase de maneira nostálgica, suas próprias histórias. É possível ver, por exemplo, temporalidades distintas no interior dos romances, tempos que se repetem e se alteram em um tempo que parece, concomitantemente, incessante e estático. Assim, as metamorfoses também podem ser vistas nas operações que Assis Brasil propõe ao modo de narrar tradicional, operacionalizando e acionando diversos tipos de vozes, modulando modos de narração tradicionalmente reconhecidos para acioná-los em seus constantes deslocamentos, desterritorializações, de modo a nos dar um aspecto de uma narrativa tradicional, porém através de constantes descentralizações que empurram nossas leituras para as margens dos livros, para pontos constantemente inseguros no interior das formas brutas de narração, que a todo instante se alternam.

No prefácio de *Pacamão*, por exemplo, no que se refere ao uso desses diversos tipos de narradores, o autor esclarece uma série de perspectivas formais que assume diante dos romances da tetralogia: “Do ponto de vista técnico, os quatro livros se aproximam e se entrecruzam, e representam, de fato, uma tentativa de não repetir os chavões e os lugares-comuns do romance tradicional” (BRASIL, 1969, s/p). Com exceção de *Pacamão*, que transcorre sem saltos temporais, as demais obras da tetralogia são incorporadas desta constante fragmentação narrativa, uma oscilação na construção que incorpora uma espécie de “caos temporal” em que há uma multiplicidade de vozes que se espalha instavelmente nas diversas personagens. É desta tensão entre a leitura de uma série de obras da tradição e um jogo constante com as novas formas para o objeto livro que uma série de metamorfoses da linguagem são postas em perspectiva. No que diz respeito a escrita da tetralogia, fica evidente a preocupação em fazer uso destes narradores que se metamorfoseiam:

Nesta altura os meus ‘preconceitos’ técnicos iam-se abrandando, mas nunca num sentido de conceder aos recursos do romance tradicional. Começava a enxergar por uma brecha que o recurso do ‘narrador onisciente’ só havia até então sido explorado de uma única maneira - o autor mais ou menos escondido, dirigindo ações e

personagens: o recurso era uma tapeação, um faz-de-conta velado. Então me perguntei se o narrador não podia ser um personagem – não confundir com o tradicional narrador-personagem que narra na primeira pessoa. Quero dizer mais propriamente que o narrador onisciente poderia aparecer como ‘personagem’ narrando fatos e corrigindo personagens ‘reais’ do romance. Seria o processo pelo avesso: ‘o narrador interfere no mundo dos personagens’. (BRASIL, 1969, s/p)

Através do uso de recursos de narração simples, ainda que deslocados de suas funções tradicionais, Assis Brasil recupera a ideia de um horizonte de expectativas para montar uma espécie de articulação constante de leitura intra-obras, como se um romance fosse leitor dos anteriores e, por que não dizer, como se um romance fosse a leitura antecipada do próximo, de modo que anacronicamente, suas obras se reunissem por vetores inclusive não cronológicos, mas rizomáticos (DELEUZE, GUATTARI, 1995), uma vez que a temporalidade diluída se esfacela diante de um realismo desviante. Assim, a proposição de uma escrita que se metamorfoseia no interior de si própria e em outras busca, no fim das contas, a possibilidade de, na tradição de uma literatura regionalista e a partir de uma literatura brasileira, conseguir ainda assim propor na escrita uma autonomia criadora. Trata-se de um uso curioso e potente das metamorfoses da linguagem, na medida em que não investiga sobre o que na escrita constantemente se altera, mas justamente recupera desta investigação uma essência metamorfoseante da própria estrutura. É de Goethe, que, para além da tarefa de escritor, também debruçou-se em estudos sobre as plantas e as nuvens, uma potente percepção do conceito de metamorfose, em escritos sobre *A Metamorfose das Plantas* (1993). Para o autor, o que vemos na natureza não é a propriamente a formação de um ser que contenha uma “essência”, ou seja, não há nada em uma planta que seja propriamente a marca de sua identidade, porém em todas as partes dela é possível notar a latência de sua totalidade. Em seu texto, afirma:

Quem quer que observe, mesmo que moderadamente, o crescimento das plantas, há de facilmente reparar que algumas de suas partes exteriores se transformam e assumem, quer totalmente, quer mais ou menos, a forma das partes vizinhas. Assim, por exemplo, a flor simples torna-se quase sempre composta, se, em vez de estames e anteras, se desenvolverem pétalas que ou são perfeitamente iguais na forma e na cor às restantes folhas da corola ou contém ainda os sinais visíveis de sua origem. (GOETHE, 1993, p. 29)

É, pois, na tentativa de capturar e compreender uma “essência” da planta que Goethe vislumbrar o caminho que se apresenta nas fronteiras da percepção entre aquilo que forma uma parte da planta, ou seja, a planta como fragmento, e aquilo que se tornará uma outra, o fragmento que enquanto é um já é outro. É desta indistinção permanente, porém em constante alteração, que se dão as metamorfoses. A proposição de Goethe é de “dar forma ao informe, de encontrar um princípio que possa reger a infinita mutação das formas” (GOETHE, 1993,

p.29), procedimento um pouco distinto do de Assis Brasil, que almeja dar às formas brutas algum grau de deformação, fazer uso delas em suas estruturas, mas tendo como foco suas disjunções. Em similaridade a Goethe, no entanto, está a possibilidade de entender as plantas – ou a escrita – em uma espécie de invenção à contrapelo, na medida em que “é possível desta maneira que as plantas deem um passo para trás e que invertam a ordem do crescimento (...), [produzindo] uma parte através de outra e apresenta[ndo] as partes mais diferentes pela modificação de um único órgão” (GOETHE, 1993, p. 29), o que significa dizer que é recuperando os modos de narração tradicionais e trabalhando a partir deles que se estaria mais próximo de apontar para uma narrativa porvir.

Acontece que aquilo que, para Goethe, é visto como dimensão de fracasso, ou seja, a premissa de que é impossível involuir uma planta para capturar o seu devir anterior, no que se refere a linguagem faz-se o caminho oposto: abre-se uma constante dialética com uma memória literária entre disputas e tensionamentos na e com a linguagem, de modo que uma série de metamorfoses graduais e constantes vão se operando nas escritas de Assis Brasil. É de Goethe (2003) também, porém no texto a respeito ao *O Jogo das Nuvens*, em que o autor busca mapear as formações das nuvens através daquilo que mais lhe escapa, que aparece o ponto que mais interessa em relação a estas metamorfoses. Goethe anota a percepção de que é através de suas constantes alterações que a nuvem “se diverte a mudar as formas” (GOETHE, 2003, p. 32).

A partir desta perspectiva podemos analisar os quatro espaços urbanos que a tetralogia piauiense coloca em evidência. O que propõe Assis Brasil é uma percepção que se dá entre cidade e povo, entre geografia urbana e humana, para a montagem destes espaços estanques. Porém, ao dimensionar estes espaços com suas figuras que se produzem a partir de saltos em suas metamorfoses da linguagem, o que se extrai é uma escrita que, quadruplicada, dá a ver esta diversão da linguagem, esta que “se diverte em suas mudanças de forma”, que brinca com a tradição e o horizonte de expectativa do leitor e, ainda, que concentra um intenso trabalho de pesquisa que oferece uma disputa sensual com a linguagem, cujo desvendar de sua operação fica mais interessante quanto mais dispomo-nos a adentrá-la com atenção. Ainda, é possível dizer que a tetralogia é escrita por conta destas diversões de inventar narradores que alteram fluxos, ritmos e temas de histórias anteriores, no que se refere a uma operação que oferece, também, respostas a uma tradição literária séria, preocupada em descobrir o que não há, como se, de alguma maneira, Assis Brasil escrevesse também para responder aos problemas das obras com as quais entrava em contato para produzir críticas para o Jornal do

Brasil, assim como em direção a outros críticos, dando a ver problemas sobre os quais estes ainda não haviam se debruçado.

Estas reflexões permitem, por exemplo, que Assis Brasil divida a sua tetralogia em dois grupos, como vimos anteriormente, porém agora destacado pela sua estrutura: no primeiro deles, formado por *Beira Rio*, *Beira Vida* e *A Filha do Meio Quilo*, o autor revela que aboliu “por completo dois esteios técnicos do romance: a cronologia linear e o narrador onisciente”, ainda que preservando “um aspecto importante da ficção (...), o enredo”. Segundo o autor:

Eliminando a cronologia tradicional e o narrador sabe-tudo, os personagens dos dois romances ganharam em autonomia criadora, pois não estavam mais ligados a tempo ou contingência de serem “dirigidos” pelo autor. (BRASIL, 1969, s/p)

Entretanto, após finalizar a obra, o autor percebe que não poderia “repetir a fórmula”, adotando em *A Filha do Meio Quilo* um modelo paralelo ao de *Beira Rio*, *Beira Vida*. Por conta disso, incorporou um “dado técnico” comumente presente na escrita de Henry James, um dos autores de quem Assis Brasil retira a ideia de “ponto de vista”, tendo em conta que, sem eliminar completamente a função do narrador onisciente, James “começava a entregar a seus personagens a responsabilidade total das ações e dos pensamentos”, fórmula que Assis repara posteriormente, de modo mais radical, no romance *Som e a Fúria*, de William Faulkner. *A Filha do Meio Quilo*, então, abandona a “visão solitária” de *Beira Rio*, *Beira Vida* e metamorfoseia-se em “uma visão do mundo tripartida” por suas personagens e seus respectivos pontos de vista. O mais potente desta multiplicidade dos “pontos de vista” é que ela se desdobra em outras questões similares: a vida das mulheres à beira de Parnaíba em *Beira Rio*, *Beira Vida* ainda aparece contadas por um narrador aqui e acolá, quase como acompanhando a solidão das figuras, enquanto que em *A Filha do Meio Quilo*, a experiência do narrador se radicaliza e aparece diluída nas próprias figuras. No entanto, é possível ver em *Beira Rio*, *Beira Vida* uma espécie de devir de *A Filha do Meio Quilo* a partir dos fragmentos que se repetem e os deslocamentos temporais deste narrador que escreve por saltos, enquanto que em *A Filha do Meio Quilo* as personagens se organizam pelo tempo da memória entre filhas, porém encontram eixos cujos ritmos e fluxos impedem uma narração capaz de se justapor, o ponto de interseção entre ambos os romances.

No segundo grupo, composto pelas obras *O Salto do Cavalo Cobridor* e *Pacamão*, Assis percebe que o campo que pretendia percorrer com sua linguagem se tornava muito estreito. Para onde ir após se centrar estritamente na visão tripartida das personagens? Ele desejava que *O Salto do Cavalo Cobridor*, pela temática, tivesse uma linguagem “muito

simples”, sem se deixar cair no “alçapão cediço da cronologia linear”, sendo a solução encontrada uma “brecha” no recurso do “narrador consciente”. A opção foi por deixar “que o narrador, na terceira pessoa, se exprimisse numa linguagem igual à dos personagens e que ele fosse assim uma espécie de contador de casos – alguns inventados ou exagerados – do interior brasileiro” (BRASIL, 1969, s/p). O resultado foi a abolição da cronologia, ainda que de maneira mais suave, retornando com o narrador onisciente mas buscando um modo mais “criador”.

Trata-se de um exercício que se metamorfoseia, como se pode notar, a partir dos livros, ou seja, a partir de imposições dadas pela própria narrativa de cada obra, incluindo a divisão geográfica proposta pelo autor, de modo que cada “fórmula” seja extraída da própria obra, porém em dialéticas e metamorfoses com as anteriores e as próximas. Esta mediação entre a abordagem de uma espécie de narrativa realista, que reflete sobre um espaço e as vidas de figuras neste espaço geográfico, coloca em xeque, para além da construção dos pontos de vista de seus narradores, a própria tradição literária de um realismo nacional. De certa forma, estamos diante das múltiplas metamorfoses possíveis para se modular Parnaíba nesta remontagem da cidade, sem torná-lo uma espécie de metáfora do sofrimento, mas tendo como perspectiva as vicissitudes das vidas narradas no transcorrer dos romances.

Em caminho diferente, Assis Brasil assume o gênero “realista” como característica marcante e central de todas as suas obras. Trata-se, no entanto, de um realismo que também se desdobra e se desfaz em si próprio, na medida em que opera na potência de almejar a máxima autonomia criativa, em busca da escritura de um território em constante translação, que não é visto em suas “realidades” mas nas suas imaginações dos sofrimentos, nas vicissitudes criadoras, nas potências de figuras que não cabem em seus mundos e, por isso, transbordam para fora deles ou, até, são expulsas deles. Assis Brasil evita, assim, a metáfora direta entre a vida de pessoas e as escritas sobre estas vidas como se, em seu realismo, explorasse dois caminhos possíveis, ainda que implícitos: de um lado, encontrar um realismo que dê conta, simultaneamente, de uma constante pesquisa e inovação da linguagem, sem recair na repetição das fórmulas; de outro, ele engendra um realismo de cunho social, de denúncia das mazelas sociais em torno das condições da vida humana.

1.6- O que escapa ao mapa: o esgarçamento de um realismo de cunho social

É de Paulo Leminski (2011), em *Anseios Crípticos 2*, em texto chamado *História Mal Contada*, uma das mais contundentes críticas a prosa realista advinda da década de 30 no

Brasil. Leminski diz que bastaria para dar uma “máquina fotográfica e um manual de instruções” para que ficássemos livres de tantos “contos e romances que se querem literatura mas não passam de jornalismo enfeitado com plumas e paetês de estilo mais vem voga” (LEMINSKI, 2011, p. 126)

Apesar de ter apontado anteriormente que Assis Brasil menciona que seus quatro romances da tetralogia piauiense têm apenas uma intenção: “a denúncia social”, veremos pontos de vistas convergente entre as críticas que faz Leminski e as levantadas por Assis Brasil. É verdade que *Beira Rio*, *Beira Vida* e *O Salto do Cavalo Cobridor*, segundo o autor, estão unidos “numa crítica à marginalização social”, enquanto em *A Filha do Meio Quilo* e *Pacamão* “é a classe média da província que é levantada”, ou seja, “aqui a miséria espiritual, tacanha, é focalizada”, assim como “os preconceitos, os tabus, as mesquinhas e as pequenas elevações da alma humana” (BRASIL, 1969, s/p). Entretanto, a pulsão de denunciar esta estratificação social, seja na marginalização dos corpos indesejados, seja nas misérias da alma humana, são tensionadas e colocadas em jogo a partir da percepção de que este enfrentamento deve se dar mais pela denúncia de um estrato social, de uma estrutura que opera um arcabouço das desigualdades e violências, do que propriamente pelas “ideias” engendradas por suas personagens, indo ao encontro a crítica de Leminski que cita uma “obsessão narrativa brasileira” de “refletir’ a realidade nacional, como se a literatura pertencesse ao ramo da comercialização de espelhos.” (LEMINSKI, 2011, p. 126)

Em caminho inverso, as misérias experiências pelas figuras de Assis Brasil se formulam prioritariamente pelos lugares no mundo que são atribuídos as suas personagens, que não são apenas agenciados mas também agenciadores diretos de suas condições sociais, excluindo, assim, uma dimensão que muitas vezes tentam atribuir aos romances de Assis Brasil de demasiadamente “individual” diante de questões sociais mais amplas. O desejo de transformação de Assis Brasil, se coloca, tal como percebemos no capítulo da sua crítica literária, nos aspectos que o aproximam dos gestos de uma contracultura, aproximando a sua percepção das de Barthes e Eco acerca dos modelos estruturais que sustentam a sociedade, em detrimento, por exemplo, de uma planificação das narrativas nos extratos sociais. Isso corrobora o caminho traçado para que sua denúncia na tetralogia piauiense seja, ao mesmo tempo, circunscrita à ficção narrativa, porém ampliada por uma linguagem desta própria denúncia. O modo de conceber as obras e, por conseguinte, a escritura de Assis Brasil, neste sentido, não são a denúncia de uma condição social, mas a incorporação e inauguração na linguagem dos próprios sintomas os quais denuncia, seus semblantes, suas pistas e seu agente: a escrita como uma forma violenta de operação para, com e na materialidade do texto, se

debruçar sobre a concepção das obras como um todo, assim como da narrativa das personagens e, por fim, de uma violência que se instaura até na leitura, quase sempre claustrofóbica para os leitores. Uma tentativa de escapar de uma ficção que, embora se ouse revolucionária, está imbuída de um forte poder de conservação, de “estranha força conservadora” que, para Leminski, infelizmente “não descende nem de Machado de nem de Oswald. Descende do realismo socialista, acadêmico e naturalista, dos anos 30, e conta com o apoio irrestrito do mercado, natural patrocinador de todas as tendências médias, vale dizer, vendáveis. (LEMINSKI, 2011, p. 128)

Assis Brasil vai além e inclui até a ficção de Oswald entre aqueles que não experimentam, mas incorporam uma linguagem exterior para tentar “tirar o atraso” da nossa literatura brasileira. No entanto, corrobora com Leminski quando este diz que “a ficção brasileira atual não está conseguindo realizar a única coisa que justificaria sua existência – a criação de boas histórias. (LEMINSKI, 2011, p. 129)

Ainda no prefácio de *Pacamão*, Assis Brasil aprofunda ainda mais este ponto de vista de que “uma denúncia não pode ser cristalizada através de uma forma que compactue com a estagnação social”. Assim, a única saída vislumbrada seria encarar um modo de transformação que se dê na própria linguagem, na utopia de que a literatura modula, como vimos anteriormente, do seu pedaço de terra, todo o mundo, de modo que os dois eixos “realistas” se atravessassem. É importante retomar algumas características que parecem relevantes se ter em conta quando pensamos no realismo da tetralogia piauiense: a relação telúrica; o processo de paideumia, em que a obra remete a uma origem como laço entre memória e política; e a escrita como metonímia, de modo que toda escrita referencie-se formalmente tanto a um estatuto do passado como escritura, como também uma projeção que se dá entre obras e nas obras como um todo. Em sua linguagem, Assis Brasil aprofunda, a partir destes três pontos, um traçado que preconiza uma investigação em termos narrativos, tendo em conta as múltiplas formas de se encarar aquilo que chama de “realismo” ou, em outras palavras, o autor pesquisa, traça e impulsiona uma série de tensionamentos possíveis na técnica do romance que investem em uma abertura para que um tipo de realismo se desestruture dos eixos tradicionais para engendrar uma narrativa que leve em conta uma coletividade de vozes, algumas que se tornam inverossímeis até que escapam deste “quebra-cabeças” de uma “realidade fantástica” que beira ao que poderíamos chamar de “caos temporal”.

Esta discussão em torno da narrativa realista, que Assis Brasil recupera de Henry James, principalmente nas escolhas dos tipos de narradores, levando em conta o ponto de

vista, é amplamente estudada pelo que se cunhou chamar de “narratologia”. Percy Lubbock, por exemplo, citado por Van Rossum-Guyon, em *Categorias da Narrativa*, retomava o pensamento de Henry James de que “a arte do romancista só começa quando este concebe a narrativa como qualquer coisa que deve ser mostrada (...) e impor-se por si mesma” (LUBBOCK *apud* ROSSUM GUYON, s/d).⁷⁸ Assim, o autor corrobora a visão de James, que se volta contra este “autor onisciente tagarela” para pensar em uma narração cuja perspectiva está na vida mental das personagens, uma vez que no ato da leitura o que se percebe não é propriamente aquilo que acontece, mas o próprio “desvelamento dramático” da personagem. Por exemplo, em prefácio para a obra *Os Papéis de Aspern*, publicado em *A Arte do Romance*, Henry James (2003) comenta sobre o ato de narrar:

O fabulista investigador “descobre”; ele as busca com bastante determinação, mas suas descobertas são, como as do navegador, do químico e do biólogo, pouco mais do que reconhecimentos. Ele encontra a coisa interessante como Colombo topou com a ilha de San Salvador, porque tomara a direção correta – também porque ele soube, no encontro, o que significava, naquela exata ocasião, “alcançar a terra”. (JAMES, 2003, p. 153)

Como Assis Brasil, James recupera uma característica telúrica e etnológica da narração como um modo de “reconhecimento” do próprio mundo. Trata-se de uma visão peculiar de um realismo que não visa uma narrativa que esteja necessariamente à parte da narração, porém uma narrativa que se contamine com a própria terra, num gesto de paideumia cujo resultado é que toda escrita se torna agente e efeito da escavação da terra e, portanto, referenciada a uma memória apartada de qualquer artificialidade. Porém, Henry James também aponta que, enquanto o “historiador, essencialmente, quer mais documentos do que ele pode em verdade usar; o fabulista apenas quer mais liberdade do que ele pode de fato tomar” (JAMES, 2003 p. 154), tendo de percorrer caminhos pantanosos do desejo, que Barthes (2006) percebe como uma vinculação entre o ato de anotação, simulação da obra e sua execução propriamente dita. O exemplo mais bem acabado desta narrativa, para Assis Brasil, está em William Faulkner:

O Som e a Fúria não tem um enredo (embora tenha uma história detalhada) como o conhecíamos até aqui. As revelações dos personagens e do narrador, nas quatro partes do livro, cronologicamente embaralhadas, são pequenas peças, um tanto informes, de um grande quebra-cabeça, que se irá completando sem chave ou final pré-determinados. Só após a leitura, entre surpresos e estarecidos, é que começamos a organizar aquele “caos” temporal, e então penetramos, não só numa realidade artística fantástica, como num mundo atroz e repulsivo. (BRASIL, 1973a, p.68)

⁷⁸ Citação retirada de artigo publicado por Gilda Neves da Silva Bittencourt, *O Ato de Narrar e as teorias do ponto de vista*, da UFRS, s/d, p.110

Este ponto é corroborado por Francigelda Ribeiro (2010), em seu artigo *A Dimensão Realista na tetralogia piauiense*, em que ela também aponta para essa aproximação da tetralogia com a escrita de Faulkner. A proposta da autora é pensar na tetralogia como uma espécie de “reencenação” ou reconfiguração do realismo na literatura. Ela o faz, retomando Lukács, na *Teoria do Romance*, partindo do ponto de que “o realismo em Assis Brasil (...) não se trata de escola literária, mas de um método que considera, obviamente, as leis determinantes do condicionamento estético literário” (RIBEIRO, 2010, p.1). Para isso, ela afasta um realismo tradicional condicionante para perceber que há na tetralogia uma espécie de “imanência social”, como se todas as marcas apontadas na obra fossem marcadores de uma mesma estrutura social ou, como ela mesma diz, um arcabouço que “conduz a atenção do leitor não para a sensação que os episódios podem causar, mas a essência dos romances”. Neste sentido:

A antecipação dos acontecimentos permite, portanto, uma melhor visão acerca dos eventos narrados que concorrem para a defesa do sujeito total em sua luta contra um mundo fragmentado e reificado. (RIBEIRO, 2010, p. 2)

Isto, nos parece, é o que encarna o caráter metonímico ao qual ele recorre para compor a sua forma realista: como os fragmentos de Assis Brasil praticamente antecipam o romance, e estes se dão, por sua vez, a partir das metamorfoses de uma proto-estrutura, o realismo se evidencia na própria execução desta visão mais ampla à qual se refere Francigelda Ribeiro. É interessante notar isto que ela chama de “antecipação dos acontecimentos”, na medida em que, se tais personagens são organizados a partir daquilo que Assis Brasil chama de sina, um destino que lhes assoma num passado longínquo, mas que articula tudo que se coloca como presente, pouco importa se o que lhes acontece é passado ou presente. Em último caso, isto nos permite pensar que, na estrutura do romance, Assis Brasil escreve por fracionamentos, deslocando a relação entre desfecho, clímax e uma narrativa que almeja ir para algum lugar, tal como apontamos na fala de Mima Gleich Pinsky que, em *O Salto do Cavalo Cobridor*, nota o recurso do *flashback* que elimina o suspense. Deste modo, Assis Brasil escreve quase que às avessas, antecipando ações ou, simplesmente, tratando o anacronismo como marca desta dissolução do tempo no interior da narrativa. Trata-se de um realismo que opera diante do realismo uma ambivalência constante com características alheias ao realismo.

O que percebemos nos romances de Assis Brasil e, por isso, achamos Faulkner relevante para esta conversa, é a tentativa de compor a todo instante uma passagem de uma instância que se apresenta como individual para uma espécie de coletividade. Assis Brasil, apontando para esta especificidade absoluta da qual retira do realismo literário, recorre, tal

como se roçasse no naturalismo, a um caráter de descrição quase coletiva das obras. Sem ser positivista, ou seja, sem apresentar científicismos ou teses sobre suas figuras, Assis Brasil dá a elas uma forte carga de tragicidade social, de um destino individual que se mistura entre o coletivo e o individual, atravessando suas narrativas a todo instante por biografias coletivas, tal como num processo de metonímias que pensa as partes do mundo pelo todo, retornando novamente para o fragmento. Trata-se de uma escrita de passagens e retornos constantes que ampliam a relação das personagens para todo um grupo de pessoas, sem reduzi-los a uma associação direta com estes grupos. As mulheres da beira do cais, portanto, não representam as prostitutas da beira do cais, na medida em que suas histórias têm pouco a ver com o lugar das prostitutas no mundo; no entanto, Assis Brasil recorre a narrativas que denunciam, a partir dos traços dessas figuras e suas vidas particularmente comezinhas, um estrato social ao qual as prostitutas na beira do cais estão submetidas.

Por conta disso, mais do que um extrato social, se destacaria uma espécie de quase alucinação das estruturas que passam e se perpassam a todo instante, levando a uma percepção de obras que estão à beira de um colapso, tal como Faulkner faz em *O Som e a Fúria*⁷⁹. Em alguma medida, as personagens possuem uma interioridade densa e uma subjetividade a tal ponto tensionada com a própria linguagem do romance que isto passa a ser a totalidade do que nos é dado a conhecer delas e, por conseguinte, do romance propriamente dito. Entretanto, é esta subjetividade que também é produzida através de um gesto de coletivização⁸⁰ pelos sequenciamentos, repetições e duplicações das narrativas que nos permitem conceber um romance que não seja “sociológico”, mas social, não “marginal”, mas marginalizado. Como exemplo, as quatro gerações de mulheres (considerando a boneca uma projeção de uma vida) em *Beira Rio, Beira Vida*, ou a impassibilidade multiplicadora de desordem social de Cota em *A Filha do Meio Quilo*, ou a filha do *Pacamão* que perde a vida por uma intransigência social de seu pai, etc.

A forma com a qual Assis Brasil fragmenta os tempos, antecipa “finais”, desorganiza os nomes e solapa as estruturas tem mais a ver com a ausência de possibilidade de se prever qualquer tipo de imanência, na medida em que a miséria, as dores, a vida e a morte se dão por constantes discontinuidades, do que por uma tentativa de montar uma espécie de mapa das estruturas sociais de Parnaíba ou um panfleto de descrição de grupos minoritários inseridos na

⁷⁹ Isto pode ser visto nas histórias das mulheres em *Beira Rio, Beira Vida*. Em determinado momento, esta alucinação de mulheres e tempos que estão na beira do cais desfazem a história de cada uma delas que aparecem como um “coro”, um corpo coletivo. Esta análise poderá ser vista com mais detalhes mais a frente.

⁸⁰ Isto não é uma característica somente da tetralogia, mas também do ciclo do terror, como os homens presos em *Os Que Bebem Como os Cães*. Isto também será tratado no capítulo IV.

obra. O que se tem são estratos de indivíduos coletivizados, mas apartados de um tecido social e, portanto, de sua própria consciência enquanto narrativa, enquanto linguagem – e é justamente por isso que conseguem engendrar realidades indeterminadas, sem nomes. E isto foi percebido Francigelda Ribeiro quando ela cita Coutinho, afirmando que:

O modo como o tempo é trabalhado, contudo, não interfere na objetividade estética reclamada para a realização do romance realista, uma vez que o autor não é submetido aos ‘mecanismos psíquicos de um homem ontologicamente isolado, sem nenhuma relação orgânica com a realidade.’ (COUTINHO *apud* RIBEIRO, 2010, p. 2)

Ainda que aponte para esta espécie de “objetividade estética” em que Assis Brasil roça, mas da qual escapa, a própria pesquisadora intui algo que vai de encontro a sua proposição. Sem colocar em xeque a ideia de uma completa organicidade realista na tetralogia, ela aponta fatores que entram em conflito com este entendimento da obra como realista ou como desdobramento de um realismo. Para nós, no entanto, são justamente estes pontos que colocam a obra em um projeto que se faz neste glossário de reimaginação da própria modernidade a partir da rearticulação de um realismo, mas principalmente de um neorreginalismo reimaginado, principalmente da forma romance, a qual Assis Brasil tanto se dedica.

Na tetralogia isto se dá em dois pontos: nas personagens que escapam destes tipos sociais e em alguns personagens específicos que chegam a romper com a estrutura e organicidade da obra, trazendo uma marca de inverossimilhança. Em relação a estas figuras que escapam a esses “tipos sociais”, comuns a um realismo mais tradicional, vemos que, para Francigelda Ribeiro, por exemplo, a questão está em Lukács, quando destaca que “a arte não pode se limitar (...) a constatar simplesmente o típico. No reflexo estético da realidade, não se trata simplesmente de fixar (...) esses traços típicos” (LUKÁCS *apud* RIBEIRO, 2011, p. 5).

Entretanto, para ela, a busca desta multiplicidade de figuras denota um reforço ao realismo, enquanto apontamos justamente para o esgarçamento dele, como se uma fissura se desse no interior do romance a fim de engendrar o seu fora através da claustrofobia que a narrativa nos impõe. Para exemplificar isto, pode-se apontar uma série de figuras que, por diversos motivos, esgarçam a narrativa de seus romances e escapam ao próprio sufocamento da linguagem proposto pela tetralogia, como por exemplo Jessé e Mundoca, de *Beira Rio*, *Beira Vida* e a personagem de Padre Gonçalo, única figura que, como já apontamos, aparece e atravessa as quatro obras da tetralogia.

Mundoca, filha de Luíza e neta de Cremilda, é aquela que consegue interromper o ciclo geracional de prostituição que já durava diversas décadas. Sua boneca Ceci, aquela que

“consola a gente”, em uma ascendência natural, será a primeira destas mulheres que não serão filhas de prostituta (BRASIL, 1965, p. 11). Mundoca consegue, e isto por boa vontade de seu patrão, um emprego em um armazém da cidade. No entanto, sua história a todo instante lhe batia à porta:

- E o emprego, Mundoca?
- Vai indo.
- E o patrão?
- Besta.
- Precisa trabalhar direito?
- Não trabalho?
- para depois não terem desculpa.
- Ah, vá pro inferno.
- Quem haveria de me valer, senão ele? (BRASIL, 1965, p. 14)

Com o ciclo rompido, e com a mãe adoecida, quase sem enxergar, será sobre Mundoca que recairá a missão de manutenção deste rompimento, da proposição do diferimento, através da possibilidade de sustento da casa – mesmo que, agora, elas vivam em situação ainda pior que no período em que sua mãe e avó se prostituíam, ou seja, de certo modo, a saída da prostituição, o rompimento com a sina do passado engendra condições de vida ainda piores do que elas experienciavam anteriormente: “Poucos caçoaram no cais, mas caçoaram, ‘quem é o pai, Luiza? Quem é o pai, ou você não sabe?’” (BRASIL, 1965, p. 56 – 57). De certa forma, Assis Brasil monta em sua narrativa uma pequena fresta entre a possibilidade de escapar da prostituição e a impossibilidade de se ver legitimada em sua nova posição, como se ao sair de uma beira, acabasse por ser colocada automaticamente em outra. Deixar de ser prostituta, de certa maneira, apesar de interromper a sina na qual a família vivia, não é suficiente para deslocá-las das demais condições de vida a que elas estão submetidas, na beira vida, e na beira rio. Até por isso, seus discursos tinham pouco valor e suas pessoas, textos, marcas, eram a todo instante deslegitimadas. Como exemplo, podemos citar a forma como a esposa do patrão de Mundoca que, de certa maneira, representaria a visão média de uma família de classe mais abastada de Parnaíba, trata a menina:

- Eu queria saber porque ela sempre diz assim: essa é a filha da Luiza. E as outras ficam me olhando de alto a baixo até eu xingar. Por quê, mãe?
- Ela tem história pra contar. Tem muita história. Ainda hoje repete que minha mãe, na situação em que estava, com uma fábrica de beneficiar arroz, bem instalada, os negócios correndo bem, não era para ter se metido com um vagabundo qualquer – mas toda a vida dela tem sido às voltas com vagabundos na beira do rio, nunca mudou, nem para dar bom exemplo à filha. (BRASIL, 1965, p. 14).

Embora o destino de Mundoca tenha passado de prostituta à filha de prostituta, a quem o patrão coloca para trabalhar no armazém dos fundos, com vistas apenas para os ratos que

apontavam pelas frestas para não dar nas vistas da clientela que olhava estranho para a menina, ela era a mesma que “não queria olhar a casa caindo aos pedaços, aquelas paredes encardidas, os retratos, os retratos deles, os objetos já sem cor que lembrava tanto” (BRASIL, 1965, p. 16). Ainda assim, ela encontra uma saída para sua própria vida de beira: não ser mais quem fora, embora ainda não tenha um novo lugar para ser. Ela passa, então, de um espaço de silêncio raivoso – “Mundoca quase não falava, raramente dizia alguma coisa ou mandava alguém para o inferno “Vá pro inferno, e estava terminada a conversa, mesmo que não tivesse sido molestada” (BRASIL, 1965, p. 13) – para uma altivez cada vez maior – “A menina é o orgulho feito gente. Quando me dá as costas só falta sair correndo para dizer na vizinhança. Nunca vi tanta soberba, Meu Deus” (BRASIL, 1965, p. 14). Por fim, Mundoca se modula como uma figura que aprendeu a protestar: “tinha que falar, falar, para não voltar àqueles tempos”, vislumbrando:

(...) de outro, uma contemplação, diante da janela de sua miséria, sobre um futuro que, como o rio, passa, mas parece não chegar:
- Hoje não tem lua.
Mundoca se sentava na janela, o cachimbo fumaçando, sem olhar para nada em especial – uma baforada atrás de outra, e ela que sofresse naquele silêncio.
(BRASIL, 1965, p. 16)

Mundoca, de certa maneira, é a beira do romance de Assis Brasil, uma espécie de passo antes do abismo no qual o romance se desfaria, se desmontaria. Assim, escrever sobre Mundoca é fazer uma anotação desta beira: o romance é a escrita desta fresta. Mais à frente, vamos apontar como a figura da boneca Ceci, espécie de próxima geração da família, após Mundoca, seria justamente o ponto em que a tal sina finalmente será superada e a própria estrutura de Assis Brasil se esgarçaria em seu devir de desfazimento.

Outra figura marcante, ainda em *Beira Rio, Beira Vida* é a personagem de Jessé, o rapaz negro que fora criado por Cremilda e trabalhava em seu mercado, compartilhando de perto a vida com as mulheres da beira do cais.⁸¹ Seu lugar no mundo era similar ao de muitos homens negros lançados à vida após o fim da escravidão:

Ali estava Jessé, como um escravo, cumprindo ordens dela. Jessé era um escravo – pensou nisso quantas vezes? Ele simplesmente, tinha medo “daquela mulher”. (...) Por que ele nunca falava? Nunca tinha uma opinião? (...) Ele sentia tudo, mas não dizia nada. (BRASIL, 1965, p. 22)

⁸¹ Mais a frente, vamos abordar a figura de Jessé, também, como parte integrante de um corte que se dá na narrativa. Uma figura que realmente escapa não só da “sina” como Mundoca, mas da própria obra, desaparecendo de sua própria história e reaparecendo posteriormente. Trata-se, ao que parece, de uma figura que realmente rompe o ciclo claustrofóbico imposto por Assis Brasil.

Entretanto, este mesmo Jessé se torna uma das únicas figuras da tetralogia que escapam do “fado”, em palavras de Foggeti (2009), ou da sina, como trata Assis Brasil ou, se quisermos tratar de maneira realista, do “destino” das demais figuras do romance. Jessé, desde jovem, apresentara um desejo de estudar, de conhecer as coisas do mundo:

Dona Cremilda, eu queria estudar. Pra que menino? Ora, eu queria. Ela saiu de perto do pilador barulhento, pegou Jessé pela mão, foi bem pro meio do armazém, e gritou pra todo mundo ouvir: Olhem aí, querendo ser doutor, passar por gente rica. (BRASIL, 2008, p. 39)

No entanto, como a educação era, naquela Parnaíba, desejo apenas da elite, Jessé passa a depositar seu sonho na possibilidade de sair de Parnaíba e se tornar um marinheiro, um tripulante, alguém que ganha horizonte e ganha mundo. Apesar de se tratar de um desejo de difícil realização, pela sua condição de vida, ainda assim ele se permite, pelo menos, a possibilidade de subir em algum daqueles barcos:

Naquele momento, ele soube, Mundoca, que só poderia ser um embarcaçõ ou um canoieiro, quando muito um marinheiro de algum navio-gaiola, ou coisa nenhuma se continuasse naquele armazém de puta, como ele falava. Sei que queria estudar não para abandonar o rio – sua grande paixão – e as embarcações, mas para conhecer melhor de tudo um pouco. Nunca abandonaria o rio e, quem sabe? Estudando poderia ser até comandante de uma gaiola. (BRASIL, 1979, p. 39)

E assim, Jessé o faz. Ele rasga essa tessitura de personagem colado a esta “sina da beira do cais”, entra em um barco e vai em direção a seu destino não traçado, não previsto naquilo que o próprio romance se propõe. Este gesto de Jessé é particularmente relevante, na medida em que, na claustrofobia imposta às figuras por Assis Brasil, ou seja, em uma construção em que elas podem gritar, falar, mas ainda assim estão submetidas a uma ordem social-narrativa superior, vai ser Jessé, talvez, a única figura que escapole desta estrutura cerrada e claustrofóbica: é ele o único que escapa da beira rio, da beira do cais.

Porém, ainda que ele escape do texto, no exato momento em que escapa desta estrutura, desaparece também do livro, ou seja, ao embarcar em um dos veleiros, o seu destino é apagado do romance que continua narrando e sendo narrado através das frestas da beira do cais. Enquanto não é beira, Jessé não existe mais. O recurso utilizado significa que escapar ao cais – que significa neste caso escapar ao livro – é desfazer o que parece ser a principal marca das obras de Assis Brasil: se o livro é escrito das beiras vidas na beira do rio, ao sair da beira do rio, se sai do livro.

Ainda que ele retorne posteriormente e veja que sua teia está intrinsecamente selada à beira rio, inclusive para que vejamos sua morte, este ponto já expõe uma fratura e um desacerto com aquilo que a própria formulação do romance constrói. Ainda que Jessé retorne,

mantendo o desejo de lutar contra sua condição de embarcadiço, ainda pensando em ficar rico, ele jamais vai escapar de apresentar a imagem de que toda beira rio, em Parnaíba, é também beira vida. Voltar a beira rio até pode não significar voltar a beira vida. No entanto, neste caso, o que se pode extrair é que sair da beira vida não é mesmo possível, na medida em que a obra não se debruça para outras bordas e é por isso que a beira rio é uma forma possível de existência, uma vida ainda contável, ainda testemunhável, uma vida em processo de ainda. Para Jessé, no entanto, mesmo que seja possível não ser beira rio, não será possível não ser beira vida. Aliás, para nenhuma das personagens do romance, uma vez que o livro margeia a supressão de quaisquer vidas que não sejam sobre e/ou das beiras. Assim, a vida de Jessé, ainda que fora da beira rio, não se move, evidenciando o fato de que estamos diante de uma escrita que se move por uma temporalidade de rio, cujo deslocamento é, também, sua fixidez, de modo que nada muda para Jessé.

Caso similar pode ser visto nas gerações de mulheres, Cremilda, Mundoca e Luiza, na beira do caís:

- Que mais novidades, Jessé?
- Que eu saiba, Dona Cremilda, só há novidade aqui em Parnaíba.
- Aqui?
- Tem um cais novo.
- _ Coisa mal feita, as pedras vivem se soltando. Eles botam a culpa no rio.
- E o rio até que está mais manso.
- Conversa. Dizem que ainda não terminaram a construção. Ninguém nem mesmo sabe quando começou e quando vai terminar. Te esconjuro.
- É, o rio não tem culpa. (...)
- Se casou, Jessé?
- Não pensei nisso ainda, Dona Cremilda.
- Precisa sentar a cabeça, homem.
- É verdade.
- A Luiza está aí, sem mais esperança. (BRASIL, 1965, p. 97)

Pode-se notar que a percepção de Jessé para a afirmação “o rio não tem culpa” é diversa daquela proposta por Cremilda, para quem a ideia de um “cais que cai” é mais fruto da própria ação constante do tempo que não cessa de passar (e não passar) no abandono de quem habita o cais, sem deixar de apontar para um descaso completo do poder público para este espaço de margem; enquanto que, para Jessé, o rio não tem culpa, talvez porque seja igual Cremilda: segue seu destino, repete sua saga, reforma sua sina. O rio, então, é igual a Cremilda e Mundoca e Luiza, neste caso. Considera-se a própria confusão de tempos entre as figuras femininas como algo desta marca de desacerto entre uma coesão e organicidade das obras e a própria disjunção no interior delas: uma babel de mulheres na mesma situação que culmina em uma suspensão da própria ideia de fio narrativo. O rio perde suas margens e pergunta-se a todo instante: Em que tempo estamos? Quem é filha de quem? Quem vive ou

narra o que? Isto, embora reafirme a ideia dos “tipos sociais” quando se desdobra em “as prostitutas do cais”, cria um ruído na narrativa pautada apenas neste mesmo tipo, afinal, elas se dão, também, como diferença.

Outro ponto que reafirma este desfazimento das obras como um realismo mais “orgânico” é a inserção – e isto não sabemos se é de maneira voluntária, de uma espécie de inverossimilhança em uma figura ou percurso específico – da personagem de Padre Gonçalo. Em *Beira Rio, Beira Vida*, o padre se envolve em uma história contada por Cremilda, “um caso que ela ouviu da avó, quando a avó contava se referindo a outra pessoa” (BRASIL, 1979, p. 55). Em outro momento, temos notícia de que Cremilda havia falecido já idosa enquanto Padre Gonçalo permanecia em plena atividade na diocese, mantendo por lá suas funções de padre. Francigelda destaca que essa “longevidade” do padre que perpassa “cerca de três ou quatro gerações” serve para compor uma “metonímia” de Padre Gonçalo na figura do pensamento conservador da igreja, apontando para o fato de que em *A Filha do Meio Quilo* ele se torna, em alguns momentos, a própria figura da igreja, submetido aos domínios das elites, cabendo a ele, inclusive, o enterro do marido de Cota. Ainda que isso seja verdadeiro, é possível ver que não se trata apenas de recurso para dar um feíto alegórico à figura do padre perante a igreja, como se um nome significasse toda a instituição. Pelo contrário, parece uma maneira de ir dando forma a uma figura que é, e sempre será, informe. A ideia nos parece justamente desfazer o tempo da narrativa através desta figura, garantindo que isso aconteça com ela. De certa forma, se mais de uma personagem se confundisse nos tempos da narrativa tal como Padre Gonçalo, o próprio romance se desfaria em inverossimilhança e falta de coesão, assim como toda tetralogia – e perderia o toque presente de realismo. Porém, caso não houvesse um Padre Gonçalo para se multiplicar em anacronias e tempos distintos, os romances poderiam simplesmente cair no realismo. É preciso, então, fazer um jogo ambivalente de se debruçar sobre o realismo através de uma especiação que se dá por fora dele. Assis Brasil inaugura uma série de atravessamentos que servem para montar e desmontar, tal como na construção de *Orlando* de Virgínia Woolf: uma figura está viva por séculos, muda de sexo; se todo o resto não for realista, a própria narrativa cairia na alegoria, na fábula ou no fantástico. O recurso, então, é de incorporação de um índice de irrealidade para dar a ver as metamorfoses do realismo em sua narrativa e em sua escrita.

Nota-se também, no papel exercido pelo Padre Gonçalo, comum aos párocos nas pequenas cidades no começo do século XX, uma marca que faz e desfaz a forma cindida de um realismo a beira do abismo. Cabe ao padre o papel de ser aquele cuja tarefa é transitar pela cidade, ou seja, criar, ao mesmo tempo, pontos de contato e cisão entre as regiões, uma vez

que circula através do mapa construído e, assim, é um agente capaz de quebrá-lo e cindi-lo. Isto faz dele um dos poucos que nos permite ver as relações entre classes, raças, gêneros e regiões se atravessarem. Enquanto Assis Brasil recorta com particular cuidado estes mundos distintos, principalmente quando os cruza de maneira trágica, como no destino do rapaz pobre assassinado de *Pacamão* ao se envolver com uma menina de uma classe abastada, é Padre Gonçalo quem realiza o papel de dar a ver, inclusive, que estas cisões, mesmo as da temporalidade dos romances, não são apenas um recurso, mas compõem a própria estrutura da sociedade de Parnaíba. Sobre isto refletiu Francigelda Ribeiro (2011) em artigo no qual elabora os atravessamentos entre as diversas classes sociais no decorrer de toda tetralogia, propondo que os romances são “dotados de profundidade dialética” em que se “focalizam, sob diversos ângulos, variadas formas da ação subjetiva diante dos conflitos sociais”, formando “um vínculo entre a realidade empírica com a qual dialogam os enredos e os romances enquanto produto artístico final” (RIBEIRO, 2011, p. 3). Padre Gonçalo, desta forma, é responsável pelas mediações e modulações de classe, de modo que, como afirma José Alcides Pinto (1979), em prefácio para a tetralogia, ele se torna a “consciência da cidade: ele casou todo mundo, batizou, enterrou e toda a população passou pelo seu confessionário – ele abençoa, castiga, ameaça, é o bom pastor daquele rebanho condenado a comer e procriar de cabeça baixa” (PINTO, 1979, p. 262-263).

A partir deste ponto, é possível inferir que a igreja, através da figura do Padre, tem um papel relevante como mediadora de uma série de conflitos urbanos e sociais, tendo na figura do pároco aquele cuja demanda está em, partindo da estrutura fixa e dogmática das igrejas, compor um movimento e um trânsito que deem conta da mobilidade das dinâmicas das diversas camadas sociais. Não à toa, será comum ter na figura do padre uma personagem tão determinante e recorrente na literatura brasileira, como por exemplo, nos romances de Antônio Callado⁸². Por conta disso, é possível pensar que, se Assis Brasil tem como norte a percepção de uma Parnaíba que emerge como uma cidade quase vertiginosa, transparente, caleidoscópica e que, a cada olhar se oferece por tensionamentos e desdobramentos diferentes, na perspectiva que propomos entre o esfacelamento do tempo (um tempo que é ao mesmo tempo simultâneo e vazio) e a desinvenção da cidade de Parnaíba (na formulação de um espaço múltiplo), será em Padre Gonçalo que esta matéria (quase) inverossímil se articulará como também estruturante da tetralogia. Afinal, é de Padre Gonçalo, cujas feições

⁸² Uma ideia para um futuro artigo é pensar na articulação de uma escrita da igreja, principalmente na figura dos padres, na literatura brasileira. Muito de uma literatura realista e política da nossa literatura é atravessada por essa figura.

atravessam os quatro livros, que emergem não só as suas próprias histórias como também se desdobram todas as figuras de padres em cidades pequenas em nosso território, cabendo a ele ser uma espécie de vetor metonímico da própria igreja, o que é diferente de uma metáfora entre ele e a igreja uma vez que sua inverossimilhança eclode através de um recurso de metalinguagem, uma escolha particular de confundir tempos.

Em *O Salto do Cavalo Cobridor*, por exemplo, Padre Gonçalo também aparece como esta figura atemporal, uma espécie de fantasmagoria que habita a cidade faz muito tempo:

- Eu não sabia do caso do Padre Gonçalo quando chegou em Parnaíba.
- “O doutor sabia?”
- Não é do meu tempo. (...) (BRASIL, 2013, p. 17)

A história remete a um sermão do padre que havia proibido os bailes do Cassino. Por conta disso, parte da cidade fez um enterro simbólico dele como um “bloco de coveiros” e “desfilaram pela cidade carregando o caixão do padre”. Embora uma parcela da população tenha querido se revoltar, “Padre Gonçalo impediu que tomassem qualquer medida, dizendo que cada um deles ia ter o castigo merecido” (BRASIL, 2013, p. 17). E o fim da história é a consequente morte inexplicável de cada um dos que resolveram pedir o calvário do padre, que permaneceu vivo para além da própria cronologia parar virar esta história que “não é do tempo” das personagens.

Já em *A Filha do Meio Quilo*, Padre Gonçalo é visto como uma figura central da igreja, um tanto conservadora e que pretende manter a instituição servidora das classes abastadas, enquanto outra figura, o seminarista Ricardo, retorna à cidade com a missão de popularizar a igreja. Gonçalo, com inveja de Ricardo ou com medo de perder seu poder frente à cidade, escreve para o diretor da diocese para que recomende a ida de Ricardo, após sua ordenação, para outra cidade. Cota, que trocava cartas com Ricardo, vê a si própria como argumento para que Gonçalo afaste o seminarista: “veja se não está pecando lendo aquelas cartas imorais”, diz Padre Gonçalo. O que Cota responde: “O senhor não queira acusar diretamente o indefeso Ricardo (...). Nunca o considere digno de tocar nas cartas que Ricardo me escrevia” (BRASIL, 1979, p. 239).

Em *Pacamão*, que seria o espaço no qual Padre Gonçalo teoricamente teria uma relação muito mais próxima, por se tratar da classe mais abastada da cidade, isto é desmontado na percepção de um padre que cobrava para fazer suas atividades, ou seja, alguém que usava de seu poder local para exploração financeira também daqueles com quem dividia seu poder:

Padre Gonçalo, recebendo dinheiro para a sua igreja, para que fizesse um daqueles sermões de domingo, enaltecendo a virtude do “espírito cristão”, da pobre menina. As cartas, os telegramas de pêsames, de pessoas que sempre nos viram de longe. Quem mais nessa farsa? (BRASIL, 1987, p. 48)

Um último ponto que pode ser destacado, no que se refere a tentativa de perceber a tetralogia na trilha do realismo, porém desfazendo-o a partir de índices de sua própria estrutura, está na impossibilidade de estabelecer uma cronologia das obras. Quando colocadas lado a lado, o que se percebe é que suas temporalidades, apesar de marcadas pelo tempo interior das personagens em relação a uma vida da cidade, e isto se materializa fortemente a partir de Padre Gonçalo, o resultado são quatro escritas em modulações de tempo distintos, de modo a dar uma sensação de quatro obras contemporâneas, ou seja, que acontecem em simultaneidade, porém cujo movimento se dá por temporalidades distintas e completamente díspares. É como se Assis Brasil nos dissesse que, embora sejam simultâneas, as temporalidades de cada classe social de Parnaíba vive a experiência de um tempo distinto do mundo. Trata-se, assim, de uma contemporaneidade contígua. Um indício que temos disso está em *Beira Rio, Beira Vida*, ao citar a personagem de Cota, protagonista de *A Filha do Meio Quilo*:

- Sabe no que pensei hoje aqui sentada no cais?
- Não, senhora.
- Na Dona Cota. Faz tanto tempo que ninguém fala nela, já devem ter esquecido tudo.
- Hoje elas falaram.
- Que que disseram?
- Que ela morreu.
- Morreu? (BRASIL, 1965, p. 33)

Também em *A Filha do Meio Quilo* faz-se referência a *Beira Rio, Beira Vida*:

Continuavam a chegar, nas calçadas, na sala, já pessoas desconhecidas, apenas informadas, as novas gerações. Alguns barqueiros, aquela não era a Luiza do cais? Iam chegando, mas aquela procissão não iria ao cemitério (...) (BRASIL, 1966, p. 15)

Esta cena, do enterro de Cota, que pode antecipar a cena de *Beira Rio, Beira Vida* em que Luiza conta para a mãe da morte da mulher, aponta que, pelo menos nestes instantes, as duas histórias se esbarram. Não se pode inferir que elas se passam em tempos similares, porém estão contíguas de alguma forma nas memórias das personagens.

Por fim, se formos pensar a tetralogia como um conjunto, tal como propõe Assis Brasil, acreditamos que é preciso pensar a unidade através de suas diferenças e suas diferenças através das metamorfoses de escritas que partem de um mesmo eixo: vidas que habitam beiras da vida. Deste modo, é preciso fazer uma aproximação da tetralogia a partir

deste eixo duplo entre um realismo e uma tentativa de escapar de seus determinismos, de um lado e, de outro, de um eixo que se dá entre a composição de uma cidade-romance como um mapa que irá se desfazer em suas próprias estruturas sociais-narrativas. Muito embora carregue sua análise para uma visão das estruturas sociais estanques, com enfoque para os estudos de classe, Francigelda Ribeiro (2010) aponta que o tema central da tetralogia seria:

A fragmentação versus a totalidade, da qual derivam os demais impasses. Tensão que vai se construindo, à medida que é desnudada a miséria das massas populares, de cujo interior ainda emana a resistência de personagens que lutam, sem deus *ex machina* que as auxilie contra a hegemonia dominante. (RIBEIRO, 2010, p. 12)

Desta forma, o romance engendra este tipo de realismo instável cujas figuras estão determinadas por algumas estruturas sociais. Pode-se dizer que a tetralogia se organiza, por fim, a partir de dois pontos centrais estruturados na própria composição do romance que, para Assis Brasil, é resultado de uma “crise da vanguarda”: uma espécie de glossário de uma desinvenção no interior de suas obras que escapa do determinismo do realismo e uma interioridade simultânea que dá a ver a metonímia enquanto modo de composição. Isto significa dizer que, de certa forma, tudo na obra é, ao mesmo tempo, a parte, o fragmento, e todo, o projeto, o romance.

Neste momento, adentraremos para uma leitura específica do romance *Beira Rio, Beira Vida*, para perceber como, nos pormenores da escrita, Assis Brasil constrói esta política da literatura que é pensar o texto e a vida a partir de uma perspectiva de beira. Uma literatura de beira contra as hegemonias e as instituições, uma vida de beira porque as políticas instituídas não cessam de empurrar vidas para as suas beiras.

2- Beira Rio, Beira Vida: ética do rio e marginalização dos corpos em uma literatura de beira

Na primeira edição de *Beira Rio, Beira Vida*, publicada em 1965, Assis Brasil escolhe duas epígrafes para abrir o romance. A primeira delas, que trataremos mais a frente, é extraída de uma obra de Cornélio Penna, escritor brasileiro do começo do século XX. A segunda, porém, cujo trecho foi retirado do próprio romance, é uma espécie de antecipação do livro por um fragmento. Ela diz assim: “A rede branca e a varanda bordada era dela agora, o robe florido, o leque perfumado – nova rainha do trono”. O trecho destacado pelo autor, que anuncia pelo recorte uma totalidade, evidencia logo a princípio a relação estreita que Assis Brasil postula entre o trecho e um projeto mais amplo que se vincula na composição de uma relação de “maquetização” próxima do efeito do “*myse en abyme*”: o fragmento que dá a ver o

romance, que diz respeito a uma tetralogia, que se organiza na totalidade de produções literárias do autor.

Em termos narrativos, no entanto, a epígrafe lança luz para uma espécie de passagem, um atravessamento de tempo que se dá na vida das personagens, no caso Cremilda e Luíza, em que a última era substituída, tanto na profissão como na liderança da casa: enquanto Cremilda envelhecia, era Luíza que, jovem, era agora dona da rede da casa, local onde marcava seus encontros e exercia a profissão de prostituta de beira do rio no cais de Parnaíba. Apresentado como um rito de passagem, através de representação quase mitológica deste momento chave, Assis Brasil coloca em evidência um ultrapassamento do próprio lugar que a prostituição ocupará nas vidas das mulheres da beira do cais: mais do que um lugar de violências marcado pelo preconceito e pela privação de quase todos os direitos aos quais um sujeito deveria ter acesso em vida, o trecho evidencia também aquele posto, aquele lugar, aquela vida à beira da vida como também produtora de uma potência, um espaço de subjetivação, da experiência da vivência e da memória e, principalmente, do estreitamento de um laço afetivo familiar que se dá através desta posição no mundo. A troca, mais do que evidenciar um corte, uma cisão entre a inutilidade de uma e a ascensão de outra, aponta para uma continuidade, um processo de um tempo que se repete, entrelaçando-as, dando a ver que aquilo que era sua marca de sina ou de destino do mundo podia ser compartilhável, assim como atribuía sentido tanto a uma experiência individual quanto familiar – produzindo, inclusive, um vínculo direto com uma coletividade de mulheres em suas vidas corais de privações e sobrevivências.

Neste sentido, apontar para “a rede branca” em que, finalmente, agora uma nova mulher assume como “a nova rainha do trono”, é não só dar evidência para a sina da prostituição que acompanha a trajetória daquelas mulheres, mas também apontar para uma forma de subjetivação através desta vida, uma vida que, uma vez lançada, se afirma como aquilo que, aqui, vamos chamar de uma potência de beira. No interior deste processo de construção de subjetivações e afetividades, encontra-se a escrita de Assis Brasil, cuja mediação pela linguagem transita entre pensamentos que recorrem a recursos de uma “pós-modernidade” aberta e a tarefa de pensar uma escrita pelas vias das “regionalidades”. Neste sentido, assim como as mulheres do cais, Assis Brasil incorpora e é incorporado por uma política de beira que reflete as tensões e atravessamentos da modernidade que, aos poucos, se refaz e se desfaz na montagem dos corpos destas mulheres, ao mesmo tempo em que resenha um nordeste que se reinventa através de uma escrita que visa traçar esses “corpos menores”,

devires minoritários que se expressam através de uma língua minoritária, composta entre as frestas destas literaturas pós-modernas e regionais.

A poeta piauiense Luiza Amélia de Queiroz, reconhecida como “a primeira poetisa do Piauí”⁸³, lida e incluída⁸⁴ por Assis Brasil (1995b) na introdução da sua antologia *A Poesia Piauiense do Século XX*, é autora de um poema chamado *Um Retrato*, em que esboça a situação das mulheres que, no século XIX, escreviam suas vidas submetidas e às margens da vida dos homens:

D'estatura elegante, porte airoso,
e a tez levemente amorenada,
e boca não pequena, triste e langorosa

O cabelo corrido, mas lustroso
Moldurando-lhe a face descorada
O nariz regular – fronte levantada,
prometendo um gênio grandioso.

Amando com paixão, sem ser querida,
Um homem que seus dons não aprecia,
E capaz por ele dar a vida!

Eis a triste morte qu'a sorte ímpia
para cum-los de males, atrevida
Deu-lhes vasta e ardente fantasia.⁸⁵

Como um retrato, um fotograma da vida das mulheres em seu e em outros tempos, Luiza Amélia, de mesmo nome da personagem do romance *Beira Rio, Beira Vida*, escreve no poema não apenas sobre a vida de uma mulher, tampouco busca escrever todas as mulheres, mas evidenciar o lugar de qualquer mulher, um lugar cujas estruturas sociais delimitavam e, em muitos casos, ainda delimitam seus lugares no mundo. Luíza Amélia apresenta um estatuto social brutal de mulher que se lança no tempo, através de sucessões de mulheres que vão se incluir nessa trajetória. Dentre elas, por exemplo, a história de uma série de mulheres retratadas por Assis Brasil em seus romances, em especial as gerações de mulheres que habitam a beira do rio Parnaíba e buscam, à margem dos homens, sobreviver.

⁸³ Segundo informações da Universidade Estadual do Piauí. Disponível em: <<https://www.uespi.br/site/?p=111345>> Acesso em: 22/01/2021

⁸⁴ O nome de Luiza Amélia aparece apenas pelo nome ao lado do poeta Antônio Gentil. Ambos ficam, para Assis Brasil, em um limbo entre a poesia romântica que já passava e pela fase parnasiana que parece chegar e permanecer na poesia local. Assis ressalta o trabalho de David Moreira Caldas, jornalista que abriga esses “últimos românticos”.

⁸⁵ Poema extraído do artigo Representações sociais na poesia de Luiza Amélia de Queirós, de Iramí Soares Mineiro, na UESPI. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/17090959-Representacoes-sociais-na-poesia-de-luiza-amelia-de-queiros.html>> Acesso em: 14/10/2020

Na mesma linha da poesia de Luiza Amélia, o professor Erasmo Carlos Amohim publica, em 2013, o livro *Uma história das beiras ou nas beiras*, pela Editora Siart, vinculada à Universidade Estadual do Piauí, no qual apresenta uma pesquisa sobre a vida dos trabalhadores, lavadeiras e mulheres prostituídas na beira do rio Igarapu, na Parnaíba, entre os anos de 1940 e 1960. Em apresentação feita por ocasião do lançamento do livro, o também professor Josenias dos Santos Silva comenta que o que se apresenta durante toda a narrativa da obra são as lutas travadas em torno da produção material da existência. Ele aponta que “seja na principal praça da cidade ou nas camas das prostitutas da Munguba o que se percebe é a vida sendo produzida”⁸⁶. Josenias destaca também que a obra trata de “vidas infames”, expressão extraída dos escritos de Michel Foucault (2003) para aqueles que estavam destinados a passar “abaixo” de quaisquer discursos e a desaparecer sem nunca terem sido falados ou, nas palavras de Foucault, aquelas “vidas íntimas que se tornaram cinzas nas poucas frases que as abateram”, contadas “em algumas páginas, ou melhor, algumas frases, tão breves quanto possível” (FOUCAULT, 2003, p. 204-205).

É interessante recuperar o sentido destas vidas para Foucault pois, ao que parece, Assis Brasil busca dar a estas mulheres justamente este espaço de uma vida ínfima, sem grandes narrativas ou sobressaltos. Vidas que, para nós, se acentuam por conta do autor adotar uma narrativa justamente destas figuras que são, como diz Foucault, elas próprias pequenas, ínfimas, “obscuras” e que:

Não fossem dotadas de nenhuma dessas grandezas estabelecidas ou reconhecidas – as do nascimento, da fortuna, da santidade, do heroísmo ou do gênio: que pertencessem a essas milhares de existências destinadas a passar sem deixar rastro: que houvesse em suas desgraças, em suas paixões, em seus amores e em seus ódios, alguma coisa de cinza e de comum em relação ao que se considera, em geral, digno de ser contado. (FOUCAULT, 2003, p. 206)

Entretanto, isto não significa que elas próprias não viam suas vidas como potentes, carregadas de sentido. Como aponta Erasmo Amohim (2013), em entrevista, o que o motivou a escrever sua obra foram as extraordinárias histórias desconhecidas destas prostitutas que chegavam, inclusive, a morrer queimadas em nome do amor. Ele revela que entrevistou prostitutas que contaram ter presenciado muitas colegas que se trancaram “dentro dos quartos alugados ao lado do salão principal” e jogaram “querosene no corpo, riscavam um fósforo e se queimavam”, dando fim a suas vidas. Diz o autor: “Com a pesquisa quis entender através

⁸⁶ Matéria publicada na ocasião do lançamento do livro. Disponível em: <http://g1.globo.com/pi/piaui/noticia/2013/09/livro-que-conta-historia-de-prostitutas-queimadas-e-lancado-em-parnaiba.html>> Acesso em: 4/04/2020

da história de vida das mulheres prostituídas, sua vida, seus desejos, suas angústias, o porquê do ingresso na prostituição e que fatores colaboraram para isso”⁸⁷.

Um ponto interessante que Amohim revela ter descoberto com seu estudo é que, ouvindo as pessoas que ali viveram diretamente, ele não foi capaz de dissociar o que era um centro da cidade e uma vida nas periferias. Embora todas as histórias dissessem respeito a cidades partidas, cindidas entre beiras e centros, a experiência das pessoas que ali viviam era de uma percepção geral da vivência de uma cidade como uma grande periferia à beira do estado, à beira do país, à beira da terra, de modo que, apesar destes polos serem marcados pelas políticas institucionais, pelos preconceitos e estereótipos vigentes em suas épocas, eram experiências que saíam das beiras e incorporavam-se na população como um todo. Deste modo, a totalidade das pessoas que habitavam aquela Parnaíba atravessada pelo rio se construía, se modulava e se subjetivava por uma série de tensões locais, físicas, espaciais, cuja virada possível estava contida na potência e na capacidade de construir narrativas e significados para as próprias experiências da vida. As prostitutas da beira do cais, segundo Amohim, não tinham a percepção clara de seus lugares na sociedade, sabiam-se diante da sobrevivência e sabiam-se excluídas, porém não tinham clareza de que suas vidas eram, na terminologia de Foucault, “infames”, ou seja, invisibilizadas. Pelo contrário, percebiam toda a cidade de Parnaíba como um grande ponto invisível no mapa, talvez como forma de percepção às avessas de seus lugares no interior daquela trama social. Elas identificam os preconceitos, as dificuldades e o papel que desempenhavam, mas não se viam necessariamente à “margem”.

Partimos disso, então, para nos aproximarmos desta “beira do rio”, através de feições que compõem uma dinâmica estruturada e atravessada pelas relações que ela tecia com a cidade de Parnaíba, evidenciada por um desenho que montamos do mapa da cidade tal como pensado e registrado por Assis Brasil na tetralogia piauiense. Neste momento, pegamos um recorte de Assis Brasil para dar a ver a um recorte menor, um abismo que se faz desta escrita que se oferece diante da beira do rio, tendo como foco uma leitura mais minuciosa de uma série de questões levantadas no romance *Beira Rio, Beira Vida*. Adentramos, neste ponto, o começo da construção de um traçado de margem que, como uma constituição também da escrita, monta uma série de dobras no mapa da cidade, de modo que esta margem maior do mapa que compõe a cidade de Parnaíba se reduplica em escala menor na vida das figuras da

⁸⁷ Entrevista realizada para o site ViaAgora. Disponível em: <<https://www.viagora.com.br/noticias/livro-vai-conta-historia-de-prostitutas-que-morriam-queimadas-em-parnaiba-40598.html>> Acesso em: 14/04/2020

beira do rio. A beira do rio e a cidade de Parnaíba se intercambiam através de um efeito metonímico de produção de uma escrita de beira como uma política da literatura.

2.1- O romance como barro fundamental: a escrita das mulheres e da memória

Beira Rio, Beira Vida (1965), primeiro livro do autor a ser premiado com o Prêmio Walmap de Literatura, conta a trajetória de uma família de mulheres que vive à beira do Rio Parnaíba, no estado do Piauí, por volta dos anos 30 e 40 do século XX. As três gerações de mulheres, Cremilda, Luiza, e Mundoca, teriam como forma de subsistência receber os marinheiros mercantes e, a partir de seus corpos e do dinheiro deles, fazer seu sustento. Através dos efeitos desta vida na beira do cais, em que estas figuras são excluídas e apartadas do mundo da cidade, Assis Brasil monta um mapa destas mulheres diante das beiras do rio e da vida, contando a história de gerações de mulheres que formam uma espécie de traçado infinito, de multiplicação e repetição entre a avó, a mãe, a filha, a neta, incluindo uma pequena boneca, Ceci, preparada pela última delas para dar sequência a esta vida que se apresenta como um destino inescapável. O autor constrói uma narrativa fragmentária, em que uma confusão de tempos e de histórias por vezes se instaura, de modo que o leitor tem a impressão de um tempo imanente em relação aos corpos destas mulheres, como se a narrativa repetisse o movimento destes corpos. Assim, cabe pensar também que Assis Brasil escreve uma obra sobre a perspectiva de um rio, como se, para além das margens da vida destas mulheres, estivéssemos diante de uma margem que é dobrada, entre a vida e o rio. O autor tateia o cerne de uma espécie de vida de margem em forma de uma linha, de uma beira, traçada pelo desaguar do rio e, por outro lado, por esse traço de repetição e abismo do corpo destas mulheres, na composição de uma espécie de “vida infinita”, ou seja, um corpo se desdobra em outro, em mais outro, etc.

A origem da escrita do romance, segundo Assis Brasil, se faz a partir de algumas das primeiras memórias que tem de sua infância em Parnaíba acerca de figuras que ele conheceu com bastante proximidade e que serviam como imagens, espelhos e máscaras entre uma trajetória pessoal e social da vida em sua época:

Lembro-me de duas velhas tias, cuja vida patética e morte acompanhei de bem perto; entre anônimos, nulos, marginais, paupérrimas, escondidas como animais doentes, comendo batatas com arroz envergonhadas da vida. Uma delas à espera de um noivo, que havia quarenta anos fora para a Amazônia, a outra sendo assediada por “demônios” que a fazia ver todo os parentes já mortos. Creio hoje que os meus personagens anônimos mais sofridos, dos meus romances (tetralogia piauiense) se originaram daquele “barro” ancestral e trágico. (BRASIL, 1992, p. 2)

Em 2020, a revista *Revestrés* #44 publica, em seu site, um relato de Assis Brasil, em que o autor revela que, na verdade, havia conhecido uma figura que inspirara, anos depois, a criação do romance:

Eu ainda alcancei uma senhora, lá pelos 75 anos, pegando roupa na casa de meus pais, em Parnaíba, pra lavar no cais do rio. Era a Luiza, lavadeira, mulher bonita e ex-prostituta, de olhos vivos, um ser humano marcado pelo destino, invisível aos olhos da cidade. Foi minha mãe que contou parte da vida dela, de seu sofrimento e da sina de prostituição. Meu pai tinha um armazém, no cais do porto, onde por vezes eu ia pescar. E essa senhora morava num barraco imundo, miserável, que conheci ao procurá-la, a pedido da mamãe, toda vez que deixava de apanhar a roupa suja de nossa família. (BRASIL, 2019)⁸⁸

É interessante pensar nesta dupla construção do romance a partir dos relatos de memória de Assis Brasil: de um lado, o autor aponta para este barro ancestral familiar, com imagens projetadas de uma infância difusa destas duas velhas tias, e de outro, a marca social e política de uma miséria que já era possível ser observada na relação entre diversas classes na cidade de Parnaíba. Estas duas feições concomitantes, característica da escrita de Assis Brasil, jogam luz sobre uma das primeiras pistas para aproximação que fazemos da obra, contida na epígrafe do romance que Assis Brasil recupera de Cornélio Penna: “VIA MÁSCARAS, ONDE ERA NECESSÁRIO, PREMENTE, VER ROSTOS”. Escrita assim, em caixa alta, a citação deixa ver uma relação de ambivalência entre duas possibilidades de reconhecimento de um fora, de uma outridade: a máscara e o rosto.

A própria menção ao romancista brasileiro da primeira metade do século XX, Cornélio Penna, é curiosa para pensar esta relação das margens, na medida em que seu primeiro romance recebe o nome de *Fronteira* (1935)⁸⁹, uma espécie de ensaio para seu romance mais famoso *Menina Morta* (1954), no qual relata a volta à casa de uma figura que, já tendo habitado aquela casa antes, passa a ser lida como uma santa. Segundo o autor, o romance recebe este nome por trazer “uma oposição entre o mundo real e o mundo interior” através de uma “luta angustiante de fronteira da loucura” (PENNA, 1958, p. 166), de modo que estamos novamente diante de uma composição entre este “mundo interior” e um “mundo material”. Pode-se dizer, então, que é desta relação entre uma máscara social ou, melhor dizendo, dos meandros das estruturas da sociedade e a formação de um rosto – processo de subjetivação de uma imagem composta deste barro ancestral difuso – que vai se moldando e construindo uma

⁸⁸ Disponível em: <<https://www.revistarevestres.com.br/algomais/euquefiz/beira-rio-beira-vida/>> Acesso em: 27/10/2020

⁸⁹ Este romance foi adaptado para o cinema pelo diretor mineiro Rafael Conde em 2008 e ganhou o prêmio da Academia Brasileira de Letras por roteiro adaptado de obra literária.

relação entre as personagens de *Beira Rio, Beira Vida*, de um lado, e, de outro, o processo de coletivização, a denúncia de uma mazela social contida na obra.

Afinal, a máscara não é apenas aquilo que oculta o rosto, como se uma espécie de superfície extra fosse aplicada sobre uma imagem do real, nem tampouco o rosto é a parte do corpo que possui a responsabilidade de apresentar um significado da pessoa, cabendo a ele ser a principal marca de sedimentação de uma identidade. Na verdade, a relação entre máscara e rosto é sempre tensionada por um caráter de fronteira, sendo o rosto, por exemplo, marcado e composto também por uma série de máscaras, tal como pensaram Gilles Deleuze e Félix Guattari (1998) no terceiro volume dos *Mil Platôs*, especificamente no texto *Ano Zero – Rostidade*, a partir de uma estrutura do rosto de cada sujeito que se forma política, social e economicamente. Desta perspectiva, o rosto é mais do que a marca de uma identidade, pois expressa um caráter em que a unidade é múltipla, sendo o “ele” também um “eles” que compõem traços de “significantes” que são “indexados nos traços de rostidade específicos” (DELEUZE; GUATTARI, 1998, p. 28). Em outras palavras, “o rosto é um mapa” que inclui subjetivações e significantes ou, mais que isso, o rosto é uma complexa rede de “sobrecodificação para todas as partes decodificadas”. Assim, pensar a máscara como uma espécie de simulação ou falseamento do rosto é ignorar o rosto naquilo que ele propõe, também, de inumano: “o rosto não é animal, mas tampouco é humano em geral, há mesmo algo de absolutamente inumano no rosto” (DELEUZE; GUATTARI, 1998, p. 32). Isto posto, o que parece estar em jogo na recuperação da frase de Cornélio Penna por Assis Brasil para abertura de *Beira Rio, Beira Vida* estaria na tentativa de convocar concomitantemente uma instância coletiva e individual dos sujeitos, uma máscara social e individual, assim como um rosto de um indivíduo como coletividade e, além disso, propor um desfazimento destas duas instâncias, rosto e a máscara, na medida em que, para pensar essa escrita que se faz a partir da beira, seria preciso:

(...) escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, tornar-se imperceptível, tornar-se clandestino, não por um retorno à animalidade, nem mesmo pelos retornos à cabeça, mas por devires-animais muito espirituais e muito especiais (...) que farão com que os próprios traços de rostidade se subtraíam enfim à organização do rosto, não se deixem mais subsumir pelo rosto, sardas que escoam no horizonte, cabelos levados pelo vento, olhos que atravessamos ao invés de nos vermos neles, ou ao invés de olhá-lo no morno face a face das subjetividades significantes. (DELEUZE; GUATTARI, 1998, p. 32)

É como se disséssemos que Assis Brasil extrai da memória do passado, da recordação de suas tias velhas, assim como da memória de ter visto esta Luiza ex-prostituta lavando roupas na beira do rio, não as suas histórias, nem tampouco as suas biografias, mas uma

espécie de rostidade, uma formulação do rosto como um estatuto político, coletivo, coral, uma percepção de indivíduos que em um barro ancestral desta memória se coletiviza em sua escrita, de modo que máscaras e rostos, a partir da citação de Penna, se inscrevem a partir através de uma série de passagens de rostos que se rearmam e reconfiguram através de uma historicidade só possível nas narrativas de ficção. Não à toa, o romance se faz a partir dos desdobramentos de uma proto-estrutura, pequeno trecho em que Luíza costura retalhos de pano para a boneca Ceci enquanto encara a perda da sua visão, ou seja, a partir da perda de seu próprio rosto, a perda de uma organização social que, de um lado, estava na possibilidade de vislumbrar o rio e, de outro, de dar roupas à boneca, aquela que troca de mão a cada geração. De certa forma, Assis Brasil começa o romance no desfazimento do rosto de sua personagem “principal”. Este ponto é relevante na medida em que põe em xeque a tarefa do autor de desfazer e deslocar um tipo de narrativa de caráter sociológico, aquelas a quem o autor intitula como de cunho “ideologizante”, que visa a denúncia social e que tem como princípio a criação de sujeitos como formas dialéticas que referenciam diretamente a superestruturas sociais. Ao contrário, Assis Brasil monta um mapa que redesenha e complexifica estas relações: ao compor rostos e máscaras simultaneamente, o autor tensiona esta narrativa de denúncia social incorporando a ela a particularidades de indivíduos singulares, em suas biografias e origens, porém, atravessados por este caráter coletivizante, de modo que um rosto é, também, uma máquina de compor e desfazer(-se) em rostos, na medida que:

O rosto não age aqui como individual, é a individuação que resulta da necessidade de que haja um rosto. O que conta não é a individualidade do rosto, mas a eficácia da cifração que ele permite operar, e em quais casos. Não é questão de ideologia, mas de economia e organização de poder. Não dizemos certamente que o rosto, a potência do rosto, engendra o poder e o explica. Em contrapartida, determinados agenciamentos de poder têm necessidade de produção de rosto, outros não. (DELEUZE; GUATTARI, 1998, p. 38)

Beira Rio, Beira Vida, insere-se nas frestas de rostos, nomes e biografias, dando a ver uma panorâmica de uma máquina potente e produtora de rostos, corpos e sentidos. O próprio uso das trabalhadoras do sexo como protagonistas monta este jogo entre máscaras, na medida em que, no imaginário social do senso comum, as prostitutas são aquelas que “vestem máscaras” para agradar seus clientes. Porém, diante de suas próprias máscaras, o que elas constroem? Giorgio Agamben (1996), em seu texto *O Rosto*, também reflete sobre esta questão. Para o autor, o rosto também é uma política, mas este político do rosto se dá através de uma espécie de revelação da linguagem. No fim das contas, ele seria uma “paixão” que separa o nome das coisas. Essa paixão, cujo objetivo final é uma verdade, ou uma “luta

política sem quartel”, é a “História” (AGAMBEN, 1996, p. 75). Com isto, o rosto teria uma espécie de espaço duplo de amostragem e ocultamento, cuja tarefa final seria trazer essa “aparência à aparência” (AGAMBEN, 1996, p. 76). Assim, o desfazimento do rosto estaria no seio de uma política da escrita, pois de alguma maneira pode nos engajar em devires reais ou, como Deleuze e Gattari afirmam, “devires-clandestinos”, de modo que é preciso atravessar este muro da rostidade – ao qual Agamben chama de “face”. Desfazer este rosto afirmando esta espécie de transparência dialética das figuras de *Beira Rio*, *Beira Vida*, então, não é uma negatividade; pelo contrário, trata-se de um gesto de afirmação política: evitar o rosto para compor um esforço de escrita que desterritorialize a própria escrita e, por consequência, os lugares dos corpos das mulheres da beira do cais.

O resultado desta dinâmica é que se constroem figuras que, de alguma maneira, se despersonalizam enquanto individualidades, mas que, em suas coletividades, são empurradas para a própria beira da escrita. *Beira Rio*, *Beira Vida* se formula de modo sempre reduplicado, fracionado entre personalizações e despersonalizações, inclusive em suas temporalidades que se armam por espirais e por individualidades que se dissipam em outras formas caleidoscópicas, através de uma narrativa que se desvela simultaneamente no exercício de montar a história de uma única família através do tempo e em uma confusão dos tempos. Esta forma, na qual todas as vidas de todas aquelas mulheres acontecem ubiquamente diante de nossos olhos, opera uma potencialização de uma narrativa em que história, tempo e espaço se tornam potências imanentes, uma narrativa que se alia quase a um espaço alegórico que pode ser revelada pela própria imagem de um rio, tal como veremos mais adiante.

Em termos de impulso para a escrita deste romance, que resulta nesta forma densa, Assis Brasil conta que, embora o seu propósito fosse ser simples, foi notando um “processo [que] chegou a uma quase exacerbação, dificultando a leitura pelo menos nas primeiras páginas do livro” (BRASIL, 1969, s/p). Este ponto, de certa forma, dá a ver os atravessamentos que tentamos traçar, de como a partir de duas simples e díspares memórias – as tias, a Luiza que lava a roupa – o autor começa a montar uma trama que vai se adensando na composição entre escrita e memória, entre narrativa e texto, entre vida e escrita, entre personagens e pessoas, e assim por diante.

É importante frisar também, que, além disso, Assis Brasil está neste momento tendo de lidar com a própria formação de sua literatura que, diante de seu exercício enquanto crítico, precisa dar a ver suas próprias pesquisas, de modo que o autor oferece em ficção pela primeira vez seu caráter de escrita como a tarefa de um procedimento único, reconhecendo que, muitas vezes, aquilo que o romance apresenta de hermético em seu começo acaba por lhe oferecer

“dramaticidade”, assim como a própria escrita da obra vai acompanhando a maturação da narrativa, de modo que linguagem e história chegam a um ponto ótimo concomitantemente, em geral, o próprio fim da obra.

No caso de *Beira Rio, Beira Vida*, Assis Brasil aponta que a chave encontrada foi acionar “praticamente um único personagem central, montando a sua história e ele próprio ‘criando’ os outros” (BRASIL, 1969, s/p), porém, vendo este único personagem “central” diluir-se nas demais. De acordo com o autor, é a partir de Luíza não como uma figura central, no sentido de uma protagonista, mas como índice disparador de uma escrita, que todas as demais instâncias de *Beira Rio, Beira Vida* se organizam. Apesar disso, o autor começa a obra operando um deslocamento em que Luíza, quase cega, prepara um vestido com trapos para a boneca Ceci:

Ao lado estava a caixinha de costura, o novelo de linha, o papel com agulhas – a tesoura enferrujada da avó mal cortava os trapos. Mordia a língua, caprichando, entortava a cabeça, mas acabava rasgando os pedaços de pano. (BRASIL, 1965, p. 11)

Nesta costura que Luíza prepara para uma boneca com a qual ninguém iria mais brincar, afinal “até mesmo Mundoca (...) não queria mais saber de brincadeira” (BRASIL, 1965, p. 11), Assis Brasil projeta uma transparência de tempos em que Luíza assume a tarefa de costurar não só a boneca, mas também o próprio texto, uma vez que o seu tempo é também o tempo desse romance difuso entre as gerações. Luíza brinca com a tessitura e traz a memória – a dela, a das demais, a do texto – de que aquela boneca seria uma espécie de permanência, sempre à espera do novo vestido, da nova geração. Aquela boneca que, a cada ciclo, ganha nova vida. Assim, Luíza (se) escreve entre tempos, o que é interessante, na medida em que é ela a personagem de interseção entre as gerações de mulheres – filha de Cremilda e mãe de Mundoca – de modo que sua vida também acompanha uma passagem e um movimento entre duas instâncias temporais, um passado e um presente posterior, como se o autor concebesse o tempo da obra em uma fronteira de tempos, em sua interseção ou, ainda, em sua passagem. Pode-se pensar, inclusive, na articulação desde romance com o romance posterior da tetralogia, *A Filha do Meio Quilo*, que, de forma similar, dá a ver a história a partir das perspectivas de filhas de personagens. De certo modo, em *Beira Rio, Beira Vida*, todas as personagens são filhas, são mulheres em posições de aprendizado da vida diante de uma outra anterior.

Em linhas gerais, a personagem de Luíza incorpora o tal “barro ancestral e trágico” como projeção para a construção do romance, na medida em que é, em um primeiro plano, de

sua história e com os atravessamentos de seu “ponto de vista”, que se darão as vidas de Cremilda e Mundoca. Assis Brasil opta por construir Luiza através de uma série de imagens projetadas de falas de sua mãe, assim como seus desdobramentos e projeções em Mundoca, ainda que através de contrastes, negatividades, oposições. Luiza é, dentre estas mulheres, por exemplo, aquela que melhor incorpora o papel ao qual Assis Brasil atribui a estrutura familiar daquelas mulheres, ou seja, a que mais se adequa e menos coloca em xeque o seu papel como trabalhadora do sexo e sua vida cotidiana na beira do cais, tal como apontou lá atrás Amohim em relação a sua pesquisa com as mulheres reais.

A figura de Luiza é aquela em que se projetam as esperanças de um desacerto na sina e no destino traçado para elas, na medida em que é a única que espera um amor que lhe resgate desta situação, assim como permanece na esperança de uma possibilidade de mudança e melhora de vida. Luiza, por exemplo, vive em sua gravidez, enquanto carregava Mundoca na barriga, a possibilidade de viver uma espécie de alforria do mundo do trabalho em sua vida adulta, projetando assim uma outra vida, ainda que nas mesmas bases de uma maternidade não tão inesperada. Dentre as três, é a que melhor constrói linhas de fuga para sua sina, ainda que através de uma alienação comum a sua classe.

Já a personagem de Cremilda, mãe de Luiza, seria aquela responsável por dar início a trajetória da vida como prostituta na beira do cais, muito embora mencione que havia recebido de sua mãe essa profissão, ou seja, Cremilda, a mãe, deixa a ver também a Cremilda filha. Entretanto, sua história é relatada através da presença e da percepção de Luiza, o que significa que sua vida é mais do que vivida por si, relatada, descrita e contada através das narrativas entre uma memória do passado e a materialização dos efeitos deste passado em sua vida presente, assim como de sua filha e neta. Cremilda é aquela que relata, por exemplo, que, como trabalhadora vaidosa, de língua ferina e personalidade forte, havia juntado dinheiro o suficiente para “mudar de vida” e montado um pequeno armazém, intitulado-se como “empresária”, do qual passa a tirar seu sustento apesar do preconceito dos compradores. Apesar disso, é mais uma vez diante da figura masculina, ou seja, após ser enganada por um amante, que perde o pouco que havia construído. Além disso, um tanto quanto amargurada pelas vicissitudes da vida, transpõe seu desgosto para sua filha e sua neta, desiludindo-as de suas esperanças e atribuindo o mal destino a uma “sina familiar”.

Cremilda chega a relatar a lenda na qual teria nascido esta sina para as mulheres da beira do cais, um episódio que envolve uma mulher do cais que fora presa injustamente, em um passado longínquo, acusada de comandar o assassinato do amante, um moço rico da cidade que por ela havia se apaixonado. Comentava-se que o próprio pai do rapaz o mandara

matar para que o relacionamento com tal mulher fosse encerrado. Durante o período da prisão, foi descoberto, no entanto, que ela estava grávida. Seu lamento soava durante a noite inteira, chorava espalhando seus gritos pela cidade. O delegado anunciou que iria suspender a alimentação da mulher em represália, mas Padre Gonçalo, a atemporal figura que atravessa as gerações de mulheres, interferiu impedindo a decisão, embora depois viesse a se posicionar contra a transferência da mulher para a Santa Casa de Misericórdia por considerar que seria um mau exemplo colocá-la em um hospital familiar. A criança teve seu futuro amaldiçoado pela mãe: “haverá de penar, penar e pegaria barriga de marinheiro, e teria uma filha que pegaria barriga de marinheiro, e a filha de sua filha pegaria barriga de marinheiro” (BRASIL, 1979, p. 56).

Assim, uma vez cravada a sina em suas histórias, as figuras passam a nortear seus destinos a partir desta mitologia de um passado. Entretanto, é o não cumprimento de uma série de condutas morais dos costumes da cidade de Parnaíba que fará de Cremilda e das demais mulheres do cais mulheres marginalizadas. No caso de Cremilda, a impressão que se tem é que ela jamais poderia integrar de forma pacificada a sociedade de sua época, nem se resolvesse não ter sido prostituta ou, então, deixar a prostituição, o que significa dizer que, ao que parece, a própria escrita de sua vida na beira do cais poderia, de certa forma, prescindir de sua profissão, essa marginalização ultrapassando os lugares estanque aos quais ela está inserida:

- A senhora vai na cidade? - perguntei.
 - Vou comprar uma casa para nós. Vai, Luiza, não deixa ninguém te ver. (...)
 - Mãe, cadê suas coisas?
 - Mostrei a eles que não faço empenho de nada, “olhem aqui – eu gritei – vou me embora com a roupa do corpo, fica tudo aí pra vocês taparem o rombo da mãe. Vamos a cidade, Luiza. Onde está o dinheiro? Vai ficar todo mundo cumprido no meu dinheiro, você vai ver.
 Na praça da Graça, tinha um bando de chover que ficou olhando “errou caminho de casa, Cremilda?” Ela me puxava pela mão, “não olhe pra trás”, ia apressado e foi direto numa casa de escada branca, toda cheia de quadro. (BRASIL, 2012, p. 39)

A última das figuras, a personagem de Mundoca, neta de Cremilda, será aquela que cria os primeiros traços de rompimento com a trajetória familiar. Sua avó a rejeitava, tratando-a com desgosto por ter sido uma filha indesejada de Luiza e, principalmente, por achar que ela não tinha beleza nem corpo para agradar os homens, não servindo para a profissão que poderia manter o sustento familiar. É excluída pelo rosto, ou seja, pelo que a constrói e a desconstrói, de uma possibilidade de habitação naquela família. É Mundoca, porém, quem arranja um emprego “na cidade”, termo empregado para referir-se ao centro de Parnaíba, e constrói, apesar do reiterado preconceito, uma relação com outros espaços urbanos,

trabalhando em um armazém e fazendo com que alguém da família possa vir a circular novamente pelos espaços do “centro” da cidade.

Entretanto, é através da própria trajetória individual de cada personagem, atravessada também por trajetórias construídas através da fusão de histórias, narrativas e tempos, ou seja, a partir de um relato difuso, que remonta a uma algaravia ou uma babel entre as mulheres, que é possível acompanhar a passagem do traçado de suas vidas. Em comum entre elas, a vivência de subsistirem do sustento de uma mesma profissão e a vida que lhes impôs a fixidez de uma localização geográfica cuja mobilidade estará em uma ética que se aprenderá com o tempo. Diante delas, uma espécie de didática da vida, uma força que organiza e modula corpos, uma forma de ética que, uma vez que tensiona todos os influxos desta narrativa, passa a guiar um modo de pensar e organizar a própria escrita: figuras de uma escrita que se encerram em uma ética cujas feições remetem ao rio.

2.2- Beira rio: um pensamento de rio como ética e escrita de movimento

Na nossa edição de *Beira Rio, Beira Vida*, comprada em uma banca de rua no bairro do Catete, no Rio de Janeiro, uma singular dedicatória na folha de rosto do livro chama a atenção: “Beira Rio, Beira Vida, não é a história de vidas à margem da vida, mas vividas como muitas outras na sua intimidade dentro do Rio da vida, com a sua inconstância ou a sua placidez de remanso e as suas correntezas. O que importa é viver e sentir-se a vida no seu curso material e nos acidentes também”. Datada de 31 de Janeiro de 1966, um ano após o lançamento do livro, a dedicatória é destinada a uma Martha e assinada por um Josué do qual não temos mais nenhuma informação. Apesar de estarmos diante desta dedicatória tal como uma garrafa lançada ao mar que conta ao longe a história de um naufrago neste rio da vida, a afirmação de Josué lança luz a uma singular particularidade que o romance modula: uma tentativa de perceber a história das mulheres do cais de Parnaíba não através de uma beira como ponto de fronteira, ou de limitação das bordas da vida, mas através de um movimento que se inaugura como estratégia de sobrevivência dos corpos diante deste rio da vida. Além disso, permite-nos adentrar no próprio rio e seus movimentos, suas translações e atravessamentos, através de uma espécie de ética de vida, um traçado que se faz diante e através das violências, mas que se dá como potência política cuja margem se apresenta em torno de uma escrita de margem. É possível pensar, a partir disso, na modulação de uma ética de vida que circunscreve na ideia de “rio”, assim como reflete a pesquisadora Costa Carvalho (2013) ao recuperar o pensamento ecocrítico de Greg Garrard (2006), para pensar o rio como

este espaço de habitação que não se dá como transitoriedade, mas como uma espécie de “paisagem da memória, entre ancestralidade e morte, ritual de vida e trabalho” (GARRARD, 2006, p. 154).

A autora destaca que toda a relação que se dá entre homem e natureza – mulheres e rio, em nosso caso – está contida numa experiência que relaciona humano e não-humano, de modo que a vida diante do rio nada mais nos diz além de que “o rio e as pessoas se conhecem, vivem as mesmas vidas, dialogam” (CARVALHO, 2013, p. 5). Assim, estamos diante de uma vinculação direta e relação imbricada, e mesmo inseparável, entre as feições do rio e a formulação de um estatuto da vida das mulheres, de modo que o rio se desdobra em seus corpos no movimento das ondas em que “as imagens construídas estão sempre ligadas ao ciclo das águas” (CARVALHO, 2013, p. 6). Do mesmo modo, descreve Assis Brasil, como se estivesse, aos poucos, construindo uma forma-rio para o romance:

O rio enchia e secava e ela nas pedras mornas – o barulho de tudo sem uma identificação precisa. (...) A sineta dos navios-gaiola, o apito mais grosso de uma barca, o grito dos canoieiros, o barulho seco do arroz e feijão pisados no cais, pareciam varrer com a brisa a calçada escura, cheia de lembranças. (BRASIL, 1965, p. 11)

No trecho acima, podemos ver Luíza (mas, como vimos anteriormente, poderia ser qualquer uma das mulheres) que, sentada na beira do cais, acompanha o movimento do rio. Perceba que acompanhar o rio, de alguma maneira, é acompanhar os fluxos e atravessamentos dos trabalhadores do rio, de modo que o que se desenha é a diferenciação entre um rio como lugar de trabalho para marinheiros e profissionais das docas, aqueles cujo trabalho era cruzar o rio, atravessá-lo, baldeá-lo, e para essas figuras femininas, as mulheres da beira do cais, aquelas cujas vidas giram em torno de uma espera, de uma contemplação do movimento lento, porém incessante do rio, como se tudo, aos poucos, se transformasse em rio e cais:

Nuno não era a recordação mais viva – era uma das recordações naquela beira do rio, naquela beira de vida. Nuno, Jessé, a mãe, a avó, a infância, os passarinhos ameaçados de morte pelo menino peralta, os navios, o navio-gaiola de Nuno, a barca de Jessé, a morte de Jessé e a mãe bêbeda, o dinheiro dos homens, tudo girava pelos mesmos pontos, pelas mesmas curvas. O cais, o cais. (BRASIL, 1965, p. 38)

É possível notar a escolha por um ponto de vista narrativo cuja construção opta por pensar o rio através de um fora, um rio material, físico, o rio da cidade. Entretanto, abre margem para este rio de Luíza como também um rio que se dá pelo interior e que é aplacado por um outro movimento, o movimento não da cidade, mas do próprio rio da vida. Um rio que, em sua placidez, reflete uma dinâmica da própria vida que Luíza identifica em si e nas demais mulheres. Aos poucos, Assis Brasil monta este traçado metonímico que se constrói

entre a vida daquelas mulheres e o fluxo próprio do rio, através daquilo que se poderia chamar de uma lógica do rio, ou a vida através de uma ética cujo traçado é modulado por aquele rio. Assim, o próprio título do romance propõe uma translação de sentido entre estas “beiras vidas” que são traçadas diante de um “beira rio”, que através desta relação metonímica poderia significar algo como “as beiras dos rios da vida” ou, ainda, “as beiras vidas dos rios”, de modo que Assis Brasil convoca, a partir disso, uma vasta tradição da vida percebida do ponto de vista do rio.

Heráclito é talvez o filósofo ao qual cabe a primeira grande reflexão a respeito dos rios. Ele percebe uma espécie de impermanência permanente quando compara o rio com a trajetória da vida humana. Com uma perspectiva típica do pensamento pré-socrático, portanto pré-platônico, sua reflexão mais conhecida chega até nós através de Plutarco. Neste trecho, Heráclito afirma que:

Em rio não se pode entrar duas vezes no mesmo, nem substância mortal tocar duas vezes na mesma condição; mas pela intensidade e rapidez da mudança dispersa e de novo reúne, compõe-se e desiste, aproxima-se e afasta-se. (HERÁCLITO, 1996, p. 392)

É interessante este apontamento de Plutarco a respeito de Heráclito, na medida em que ressalta uma relação ambivalente entre a mobilidade daquilo que é constantemente movente e uma impossibilidade de movimento naquilo que nunca cessa de caminhar: a vida como projeção deste rio incessante se conforma tal como desenha Assis Brasil em *Beira Rio, Beira Vida*, entre uma passagem atroz de um tempo e uma espécie de destino que não cessa de se fazer presente. Em suas alegorias, Heráclito aponta para uma síntese desta relação entre vida e rio: “Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos”⁹⁰, evidenciando e aprofundando ainda mais uma marca de tragicidade desta vida de rio.

Porém, o caso mais significativo daquilo que chamamos de uma ética do rio vem de Guimarães Rosa. Em *Grande Sertão Veredas*, Rosa dá uma espécie de testemunho do rio como um espelhamento da força dos homens, de modo que o rio aparece como atravessamento das diversas fases da vida das personagens. Se na obra do autor mineiro o sertão pode ser visto como uma projeção de todo o mundo, os rios são descritos como testemunhas que tensionam uma série de forças transitórias, através de vidas humanas em suas travessias. O rio, neste sentido, passa a ser uma projeção alegórica, um suporte da narrativa: “Diadorim, esse, o senhor sabe como um rio é bravo? É, toda a vida, de longe, a longe, rolando essas braças águas, de outra parte, de fugida, no sertão” (ROSA, 2006, p. 323).

⁹⁰ Trecho presente na alegoria 24 da edição de *Os Pensadores a respeito dos Pré-Socráticos*, edição Editora Ática, 1991

Esta relação entre as veredas e o sertão já foram amplamente estudadas, assim como a relação que se faz dos nomes de Diadorim e Riobaldo, principalmente por conta do que escreve o próprio Rosa no romance, quando pergunta; “Que é que é um nome?”, respondendo que “Nome não dá; nome recebe” (ROSA, 2006, p.121). Alguns desses estudos lançam luz sobre o nome de Diadorim como uma combinação possível entre um “dom de deus”, com o prefixo dia, significando “através”, desdobrando-se em múltiplos sentidos, desde “através da dor”, mas também do “dia” como parte do diabo, ou do próprio dia. O mesmo se faz com Riobaldo, ao extrair do nome a relação entre o prefixo rio e o sufixo baldo, que traz consigo o sentido de uma falta, de um expresso sentido de um perder-se. Baldo possui origem árabe e é recuperado do termo *badil*, que significa “inútil”, e que chega até o português nos advérbios “em balde”, como também na locução adverbial “de balde”. Destes advérbios, advêm os adjetivos “baldo” e “baldio”, assim como o verbo baldar, que vem daquilo que não “vale esforços”. De certa forma, uma primeira possibilidade de articulação de Rosa para Riobaldo é justamente a composição deste rio incessante, que atravessa tudo e que, de certa forma, se torna informe, se perdendo diante das bordas e beiras.

Um rio que é, por fim, de contornos difíceis de capturar. Riobaldo seria o próprio movimento do narrado, uma condução da história através desta lógica do rio que apontamos também como uma espécie de ética do rio: um rio cuja margem está também na possibilidade de desfazer o estabelecimento de pontos fixáveis e identificáveis, de modo que Riobaldo é composto de uma materialidade informe e metamorfoseante. Em contrapartida, a pesquisadora Adélia Bezerra de Menezes (2002), em artigo intitulado *Matéria Vertente: “Grande Sertão Veredas” de Guimarães Rosa e o Rio São Francisco*, destaca uma ambivalência contida no nome de Riobaldo que, ao mesmo tempo em que expressa este “baldar-se”, também pode ser visto como “barragem” ou “parede para represar as águas de um açude”, extraindo de baldo também a palavra “balde”, no sentido de um recipiente, podendo tal nome expressar simultaneamente uma perda de suas margens e uma força de represamento “da correnteza de um rio” (MENEZES, 2002, p. 20), o que parece corroborar a percepção de Assis Brasil, para quem Riobaldo é um “inquiridor”, um “sábio ontológico (...) não intelectual, mas um observador e perguntador”, quase como se o próprio sertão interrogasse por meio de Riobaldo que seria, assim, “o próprio mundo” (BRASIL, 1975, p. 63).

É relevante pensar nestas duas perspectivas de encarar o rio, uma vez que nossa percepção do rio como espelhamento de uma ética e uma dinâmica para escrita e construção narrativa em *Beira Rio, Beira Vida* se dá justamente nesta fresta: entre um rio cuja face se dá

como uma imobilidade, um tempo imanente e incessante em sua esterilidade, e uma escrita que incorpora o movimento do rio contra ele próprio, na busca de operar e dar a ele e às vidas ao seu redor um testemunho, uma escrita. Por este caminho, podemos recuperar também o conto *A Terceira Margem do Rio*, em que Guimarães Rosa (2006) pensa o rio como um desfazimento das oposições formadas pelas margens através de uma tentativa de desarticular o rio como espaço de fronteira, de traçado que separa, que demarca e delimita, para pensar o rio como uma espécie de texto que busca superar os limites do rio, ou melhor, um rio cuja margem desvincula-se de suas próprias bordas e fronteiras, de modo que, como afirma Davi Pessoa (2008), em artigo chamado *A Terceira Margem*, Rosa opera uma “renovação do mundo (...) pela diluição de fronteiras” (PESSOA, 2008, p. 57). O conto *A Terceira Margem do Rio*, lançado na coletânea *Primeiras Estórias*, de 1962, três anos antes de *Beira Rio, Beira Vida*, acompanha a trajetória de um pai que passa a habitar, em silêncio, um rio que vai “por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre”; um rio que se apresenta como um texto a decifrar, que, tal como o pai, se mostra pelo silêncio, vai sendo percebido através de sua espessura, sua tessitura estendida: “Largo, de não se poder ver a forma da outra beira”, uma vez que é um rio que, ao marcar sua passagem, vai tratando de apagar suas próprias marcas. A respeito do conto, Guimarães Rosa teria dito que “quase que toda palavra, nele, assume a pluralidade de direções e sentidos, tem uma dinâmica espiritual, filosófica, disfarçada”, de modo que quaisquer leituras da obra deveriam ser “anti-racionalista” e “anti-realista” (ROSA, 1996, p.6).

A aproximação entre os rios de Guimarães Rosa e Assis Brasil se faz necessária principalmente pela ponte que João Cabral de Melo Neto (2012), com seu poema *O Rio* faz entre ambos, sendo de João Cabral, por exemplo, que teria germinado para Assis Brasil uma modulação da língua sobre o rio que, posteriormente, seria incorporada por Rosa. Estes rios que já, de certa forma, traçam beiras entre as vidas:

Os rios que eu encontro
vão seguindo comigo.
Rios são de água pouca,
em que a água sempre está por um fio.
Cortados no verão
que faz ecar todos os rios.
Rios todos com nome
e que abraço como a amigos.
Uns com nome de gente,
outros com nome de bicho,
uns com nome de santo,
muitos só com apelido.
Mas todos como a gente
que por aqui tenho visto:
a gente cuja vida

se interrompe quando os rios. (MELO NETO, 2012, p. 41)

João Cabral aparece nos volumes críticos de Assis Brasil (1973a) quando este menciona o extenso trabalho que produziu sobre a obra de Rosa, publicado posteriormente no volume crítico *Guimarães Rosa*, de 1969, com escritos produzidos nos anos anteriores, alguns publicados no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, ou seja, mais ou menos no ano da primeira publicação de *Beira Rio, Beira Vida*. Nesses ensaios sobre Rosa, o autor escreve, por exemplo, sobre os prefácios de *Primeiras Histórias* e, principalmente, de *Tutameia – Terceiras Histórias*, em que, segundo Assis Brasil, Rosa nos oferece a chave para entendimento de toda sua obra, em que busca no “próprio processo do ato criador (...) as raízes da expressão literária” (BRASIL, 1975, p. 63), uma escrita que, num primeiro momento, se pode notar como uma escrita de invenção de uma expressão.

Porém, a perspectiva da escrita de nossa “beira rio” está no fato de que esta chave que oferece Guimarães Rosa se apresenta também na inscrição de uma escrita de rio que opera não só na invenção da palavra, mas também na invenção de um silêncio a ser traduzido e que se mostra como um “não-lugar”, um espaço “não-localizável”, ou seja, um rio que opera o desfazimento dos lugares na busca de uma terceira margem. Assis Brasil, em caminho similar, opera o rio como um protagonista cuja dicção fala pelas mulheres da beira do cais. A incapacidade de dizer algo para além do próprio destino é, de alguma maneira, uma espécie de incorporação do rio por essas mulheres, de modo que o que passa a operar no corpo de Cremilda, Luiza e Mundoca é um processo de identificação com o rio, de uma simbiose orgânica entre a escrita do rio e a escrita do cais. Elas passam, então, a relacionar o cais e a beira do rio como uma metáfora, ou melhor dizendo, uma metonímia que fabula uma imagem entre o rio e a vida. Vida de margem que faz com que estar diante da beira do rio passe a significar simultaneamente estar na beira da vida. Através dessa associação, na medida em que as dimensões, as bordas e os traçados deste rio são perdidos no decorrer do romance na fusão entre movimento e fixidez, o que se tem é um rio que se miniaturiza diante das narrativas das mulheres, enquanto que em outros momentos o que se vê são as próprias mulheres fixadas pelas bordas do rio, o que sinaliza uma relação ambivalente em que não se sabe se é a imensidão do rio que se espelha nas mulheres ou as mulheres que passam a falar como os rios.

Como afirma Wilbert Claython F. Salgueiro (1994), no artigo *Meio a Meio o rio ri-se: duas terceiras margens, Guimarães a Caetano*, a respeito ainda do conto de Rosa, trata-se de uma ética em que “a água é o guia”, uma vez que é “o signo fluido do discurso, linguagem

corrente” (CLAYTHON, 1994, p. 25) que atravessa e tensiona corpo, texto, silêncio, beiras. De uma forma ou de outra, a escrita de rio adotada por Assis Brasil promove uma relação intrincada entre uma beira de rio e um tempo de rio que modula toda a construção a narrativa de *Beira Rio, Beira Vida*, de modo que o romance se estrutura na escrita deste texto de rio, simultaneamente, atracado às beiras da escrita, porém, em um movimento lento e incessante que empurra a escrita para frente. O trajeto da obra se forma, então, através da lenta e gradual transferência de uma forma fixa de um rio imaginado para um rio que opera como transformação, de onde se pode concluir que é no próprio decorrer da narrativa que a visão do rio se alterna de uma forma física, dos movimentos de entrada e saída no porto da cidade, para um rio que começa a traçar um aspecto íntimo, da construção da subjetividade das personagens:

Puxava as pernas dormentes, estirava as costas doidas, o rio mais seco mostrava as pedras negras do outro lado.

Estava na hora das marrecas sobrevoarem os navios iluminados – as barcas carregadas soltavam apitos longos, os apitos anunciavam a volta de Jessé, a volta de Nuno, a volta daquele batalhão de fradas douradas e altivas. Quantos haviam voltado por ela? Exatamente por ela? Talvez Nuno – nem ele. Jessé morto. (BRASIL, 1965, p. 12)

Esta descrição da personagem de Luíza e de seu corpo que dói ao se prostrar à beira do rio projeta uma espera (de que?) que começa a confundir-se com a espera que é também do próprio do rio, de modo que esta transferência passa a mobilizar a personagem, que projeta em si a própria espera que ela observa no porto: a percepção de um rio que espera os trabalhadores, sua vida que espera aquilo que o rio espera: “Depois simplesmente esperará, esperará por qualquer coisa – que o cenário mudasse, por exemplo, que o cais não mais se enchesse daqueles homens fardados com os mesmos passos estalando na calçada” (BRASIL, 1965, p. 40).

É por conta disso que se dá esta espécie de “didática do rio”, cujo aprendizado não se faz apenas através da passagem do tempo ou do acúmulo de conhecimento das gerações mas de uma constante expectativa do rio, uma espécie de nostalgia de rio, uma percepção de que em outros tempos o rio corria de forma diferente, ou que outrora houve um rio em que “no verão descobria todas as pedras”, que mostrava parte de sua face, mas que agora se esgarçava nesta temporalidade estendida. Trata-se da formulação, também, de um des-tempo de rio: um rio que possui um ritmo próprio, uma cadência. Como aponta Claython (1994):

O rio. O rio é o ritmo, a dicção do texto, a singular leitura, a invenção do meio. Errante, incessante, renovável – abrigo do múltiplo. (...) Sem o rio, não há o desenho da margem. O rio é, sendo, o gerúndio do discurso. (CLAYTON, 1994, p. 28)

De certa maneira, é o rio que inventa, também, o livro. Assis Brasil, na tentativa de escrever sobre a beira, precisa, antes, compor um desenho de rio, suas esperas, suas vozes e seus silêncios, seus fluxos e seus atravessamentos. Como escrever um rio, como escrever uma beira, como escrever uma vida, estas talvez sejam as principais perguntas sobre as quais o autor se debruça. Um rio que, como visto na relação entre o mapa e a cidade, produz riqueza, mas também dá a ver uma temporalidade múltipla da terra e que aponta para uma Parnaíba que passa a ser vista por sua elite como atrasada e, em alguma medida, apresenta o orgulho de um fora, de um ir-se. Um rio cuja principal marca é dar a ver um fora: que aponta para uma saída, uma liberdade e, ao mesmo tempo, encurta o horizonte e lança os sujeitos na dimensão de um rio interior.

Por conta disso, pode-se inferir que Assis Brasil escreve o rio na intensificação destas dinâmicas, porém capturando-as por suas veredas, abrigando na beira as suas multiplicidades e dando-as a ver através de corpos marginalizados. Assim, eles passam a ser escritos neste espaço claustrofóbico entre a passagem do rio e as formas da cidade. O rio, desta forma, ultrapassa a instância de um rio físico, de fora, assim como ultrapassa também o mero espelhamento da subjetividade das personagens; como no conto de Guimarães Rosa, opera-se uma trama de um rio que se desfaz simultaneamente como materialidade e subjetividade para se escrever como uma espécie de política de um rio, um terceiro rio:

Mesmo vinte anos mais tarde ou quarenta, continuaria pelas tardes no cais – as barcas de algodão e arroz se repetindo, os navios que iam crescendo, tomando novas cores – os gritos dos canoieiros atravessavam o rio, voltavam do outro lado, para lá e para cá, as canoas deslizavam magras e serenas. (BRASIL, 1965, p. 12)

Porém, “se há margem, há margens” (CLAYTHON, 1994, p. 29), ou seja, se temos um rio que, diante da espera, ainda corre e, diante da margem fixa, de uma beira rio estéril, opera uma potência de movimento cuja tradução se dá justamente numa política da beira, o que emerge é um rio como matéria da sua própria escrita. Assim como Guimarães Rosa, Assis Brasil parece operar uma espécie de dicção do rio, cujo movimento é cerrado, porém é de sua fresta que extrai um outro rio, um rio que inventa uma outra beira, a beira como uma política contra a margem e contra as fronteiras como separação: o rio como a tentativa de superar as margens e engendrar uma política e uma escrita de beira. É por isso que, de certa forma, “o rio é o ritmo, a dicção do texto, a singular leitura, a invenção do meio” (CLAYTHON, 1994, p. 28). Como vamos ver mais à frente, se Assis Brasil em *Os Que Bebem como os Cães* será aquele cuja escrita se reduplica em alguém que “escreve como os cães”, em *Beira Rio, Beira*

Rio, o que se tem é um movimento daquele que “escreve como o rio”. Porém, este rio conta o quê – ou, melhor, ele conta quem?

2.3- Beira vida: a marginalização dos corpos à beira do cais

O estatuto de margem que *Beira Rio*, *Beira Vida* captura da formação, do movimento e da ética do rio pode também ser visto da tentativa de escrever, partindo das margens da literatura, sobre uma marginalização dos corpos de suas personagens. Vimos anteriormente, por exemplo, a figura de Jessé como um personagem que escapa à claustrofobia narrativa construída por Assis Brasil quando decide atravessar a beira do rio e passar um tempo vivendo em um barco. Na sua busca por linhas de fuga para este destino traçado pela vida, Jessé adentra o rio como tentativa de escapar desta beira infinita que se apresenta diante das personagens. Entretanto, vimos também que tanto Jessé quanto as demais personagens são marcados pelo caráter de uma “sina”: uma marca aterradora que sufoca e asfixia a narrativa em uma estrutura incessante, claustrofóbica.

É interessante pensar este ponto também da perspectiva de uma escrita que se dá não apenas a respeito de uma margem, mas principalmente a partir de uma escritura de margem, como se essa escrita não fosse propriamente algo que dissesse respeito a um “conteúdo”, a uma narrativa de uma história marginal, uma temática, mas uma vinculação mais abrangente com um pensamento de uma marginalidade da arte contra uma forma hegemônica, ainda que Assis Brasil não trate de nenhum tipo de proposição filosófica que corresponda aos preceitos da época, nem tampouco escreva um romance de tese, tratado sociológico-ficcional a respeito destas margens. Pelo contrário, o grande traço de sua obra se dá no atravessamento entre a construção destas vidas de margens e a própria escrita destas construções.

O percurso de marginalização dos corpos em *Beira Rio*, *Beira Vida* foi abordado na dissertação de Maria Solange Almeida de Deus Leopoldino (1985), chamada *Beira Rio, Beira Vida de Assis Brasil: no discurso regionalista (des)articulado na fala da prostituta, o (des)velamento da violência na existência marginalizada*. No texto, a autora pretende pensar esta marginalização social refletida no romance como resultante, primeiro, de uma série de normas sociais rígidas, assim como de uma violência social que se impõe como mecanismo de manutenção do estabelecido por esta norma, apontando mais uma vez que o autor opta por fazer sua denúncia a partir da ordem estética, e não tendo como foco um aspecto sociológico ou “ideológico”, diferenciando-o de autores como José Lins do Rego e Graciliano Ramos, por exemplo.

Entretanto, o uso da estética como forma de denúncia é dado operacionalizando um horizonte que atravessa e coloca em tensão uma série de outras obras que tem como um pano de fundo o tema da prostituição. Como apontou Leopoldino, podemos voltar a obras como *Luciola*, de José de Alencar, ou *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio, ao lado de personagens como Leonie e Pombinha, de *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo – obras que formam um imaginário da prostituição na literatura brasileira que é recuperado pelo romance social moderno da década de 30, que parece ter encontrado na prostituição uma interseção das misérias humanas, entre os atravessamentos de gênero, de classe, raça, além de uma espécie de desgraçamento social e moral, como no poema *Balada do Mangue*, de Vinícius de Moraes, em que o poeta pergunta:

Ah, jovens putas das tardes
 O que vos aconteceu
 Para assim envenenardes
 O pólen que Deus vos deu? (...)
 Por que não vos trucidais
 Ó inimigas? ou bem
 Não ateais fogo às vestes
 E vos lançais como tochas
 Contra esses homens de nada
 Nessa terra de ninguém! (MORAES, 1946)

Publicado em 1946, o poema vê as prostitutas como “Pobres, trágicas mulheres Multidimensionais”, que assim como no romance de Assis Brasil se apresentam como “Passadiço de navais!”, o que, como aponta Leopoldino, “demarca também as posições do homem e da mulher tanto no âmbito dos papéis desempenhados no contexto social quanto na divisão do trabalho, reproduzindo, assim, um modelo de organização social” que separa para as mulheres apenas dois espaços: as da “classe alta” a quem “cabe o papel de esposa dentro da constituição da família legalizada” ou “a mulher da ‘classe baixa’” que, “necessitando manter-se numa sociedade onde o mercado de trabalho é fechado à participação feminina”, por sua vez encontra, quando ausente de um homem a quem lhes de provento, “somente na prostituição uma ‘forma viável’ de subsistência” (LEOPOLDINO, 1985, p. 21).

Para pensar a marginalização, ou o estatuto da margem, é interessante apontar para o pensamento da filósofa mexicana-americana Glória Anzaldúa, na obra *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, publicado em 1987, em que ela propõe uma escrita biográfico-filosófica, numa língua que margeia o inglês e o espanhol, sobre sua experiência de uma vida de fronteira da perspectiva da “mestiza”. Um primeiro ponto que ela ressalta, ainda no prefácio da primeira edição, é que, de certa forma, a própria ideia de fronteira ou de terra fronteiriça vai sempre se instaurar “cuando la clase baja, media, alta e infra se tocan”

(ANZALDÚA, 2012, p. 35), o que significa dizer que toda fronteira é marcada também por um recorte e um atravessamento de classes. Isto pode ser visto no romance em toda geografia da cidade de Parnaíba, ainda que esta percepção de uma vida de “margem” se dê de forma distinta e bastante mais acentuada na parte mais baixa da pirâmide social do romance, levando-se em conta todas as contradições existentes. A questão para Anzaldúa é perceber que “vivir en los bordes y en las fronteras, mantener intacta la propia integridad e identidad cambiante y mutiple es como ratar de nadar em un nuevo elemento, em un elemento ‘ajenos’” (ANZALDÚA, 2012, p. 35). É, talvez, este caráter de constante “estrangeirismo” da vida das fronteiras que faz, por exemplo, que a construção de uma identidade seja essencial para as personagens de *Beira Rio, Beira Vida*, quando, por exemplo, a personagem de Cremilda opta, ao se ver excluída das outras partes da cidade, por arrumar um emprego “a sua maneira”:

Decidiu procurar um emprego, mas a sua maneira, a única maneira que tinha em sua frente – era um gosto esquisito de vingança, tinha que se vingar do mundo, ou mais particularmente deles, dos desgraçados. Estranho que fosse uma vingança na própria alma. (BRASIL, 1979, p. 73)

Assim, Assis Brasil trabalha na ambivalência entre construir uma identidade própria diante de sua marginalização, encontrando alguma forma de formar-se a si próprio na procura de identidades sociais identificáveis, rostos capturáveis, que lhe deem um traçado ao mesmo tempo um caráter individual e coletivo. Ao mesmo tempo, o autor faz uso do recurso de, na linguagem, encontrar meios de desfazer estas individualidades para que vejamos nas misérias individuais a sua dimensão ampliada. Entre narração e descrição, Assis Brasil vai montando, aos poucos, esta fresta de espaço em que se constrói o papel da prostituição naquele contexto social e, principalmente, no decorrer do romance.

Um trecho significativo disto está na descrição da primeira menstruação de Luíza, momento em que o autor traça um marco relevante para entendermos essa entrada numa dinâmica coral com as gerações anteriores de sua família, assim como da prostituição como um todo. O que se tem até aquele ponto, de certa maneira, é uma menina Luíza, aquela a quem a “sina” da prostituição ainda não atingiu justamente por ainda não ter se transformado em mulher. Até este ponto, Luíza era tal qual sua boneca Ceci que, apesar de se vestir com vestidos maltrapilhos, recosturados com as sobras de vestidos velhos, ainda assim mantinha um caráter de “limpeza”. Entretanto, através da primeira menstruação, Assis Brasil aponta para um processo que desloca Luíza deste espaço da imaginação, da invenção de uma vida possível, para recolocá-la em uma trilha não só familiar, mas de um aspecto de vida coletivo. Desta forma, reflete Leopoldino, o autor trata de articular um “momento literário que funde a

natureza humana e cósmica” (LEOPOLDINO, 1985, p. 37). A personagem de Luíza diz: “Nunca me senti tão ruim (...) o sol esquentava minha cabeça, tinha sede, só me lembro disso – o sol quente, tudo pegando fogo, tudo avermelhado” (BRASIL, 1965, p. 41).

Esta aproximação entre uma natureza que se avermelha em consonância com a primeira menstruação de Luíza, de certa maneira, destaca este momento específico da vida da menina que, segundo a tradição cultural ocidental, se tornaria mulher, para colocá-la agora na trilha de uma unidade social, atravessada, assim como sua mãe, pelos preconceitos de classe, pelas normativas de gênero e, principalmente, pela marginalização de seus corpos diante da miséria. E isto, de certa maneira, evidencia o que Anzaldúa (2012) reflete quando afirma que “la cultura espera que las mujeres muestren mayor aceptación del sistema de valores que los hombres e mayor compromiso con él” (ANZALDÚA, 2012, p. 57). O resultado disso, para as figuras que habitam essas fronteiras da vida, é ambivalente, na medida em que aceitar o sistema de valores tem pouco a ver com incorporar uma rede de moralidades que lhe construam enquanto sujeito. Na realidade, o que se percebe é até o oposto: enquanto a mulher de classe alta e média torna-se mulher para se tornar apta ao casamento, no caso de Luíza, a filha da prostituta na beira do cais, a chegada da vida adulta lhe incorpora na trilha de sua classe, lhe insere dentro de uma série de marginalizações: de ser mulher, de ser pobre, de ser prostituta, de viver à beira da vida, ou seja, uma margem e uma fronteira da qual a infância lhe havia guardado durante os primeiros anos de vida. É na “aceitação” desse sistema de valores, que são mais cobrados das mulheres, com destaca Anzaldúa, que ela é lançada, mas também se lança nesta vida de fronteira. Afinal, que outros recursos lhe foram apresentados?

Trata-se de, simbolicamente, compor um momento singular, único, um fragmento mínimo de realidade que exprima um rompimento absoluto com o estatuto de uma infância porvir em detrimento de uma vida adulta cujo destino se traça não só por uma história individual de uma saga familiar, mas também por um conhecimento íntimo, ao se tornar adulta, daquilo que emerge silenciosamente, mas que urge por uma intuição imediata da realidade. Leopoldino aponta este momento como um “descortinamento do mundo no qual Luíza percebe sua vida se fazendo como a de sua mãe, sua avó”, através da articulação entre passado e presente do qual, embora ela busque escapar, acaba “confirmando a aceitação passiva daquilo que ela mesma nega. A rejeição se coloca (...) como forma velada de reprodução do discurso do outro” (LEOPOLDINO, 1985, 38.39), de montar um “espaço poético da prostituição” que deixa de ser “geografizada” e assume o espaço da vida imaginária, semelhante em suas relações para todos os indivíduos de qualquer província:

Esse olhar não é solitário, é múltiplo, traduzido por várias formas de ver, na função das quais variam os pontos de vista e as posturas ante a vida. É o caráter polifônico do discurso, que possibilita às diversas personagens, no momento oportuno dirigir sua própria narrativa e expressar sua percepção das demais. (LEOPOLDINO, 1985, p. 45-46)

É este “espaço poético da prostituição” que Assis Brasil desenha em *Beira Rio, Beira Vida*, em articulação com esta fresta de marginalização dos corpos na beira do cais. O estatuto de margem construído pelo autor se dá na caracterização fragmentária, passo a passo, deste espaço poético da beira, e isso se dá através da própria composição de uma escrita que se coloca às margens, inclusive de uma literatura hegemônica em relação a uma tradição da literatura sobre prostituição – afinal, como aponta Anzaldúa, para um pensamento de fronteira é preciso encontrar uma nova linguagem, “un lenguaje que corresponde a un modo de vivir” (ANZALDÚA, 2012, p. 105). Assim, a história individual de Luíza, por exemplo, quando se reduplica nesta experiência “cósmica do sol” da vida, ultrapassa uma dimensão individual e ganha um caráter não só simbólico, mas alegórico, em que estão os fragmentos de memórias dessas mulheres, assim como uma narrativa regressiva, em negativo, trazem à tona experiências individuais nestes processos de coletivização. Como afirma Leopoldino:

O retrocesso e a fragmentação, como formas recuperadoras da memória, compõe o mundo imaginário da prostituição, onde as experiências deixam de ser individuais e passam a ser coletivas, experiências que não são de uma mulher isolada mas da mulher, presa num sistema de regras que a coisifica. (LEOPOLDINO, 1985, p. 47)

Ainda assim, é possível observar mais do que um processo que passa do indivíduo pro coletivo: o que Assis Brasil compõe é uma série de passagens, atravessamentos e tensionamentos constantes entre o individual e o coletivo e, por conseguinte, uma macro-história e micro-história de uma modernidade urbana através de um devir moderno que não assoma aos corpos dos indivíduos marginalizados. O que se tem, no fim das contas, é a exposição estética dos anacronismos dos tempos da cidade, dos tempos modernos, como se geograficamente a experiência de tempo fosse tão distinta que pensar em uma cidade é quase uma impossibilidade. Por este prisma, é possível ler *Beira Rio, Beira Vida* por uma série panorâmica de corpos que se aproximam e se distanciam em tempos distintos, em modulações de vida distintas e, principalmente, com linguagens distintas, desarticulando simultaneamente um caráter sociológico e individualista da questão, ao mesmo tempo em que traça na materialidade dos corpos de Cremilda, Luíza e Mundoca esta marginalização que, diante deste processo de coletivização das formas de margem, se torna fragmento de uma experiência mais global, como a menstruação de Luíza.

Nesta perspectiva, Glória Anzaldúa oferece um ponto de vista bastante curioso para pensarmos a relação entre a ideia de margem, ou seja, da marginalização das figuras, e uma linguagem que se apresenta como de margem. Para a autora, a capacidade do relato da margem, o que em outras palavras significa dizer a composição deste discurso minoritário, que se fraciona nas múltiplas bordas da literatura entre escrita e temática, narrativa e pensamento, prosa e poesia, insere tanto aqueles que escrevem quanto aqueles que escutam numa espécie de relação xamanística. Para ela, quem detém a palavra faz o papel de um xamã, uma vez que trabalha na montagem de um vasto mosaico de experiências entre texturas materiais da vida até antevisões coletivas, ou seja, das classes que se atravessam, de forma que o que se tem é uma “hibridación de metáforas, diversos tipos de ideias que surgen aqui y allá, llenas de vaciaciones y contradicciones aparentes”. Assim, tais relatos se tornam “un ensamblaje, un collage, un trabajo de chaquira com diferentes motivos y un núcleo central que a veces aparece y otras desaparece em una danza loca” (ANZALDÚA, 2012, p. 121). Como proposta decolonial do pensamento, ela aponta que a cultura ocidental, ao contrário, busca ocultar as fronteiras, através de um pensamento típico do liberalismo que planifica as pessoas como iguais, retirando-a de seus contextos de classes, por exemplo, ao pensar a margem somente pela perspectiva do indivíduo, principalmente no que diz respeito a linguagem:

Carla la presencia cualidades y significados internos. Está dedicado a la validación de si mismo. Su tarea es conmover a los humanos, alcanzando una maestría sobre el contenido, la técnica, el sentimiento. El arte occidental es siempre completo y siempre “en poder”. Es individual (no colectivo). Es “psicológico”, ya que hace girar sus energía entre si mismo y sus testigos. (ANZALDÚA, 2012, p. 122)

Cabe ressaltar que a geografização do espaço urbano produzido por Assis Brasil na montagem e no desfazimento de um mapa de Parnaíba se dá também a partir da imposição de uma espécie de barreira ou impedimento da dialética entre esses espaços, de modo que os tensionamentos e atravessamentos entre as diversas áreas da cidade não são formas de os fazer desvanecer, nem tampouco de pulverizá-los, mas de marcar as potências e as misérias, aqui ambivalentes, de um modelo de estratificação social. De certa forma, Assis Brasil traça duas linhas bastante evidentes entre uma moralidade urbana e uma moralidade do cais, uma de caráter positivo e outro de caráter negativo, apontando para a vida no cais como um modo de vida “desviante” de uma norma geral, porém de uma norma que é estabelecida por um poder que se autodenomina como tal, mas detém o capital e a máquina pública e de informação, sendo o livro mais um dos desdobramentos desta máquina.

Pode-se afirmar, deste modo, que o processo de marginalização, em um primeiro momento, não é um dado de quem se assume como tal ou uma decisão por uma vida de marginalidade, pelo contrário, a marginalização é uma espécie de marca que é dada a um grupo excluído que serve como diferenciação de classe e identificação de determinados “atributos ou comportamentos” que determinariam quem seria de tal ou tal parcela de uma sociedade. Como aponta Leopoldino, o que se monta é uma marginalidade pautada pelo “desvio”, em que “a normalidade pertence aos ricos” e “o poder cabe a uma parcela, gerando uma assimetria entre os grupos sociais e, conseqüentemente, uma relação de certa forma de domínio de um grupo sobre outro” (LEOPOLDINO, 1985, p. 49).

Ressaltar este ponto é relevante para compor uma diferenciação entre um processo de marginalização de sujeitos e um lugar de marginalidade. De um lado, é preciso verificar e constatar que os corpos desses sujeitos, não só das mulheres prostituídas na beira do cais, mas também bêbados, apostadores, frequentadores dos bordéis e uma série de excluídos de uma ordem social de normalidades, estão ali por conta da própria formulação de um traçado de margem dado por outros, de modo a delimitar os atravessamentos entre classes, construindo muros e fronteiras daquilo que é tido como de um grupo social “marginal”. De outro, é necessário apontar como essa marginalização passa a ser, em um primeiro momento, um ponto assumido pelas próprias personagens. Como exemplo, podemos observar a própria personagem de Luíza, passiva diante do próprio destino e que procura nas linhas de fuga de um horizonte estreito as possibilidades de ascender na vida. Apesar de Leopoldino acenar com correção que esta “passividade” das personagens é uma forma de “auto-violência que gera (...) postura vingativa diante da vida”, materializando-se como “auto-vingança”, como “revolta das personagens contra si mesmas” – a destacando que precisamos reconhecer que o que elas passam é um “problema pessoal” e não uma “sina” (LEOPOLDINO, 1985, p. 52) – acreditamos que a proposta de Assis Brasil passa por outro ponto. Não é possível, por exemplo, reconhecer na passividade das personagens algo de uma alienação social das suas condições de vida. Pelo contrário, as três gerações de mulheres se reconhecem, assim como reconhecem seus lugares no mundo. E no interior de seus lugares buscam, a partir de seus horizontes, transformar suas vidas em vidas melhores. O que faz Assis Brasil, no entanto, é não atravessar essas figuras de potências revolucionárias, transformadoras, exógenas, estranhas inclusive à verossimilhança do romance, em pleno reconhecimento de suas questões de classe e desalienadas do estatuto dos poderes que as lançam para a beira do cais. Dando um perfil que se aproxima e se distancia do campo de visão e ponto de vista das personagens, em um romance que se fragmenta entre um reconhecimento das condições de vida e uma

incapacidade cotidiana para transformação dessas condições, Assis Brasil se aproxima, por exemplo, do teatro épico de Bertolt Brecht (2005), que visa o recorte do texto em episódios repetidos, um deslocamento de uma temporalidade que se espraia por gerações, o distanciamento da catarse e da purgação do sofrimento das personagens, a possibilidade de uma emergência de um devir revolucionário no leitor, ou seja, naquele a quem a escrita se dirige.

Na verdade, este efeito brechtiano, que muitas vezes gera confusão em artistas que buscam fazer uma arte mais engajada, não busca apenas um distanciamento da realidade da personagem, mas uma espécie de desarticulação das estruturas da obra. O seu é fazer ver não só as condições sociais das, mas também a passagem desses efeitos em relação a seus atos. Além disso, busca também que o espectador seja capaz de perceber não só a passagem na vida das personagens, mas também na própria escrita de seus textos, como se o texto amadurecesse ao lado de suas personagens. Brecht (2005) percebe que este ponto acontece desde o começo das artes dramáticas e literárias, quando aponta que, muitas vezes, o gênero épico é invadido pelo gênero dramático e vice versa. Assim, ele destaca o dramático como aquilo que cria e acentua o efeito do drama em busca de “dar realce ao ambiente em que viviam os homens”, buscando fazê-lo “do ponto de vista da figura central do drama”. O resultado disso “aparecia a nossos olhos como uma tempestade que apenas se entrevê num barco que desfralda as velas à superfície das águas e, depois, é visto ao vergar das velas”(BRECHT, 2005, p. 65). Para evitar isto, ou seja, uma concomitância entre personagem e ambiente, entre geografia e biografia, o autor pretendia um teatro épico em que “o ambiente se manifestasse independentemente” (BRECHT, 2005, p. 65).

Podemos trazer como exemplo, a peça de teatro *Mãe Coragem e Seus Filhos*, em que uma mãe que vende utensílios básicos em uma carroça durante a guerra, tirando seu sustento da guerra. Ela passa, ato a ato, a ver seus filhos se distanciarem e morrerem por conta desta guerra. A “alienação” de Mãe Coragem de sua situação não faz com que ela não reconheça os problemas de sua vida, mas a faz reconhecer que seus problemas estão atravessados também pelos problemas de seu tempo e que, por isso, não possui individualmente as condições de vida para traçar linhas de fuga para ele. Brecht, no entanto, não faz com que os espectadores vejam na história de Mãe Coragem uma tragédia; pelo contrário, a todo instante a personagem poderia mudar o rumo de sua vida, mas mesmo assim, é atravessada por tantas questões que a mudança de vida é sempre o caminho mais complexo. Assim, Mãe Coragem, diante de um ambiente absolutamente hostil, é incapaz de mudar seus caminhos. Em um trecho final, após perder dois filhos, ela diz para a terceira filha:

Espera aí! O que é isso? Aonde pensa que vai com essa trouxa? Embrulhou todas as coisas dela. Você estava escutando? (...) Você e eu não fomos feitas para estalagens! A guerra ainda pode nos render muita coisa (...) Não pense que eu mandei o Cozinheiro andar por sua causa: eu fiz isso por causa da carroça! Eu não posso ficar sem a carroça, depois que eu já me habituei com ela: por causa dela é que eu não fui com ele, não foi por sua causa! Nós agora vamos pra outro lado, e as coisas dele vamos deixar por aí, para ele achar. (BRECHT, 2009, p. 255)

Brecht nos dá a ver, a partir do teatro épico, uma inadequação entre ambientes e personagens, de modo que vemos as personagens passarem por uma série de momentos enquanto que são incapazes de alterar os rumos de suas histórias. Brecht pretende que, através da leitura e expectativa da obra, todos sejamos convocados a escapar da sina de Mãe Coragem. O mesmo pode ser dito de *Beira Rio, Beira Vida*: Assis Brasil convoca, diante da sina das mulheres da beira do cais de Parnaíba e a constante marginalização de seus corpos na beira do cais, não uma narrativa catártica que altere, na linguagem, as condições de vida de suas figuras, mas um espelhamento de uma condição de vida através desta linguagem que se marginaliza, ou seja, que se opera também nas margens do romance e nas margens de uma linguagem que entre fragmentos se repete por gerações. Trata-se de um efeito próprio da escrita dialética: propor choques cujas sínteses lançam para a atividade da leitura, de modo que no romance estamos todos convocados a interromper as sinas das mulheres, incluindo a si, um narrador que, vez ou outra, se intromete na narrativa para nos lembrar que, diante da (des)alienação das personagens, há alguém que conduz aquele texto que, uma vez marginalizado, se marginaliza também como uma política da escrita. Assim, o romance tem algo de épico porque sabe tomar distância, ao mesmo tempo em que joga com equivalências, como neste pequeno fragmento:

Eram os dias iguais numa cadência plana. Não pensava em crescer, em ficar mulher, não pensava em nada – estranho. Vivía entre aquele jantar suntuoso do único que conhecerá até então, os vestidinhos de Ceci, o Rio, e as ligeiras fugas com Jessé pelo capinzal – ali estava o mundo largo de seus passos miúdos. (BRASIL, 1968, p. 23)

Pode-se notar neste trecho uma espécie de desacerto, de vácuo entre uma marginalização dos corpos e uma deliberada marginalização da linguagem. A ideia, nos parece, é enunciar a marginalização dos corpos de suas figuras para chamar atenção não apenas para este ponto, mas para um devir marginal da própria escrita. De certa forma, é perceber na marginalização a qual são submetidas suas figuras uma potência de se marginalizar enquanto linguagem. Podemos trazer como exemplo a respeito deste ponto, o estudo que fizemos a respeito da poesia do poeta paulista Roberto Piva (RIBEIRO, 2016) que, quando convocado a fazer parte de uma poesia marginal, afirmava que “não era poeta

marginal, mas marginalizado” (PIVA *apud* LIMA, 2005)⁹¹, lançando mão do termo “marginal” para si e jogando luz sobre um contexto coletivo do processo pelo qual passava a sua poesia.

Carlos Felipe Moisés (2001), no texto chamado *Vida Experimental*, ensaio dedicado à obra de Roberto Piva, propõe uma reflexão em relação a esta postura de uma “marginalidade” artística, de modo a tentar capturar desta nomenclatura – que muitas vezes se torna uma automenclatura – aquilo que, de certa forma, há de um pensamento de margem e aquilo que é próprio de um jogo ou uma disputa de espaço que se dá entre o sistema e suas bordas. Moisés observa uma íntima relação muitas vezes inseparável entre sistema e borda e, por que não dizer, uma força de manutenção do *status quo* que advém desta relação. O autor se pergunta se “o marginal, há muito de estar ‘à margem’, passou a fazer parte do sistema – como sempre almejou? – ou foi engolido por este?” (MOISÉS, 2001, p. 310). O que lhe leva a questão:

Afinal, marginal é o que? O que não está dentro mas almeja entrar? Ou o que faz tudo para permanecer fora, mas para isso precisa que haja ‘um dentro’ sempre ali à mão que lhe sirva de contraponto e o justifique? (MOISÉS, 2001, p. 310)

A conclusão de Moisés é que há uma estreita relação norteadora entre ambos, cujo objetivo é estabelecer que pensamentos distintos estarão sempre em espaços pré-determinados, distanciados dos outros, de modo que haja uma organização estável das operações culturais. No fim, o que se tem é tanto um sistema quanto uma margem de caráter profundamente moralizante:

A marginalidade não inclui só a contestação moral, mas também a política, sempre próxima da moral, e a estética-libertária, presumivelmente amoral. A estratégica é basicamente a mesma: o contestador de carreira coloca-se fora do sistema, a fim de não sofrer sua influência maligna e sentir-se mais à vontade para atacá-lo em todas as frentes – como se a possibilidade de contestar os (bons) argumentos utilizados para levar adiante a empreitada não tivessem nenhuma relação com o sistema, como se o contestador tivesse nascido, e se criado, do outro lado do espelho. (MOISÉS, 2001, p. 312)

É por conta disso que encarar *Beira Rio, Beira Vida* pelos seus traçados épicos na retratação de marginalização dos corpos nos permite não só perceber esta dialética que se dá entre centro e margem e entre escritas diversas, como também nos permite o reposicionamento destes lugares, tendo como objetivo um esgarçamento das margens de modo a ultrapassá-las ou, ainda, um entendimento da margem como uma marca de seus

⁹¹LIMA, Ricardo. Roberto Piva. Entrevista online. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_out05_robertopiva1.htm> Acesso em: 15/12/20

próprios limites. Assim, um pensamento sobre as margens deve articular-se na, com e através das margens, afinal montar um “teatro de margem”, uma encenação de uma arte marginal, seria tão ineficaz quanto se perceber como parte do “sistema”:

O teatro da marginalidade (...) não oferece o menor perigo à segurança do sistema; ao contrário, é a melhor garantia de sua longevidade. Em última instância, o marginal burocratizado revela estar tão atrelado ao sistema quanto o mais convicto dos reacionários. (MOISÉS, 2001, p. 313)

Pensamos, então, a marginalização dos corpos em *Beira Rio, Beira Vida*, diante também da busca por uma “marginalidade” da linguagem de Assis Brasil, tanto pela escolha em escrever a partir das bordas do país, uma literatura não-regionalista que assume a região como marca de sua escrita, quanto através de uma linguagem que se dá às margens das regionalidades: ao mesmo tempo, contemporânea e regional, local e universal, enquanto desconvoca uma política direta de enfrentamento a uma luta de classes para reforçar um caráter épico da escrita que, ironicamente, produz uma percepção coletiva de um contexto social, de classe e de “denúncia”. Porém, como se dá essa escrita atravessada por um estatuto que se interpõe nos limites do pensamento? Como pensar a partir das margens?

Há um exemplo particularmente curioso para pensar a margem pela margem. Em um determinado momento do romance, a personagem de Jessé retorna do seu tempo nos barcos, alegando que nunca havia se esquecido do cais e que “estava doido pra voltar” (BRASIL, 1965, p. 76), em uma cena que parece emular, de um lado, o companheirismo de infância dele e de Luíza e, de outro, o máximo de um amor que ambos reconheceram em vida:

Ficou em silêncio, esperando que ela lhe contasse também as novidades. Apanhava os caroços de algodão, ia jogando na água a cabeça cheia de pensamentos – estava ali como no tempo em que se sentavam juntos na baixada do cais, *as palavras nunca espontâneas, não havia um alvo, um fim para o encontro dos seus pensamentos.* (BRASIL, 1965, p. 77, grifo nosso)

É possível ver neste trecho um Jessé mais do que nunca na beira da vida: a sua observação de que, após deixar o cais e retornar, ele fica à beira das esperanças, dos desejos, das vontades inclusive que lhe moviam a ir embora quando era mais jovem. A experiência de Jessé de ter saído da beira do cais, passado um tempo fora e depois ter retornado, mostra a todos que sair do cais não significa escapar de uma vida de beira, uma vez que sair da vida de beira não significa sair da beira da vida. Assim, para aquelas pessoas, tanto fazia se fazer na beira ou em qualquer outro lugar, uma vez que viver na beira e viver à beira configuram a sina dessas vidas com uma sensação infinita de uma repetição. O cais, para aquelas figuras, só produz o próprio cais. Este sentimento de que nenhuma palavra seria espontânea, uma vez que

não havia sequer alvo para as palavras, de que nenhum gesto vale, uma vez que todo gesto é antigo demais para ter qualquer diferença, colocava Jessé mais do que nunca não só na beira do rio ou na beira da vida, mas em um pensamento de uma totalidade da experiência da vida de beira. Uma beira que lhe assoma o corpo como um modo de ver a vida:

Ele reclamava da ‘prisão’ do armazém – ela não tinha o que reclamar, mas concordava que tudo era um desacerto, que havia impaciência nos gestos e nas palavras. Ficaram em silêncio, esperando que um dos dois o rompesse, ou se decidisse a ir direto ao assunto. (...) Parecia que algo gritava que eles já não eram os mesmos que corriam de pés descalços pela beira do rio. (BRASIL, 1965, p. 77)

O processo de se tornar margem, então, é algo que vai, de alguma forma, moldando subjetividades. O próprio romance passa a tatear uma linguagem em vias de desaparecimento na boca daquelas figuras para capturar nestas veredas de silêncio aquilo que, da margem, passa a fazer parte da própria constituição de cada uma delas. No entanto, é preciso ampliar esta margem que se dá entre as figuras do romance de forma subjetiva, em suas múltiplas passagens, assim como o aspecto coletivo através do que chamamos de marginalização dos corpos, para pensar sobre o que seriam as margens, as beiras e os limites do pensamento e da linguagem que Assis Brasil inscreve em *Beira Rio, Beira Vida*.

Para isso, podemos nos aproximar do pensamento do filósofo Jacques Derrida (1991) que busca, em sua obra *Margens da Filosofia*, refletir sobre o ponto até onde a própria atividade de pensar pode ir, em especial em relação às margens da filosofia, propondo uma comparação com a imagem do “tímpano”. Tal como Assis Brasil traça neste reencontro para além das palavras entre Jessé e Luíza, a tentativa de Derrida é traçar o ultrapassamento de um limite do pensar. Ou seja, para ele, o pensamento é, ainda, pouco, afinal o pensamento do possível ainda não é pensamento, mas aquele que toca o impossível. É preciso primeiro o reconhecimento, a concepção, o estabelecimento e, até, a declinação dos limites da arte do pensar para buscar a sua superação, de modo que a articulação de toda filosofia tradicional se dá através do binômio limite/passagem. Tal como no romance, então, uma filosofia da margem não é aquela que atinge um ponto máximo, mas aquela faz uma passagem, um movimento, e propõe uma direção: por isso a imagem do tímpano, aquele que permite simultaneamente um limite e uma passagem.

Entretanto, se esta espécie de “parede” que margeia os limites da filosofia puder ser vista através da aproximação, por exemplo, da parede dos tímpanos, poderíamos deslocar a ideia de margem como um ponto máximo de separador de uma borda para outra. Assim como na reflexão a respeito do rio em Guimarães Rosa, as paredes dos tímpanos desfazem uma

separação na medida em que apresenta, uma parede cuja separação é permeável ao outro, confundindo exterioridades e interioridades. Dessa forma, seria possível:

Evitar a contestação frontal e simétrica, a oposição em todas as formas do anti-, inscrever em qualquer caso o antísmo e a inversão, a denegação doméstica, numa forma totalmente diferente de emboscada, de lokhos, de manobra textual. (DERRIDA, 1991, p. 16)

A tarefa, diante disso, estaria em formular uma abertura da filosofia do pensamento para um limite que não pudesse ser, de certa forma, infinitamente reapropriado dentro do mecanismo tradicional da filosofia de apropriação e expropriação de conceitos, de modo a compor uma espécie de desequilíbrio na própria base, na estrutura da arte de pensar que desarticule e reinvente um *modus operandi* da própria filosofia. É neste sentido que traçamos o conceito que parece estar em jogo em toda a literatura de Assis Brasil, mas em especial na tetralogia, articulado a partir de *Beira Rio, Beira Vida*, que é o conceito de um “pensamento de beira”. Deixando de lado, ou melhor, ultrapassando uma dualidade entre centro e margem, a ideia de beira, que no romance se articula entre a vida e o rio, de certa forma recoloca a questão de um pensamento poroso de Derrida, reescrevendo a própria ideia de marginalização composta por estas passagens, de modo que é dessa possibilidade permeável de uma escrita que atravessa simultaneamente todos que se tem a abertura para um pensamento em ação de criação também contra todo e qualquer pensamento.

Próximo da ideia de neutro que já trouxemos para esta tese, está também a ideia de um pensamento “oblíquo” que capture-o e “trabalhe no conceito de limite e no limite do conceito”, de modo a “fazê-lo sair, a vários golpes dos seus eixos” (DERRIDA, 1991, p. 18). A ideia de um eixo diante desta obliquidade é particularmente importante, na medida em que é nesta margem permeável, proposta pela imagem do tímpano, que se desregula simultaneamente a possibilidade de “regular” um limite e de reconhecê-lo para compor sua travessia (DERRIDA, 1991). Assim, refletir sobre a marginalidade do pensamento, como propõe Derrida, não tem a ver com um pensamento que permanece “mordendo a fronteira”, mas que, de alguma maneira, continua a “confundir a linha que separa um texto de sua margem controlada”, ou seja, que está “inscrito num texto geral, encerrado na representação da sua própria margem”. Seria necessário, assim, interrogar por uma filosofia “para além do seu querer dizer (...) a lembrar sem dúvida que para além do texto filosófico não há uma margem branca, virgem, vazia, mas um outro tecido, um tecido de diferenças de forças sem nenhum centro de referência presente” (DERRIDA, 1991, p. 25). A pergunta que se faz Derrida, por fim, é se é possível que um texto se torne “a margem de uma margem”, uma vez

que a margem deixa de ser uma “virgindade secundária” para ser o próprio corpo de um texto com uma “inesgotável reserva”, propondo que é preciso pensar uma escrita que:

Excede e faz quebrar: por um lado, obriga a ter em conta na sua margem mais e menos do que se acredita dizer ou ler. (...) Isso não conduz apenas ao reconhecimento de que a margem se mantém dentro e fora. A filosofia também o diz: *dentro*, porque o discurso filosófico entende conhecer e controlar a sua margem, definir a linha, enquadrar a página, envolvê-la no seu volume. *Fora*, porque a margem, a *sua* margem, o seu fora, são fora: negativo com o qual não haveria nada a fazer, negativo sem efeito no texto ou negativo trabalhando a serviço do sentido, margem superada na dialética do Livro. (DERRIDA, 1991, p. 6)

Desse modo, essa escrita de margem, que aqui trazemos a partir de um estatuto de beira que é inscrito em toda tetralogia piauiense, inaugura na literatura de Assis Brasil o exercício de escrever diante e contra a claustrofobia da linguagem. De certa forma, é montar um universo como limite narrativo dado para, através da forma, forçar o pensamento, a língua e a linguagem a “escrever de outro modo, delimitar a forma de uma clausura que não tenha mais analogias (...) segundo a linha, reta ou circular, rodeando um espaço homogêneo” para, por fim, “comer a margem” (DERRIDA, 1991, p. 6) de modo a atravessar todo o livro por essa margem que não é mais um lugar, mas o ultrapassamento da própria margem e de qualquer espaço, pois toda marca que se estabelece se faz através de uma violência, uma violência que elabora suas próprias bordas dentro de um espaço de poder que, enquanto se estabelece para uns, marginaliza outros. Pensar a beira, então, é pensar através da beira para desfazer a beira, escrever a beira, o mapa, a cidade. Um nordeste que se desinventa na língua. Figuras que se reinventam na linguagem. Linguagens que se reinventam em narrativas.

1.4- Uma literatura de beira: a escrita como esgarçamento infinito das fronteiras, de um cais a um confim

A imagem do cais é também um relevante ponto de inflexão de *Beira Rio, Beira Vida* para pensar a relação entre a marginalização dos corpos, a ética do rio e uma escrita de beira. É possível observar o cais como um índice de um espaço urbano físico, nomeável e visível enquanto materialidade desse texto que é a cidade de Parnaíba, assim como uma força que emerge nos atravessamentos entre rio e vida. A relação que se dá entre escritos sobre o mar e o rio é bastante vasta, principalmente em uma narrativa da saudade, de figuras que diante da beira esperam ou sentem saudades de alguém que se foi.

Essa ideia está presente, por exemplo, no poema *Ode Marítima*, de Fernando Pessoa, a partir de um cais físico, exterior:

Sozinho, no cais deserto, a esta manhã de Verão,
 Olho pró lado da barra, olho pró Indefinido,
 Olho e contenta-me ver,
 Pequeno, negro e claro, um pacote entrando.
 Vem muito longe, nítido, clássico à sua maneira.⁹²

Passando para um cais retratado como o reflexo de uma interioridade, temos o poema de Sophia de Mello Brayner Andersen:

Para um nocturno mar partem navios,
 Para um nocturno mar intenso e azul,
 Como um coração de medusa
 Como um interior de anémone. (...)
 O seu rouco grito é de quem fica
 No cais dividido e mutilado
 E destruído entre poemas pasma. (ANDRESEN, 1995, p. 1978)

O tema aparece, ainda, em um Mário Quintana que se pergunta sobre o cais como um ultrapassar da própria vida, uma espécie de metafísica do cais:

Naquele nevoeiro
 Profundo profundo...
 Amigo ou amiga, (...)
 Quem é que me espera? /
 Quem é que me espera,
 Que ainda me ama,
 Parado na beira
 Do cais do Outro Mundo? (QUINTANA, 2005, p. 202)

O cais se projeta através de duas percepções distintas, em que de um lado há uma espécie de cais que se dá por negatividade, um “cais deserto”, um “cais dividido e mutilado” e, do outro, um cais como transparência, que se configura na ultrapassagem de si na “beira do outro mundo”. Entretanto, este mesmo cais que se interpõe como uma passagem, ou melhor dizendo, o ato de pessoas que têm diante do cais uma relação de espera, de esperança, mas também de movimento, traz a percepção de que o cais dá a ver também o trajeto do mar ou do rio, ou seja, é, ambivalentemente, uma imagem cuja materialidade é de uma matéria movente que se apresenta em sua fixidez e de um lugar desértico, de paragem de mobilidade vertiginosa. Desta forma, é possível pensar que, na espera imóvel de um rio móvel, alguma coisa pode se transformar – e isto dá à imagem do cais um caráter transicional entre espera e movimento, entre a matéria que não se move e uma movência material.

No caso de *Beira Rio, Beira Vida*, Assis Brasil recorre a um cais que denota, ao mesmo tempo, um vazio, um cais que é visto na precariedade ou na falta, e um espaço de constante movimentação, riqueza, vida e requinte. O que transparece na percepção das figuras

⁹² Poema retirado do site oficial Arquivo Pessoa. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/135>> Acesso em: 17/03/2021

que habitam aquele espaço é que o cais evidencia uma diferenciação de tempos não só em relação ao resto de Parnaíba como também em relação às vidas das próprias pessoas que experienciam o cais. Priscila de Moura Souza (2014), em artigo chamado *Entre História e Ficção: A Parnaíba de Beira Rio, Beira Vida*, atenta para isso, destacando esta ambivalência ao notar que se, por um lado, “o cais habitado por eles não se configurava como sendo o mesmo espaço social da cidade de Parnaíba”, na medida em que era descrito como “outra cidade”, ou seja, o “resto”, ainda assim é possível observar esta região como “lugar de resistência”, espaço no qual “mesmo diante de todas as condições adversas, luta-se para sobreviver” (SOUZA, 2014, p. 6). A pesquisadora relembra que, enquanto para Luíza “toda a cidade – bem entendido – toda cidade [é] onde já tem calçamento, porque o resto não é cidade pra ninguém”, o cais era também um lugar de movimento, onde se tinha “a riqueza circulando ao lado da miséria, era o requinte e o suor” (BRASIL, 1979, p. 41). Este duplo lugar de afirmação do cais se coloca quando:

Para alguns, [o rio] era descobrimento, expectativa, navios partindo (...) barcos recebendo cargas, o porão engolindo tantas sacas. Para outros, aquela era uma parte aborrecida da cidade, a gentinha por toda parte, ninguém podia andar, sujeira (...) (BRASIL, 1979, p. 82)

O pedaço da cidade que se construía na cais era, portanto, não é apenas um substantivo, ou seja, aquele que dá nome às personagens que se tornavam “figuras do cais”, mas também um adjetivo, na medida em que esse cais ambivalente, interno e externo, vazio e repleto, era também um cais que, para além de nomear, classificava. Desfazer-se do nome de ser do cais significa mais do que se desfazer do nome, mas principalmente daquilo que o nome carrega desse caráter adjetivado, de uma carga acessória, paralela, que se atrela e passa a modular o próprio ato de nomear a ser nomeado. É preciso estar atento para a própria forma como Assis Brasil nomeia suas personagens: a primeira delas é Cremilda, cuja origem remete a uma mulher que combate, mas podemos ver também como aquela que “crê”, enquanto que a mais nova, Mundoca é aquela cujo mundo é oco, enquanto que no meio das duas há Luíza, a figura que, traçando as duas pontas entre a que crê e aquela cujo mundo se esvazia, busca escrever estas duas beiras. Como descentralização destes pontos está, ainda, a presença de Ceci, a boneca de pano que trataremos mais à frente.

Tudo isto para montar a imagem deste cais cuja espera nomeia, ou seja, torna estas figuras indivíduos em seus traçados subjetivos de esperas e esperanças, enquanto que, socialmente, modula uma espécie de estigma social do cais, na medida em que ser “do cais”, no romance, passa a valer também em sua adjetivação, como se cais se tornasse sobrenome,

“a filha da Cremilda do cais”, como se as personagens tivessem uma identidade dobrada, substituindo os nomes próprios “a esta identidade de grupo, reconhecida no substantivo cais, acrescido a seus nomes próprios” (LEOPOLDINO, 1985, p. 62):

Luíza e Cremilda não são simplesmente Luíza e Cremilda, são Luíza do cais, Cremilda do cais, o que lhes atribui uma diferença limitada, uma vez que cais é, na narrativa, significado de ação, (...) as mulheres do cais, as desvalidas”. (LEOPOLDINO, 1985, p. 62)

Desta forma, ir para o cais passa a significar isto: se tornar uma pessoa do cais, um alguém do cais: “Mamãe, quero ir embora, mamãe, quero ir embora (...) Quero ir pro cais, mãe. (...) No cais compro com facilidade qualquer barracão. Que eles metam no rabo da mãe essa casa amaldiçoada” (BRASIL, 1965, p. 42). Entretanto, em termos individuais, a formação das personagens não se dá pela adjetivação do cais. Ainda que se formem a partir de uma ideia coletiva de miséria, suas vidas giram em torno de alguns poucos momentos significativos, quase sempre na chegada ou partida de um homem. Esta fragmentação da memória entre pequenos momentos de vida em detrimento de muitos momentos de espera, ou seja, de beira, aparecem na difusão e desvanecimento inclusive dessas figuras masculinas, de modo que os homens, amantes, namorados e pais aparecem quase sempre como figuras amorfas, cambiantes, errantes, quase sempre vistas mais numa masculinidade transparente e coletiva do que propriamente num indivíduo, tendo como única exceção a figura de Jessé. A impressão, em alguns momentos, era de que apenas o cais existia:

Certeza de que só o cais existia realmente. E as coisas lhe aconteciam a partir dali e só tinham significação se comessem no cais. A pedra grande, aquela pedra quadrada menor, tinham a marca de seu destino – era ali, um pouco próxima à esquina, um pouco distante do primeiro poste de luz, que o mapa de sua vida se fazia. As trilhas pelos botequins tinham início no retângulo duro e terminavam e reiniciavam, o caminho para a cachaça alentadora, para os homens que fabricavam dinheiro. (BRASIL, 1965, p. 36)

Esta pedra a que se refere Mundoca é um pequeno espaço na beira do cais em que se podia sentar, um pouco distante do movimento das ruas, um pouco distante das luzes da cidade, para observar o movimento dos rios. Pode-se dizer que, em *Beira Rio, Beira Vida*, o cais daquelas mulheres se apresentava como espaço que só podia ser visto de duas formas: ou de vazio, ou de espera. Assim, como linha de fuga para esta condição, suas personagens optam por garantir a espera, e nesta espera em que se debruça a vida, formando uma esperança, traça-se também a ideia de beira. Afinal, é ali diante do cais que se dá a formação desta geografia do cais, ou seja, deste espaço de confinamento que o cais impõe aos corpos que ali são lançados, um cais que as prende não só geograficamente, mas também numa

temporalidade: “presas ao presente e ao passado, sem futuro, ele o fixo, o imutável, a pedra, elas beiram a vida, ele beirando o rio” (LEOPOLDINO, 1985, p. 65). Neste sentido, o cais aparece, ao mesmo tempo, como um enrijecimento das fronteiras, uma borda marcada por essa marginalização adjetivada dos corpos, enquanto dá a ver seus atravessamentos, suas fluidezes diante do correr do rio e do margear fragmentado do tempo.

É a partir desta inflexão da imagem do cais que Assis Brasil monta aquilo que chamamos de uma “literatura de beira,” um tipo de articulação de pensamento que tenha a beira do rio como forma e força de atravessar a linguagem, a literatura, a história e a memória. Uma memória que, enquanto memória de beira, tensiona a própria ideia de memória, que precisa a todo tempo ser escavada, movida, remontada e rearticulada. Uma beira que é feita de pedra, tal como o cais. E se é verdade que toda escrita de beira, tal como vimos em *Beira Rio*, *Beira Vida*, empurra os corpos para diante da margem enquanto a margem empurra a escrita para o interior da própria linguagem, podemos, talvez, enunciar que a literatura para Assis Brasil, tal como os mapas e as cartografias de uma cidade, rearma uma possibilidade de uma habitação da linguagem como memória de violências, memórias transparentes cujas palavras reescrevem tanto uma literatura moderna de caráter sociológico quanto uma escrita ficcional sobre o nordeste. Esta literatura de beira é, também, beira na própria história em desarticulação, tal como propunha Derrida, de eixos que formulam, encaixam e estabelecem a escrita por dentro de uma série de institucionalizações vinculadas ao que se chama de tradição literária nacional, ou seja, uma literatura vinculada e vinculante a uma série de projetos de nação, de Estado, etc.

Chamar a atenção para alguns pontos que trouxemos acima, com um breve resumo de alguns dos elementos que tratamos até aqui nesta tese, tem como intuito dar a ver como, apesar da apreciação panorâmica da escrita de Assis Brasil, fazendo uma passagem por diversas de suas produções, apontando seu pensamento em entrecruzamento com uma série de leituras díspares, ainda assim construímos, aos poucos, uma análise que vai se formulando para um mesmo ponto, ou seja, a tentativa de afastar sua escrita das tradições de vanguarda, articulando-a com a possibilidade constante de invenção da linguagem. Ao mesmo tempo, apontamos também para uma preocupação com uma literatura que remonte a uma classe desfavorecida e oprimida e que busque tanto nessas pessoas quanto nas classes mais abastadas aquilo que dá sentido a esta experiência humana chamada vida. Ao nosso ver, grande parte do pensamento de Assis Brasil está postulado em uma ética de vida e escrita que, de certo modo, está atravessada pela proposição do conceito de beira tal como levantado, exposto, construído e escrito em *Beira Rio*, *Beira Vida*. Tanto o trabalho com as antologias das poesias do século

XX de cada estado quanto a escrita dos romances históricos e das obras infanto-juvenis, passando pelo trabalho de crítica literária do autor, estão imbuídos desta ética.

Para montarmos o que seria essa “literatura de beira”, nos debruçamos sobre a proposta do crítico Raul Antelo (2014), em artigo chamado *Elipses, só centros*, em que o autor reflete a respeito da modernidade como uma espécie de profusão de centros, de modo que a literatura se insere no moderno como um campo de habitação de um pensamento “díspar” próprio a uma linguagem que se faz sem periferias. Na proposição de Antelo não haveria centros e, por conseguinte, não haveria propriamente nada em uma margem. Através do que ele chama de arqui-filologia, ou seja, de uma escavação da história a contrapelo por uma espécie de filologia do pensamento, tal como propunha Walter Benjamin, Antelo busca incorporar este pensamento “díspar”, na via de desfazer a ideia de uma escrita que se faça “compar”, ou seja, comparativamente. A proposta parte de uma articulação com Gilles Deleuze (1973), para quem tampouco há periferias, no que ele chama de pensamentos nômades contra as “máquinas de guerra”. Do mesmo modo, Antelo traz Clarice Lispector (1998) quando aponta que a palavra centro não existe, pois há apenas centros, no plural, uma vez que um único centro é, de certa forma, um infinito de centros. Assim, em literatura, o mesmo se daria: escrever passa a se desvincular de ser uma tarefa de construção, ou seja, de montagem, tal como propunha o modernismo, para ser um lugar de perder linguagem, “desontologizar a verdade” (ANTELO, 2014, p. 6).

É a partir deste ponto que articulamos Antelo com a proposta levantada por Assis Brasil nesta literatura de beira. Consta dizer que a literatura de beira de Assis Brasil se forma com *Beira Rio, Beira Vida* como operação em direção a própria tetralogia piauiense, como apontamos anteriormente, de modo que as demais obras tratam de lançar o próprio romance para beira, operação que ele repete com toda a sua produção literária. Porém, se pensarmos este ponto às avessas, na medida em que Assis Brasil desfaz os centros das próprias obras, o resultado disso é que, simultaneamente, ele também se desfaz como escritor marginal, de margens, das margens e/sobre as margens, partindo do pressuposto de que a margem é a própria legitimação do centro. De certo modo, sua escrita modula uma transparência tanto dos centros quanto das margens, dá a ver uma materialidade invisível que opera nas fronteiras entre uma aparição e uma transparência frente ao modernismo brasileiro e uma literatura regionalista que é quase toda produzida a partir de seus centros. Afirmo Antelo (2004):

O modernismo pensou seu fluxo a partir do centro. Atribuiu-lhe consistência, dinamismo, duração, autonomia. Deu-lhe o nome de rua, cidade, literatura. Os conceitos dos que dominam, dizia Benjamin, sempre foram espelhos graças aos quais nascem a imagem da ordem. (ANTELO, 2014, p. 6).

É preciso lembrar que começamos este trabalho justamente desfazendo o nome, recuperando o engano dos nomes e os desafios desta confusão entre nome e nação para reposicionar Assis Brasil diante da literatura nacional, afastando-o tanto de Machado de Assis, quanto, por exemplo, de um Assis Brasil cujo nome vira cidade, vira placa, muito embora o próprio tenha se tornado nome de biblioteca em seu estado natal. A ideia, no entanto, é desfazer no centro todos os centros, ou seja, apontar que tudo é centro para que nada mais seja e, assim, rearmar as institucionalizações típicas do modo de pensar do modernismo. Desfaz-se assim ideia de uma vanguarda, de um gênero que irrompe do interior da história como uma espécie de alma dos tempos, ou seja, a partir de uma substância que é, simultaneamente, “histórica e antropológica” e que parte de “critérios de racionalidade e autonomia” (ANTELO, 2014, p. 8) resultando, na prática, em uma literatura que se dá como discurso de uma língua que aparece como produtividade. Sobre este ponto, diz Antelo: “segue-se daí que a vida (e com ela a literatura) não é mais um simples produto da técnica, mas sua mais acabada extensão, através da linguagem enquanto negatividade” (ANTELO, 2014, p. 8). Como contraponto a isto, Antelo traz a proposta de Flávio de Carvalho (1957) que, em suas *Notas Para Reconstrução de um Mundo Perdido*, em especial a nota XIII, que diz respeito ao “Samba, a Praça e a Floresta”, pensa a rua e a cidade não como produtos da técnica, da construção, mas como um resultado dos primeiros movimentos do homem. Logo no começo do texto, Flávio de Carvalho afirma que:

A rua e a praça são produtos da floresta e não são produtos do desenvolvimento da cidade como muitos imaginam. A rua e a praça nasceram na floresta como consequência dos primeiros movimentos do homem, muito antes de aglomerações de vivendas. A rua é um produto do trilho formado pela locomoção do homem abandonando o Bailado do Silêncio (CARVALHO, 1957)⁹³

Desde modo, Flávio de Carvalho aponta que a cidade e a rua nasceram da floresta, sendo a cidade, também, uma espécie de beira que cresce e se constrói deslocada de um centro (ou só por centros), à margem da história, de modo que:

Se aceitamos então a premissa de que a cidade deriva da floresta, em lugar desta ser produto daquela, como sempre sustentou a crítica autonomista, é lógico concluir que a literatura não é uma forma e sim uma força (...) mas conseqüentemente podemos pensar também que não há centro, não há metrópole-mestra, nem há sistema autônomo para explicar o literário. (ANTELO, 2014, p. 8)

⁹³Publicado originalmente no *Diário de S. Paulo* em 7 de abril de 1957. Transcrição, atualização ortográfica e fixação de texto por Flávia Cera. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/notas13.html>> Acesso em: 04/12/2020

Assim, podemos considerar que Assis Brasil escreve, em *Beira Rio, Beira Vida*, um romance sobre uma Parnaíba que reinventa a cidade, naquilo que apontamos como a montagem de um mapa afim de tensioná-lo pela imaginação, assim como uma literatura que enquanto é escrita, reinventa a escrita literária em suas regionalidades. Pensando a cidade também como um texto construído por Assis Brasil, podemos propor que Parnaíba se desloca desta força de centro que urge da floresta e se faz como uma cidade-linguagem a partir de uma multiplicação de centros, ou seja, sem centros, em especial propondo uma escrita sobre as beiras de uma Parnaíba desfeita. De certa forma, uma vez que Parnaíba tem esta aparência cujo semblante é quase vertiginoso nos corpos das personagens, sempre deslocados dos lugares por onde a cidade realmente acontece, é possível ver uma assonância com a escrita do próprio romance, que se vê diluído entre corpos, tempos, vidas.

Cabe pensar, como apontamos, toda a tetralogia como a tentativa de desfazimento/composição de centros/beiras: desdobrar uma obra em quatro, de modo que a “principal”, aquela que dá o ponto de partida para as demais, se desfça também nas outras, o que significa também tornar as outras como vestígios da sua relação e da autonomia de cada uma delas. Reconhecê-las como centros, porém, ao mesmo, dilui-las em uma relação de leitura e desleitura na beira de *Beira Rio, Beira Vida*. Ainda, Assis Brasil desfaz a margem do rio como um lugar de “imagem da margem”, ou melhor dizendo, como uma metáfora das margens da vida, espaço de marginalização, de beira da vida, de modo a compor um descentro das personagens que, diante da beira do rio e da vida, uma vez marginalizados, são postas para fora das margens, tornando-se centro/beira de suas narrativas, produzindo e produzidos enquanto potências: forças e não formas literárias.

Beira Rio, Beira Vida é índice da escrita de um mundo só de centros, por isso não é uma obra regionalista, mas de uma região; ao mesmo tempo em que não é nacional, pois trata de uma beira; assim, todo centro é beira e toda linguagem é simultaneamente uma negatividade, uma linguagem de beira, na beira da história, na beira da escrita, na beira da memória, na beira da vida contra a história, a filosofia, a antropologia, entre outros.

Em relação a este recorte antropológico do ato de escrever, ou seja, de fazer literatura, Antelo traduz, a partir de Flávio de Carvalho, a ideia de que:

escrever não passa de redigir notas para a reconstrução de um mundo sem centro, apontando sempre a radical in-operância da máquina antropológica, uma vez que nem a criança, nem o alienado, nem o primitivo recebem a morte. Ao contrário, a morte lhes oferece potência sobre todas as coisas, atributos telúricos da vida. (ANTELO, 2014, p. 10).

Assim sendo, essa escrita contemporânea, na beira do moderno, porém também na beira da própria linguagem como invenção, almeja associar “o arcaico e o atual”, formando a prática da “alegria oswaldiana”, que é:

Ciente de que a pobreza, a falta de emprego, a falta de moradia, a falta de alimentos, o deslocamento nômade, enfim, provocam o advento do crime e são (...) ‘as condições características da proto-história que devem se associar, na crítica, às da ultra-história. (ANTELO, 2014, p. 10)

Ao analisar o estatuto da modernidade latino-americana no artigo *Lindes, Limites, Limiães*, Raul Antelo (2008) procura por um traçado que devolva à ideia de fronteira o retorno de suas origens. Ele relembra que temos em nosso étimo a palavra *linde*, que significa beira, borda, fronteira, e que ela teria um movimento que nos coloca frente a demarcações, “desenhos que são desígnios” (ANTELO, 2008, p. 3).

Para desarmar estas forças Antelo, vai recuperar Massimo Cacciari e sua ideia de *confim*, que seria uma espécie de espaço de utopia que exprime um paradoxo essencial, uma vez que este *confim* ainda se refere a um espaço, enquanto que utopia seria um “sem lugar”, *u-topos*. A pergunta que se pode fazer é “como pensar a utopia como um espaço?”, na medida em que a utopia, em seu étimo, nada mais é que um “sem lugar”. Ou, melhor dizendo, onde recai o espaço quando dizemos *confim*? Raul Antelo (2008) aponta que:

O *confim* nunca é uma fronteira rígida. Não somente porque a cidade deve crescer, mas porque não existe limite que não seja “quebrado” por *limina*, e não existe *confim* que não seja “contato”, que não estabeleça também uma *ad-finitas*. O *confim* foge, em suma, de toda tentativa de determiná-lo univocamente, de “confiná-lo” em um significado. Aquilo que, pela raiz do nome, deveria nos aparecer solidamente fixado (como os ermos do deus *Terminé* nos confins dos campos), se revela, por fim, indeterminado e inalcançável. E assim é, fundamentalmente, por aqueles confins imateriais que fazem “tocar” consciente e inconsciente, memória e esquecimento... (ANTELO, 2008, p. 10)

Faz sentido pensar o *confim* como uma beira para além do confinamento. O *confim* é ainda uma ambivalência entre o corte do fim, ou seja, a promoção de um sem lugar, de modo que afirma a linguagem como um erro, uma errância, ao mesmo tempo em que aponta para um universo de vida/escrita “com-fim”, o que significa dizer que busca tocar o fim, que almeja uma finalidade da escrita, como se estivesse à procura do momento exato em que a escrita assume o risco de se perder e se desterritorializar por completo. Entretanto, como *confim*, ela aponta para uma espécie de elegia da finitude sem fim das beiras. O *confim* é o ponto máximo de uma beira vida que promove uma habitação, um contato, um atravessamento de corpo, história, memória e linguagem, aquela beira que Nietzsche (2002) menciona em *Zaratustra* como sendo uma espécie de vertigem em relação a um mundo das

fronteiras, dos valores, em que sua personagem inaugura um olhar para os abismos: “O valor mata também a vertigem à beira dos abismos! E onde não estará o homem à beira dos abismos? Mesmo olhar... não será olhar abismos?” (NIETZSCHE, 2002, p. 134). Afinal, se *Beira Rio, Beira Vida* se forma no eixo entre terra e mundo, ou seja, cidade e floresta como espaço de invenção ou, ainda, uma política de confim através de um contato entre os limites, entre os abismos e os corpos, estamos diante de uma escrita de beira cuja aparência se dá como confim, um des-lugar, quebrado, para além das margens, u-topos, porém cuja beira promove um contato e não uma cisão. Isso se dá mesmo que, como diria Derrida, se esteja na dúvida de se ao escrever e gravar “se salva ou perde a palavra” (DERRIDA, 1991, p. 22), uma vez que Assis Brasil escreve esta linguagem confim, esta beira da história, como espelhamento de uma beira rio e uma beira vida. Dizendo de outro modo, na tentativa de transformar em potência essa escrita que se dá no limiar do que ainda se pode escrever, tal como a cabeça de uma menina que mora na beira de um cais e se encontra frente aos primeiros traços do enamoramento:

A cabeça cheia de pensamos – estava ali como no tempo em que se sentavam juntos na baixada do cais, as palavras nunca espontâneas, não havia um alvo, um fim, para o encontro de seus pensamentos. (...) Algo gritava que eles já não eram os mesmos que corriam de pés descalços pela beira do rio. (BRASIL, p. 1965, 77)

É que a beira do rio do romance desfaz a beira como um lugar de queda, como uma fronteira moderna, de centros, margens e separações. A beira do rio, a beira do rio do cais, são aqui um confim, uma linguagem de beira e do corpo. E tal como a literatura, este corpo é marginalizado não porque vive a margem, mas porque vive de beiras, é um espaço de aprendizado e experiência, um ponto zero da linguagem de uma escritura infinita. Um confim que aparece nos corpos não só das figuras que vivem, mas na marca de um tempo que não cessa de passar e fica registrado como memória, inclusive, num corpo de boneca.

2.5- A Boneca Ceci: a força do inanimado diante da história

Assis Brasil, logo nas primeiras linhas de *Beira Rio, Beira Vida*, nos apresenta a uma personagem que pode passar despercebida na trama do romance: Ceci, uma pequena boneca de pano, já gasta pelo tempo e pelo uso, que está pelada e “de olhos duros” à espera de ser remontada pela personagem Luiza. Ceci é costurada ali, agora por Assis Brasil, através de sua presença silenciosa, de seu caráter inanimado, aquela cujos olhos não podem enxergar o que se passa a sua volta, duplicando a iminente cegueira da personagem mais velha, esta sim humana, que lhe costura. Ceci é narrada como uma figura que assume o papel de companhia e

testemunha das personagens e, neste primeiro momento, ao lado de Luíza, monta uma cena comum dessas atividades cotidianas repetitivas da tarefa da casa: uma mulher que costura um vestido para a boneca da filha. A presença daquela boneca recupera, em termos narrativos, um imaginário daquele “barro ancestral” ao qual havia se referido Assis Brasil, um barro que, cabe dizer, não é distante dos atravessamentos da montagem de uma família patriarcal, mesmo quando não possui homens, através de dois aspectos do romance: de um lado, a cada vez mais crescente cegueira de Luíza, que mal consegue dar vida aos trapos de pano que tem nas mãos; e, de outro, a própria inutilidade do gesto de tentar dar vida à boneca que jaz ali desmontada, na medida que sua filha, Mundoca, já não prestava atenção nas bonecas:

Ao lado estava a caixinha de costura, o novelo de linha, o papel com agulhas (...) A boneca Ceci esperava de olhos duros o vestido novo – porque em nova forma – se ajeitando nos retalhos furta-cores roubados da avó, da mãe e até mesmo de Mundoca, que não queria saber de brincadeira.

- O dia todo com essa boneca, está doida?

“Se ela soubesse como Ceci consola a gente. (BRASIL, 1965, p. 11)

Esta primeira aparição de Ceci chama atenção também para dois aspectos que transcendem a narrativa e a história do romance propriamente dito, convocando-nos a prestar atenção na própria forma na qual o livro é construído. Neste primeiro plano, estamos diante da cena da costura, que nos permite ver a própria dificuldade que a personagem tem em organizar o trabalho, em reunir os trapos, os fragmentos de pano e começar a fazer a costura para esta boneca que espera recuperar vida e adquirir “nova forma” através de seus “retalhos furta-cor”. Além disso, esta cena lança luz, principalmente, para a própria montagem deste fragmento que, para Luíza, se dá na inutilidade de uma costura impossível, ou seja, de uma consciência de fracasso cujo começo anuncia a própria queda de seu gesto, apontando para uma história que será contada não só por aquilo que se escreve, mas também por aquilo que não se pode escrever, para aquilo que escapa do texto nesta relação direta e imbricada nos atravessamentos entre texto e vida, escrita e narrativa.

Walter Benjamin (1987a) reflete, em sua obra *Rua de Mão Única*, a respeito de duas figuras dos contos de fada, especificamente a Bela Adormecida e a Branca de Neve, a partir de um ato tão comum, corriqueiro e cotidiano como o de se sentar em um canto da casa e costurar, coser e montar mundos a partir das linhas:

Já não conhecemos o fuso que feriu a Bela Adormecida e que a mergulhou num sono de cem anos. Porém, tal qual a mãe da Branca de Neve – a rainha – sentada à janela enquanto nevava, nossa mãe também se sentava à janela com a caixa de costura, e não caíram as três gotas de sangue, pois ela usava dedal para trabalhar. Em compensação a cabeça do dedal era de um vermelho pálido, e ornavam-na pequenas escavações, vestígios de antigas agulhadas. Se o segurássemos contra a luz, cintilaria

na ponta de sua cavidade escura, sobre a qual nosso dedo indicador estava tão bem informado. Pois gostávamos de nos apoderar daquela pequena coroa que, às escondidas, podia nos cingir. (BENJAMIN, 1987a, p. 127-128)

Benjamin aponta para esta “memória do dedal” que habitaria os resquícios de todas as costuras de todas as mães e rainhas já feitas de suas agulhas e linhas. Ele chama atenção também para o fato de que, neste pequeno objeto singular, ainda que simplório como um dedal, jaz uma história silenciosa, espécie de resquício de algo que mais do que se precisa, se deve contar. Podemos pensar, inclusive, na caixinha de costura como esta caixa de memórias, as memórias das linhas que atravessam, das agulhas que tecem a história com seus furos e do dedal que oculta as gotas de sangue enquanto medeia a relação entre o pano e o gesto de costurar. Benjamin nos deixa ver, então, que enquanto os contos de fadas se fazem através do sangue que pende do corpo das mulheres, as histórias de nossos corpos em *Beira Rio, Beira Vida* são costurados pelos traçados de linhas de nossas antepassadas cuja memória que guarda a coroa da vida é um objeto simples, gasto e que se repete no cotidiano: o dedal.

Ainda neste mesmo texto, Walter Benjamin reflete sobre o uso de materiais educativos, chamando a atenção para a obstinada tentativa de invenção de novos brinquedos e livros que deem conta de capturar a atenção das crianças. Benjamin afirma que tal atividade é uma tolice, na medida que os brinquedos carregam consigo uma opacidade, uma matéria inútil que nada dizem para as crianças, uma vez que crianças não brincam propriamente com os brinquedos, mas como a imaginação de brinquedos, ou seja, com os resíduos da vida comum, o que resta do uso cotidiano, sendo o objeto de brincadeiras qualquer coisa que estiver à mão, inclusive brinquedos, ainda porque, com o tempo, estes passam a habitar a casa através da imaginação da infância que se lança “no lugar de trabalho onde visivelmente transcorre a atividade sobre as coisas”. É assim que, para Benjamin, as crianças “formam para si o mundo das coisas” (BENJAMIN, 1987a, p. 18-19).

Pensar a presença de Ceci naquela sucessão familiar da perspectiva proposta por Walter Benjamin, de modo a percebê-la como esta figura inanimada que, no fim das contas, é o resquício físico das histórias das costuras que a família fez e faz através dela, levando em conta a cor do desgaste do tempo, as roupas de trapo, os panos antigos que se misturam aos novos, é pensar também naquilo que ela adiciona na narrativa: um passado que se faz e se atualiza enquanto presente no seu próprio corpo inanimado de boneca. Ela é uma espécie de resquício de suas memórias, porém, também, uma relíquia de antiquário, um amuleto ou uma marca familiar. Ela é como uma espécie de elo entre elas, uma vez que é o único resquício em comum que atravessa as quatro gerações, além da atividade da prostituição. Mais do que

presença física, Ceci guarda a memória da família e seus fantasmas, Ceci guarda um testemunho.

O testemunho que Ceci carrega consigo se alia também às formas como as mulheres narram o próprio papel que elas exerciam ao se vestirem tal como vestiam a boneca, quando, por exemplo, uma Luíza ainda jovem, nos primeiros tempos de trabalhadora do sexo, “se envaidecia e orgulhosa passara a imperar na casa, a fazer as despesas, comprar alimentos e roupa – a rede branca de varanda bordada era dela agora, o robe florido, o leque perfumado, nova rainha do trono” (BRASIL, 1965, p. 174). É preciso lembrar de como começamos nosso capítulo: com este trecho deslocado do romance para a epígrafe, a epígrafe que, como síntese parabólica de toda escrita, dá a ver a feição do próprio fazer do romance. Luíza escreve no seu corpo também um texto, de modo que tornar-se prostituta, naquele contexto, era ganhar o direito de usar determinadas roupas, de comprar, fazer e tecer suas próprias escolhas de como se vestir, ainda que fosse preciso, por conta de seu trabalho, cumprir outros papéis de acordo com os desejos masculinos, como andar durante o dia de “flor no cabelo” com a “gargalhada estalando”. O texto que Luíza escreve, diferentemente dos vestidos de Ceci, não é escrito apenas por ela, mas se faz na mediação entre uma série de textos, por isso a epígrafe de Assis Brasil marca justamente este trecho.

Entretanto, o próprio ato de se vestir – que se evidencia dialeticamente ao ato primeiro de vestir a boneca – é o mesmo que vai trazer à Luíza lembranças do tempo em que via sua mãe, Cremilda, exercer a mesma função de receber os homens na casa, oferecendo bebida e pulando para a rede, quando, já de cabelo branco, a via sentir orgulho simplesmente porque reconhecia que ainda conseguia trabalhar. Luíza rememora que sua mãe, após um dia de trabalho, “caía na rede e ficava morta”, sendo ela quem “tirava-lhe o vestido, as alpargatas” e “ajeitava o corpo magro com uma coberta”, sendo este o “único momento em que podia olhar para ela com piedade sem ser notada – aqueles cabelos brancos empastados pela tisona das panelas que ela passava escondida na cozinha, o rosto enrugado, as sobancelhas peladas” (BRASIL, 1965, p. 176).

Cabia a elas, então, assim como o ato de vestir e dar uma roupa no mundo para a boneca, dar e tirar roupas a si próprias também na vida, de modo que o ato de arrumar roupas para a boneca, de pensar em dar vida novamente ao pequeno objeto de brincadeira, era não só uma atividade feita em direção à infância, mas algo que se repetia como tarefa na vida adulta. Este gesto de cuidado se desdobrava na atenção que mantinham umas com as outras, na percepção de um ato de se vestir e se despir que dizia muito sobre seus lugares no mundo, por conta do jeito com que o mundo reconheceria seus corpos e suas vidas. Assim, encontrar uma

roupa neste mundo, tanto para a boneca, quanto para elas, se torna uma atividade própria não só daquelas que são trabalhadoras do sexo, mas como mecanismos subjetivos de busca de algum lugar no mundo: um espaço, uma roupa, um gesto mínimo de existência que lhes faça sentido, que atribua se não um valor, pelo menos uma força de nomear as passagens do tempo, um pouco de possível diante de tantos impossíveis.

A boneca Ceci, no meio destas figuras, materializa em seu corpo de boneca grande parte desses atravessamentos e tensionamentos, na medida em que expõe esta matéria vida se modulando em dinâmicas de tempos, corpos e matérias. Isto significa que, por um lado, Ceci é também aquela que dá sentido à própria infância das meninas da beira do cais. Afinal, é a boneca que guarda a lembrança de que é no abandonar da boneca que as meninas viraram mulheres, adultas, e que aquela da sina do cais passa a incorrer sobre os corpos femininos. Por outro lado, é também em Ceci que emerge a própria disputa como resistência às passagens do tempo em suas subseqüentes destruições, desgastes, rasgos, trapos, perdas de roupas. Enfim, é em Ceci que se evidencia a reduplicação em seu corpo feminino inanimado, construído, modulado, ainda que de boneca, das demais mulheres; e é nela que se desfazem e se refazem os ciclos geracionais: Ceci, ao ultrapassar o estatuto da vida, é a única que rompe de uma vez por todas com o ciclo familiar, ainda que se observe que Mundoca não tenha se prostituído porque, mesmo fora deste mundo, a menina teve toda a vida atravessada pela profissão exercida por sua mãe e avó. Em último caso, é a figura de Ceci, que sobreviveu e sobreviverá a todas essas mulheres, a única cujo papel é constantemente o de manter uma cisão com o passado que se repete, a quem caberá inverter a sina familiar. Apesar de ser o resquício da memória daquelas mulheres, ela é também a sua ruína. É memória, porém é também o esquecimento. Ela, a boneca, como a única testemunha, aquela que guarda dentro de si todas as palavras não ditas da história.

Em contrapartida, é justamente por ser uma boneca de pano que Ceci, pelos resquícios de uma vida de beira, cujos vestidos são virados quando sujos, se torna a materialidade desta vida de margem que traz em seu corpo ventríloquo uma escrita. Ceci é, antes de corpo, história e memória, um texto. Para além das histórias da margem, Ceci se torna uma espécie de assombração: é ela a própria margem, espelho que antecipa e anuncia o futuro das meninas, gasto, retalhado, dobrado, de sobras. Tal como o dedal das mulheres que estão fora dos contos de fada, ela não é feita de sangue, mas nos oferece um testemunho em direção a essas existências, lançando luz para uma linha sucessória impossível, violenta porque se cala, mas, ainda assim, uma possibilidade de reinvenção:

Você não criou nada mesmo, nem uma filha, que era mais fácil, como eu, como minha mãe, como minha você, como sabe lá quem. (...) Nem por Ceci se interessou, e olhe que nunca neguei retalho de pano. (...) Ali você pode até ver a história da família, a história das mulheres da família, a minha história toda: Ceci, uma testemunha. (BRASIL, 1965, p. 36)

Pensar a boneca Ceci como uma testemunha faz dela não só aquela que vai ao lado, que acompanha as quatro gerações de mulheres do cais, mas que é o próprio testemunho destas vidas, um texto, e seu semblante dará nome aos vestígios destas vidas. De testemunha, ou seja, aquela que observa e acompanha, ela vira um testemunho, um índice, uma escrita, o próprio texto daquelas histórias. Ceci é monstruosa, pactuária, na medida em que sobreviverá a todas elas. É aquela cuja imagem final será sempre a de uma perda, a perda da infância, da inocência, da vida de margem, da perda da visão e, por fim, da perda da vida. Diante de sua vida infinita, Ceci será tal qual a boneca Emília, de Monteiro Lobato, aquela que tudo vê e que, por não ter corpo nem sangue quente, pode tudo, ao mesmo tempo em que não pode nada: “Talvez Ceci tenha ficado como única testemunha, uma testemunha muda, mesmo que nada, não contava” (BRASIL, 1965, p. 69). Emília e Ceci, as duas bonecas que decidem nunca morrer:

- Espere – disse Emília. O escrevedor de memórias vai escrevendo, até sentir que o dia da morte vem vindo. Então pára; deixa o finalzinho sem acabar. Morre sossegado.

-E as suas memórias vão ser assim?

-Não, porque não pretendo morrer. Finjo que morro só. As últimas palavras têm de ser estas: “E então morri...” com reticências. (LOBATO, 1966, p. 3)

Mas, ao contrário de Emília, que recebe de Lobato o dom da fala, Ceci é resquício, sobrevivência, muito embora seja incapaz de dar e alterar os rumos desta história. De certa forma, Ceci é infinita tal como o projeto literário de Assis Brasil: está presente nas origens, em uma origem desconhecida, mas se lança no tempo e se desdobra em outras figuras, ainda que múltiplas e de diversas formas: as novas roupas, ainda que feitas de retalhos velhos, são uma memória que a todo instante se reescreve no corpo.

Não se pode perder de vista também que Ceci pode ser lida como um desdobramento, por si só, um desdobramento de uma figura recuperada do romance de José de Alencar (2005), *O Guarani*, que remete à relação entre o índio Peri e a menina Cecília, apelidada pelo índio de Ceci. A invenção de Ceci feita por Peri está diretamente vinculada aos atributos de seu nome e do que ele possui de significado tanto para a história de quem é Ceci, quanto, principalmente, para uma espécie de poder da língua. No caso de *O Guarani*, da relação entre a língua indígena tupi-guarani e a língua portuguesa, em suas formas de dar rumo aos sentidos pelo nome, como faz o índio brasileiro em relação a Cecília.

Ceci, que passa de menina a boneca nas histórias, carrega também a própria história do seu nome dentro de si. No romance de Alencar, Cecília, em determinado momento, exige que Peri deixe sua família para ficar junto dela, ou seja, que abandone a tribo e a vida na mata, sua história e seu passado, para uma vida de casa grande em que ele seria uma espécie de empregado ou, pior, de escravizado. E é exatamente o que acontece: ele acata a ordem de Cecília que, logo em seguida, começa a tratá-lo com indiferença, rispidez e até com ofensas, fato que o índio aceita em resignado silêncio, sem deixar transparecer nenhum tipo de ressentimento. Porém, um dia, ela resolve repreendê-lo pelo nome que ele a chama: Ceci. Ela pergunta se ele é capaz de dizer o nome dela completo. Ele o faz corretamente. Então, Ceci pergunta a Peri:

- Mas então, disse a menina com alguma curiosidade, se tu sabes o meu nome, por que não o dizes sempre?
 - Porque Ceci é o nome que Peri tem dentro da alma.
 - Ah, é um nome de tua língua?
 - Sim.
 - O que quer dizer?
 - O que Peri sente.
 - Mas em português?
 - Senhora não deve saber.
- A menina bateu com a ponta do pé no chão e fez um gesto de impaciência.
- D. Antônio passava; Cecília correu ao seu encontro:
- Meu pai, dizei-me o que significa Ceci nessa língua selvagem que falais.
 - Ceci?...disse o fidalgo procurando lembrar-se. Sim! É um verbo que significa doer, magoar.
- A menina sentiu um remorso; reconheceu a sua ingratidão; e lembrando-se do que devia ao selvagem e da maneira por que o tratava, achou-se má, egoísta e cruel.
- Que doce palavra! Disse ela a seu pai; parece um canto de pássaro.
- Desde este dia foi boa para Peri: pouco a pouco perde o susto; começou a compreender essa alma inculta; viu nele um escravo, depois um amigo fiel e dedicado.
- Chama-me Ceci, dizia às vezes ao índio sorrindo-se. E este doce nome me lembrará que fui má para ti e me ensinará a ser boa. (ALENCAR, 2005, p. 106)

É interessante pensar na Ceci de José Alencar, esta menina caprichosa que é salva pelo índio, na ambivalência do seu nome que enquanto “parece um canto de pássaro” carrega consigo um sentido que é atravessado por uma dor e por uma mágoa: é como se o livro construísse duas Cecílias, a de Alencar e a de Peri, ou seja, uma Ceci de dois mundos apartados contando uma história de dois mundos igualmente apartados, de modo que a língua repete a própria narrativa.

A Assis Brasil parece importar justamente esta ambivalência entre uma Ceci que se escreve e uma Ceci que se inventa e se sente. O autor, de alguma forma, recupera de Alencar, em mais uma de suas tentativas de compor com a literatura, um modo de fazer o texto falar sobre si mesmo e se debruçar, através da diferença, diante de si próprio. Os mundos apartados

da Ceci de lá, esta que aprende na dor do outro a mágoa que carrega no próprio nome, passa a ser também a dor da boneca de pano das mulheres de Parnaíba que expõe, em sua frágil, porém indestrutível figura, uma espécie de eco destas mulheres que em abismo pode ser lido como texto também a partir da dor e da mágoa. Por um lado, está contida na Ceci aquela que consola as meninas nos dias de solidão na beira do cais; porém, é ela também a marca última da sina daquelas mulheres, a lembrança da passagem da infância e um objeto cujo registro é a necessidade de sempre se remendar a vida pra fazê-la ganhar movimento. Afinal, a Ceci de Alencar, que já era texto, se desdobra no texto de Assis Brasil, que lhe reescreve a vida, dando-lhe uma nova tessitura, uma reescrita e uma reinvenção que recuperam e prolongam uma memória da literatura que faz a passagem de um corpo a outro, não apenas duplos, mas infinitos, espelhos frente a frente. Ceci ganha um caráter estruturante na tessitura do próprio romance, um texto conduzido com novelo de linha, papel, agulhas e pequenos trapos, tal como Roland Barthes (2005) aponta em seu volume II de *A Preparação do Romance*.

Barthes, em suas anotações de aula, chama atenção para o fato de que muitas obras revelam ou deixam escapar em sua escrita resquícios de outras obras, assim como traços de suas próprias estruturas, de modo que quando entramos em contato com um texto muitas vezes estamos também em contato com a “sua própria fabricação”. Este movimento pode se dar de duas formas, tanto nas obras que, tal como apontamos no teatro épico, buscam narrar enquanto contam a história de sua própria feitura, quanto nas obras que inscrevem dentro de si próprias procedimentos e características de outras obras. O autor dá a este aspecto o nome de “uma estrutura em abismo: a obra dentro de uma obra, como o quadro dentro do quadro” (BARTHES, 2005, p. 90). Para além do efeito em “abismo”, Roland Barthes menciona também o modo de escrita de uma obra que se dá a partir da apropriação de um efeito em maquete, que seria uma obra que “se apresenta como sua própria experimentação” (BARTHES, 2005, p. 91). Uma obra em maquete, aquela que apresenta um efeito que se poderia chamar de miniaturização de um romance no interior do próprio romance, teria como resultado um livro que “derretesse, se dissolvesse em proveito de tudo o que ela drena e draga: um mundo” (BARTHES, 2005, p. 91). O resultado final destas articulações entre abismo e maquete está na possibilidade de dar à escrita um caráter constante de “instabilidade, deslizamento instável entre o abismo e a maquete”, cujo efeito é lançar luz mais para a produção, o que significaria dizer, em linhas gerais, que todo livro enquanto conta a sua história conta também a sua própria feitura, assim como de muitos outros.

O que está em jogo para Barthes, ao tratar das relações entre abismo e maquete, é chamar atenção para uma recurso literário e das artes visuais que recebe o nome de *myse en*

abyme, um movimento infinito da escrita em que um elemento está contido dentro de outro que está contido dentro outro e assim sucessivamente. Barthes aponta também, por outro lado, para as obras cuja reduplicação se daria também no próprio interior de suas escritas, como no caso de André Gide (1925) com o romance *Os Moedeiros Falsos*, em que há um romance em que o autor escreve um romance que é o próprio romance. Neste caso, não há a miniaturização infinita mas uma espécie de “maquetização” da obra: o livro que se escreve dentro do livro é, de certa forma, o próprio esqueleto do livro escrito pelo autor.

No caso de *Beira Rio, Beira Vida*, enquanto jogo de constituição múltipla e quase infinita entre escrita, memória e história, Assis Brasil propõe uma obra que compõe simultaneamente atravessamentos entre a estrutura do efeito em abismo – quando vemos a própria fabricação – e a maquete – quando uma obra se miniaturiza em outra. O que seria Ceci senão a miniturização das próprias personagens Cremilda, Luíza e Mundoca? O que seria a presença da boneca Ceci senão uma miniaturização do *Guarani* no interior de *Beira Rio, Beira Vida*? Cabe lembrar que o romance de José Alencar também se passa na beira de um rio, especificamente o rio Paquequer, localizado na Serra dos Órgãos, no interior do Rio de Janeiro, descrito pelo autor através de um capítulo cujo nome recebe o nome do cenário:

É o Paquequer: saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente, vai depois se espreguiçar na várzea e embeber no Paraíba, que rola majestosamente em seu vasto leito. (...) Não é neste lugar que ele deve ser visto; sim três ou quatro léguas acima de sua foz, onde é livre ainda, como o filho indômito desta pátria da liberdade. (...)

Aí, o Paquequer lança-se rápido sobre o seu leito, e atravessa as florestas como o tapir, espumando, deixando o pêlo esparso pelas pontas do rochedo, e enchendo a solidão com o estampido de sua carreira. De repente, falta-lhe o espaço, foge-lhe a terra; o soberbo rio recua um momento para concentrar as suas forças, e precipita-se de um só arremesso, como o tigre sobre a presa. (ALENCAR, 2005, p. 10)

Ao contrário do Rio Paraíba de Assis Brasil, que é visto diante de um movimento incessante, porém de monotonia dos navios-gaiolas que passam, de uma temporalidade estendida, o rio de José de Alencar é repleto de acidentes, recortes, velocidades e vilosidades, talvez pelo uso, mais uma vez, de um efeito em abismo com a própria figura do índio Peri que, diante do rio de sua vida, precisa atravessar a vida como este rio que atravessa as montanhas da serra fluminense; o importante, no caso, é que também no *Guarani*, o romântico brasileiro escreve a partir de vidas que se passam e se tensionam a partir da beira do rio. E se Assis Brasil, seja em maquete ou em abismo, aciona uma escrita que se compõe a partir de uma literatura de beira e que pensa sobre a linguagem através também de suas superfícies e suas beiras, seria possível ver, em *Beira Rio, Beira Vida* uma curiosa relação com o *myse en abyme*. E Ceci é a figura que, como testemunho não apenas das personagens

de *Beira Rio, Beira Vida*, mas da própria história da literatura, redimensiona o texto por essa série de tensionamentos com a memória, a literatura e a vida.

Temos, por exemplo, os abismos que se dão através das personagens: Luzia é Mundoca que é Cremilda que, por sua vez, gestou Luíza que gestou Mundoca, no entanto, quem relata tudo isto é Luíza, enquanto conta a vida de Mundoca e rememora a vida de Cremilda. Neste sentido, a escrita entre beiras é também um jogo que se dá com abismos e maquetes da memória: um campo duplo de multiplicação e encurtamento simultâneos, uma literatura que se multiplica ao mesmo tempo em que se encurta, de um horizonte infinito, mas lido através de uma proto-estrutura mínima que está a todo instante a beira deste abismo que é a escrita, a literatura e, por fim, o próprio rio. Por fim, temos uma produção de imagens como possibilidades de criação de um mundo, dentro do abismo, na busca de alguma diferença:

Mesmo vinte anos mais tarde ou quarenta, continuaria pelas tardes no cais – as barcas de algodão e arroz se repetindo, os navios que iam crescendo, tomando novas cores – os gritos dos canoieiros atravessavam o rio, voltavam do outro lado, para lá e para cá, as canoas deslizavam serenas. (BRASIL, 1965, p. 12)

A formação em abismo atinge seu ponto máximo com a figura da boneca Ceci, aquela cujo abismo traça como limite a própria vida, o corpo como evidência maior de que houve, há e haverá vida, e que se torna o principal elemento deste processo de miniaturização: Ceci, a boneca, é de certa forma, uma síntese de uma série de movimentos produzidos pelo romance, o ponto máximo da narrativa e da possibilidade de dizer algo de si. Talvez por isso ela seja uma espécie de sombra, de assombração do passado nos presentes daquelas mulheres, uma figura que, enquanto “consola a gente”, é também marca da marginalização, um testemunho do passado e uma evidência de um futuro que produz diferença.

A nossa proposta, aqui, é pensar a boneca Ceci da perspectiva de uma ideia de “monstro”, ou seja, desta figura que assombra passado, presente e futuro da família de mulheres à beira do cais, assim como um elemento de síntese que mimetiza toda a relação entre elas. Através da busca de uma produção de diferença na trajetória de vida das mulheres, Ceci coloca em xeque o próprio estatuto da vida como um todo, como trajetória, como memória e como história, uma vez que sua figura, como maquete, um pequeno títere que espelha a relação entre boneca e mulheres, se apresenta como uma alteridade radical, um limite do humano que reforça ainda mais o humano. Ceci, assim, assombra a humanidade do que é humano, como se fosse uma espécie de monstro que lança luz para a vida no cais numa perspectiva que nos permite perguntar justamente sobre nossa própria humanidade. José Gil (2006), em sua obra *Monstros*, aponta que a existência destes monstros que habitam nosso

imaginário é mais do que uma demanda humana, mas uma exigência que vai além da monstruosidade, uma vez que são eles que dão margens para a “nossa identidade humana ameaçada de indefinição”. Para José Gil, estas figuras monstruosas existem “não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser”, situando-se entre uma “possibilidade negativa” e um “acaso possível” (GIL, 2006, p. 12).

Este ponto se articula com o que Leopoldino (1985) observa na relação entre Ceci, Cremilda, Luíza e Mundoca. De acordo com a pesquisadora, a existência de Ceci funciona como uma espécie de mímese da relação das mulheres, como se, de alguma maneira, a boneca existisse nessa relação de replicação enquanto diferença. Esta espécie de réplica em miniatura das mulheres enquanto mímese aponta, mais uma vez, para um confim, uma beira do romance que, diante da vida enquanto margem, coloca em evidência, simultaneamente, um traço estético da escrita e uma política da margem:

O mimetismo de toda miséria, violência e impotência veiculadas no romance objetiva-se na boneca Ceci. Ela é o símbolo do abandono, do interesse momentâneo, da impossibilidade de vida. Sua estória é a estória da dinastia das mulheres do cais, em seus molambos como vestimentas, na violência da atenção interesseira, na impotência de fazer-se ser. Ceci mimetiza a decadência de vidas que não se fizeram presentes na história como sujeitos. Ela é o fixo, o estático, a não mudança. (LEOPOLDINO, 1985, p. 57)

Não à toa Ceci é esta réplica humana inanimada que assombra o livro, uma vez que repete as figuras vivas com suas vidas de violências e precariedades, enquanto que, como não-humana, as ultrapassa. Ceci é testemunha porque observa, vive, porém não sofre o que elas sofrem. É uma forma monstruosa de pesadelo, aquele que acompanha vidas em direção à morte com a promessa de sobrevivê-las. É bastante interessante ampliar a imagem que Ceci projeta no romance para pensar na formação destes “replicantes” em nossa cultura, uma vez que eles ressignificam não apenas a nossa relação com estes seres monstruosos e vertiginosos, mas principalmente dão a ver como a própria humanidade a todo instante vive se perguntando sobre o humano. José Gil (2006) destaca justamente este ponto limítrofe que o monstro-boneca dá a ver, a partir de uma demanda de querer “conhecer e tocar os confins de nós próprios”, “aqueles limiães onde deixamos de ser homens”, de modo que nos debruçamos sobre essas figuras em seus devires animais “charmânicos” para pôr à “prova o limite de nossa naturalidade” e dando a ver, porém, que “o monstro não se situa fora do domínio humano; mas encontra-se no seu limite” (GIL, 2006, p. 13). É este limite que importa para pensar sobre Ceci, uma vez que:

(...) não é na simples oposição que o homem se define em relação aos monstros, mas num sistema complexo de afinidades com figuras (...) que mantém distâncias estruturais estáveis com a situação que ele ocupa. (GIL, 2006, p. 14)

Essas figuras, então, colocam em evidência uma relação de alteridade com o humano e, neste caso, uma alteridade absoluta entre homens e os demais seres. José Gil chega a dizer que nós não nos interrogamos, por exemplo, sobre se um golfinho ou um chimpanzé são humanos, mas apenas sobre sua capacidade de inteligência. O que se faz é uma interrogação que se coloca no limite de sua animalidade. Porém, no caso desses monstros – que diferentemente de Ceci muitas vezes são animados, e não inanimados – é possível observar que eles mantêm fronteiras que são “exteriores” ao humano, como “humanos radicalmente-outros”, de modo que o monstro assinala o “limite ‘interno’ da humanidade do homem” (GIL, 2006, p. 17).

Não se trata, aqui, de interrogar o papel que Ceci apresenta de aproximação ou diferença em relação a esses monstros tratados por José Gil. Neste caso, pouco importa se ela ganha vida como um Frankenstein ou um Gólem, mas que seu papel, apesar de não ser fantástico na obra, lhe dá diante do realismo uma espécie de esgarçamento de sua estrutura, tal como observamos anteriormente nos fenômenos metonímicos, assim como na ruptura do realismo: Ceci é também metonímica em relação às mulheres que haviam brincado com ela em suas infâncias. Além disso, e este ponto é relevante, é justamente por Ceci ter sido das mulheres enquanto elas eram crianças que ela se coloca diante deste limiar entre vida e não vida, entre memória viva e memória que assombra, pois, como já apontamos, é no gesto de abandonar a boneca, ou seja, a imaginação mágica da infância, que culmina a perda da função de Ceci no mundo até a próxima geração de mulheres ou até o fim de suas vidas e, por conseguinte, o fim do romance.

Ceci, neste caso, é menos do que humana porque não adquire propriamente vida, mas ultrapassa o humano, na medida em que coloca em xeque toda a dinâmica sócio-política, assim como de construção do romance. Assim, a boneca marca não só a marginalização do próprio corpo inerte, mas também a dos demais corpos que, a partir do seu confinamento enquanto humanidade ambivalente – a boneca que também é as outras –, realoca a questão para o ponto das demais que, enquanto humanas, possuem trajetórias tal como Ceci, de abandono, de marginalização, da vida em trapos por conta da miséria, de uma vida de privações cuja potência está em acentuar nas margens desta política uma vida confinada. Elas, de certa forma, são Ceci também porque não são.

Não à toa, de forma circular, Assis Brasil opta por repetir, ao fim do livro, em um último fragmento, o recorte inicial da cena de costura em que Luíza prepara quase cega as roupas para Ceci. Assim como tece o início da obra partindo da tentativa de tessitura de Luíza, Assis Brasil recupera esta imagem primeira para manter essa relação entre humano e não-humano, entre memória e esquecimento, entre vida e não vida que habita seu imaginário no “barro ancestral” através de um desfecho em aberto que evidencia a circularidade da vida destas mulheres, que em meio aos sons dos navios gaiola, esperam que alguém chegue enquanto preparam uma boneca que também, como elas, aguarda uma mudança qualquer:

A sineta dos navios-gaiola, o apito mais grosso de uma barca, o grito dos canoieiros, o barulho seco do arroz e feijão pisados no cais, pareciam varrer com a brisa a calçada escura, cheia de lembranças. Alguns flocos de algodão, caídos dos fardos ou das barcas, acompanhavam a correnteza barrenta, os postes traziam a luz fraca da esquina – mal enxergava para enfiar a agulha, molhava a linha na boca diversas vezes, “espera aí, Ceci, espere”. (BRASIL, 1965, p. 177)

Como marca de diferença nesta circularidade da vida, mas também do próprio romance, Assis Brasil opera apenas uma pequena alteração, diante da (re)constatação de suas solidões, seja de Cremilda, Luíza ou Mundoca que percebiam, por fim, que ninguém havia voltado por elas, “talvez Nuno – nem ele. Jessé Morto”. Mais uma noite chegava, um novo tempo que, mesmo se repetindo, prometia uma mudança qualquer:

- Vamos indo, mãe.
- Que horas são, Mundoca?
- Quase sete. (BRASIL, 1965, p. 177)

Apesar de encontrarem pequenas zonas de habitação no mundo, as mulheres ainda lançam seus corpos ao tempo, um tempo que, para Assis Brasil, se repete, mesmo quando se espalha, se fragmenta, se desdobra na indiscernibilidade dos destinos, de modo que é possível pensar que é na boneca Ceci, capturada de outra obra da nossa tradição literária, que o autor encontra o ponto máximo, a figura capaz de sobreviver não apenas a si, mas também a sua própria escrita. É ela que ultrapassa o romance como tal e se lança para fora da vida. Ceci, de certa maneira, sobrevive à *Beira Vida*, *Beira Rio* e sobrevive a Assis Brasil. Assim, ele inaugura não só a tetralogia a partir desta obra como sendo o esteio de grande parte de seus projetos literários, mas principalmente um projeto que se lança para a vida com uma relação direta com a escrita, com a literatura e, principalmente com a tarefa diante dos objetos livros. Assis Brasil descobre na boneca Ceci a figura que é, por um lado, sua anterioridade, que viveu em outras histórias, que produziu dores e prazeres, mas que alcançou o seu livro, sobrevivendo e se atualizando em suas palavras.

Ceci, a boneca, sobreviverá às mulheres do cais, sobreviverá às vicissitudes humanas, às misérias, às mazelas políticas e as marginalizações dos corpos. Ceci sobreviverá a *Beira Rio, Beira Vida*, pois se faz como índice latente, disponível, sempre a espera com seus olhos duros que nada veem, com suas novas roupas de pano, sejam feitas de trapos recolhidos, seja por quaisquer outras roupas e textos que a literatura venha a lhe dar. Ceci, de alguma maneira, é a realização da literatura infinita de Assis Brasil: ela sobrevive à própria história, ela sobrevive às suas personagens, ela sobrevive a nós. *Beira Rio Beira Vida* fala, por fim, desta escrita de beira cuja vida máxima se escreve pelo corpo de Ceci, a boneca. Uma boneca que, infinita, pode tudo. Como a literatura.

Capítulo IV- Ciclo do Terror: reinventando o moderno e desmontando o contemporâneo

Uma das características que mais se destaca na escrita de Assis Brasil é a ideia de que um romance, cada romance ou todos os romances partem de uma proposta de pensamento sobre o mundo, um exercício de investigação do pensamento na e com a linguagem. Ao que parece, diante da ideia de um romance, seja da gestação ou da preparação da escrita de uma obra, Assis Brasil não parte apenas da imaginação e da invenção, embora ela tenha grande relevância, mas sim de um encontro com uma “descoberta”, com a proposição de uma “nova língua literária” que se transmuta em projeto. Não é possível saber se esta projeção nasce de uma ideia mínima, algo como um *insight* ou um gatilho que surge em sua mente como “tive esta ideia para um livro” ou, ainda, sobre uma forma mais global de se pensar o romance como escrita, algo como “acredito que poderia haver um romance sobre isto”.

Em algumas entrevistas, o autor revela o surgimento de um ou outro romance, como a ideia da obra infantil *Os Nadinhas* (1995a) em que ele encontra pequenos bichos em um dicionário e imagina neles uma família de retirantes que mora de tempos e tempos em palavras distintas. Há também a curiosa história da escrita de *O Prestígio do Diabo* em que Assis revela, em entrevista⁹⁴, ter resolvido escrever após passar por uma depressão em que se viu caindo na rua com frequência e aparentemente sem motivo. O autor conta que em consulta médica lembrou da obra *O Homem que Vendeu Sua Sombra*, de Adelbert von Chamisso⁹⁵, em que, como o próprio o nome diz, um homem resolve vender sua sombra, argumentando que ela estava lhe perseguindo. Assis Brasil teria perguntado ao médico se “sua sombra poderia estar fazendo ele tropeçar e cair”, o que o médico descartara, evidentemente. A partir daí, segundo o autor, ele iniciou uma investigação sobre os motivos não de sua constante queda ou de seu estado mental, mas da possibilidade de queda de qualquer pessoa nas ruas, partindo de um diálogo entre alguém que cai e um médico que o atende. A partir deste ponto, Assis Brasil nos conta que já tinha a “ideia do livro”, mas que precisava encontrar como escrever este livro, fazendo emergir o que ele chama de “obsessão” sobre o tema e sobre a linguagem utilizada para tratar deste tema, desde uma linguagem poética até uma linguagem clínica ou médica, encontrando na figura de Lázaro, a personagem bíblica que é ressuscitada por Jesus, uma interseção entre os temas investigado em suas pesquisas.

⁹⁴ Entrevista retirada do Youtube do canal de @dilsonlm. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=08RiuXMFpOg>> Acesso em: 17/06/2020

⁹⁵ O autor, na verdade, não recorda do nome do escritor alemão, apenas sugere o nome da obra, mas em pesquisa pudemos encontrar a obra, integrante do período romântico alemão. A obra também foi traduzida no Brasil com o nome *A História Maravilhosa de Peter Schlemihl*

Este relato, além de anedótico, sugere uma série de fatores em torno da própria preparação de um romance para Assis Brasil. O exemplo, de certa forma, evidencia que a criação de suas obras parte de incontáveis atravessamentos entre suas reflexões, que vão de um cotidiano comum em tensão com estruturas sociais mais amplas, até a relação entre sociedade e suas múltiplas formas de se organizar nas cidades. De modo geral, a ideia de um romance parte concomitantemente de uma confusão entre as experiências de um pretense real em relação a uma projeção destas experiências em estruturas literárias, da possibilidade narrativa de contar o mundo, instâncias que costumeiramente se confundem para o autor. Em entrevista publicada em maio de 2018, ainda a respeito de *O Prestígio do Diabo*, Assis comenta que:

De modo geral, eu nego a realidade. (...) O problema da realidade eu acho muito complexo nos meus romances porque, de um modo geral, eu não acredito nela. Nela, a realidade. Acho que a literatura, no caso dos romances, diz tudo sobre o real e o irreal. De modo geral, você está lendo algo que não é real, mas é porque o romancista imprime essa feição à realidade. (BRASIL, 2018)⁹⁶

Assis Brasil evidencia a possibilidade de perceber os romances por uma espécie de “modulação” do real em que sua “preparação” se dá na experiência de uma realidade e sua transposição para linguagem, incluindo aí processos intensos de leituras e referências a outras obras. Buscamos dar destaque a este ponto, ao iniciar as reflexões a respeito do ciclo do terror, a fim de perceber na relação entre este e a tetralogia piauiense, as pareências presentes na escrita do autor entre escrita e a terra, literatura e invenção, como modulações de uma experiência “telúrica” da linguagem, ainda que narrativamente tais conteúdos não estejam remetidos diretamente nos romances do ciclo do terror. Assim, a gestação de um romance parte desta experiência intempestiva do real em relação com uma dialogia constante no interior das linguagens do autor, a partir de suas experiências diante da terra, uma terra que, aqui, se amplia para múltiplos significados, uma terra-cidade-terra, como vimos a partir de Dardel, que vira mundo.

Partimos, então, deste ponto, para pensar a própria ideia de um “ciclo do terror”, recuperando a categoria terror para notar como ela se tensiona nos romances. A palavra terror, em sua acepção filológica, é advinda de uma experiência vinculada com a terra, o que, de certa forma, propõe que este ciclo de Assis Brasil se module a partir de um ponto similar à tetralogia piauiense, porém, por perspectivas díspares: aqui, o cerne das obras está nas

⁹⁶ Entrevista publicada em Áudio no portal Entretextos via soundcloud. Disponível em: <<http://www.portalentextos.com.br/noticias/assis-brasil-fala-sobre-o-prestigio-do-diabo,2400.html>> Acesso em: 17/06/2020

reflexões a partir de um tensionamento com as escritas modernas e pós-modernas, frente à emergência daquilo que se chama de “um contemporâneo”. É importante ressaltar que o primeiro romance do ciclo do terror, *Os Que Bebem Como os Cães*, aquele no qual lança as principais questões a respeito do ciclo, foi publicado primeiramente no ano de 1975, mesmo da publicação de seu volume crítico: *Nova Literatura I – O Romance* e período em que se oficializa profissionalmente como crítico não apenas de jornais e revistas, mas se concentra na escrita de ensaios a respeito da literatura brasileira e internacional. Destacamos, também, como curiosidade, que enquanto a tetralogia piauiense recorria a um título meramente descritivo, na medida em que são quatro livros com referência ao pano de fundo em torno do estado do Piauí, no ciclo do terror, o que se sugere é uma forma de titulação para além do descritivo, ou seja, o que o título do ciclo sugere é, de um lado, histórias que terão uma forma circular de operação, de outro, que elas girarão em torno do terror. Mas de que terror Assis Brasil está tratando especificamente?

O Ciclo do Terror é composto pelas obras *Os Que Bebem Como os Cães* (1975), que trata da história de Jeremias, um preso político que, aparentemente sem passado e sem memória se vê diante de uma situação tríplica: uma cela, um pátio e um grito, e “sem condições de sobrevivência”. Essa figura quase muda, exceto quando grita, está “sem comunicação, sem tempo cronológico, sem mesmo saber o seu próprio nome, de onde viera e o porquê de estar ali.”⁹⁷. No ano seguinte, Assis Brasil publica a segunda obra do ciclo, *Aprendizado da Morte* (1976) que conta a história de Olga, uma mulher que, após receber a notícia de sua morte iminente, é enviada para uma espécie de clínica de tratamento ou de preparação para a morte, lugar onde, por fim, entra em contato com grande parte daquilo que podemos chamar de vida. Em 1978, o autor publica a terceira obra do ciclo, *Deus, o Sol, Shakespeare*, um romance caleidoscópico e metamórfico em que cada capítulo adquire uma forma diferente e a personagem Hugo enfrenta a repetição da cidade moderna e do capital alternando a sua própria vida diariamente: a cada dia trabalha num local e mora em uma casa distinta. Por fim, em 1980, Assis Brasil publica o último romance do ciclo *Os Crocodilos*, em que uma série de figuras se veem dentro de um poço e, diante do abismo da vida e da miséria social, são obrigadas a encarar a antropofagia e o canibalismo como forma de sobrevivência, trazendo os terrores metafísicos das últimas obras de volta para os abismos do corpo, como em *Os que Bebem Como os Cães*.

⁹⁷ Excerto de resenha de Mariléia Ribeiro, publicada no site Geleia Total. Disponível em: <<https://www.geleiatotal.com.br/2019/02/14/critica-do-livro-os-que-bebem-como-os-caes-de-assis-brasil-por-marcileia-ribeiro/>> Acesso em: 01/02/2021

O tema do terror, em suas várias acepções, é um assunto que desperta interesse e fascínio para Assis Brasil, desde por exemplo, as coleções de vampiro que podem ser vistas na sua estante, até as obsessões com a própria sombra, como descrito em relação a criação de *Prestígio do Diabo*. Como aponta Francigelda Ribeiro (2014), “o terror nos romances da série publicada por Assis Brasil (...) não está associado com a ficção de terror, enquanto modalidade marcada pelo sobrenatural, tampouco com o romance gótico, fantástico, embora remeta, de outro modo, ao inominável” (RIBEIRO, 2014, p. 174). Em certo sentido, ainda que deslocado de suas características usuais, o terror em suas obras aparece circunscrito como modulação e operação direta com o realismo literário dentro das narrativas, fato recorrente nas quatro obras do ciclo. Entretanto, ainda que no interior da forma do realismo, todo o pensamento em torno do terror aparece na escrita de Assis Brasil metamorfoseando-se em usos distintos que, ao mesmo tempo, incorporam a ele raízes clássicas no entendimento do terror, desde o terror enquanto gênero literário, como também por algumas formas mais intuitivas de pensar a escrita como um todo, pelas lentes e perspectivas da vida em face ao terror.

Enquanto gênero literário distinto, o terror é caracterizado em torno da percepção do medo debruçado nos limites da morte. Via de regra, trata-se de um gênero que trabalha a partir de uma margem entre a vida e a não-vida, buscando investigar os traçados que se interpõem entre o mundo da vida e o mundo da morte, um traçado que se dá em um abismo, uma espécie de frágil beira que risca uma linha entre esses dois campos. Entre obras do gênero, pode-se destacar *O Médico e o Monstro*, de Robert Luis Stevenson (1941), que Assis Brasil comenta ser relevante em sua formação de leitor e que trata justamente de um homem face a face com uma espécie de lado oculto de si; *Franskestein*, de Mary Shelley (1823), que aborda a descoberta de fazer dar vida à morte; e o *Drácula de Bram Stoker* (1897), que investe particularmente na figura dos vampiros (relembrando que Assis Brasil possui uma série de livros de vampiro, inclusive da saga popular *Crepúsculo*, e diz as ter pois um dia pretende escrever um livro sobre o tema⁹⁸). Além disso, o terror tem uma aproximação bastante marcada do que se cunhou chamar de ficção especulativa, que margeia obras, por exemplo, de ficção científica, em que há uma “especulação” a partir de mundos que diferem do mundo real, através de proposições imaginativas de outros mundos que seriam pouco críveis ou verossímeis.

⁹⁸ Conferir o primeiro capítulo da tese.

A etimologia da palavra terror também pode nos oferecer ferramentas para compreender o ponto de partida de Assis Brasil para a construção do seu ciclo. Do latim, *terrorre*, o termo aparece ligado à ideia de “grande pavor” ou “apreensão”, ampliando a conexão com o medo através de um superlativo: o terror seria a gradação máxima do medo, uma espécie de completa imobilidade do indivíduo por não admitir, de forma alguma, concretização ou comprovação, seja tátil ou visual. De certa forma, o terror se estrutura a partir de uma perda de bordas em relação ao real, em uma conjugação do estatuto da vida, a partir de um desvanecimento de uma relação de verossimilhança entre a experiência do real e um pretense ou virtual real. Em outro aspecto, a palavra terror etimologicamente se aproxima da ideia de “terra”, através de uma vinculação daquilo que produz uma imobilidade e, por conseguinte, uma experiência de estar preso a algo, ou seja, o terror é uma espécie de paralisia, uma espécie de fincada do corpo na terra.

A experiência do homem diante do terror, em Assis Brasil, pode ser vista em correlação às experiências do homem diante da terra, através de um desdobramento em relação ao caso da tetralogia piauiense, em que a terra partia de uma perspectiva vinculada ao “telúrico”, ou seja, numa busca de raízes a partir de estatutos da região e da nação, numa aproximação política entre terra e mundo, tendo como centralidade tensionamentos com uma divisão social das estruturas de classe e de poder. No caso do ciclo do terror, a relação com a terra parece estar mais propriamente relacionada a dar mobilidade a reflexões sobre a própria humanidade frente as relações que seu corpo engendra com os grandes sistemas e dilemas: a morte, o Estado, o capital, o acaso. De certa forma, a experiência do terror em Assis Brasil é uma experiência que se dá para além das modalidades sobrenaturais, ainda que remeta ao “inominável”, ou seja, a uma experiência que se dá nas fronteiras da experiência humana:

Que se alastra pela existência comum, amalgamando-se ao cotidiano dos personagens que se veem perplexos diante das pressões ideológicas, das limitações, da violência, dos encontros medonhos, da opressão, das invasões mortíferas, das zonas abissais. (RIBEIRO, 2014, p. 175)

Estas características modais do terror faz com que Francigelda Ribeiro pense o terror em Assis Brasil para além de um recurso narrativo, porém como uma experiência da linguagem que ela intitula de “estética do terror” que, seria a composição de uma:

Arena na qual, os valores, as certezas e as crenças dos personagens entrarão em confronto com uma rede de forças antagônicas que porá em xeque o sentido de suas existências, expondo a perplexidade dos mesmos diante das consequências letais provenientes de tais confrontos. (RIBEIRO, 2014, p. 175)

Assim, o ciclo do terror circunscreve-se desta paralisia dos corpos das personagens de Assis Brasil, que experienciam “situações-limite” em suas relações mais “telúricas” – aquelas que se reconectam à terra a partir da perda completa de bordas, das zonas abissais da vida. Está em rota de colisão, então, tudo aquilo que se chama vida, porém, sempre a partir da perspectiva iminente da morte: a experiência do corpo diante da tortura, como em *Os Que Bebem Como os Cães*, da violência da aproximação da morte, como em *Aprendizado da Morte*, do enfrentamento do capital, como em *Deus, o Sol, Shakespeare*, e das angústias diante de um tabu máximo em pessoas comuns, como em *Os Crocodilos*. O que se tem é uma espécie de perversidade do mundo que se alastra sobre os corpos das personagens e se intensificam em suas “angústias metafísicas”, de modo a promover uma “humilhação cósmica”, ponto identificado por Ribeiro que recupera entrevista dada por Assis Brasil, presente em *Teoria e Prática da Crítica Literária*, na qual ele aponta que:

Criação literária é outra coisa. E digo mais: não é só o sofrimento social que conta para o escritor ou artista, mas a humilhação cósmica, a angústia metafísica. O homem se sente humilhado e ofendido por falta de um conhecimento mais profundo das coisas, do Mistério que, para mim, é uma categoria da realidade que não precisa, necessariamente, ser desvendada. Aqui é onde entra o artista com a sua intuição e aprende e sente o Mistério por outras vias. (BRASIL, 1995b, p. 295)

Pode-se dizer, então, que o conceito de terror expresso por Assis Brasil, para além de um recurso que advém do campo literário, é parte integrante também de seus questionamentos da própria existência, de obsessões particularmente curiosas da vida, uma forma de projetar o terror para fora dos gêneros literários e capturá-los nos abismos e nas agonias de seres que estão apartados da possibilidade de uma totalidade com a vida, com o mundo e com os mistérios. Esta angústia da existência, quando transborda para a literatura, é incorporada por esta “estética do terror” (RIBEIRO, 2014) e sugere que a própria leitura que Assis Brasil faz do gênero terror pode ser vista através deste prima, como se a tradição de Stevenson e Poe⁹⁹ fosse incorporada também em suas características agônicas, dos abismos da existência. Como desdobramento, a literatura de Assis Brasil projeta em suas personagens intercorrências do limite máximo do corpo diante dos terrores deste e de outro mundo, uma espécie de paralisia diante dos mistérios, submetendo-os a “situações-limite, diante das quais só há malogro”, cujo futuro só se apresenta “inalcançável”, de modo que “os romances são constituídos sob o caráter imperativo da negação” com personagens que, em suas individualidades, são “esmagadas pela tortura, pela condenação, pela automatização imposta – elementos que se avolumam no abismo do terror” (RIBEIRO, 2014, p. 177).

⁹⁹ Conferir a obra de Assis Brasil: *A Cura Pela Vida: A Face Obscura de Edgar Allan Poe*

Um ponto que parece central nesta percepção de terror no Ciclo do Terror parte de uma série de desdobramentos da primeira obra do ciclo, *Os Que Bebem Como os Cães*, principalmente naquilo que a obra referencia formalmente a respeito do período vivenciado pelo Brasil no decorrer da ditadura militar. É importante mencionar que os quatro volumes são escritos durante a ditadura, entre 1975 e 1980, fazendo parte de uma geração que Antônio Cândido (2000) chamou de “geração da repressão”. Embora Assis Brasil tivesse uma série de problemas com a tal geração que, segundo ele, fazia literatura ideológica em detrimento de uma literatura estético-política, a ideia de “terror” também pode ser pensada, ainda que em menor grau, ao lado das experiências vivenciadas pelos indivíduos durante os anos de chumbo, principalmente a partir de uma lógica de incorporação da repressão enquanto categoria estética.

O pesquisador Andrey Pereira de Oliveira (2016), aponta em *A Razão Embotada*, por exemplo, que Assis Brasil incorpora em suas narrativas uma espécie de atrofia similar aos sistemas políticos autoritários que visam cassar a autonomia dos sujeitos em seus atos e exposição de pensamentos – o que resultaria em uma espécie de “razão embotada” de figuras que, impedidas da liberdade física, do pensamento, da política e do corpo se veem enclausuradas em narrativas circulares que fazem uma “formalização estética das ‘condições de terror’ da ditadura militar” (OLIVEIRA, 2016, p. 5). O terror, então, passa a ser visto como este embotamento da razão diante do corpo.

Ana Maria Pereira do Rego Monteiro (1985), em dissertação de mestrado sobre a obra *Deus, o Sol Shakespeare*, ressalta esta relação do terror com a terra, talvez como desdobramento das perspectivas políticas, como um engendramento, de um lado, de uma asfixia mental – um pensamento que se cobre com terra – e, de outro, de uma ideia de pensamento “petrificado”, que se confunde com a terra e se submete ao estado de pedra. Seriam figuras que, de alguma maneira, estariam “confundidas com o mundo que lhes é dado experimentar, sem identidade, aterrorizadas”, pensando em “aterrorizadas” através da dimensão ampliada de ser metamorfoseada em terra, em um processo que “individualiza, massifica e absurdiza o indivíduo” reduplicando “o homem moderno” a partir de seres que estão “em situação permanente de se estar condenado, aprisionado, impossibilitado de agir e de ser” (MONTEIRO, 1985, p. 2-3). Para a pesquisadora, Assis Brasil constrói uma espécie de “paradigma de estar condenado à não liberdade” a partir de uma “impotência do homem para transformar a realidade” (MONTEIRO, 1985, p. 8). Entretanto, é na mesma obra que o autor produz as mais radicais de suas reflexões, propondo um mosaico em que reflete tanto sobre essa absurdidade da vida moderna, quanto sobre esta própria escrita como uma pedra

que aterroriza e paralisa o homem moderno diante de sua condenação pela cidade moderna e pelo capital.

Em *Deus, o Sol, Shakespeare*, Assis Brasil abre espaço, apesar desta claustrofobia do mundo, para um gesto voraz de liberdade no qual dá a ver suas principais reflexões sobre a própria arte de fazer literatura, dando voz a um personagem escritor – talvez metonímia, talvez ironia - em um capítulo em forma de entrevista que apresenta uma espécie de teoria literária do próprio trabalho:

REPÓRTER – E seu romance, em que escola se situa?

AUTOR – Em nenhuma escola porque não existe mais isso. Rompido o tabu da arte imitativa, acadêmica, o artista tem maior liberdade para criar. Minha concepção de romance é um tanto nova, mas não inteiramente. Ainda hoje você pode ler curiosos ensaios filosóficos numa obra de ficção como a de Herman Hesse, ou na obra de Brecht, aquelas suas teses todas sobre o teatro dialético. O Norman Mailer de *Os Nus e os Mortos* já apresentava seus personagens com introduções biográficas quase didáticas. (BRASIL, 1978, p. 59)

No romance que, publicado um ano após o lançamento de *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector (1977), faz uma homenagem explícita a autora ao dar, também, uma série de títulos ao romance, especificamente doze, Assis Brasil propõe uma reflexão bastante radical contra esta literatura explicitamente política dando a ver o aspecto de “choque” e de “montagem” de seu romance:

Em meu romance, por exemplo, há ideias que jamais poderiam ser ditas e desenvolvidas através de uma narrativa puramente ficcional, aqui podemos usar o “truque” de estar criando, para melhor poder botar na boca de quem quer que seja aquelas ideias e teses. Pode haver um “choque” entre a linguagem expositiva e criadora, mas aqui é onde entra aquele rompimento com a moldura do quadro, com o pedestal da escultura e com o livro convencional. O romance torna-se assim uma “montagem” tendendo para o visual, para a “ação” dentro do espírito artístico de nossa época. (BRASIL, 1978, p. 59)

É interessante pensar que Assis Brasil evidencia os seus “truques” enquanto faz uso deles, dando a ver aos leitores que parte do terror que se extrai do ciclo é um terror da forma, o terror do “choque” da linguagem como uma “montagem”, um romance que se oferece sem tese, apenas em sua “ação” e visualidade, de modo que o que resta dele é apenas a sua estrutura. Assis Brasil mergulha dentro de seu romance no único espaço em que pode ser sincero diante de uma teoria literária: na mera especulação teórico-ficcional, único campo em que poderia falar seriamente, ou seja, com liberdade absoluta, sobre a forma de escrever sem incorrer aos críticos diante do que seria o “erro”. *Deus, o Sol, Shakespeare* se apresenta todo errado, mas não porque acerta ou erra nas formas e fórmulas literárias, mas porque é errante diante delas e, por isso, é o único que pode especular a todo instante e, ainda assim, nada

afirmar. Através desta longa conversa consigo próprio, em que pergunta como repórter e responde enquanto autor, Assis Brasil continua a montar sua teoria literária ficcional metalinguística, a partir de um reposicionamento do que se cunhou chamar de estruturalismo:

Claro que está, porque o romance ou qualquer forma artística tem uma estrutura. Os pensadores de hoje têm levado o problema do Estruturalismo para o campo ideológico, e tanto os neo-hegelianos – que são os neo-marxistas – como os existencialistas vêem no Estruturalismo uma “opressão da individualidade”. A ideia de estrutura tem uma “teia” de elementos que se agrupam solidariamente, já está em Saussure. (...) Na área estética, a concepção de estrutura é a mesma: um romance tem uma estrutura, assim como um conto ou um poema, ou ainda um quadro. Os elementos constitutivos da estrutura podem ser “captados” no romance, por exemplo, e serão tantos quantos possamos identificar no conjunto, na Forma. Assim, o enredo é um elemento da estrutura, como os processos de invenção no tempo da ação, em meio, e em ponto de vista em que se englobariam as várias técnicas narrativas. Estes elementos convivem em sintonia, em tensão, num “intercâmbio” dinâmico, e podem suscitar várias “percepções”, de acordo com o “relacionamento” daqueles elementos. (BRASIL, 1978, p. 59)

Mais a frente, Assis Brasil alucina esta linguagem do romance organizado para nos fazer ver uma narrativa que se lança desenfreada com um trem que se desgoverna diante do terror do mundo. Ainda assim, nos lança luz tanto para estes processos políticos e sociais aprisionadores, quanto para uma espécie de ruína do mundo, aquilo que ainda se pode dizer:

só resta o deserto
na paisagem de pedra
na planície imensa
de pequenas dunas
de grandes túmulos sem nome
a cruz eleva-se por entre o fumo
marco da tumba maior
que não terá seu epitáfio. (BRASIL, 1978, p. 108)

Pode-se observar que Assis Brasil fala de uma fresta do mundo, diante desta “paisagem de pedra” e de “grandes túmulos” desnomeados. De certa forma, o autor evidencia um aspecto do terror que se coloca justamente como este estatuto de pedra da vida, um espaço desértico de difícil habitação e impossibilidade de encontro, inclusive, com esta escrita final, esta narrativa tumular de um epitáfio. Entretanto, como já apontamos anteriormente, na aproximação entre indivíduo e pedra, tal como proposto por João Cabral e Melo Neto em *Educação pela Pedra* (1966), o que se pode notar é uma inversão do estatuto de fixidez e dureza da pedra, de modo que ela não é vista propriamente pela sua imobilidade, mas sim aquilo que irrompe do interior da fixidez e lhe dá movimento, fluxo, fluência, levando-nos a pensar também sobre os movimentos que são operados pela ideia de ciclo. Por fim, é possível apontar que Assis Brasil em *Deus, o Sol, Shakespeare* pensa o terror na incapacidade diante da pedra e do movimento para dar sentido ao mundo: o terror ao lado do ciclo é um exercício

de dar sentido a uma estrutura de romance que vem do estruturalismo como uma operação às avessas da teoria, como romance em processo, em pulsação, o romance como a cidade; o terror, então, é aquilo que, diante da paralisia, recorre a tudo, na busca desesperada de um movimento, qualquer um. Estamos diante, então, da impossibilidade de diferença diante das formas repetidas do mundo, porém, ainda assim, promovendo uma circulação, um movimento frente às forças deste mesmo mundo.

Para pensar propriamente na ideia de ciclo, precisamos ter em mente que a palavra no português é recuperada do grego, “kúklos” e do latim “cyclyus”, e significa círculo ou roda, tendo como característica o desencadeamento de uma duração, ou seja, uma aproximação de marca temporal com começo, meio e fim. Ainda assim, é possível extrair da ideia de ciclo uma série de outras possibilidades significantes, como a trajetória de algo que se inicia e passa por um processo de “evolução”, reforçando o ciclo como trajetória lançada no tempo; outro modo de se pensar o ciclo está na física, a partir do conceito de “evolução recorrente”, uma ampliação que, ao fim, retorna a um ponto inicial, como por exemplo, os ciclos lunares ou as estações do ano. Um outro significado possível é aquele que advém do campo musical: uma unidade de medida da frequência de um som representada pelo movimento de um corpo que vibra a partir de uma posição de repouso até o ponto extremo do movimento e a sua volta à posição inicial, de modo que, ainda que ele aponte para um retorno, o seu gesto é de busca deste “ponto extremo” que seria uma espécie de limite da corda antes de seu rompimento.

No entanto, como pensar a ideia de ciclo como este movimento que se faz diante do terror? Assis Brasil, ao que parece, monta como conceito uma ambivalência entre estes dois polos, como se estivesse traçando um movimento da paralisia ou, ainda, a paralisia do próprio movimento. Assim, não se trata de pensar em termos de uma temporalidade que cessa ou que passa ou, até, em espaços que se mobilizam em sua fixidez; pelo contrário, é na anacronia deste atravessamento que o ciclo do terror se constrói: é ciclo enquanto é terror e é terror ainda enquanto é ciclo: movimento do imóvel e imobilidade do mover-se. Estamos diante de uma escrita que visa engendrar uma ação, uma operação que captura o movimento daquilo que promove imobilidade ou a proposição de trajeto de aprendizado da e na imobilidade, a partir de exercício de escritura que repete, atravessa e tensiona a imobilidade. Neste sentido, mais do que perceber o ciclo do terror frente a terminologia do ciclo, pode-se pensar nas quatro obras, como o fez Francigelda Ribeiro (2014), a partir da ideia de uma espiral, na medida em que o ciclo, ainda que opere um movimento, tende a retornar a um ponto inicial, enquanto a espiral seria a característica própria do movimento que engendra uma espécie de passagem, de acúmulo. A espiral, cujo movimento se faz entre a repetição, o ciclo, a diferença

e a passagem, opera na metamorfose do círculo enquanto gira e empurra sua força motriz para a frente, para um desconhecido e inominável.

O pesquisador Leonardo Trotta (2006), em artigo chamado *O avanço pela espiral de Avalovara*, a respeito do romance de Osman Lins, aponta que na tentativa de construir sua cosmogonia, ou seja, um conceito que contemple uma reflexão sobre a relação de sua escrita com o tempo do universo, o autor enseja um mundo em que há uma clara divisão entre o espaço, que é representado pelo quadrado, e o tempo que é representado pela espiral. A espiral, neste contexto, é pensada na perspectiva de autores como Martin Heidegger, Karl Popper e, principalmente, Henri Bergson, a partir da tentativa de incorporar um movimento contínuo a um aspecto infinito do tempo. Deste modo, em vez de pensar o tempo em seu caráter cíclico, ou seja, como retorno, seria possível considerá-lo em seu caráter espiral ou, em outras palavras, em uma espécie de avanço de uma circularidade que se acumula.

A espiral, segundo Trotta, parte, como tudo o que existe, “do princípio das curvas, que rege a espiral, mantendo seu movimento uniforme. Ignora-se sua origem e seu fim. É uma entidade sem limites. A mecânica que rege a espiral é tão rígida quanto a que rege os astros” (TROTТА, 2006). No caso de *Avalovara*, mas que pode ser em alguma medida aplicado a *Os Que Bebem Como os Cães*, o que está em jogo é uma dinâmica que imprime um movimento constante em que a espiral “obedece a uma rígida mecânica que impede o seu colapso ou paralisia”, o que, no caso de Assis Brasil, poderia ser pensado de forma um pouco diferente, como, por exemplo, um romance que é escrito diante do colapso ou da paralisia, ou até mesmo escrito a partir dessas instâncias.

Em relação a esta força espiralada de pensar a escrita, Osman Lins reforça a potência do movimento que “idealmente, começa no Sempre e o Nunca é seu termo” (LINS, 2005). O interessante deste ponto é que, de alguma maneira, o espaço, ao contrário do tempo que avança e se acumula, é apresentado a partir da figura do quadrado, o que pode ser pensado na perspectiva de Assis Brasil na possibilidade que o espaço tem de encarcerar o próprio tempo em sua estrutura, a partir da dinâmica de uma narrativa que se apresentada aprisionada, sem memória. Em certo sentido, Assis Brasil se prepara para escrever diante de um abismo entre o movimento do tempo e o enquadramento do espaço, enfim, através de uma margem ou de uma beira, uma escrita que se dá como investigação, como pedagogia entre o ciclo e o terror, uma escrita como a materialidade deste aprendizado. Foi por conta disso que abrimos nosso capítulo falando da escrita de Assis Brasil a partir de sua preparação: é nesta preparação do abismo que o autor mergulha diante dos mistérios das linguagens do mundo.

Neste capítulo, após perceber os aspectos da tetralogia diante da ideia de ciclo e de terror, vamos fazer uma leitura mais atenta do romance *Os Que Bebem Como os Cães*, para perceber como, de certa forma, a obra nos permite uma aproximação com uma série de ideias que fazem uma modulação com os projetos literários de Assis Brasil diante do moderno, tendo em vista uma espécie de reinvenção do moderno a partir de uma ideia de contemporâneo. Por esta trilha, apontaremos para *Os Que Bebem Como os Cães* como a obra “estruturante” do projeto do ciclo do terror, tendo ela como ponto de partida para as principais reflexões da modernidade, uma escrita que se asfixia em sua claustrofobia,. Uma escrita como, contra e diante da morte.

1- *Os que Bebem como os Cães*: a escritura como diferença ou a memória como estatuto da morte

“Senti uma caverna negra alargando dentro do meu corpo”.

Ernesto Sábato, *O Túnel*, p. 121

Os Que Bebem Como os Cães (1975) é, possivelmente, a obra de Assis Brasil mais conhecida e de maior destaque e reconhecimento de crítica, ao lado de *Beira Rio*, *Beira Vida*, sendo as duas premiadas com o extinto Prêmio Walmap. São as duas, também, as mais citadas em trabalhos e pesquisas acadêmicas em torno da obra de Assis Brasil, tendo sido inclusive, incluídas na lista de obras obrigatórias para o Ensino Médio de alguns estados, a maioria deles do nordeste. Dentre as quatro obras do ciclo do terror, *Os Que Bebem Como os Cães* é não só a de maior destaque como, provavelmente, aquela que projeta e organiza o ciclo, sendo a responsável por inspirar o próprio nome “ciclo do terror”.

A história do romance parte de uma partícula mínima: um homem em uma cela sem memória, e se desdobra em progressão aritmética em uma narrativa a respeito de um preso político que, diante de sua experiência na prisão, começa a recuperar a memória das causas e motivos que o levaram ao encarceramento e, por fim, à morte. É possível pensar a concepção de “terror” em *Os Que Bebem Como os Cães*, a partir da perspectiva do aprisionamento de um corpo que se vê atrofiado enquanto memória em uma cela, na claustrofobia diante de um estreito abismo da vida. Há uma investigação deste limite do corpo como uma política e uma ética ligadas à própria concepção dos desdobramentos de uma nacionalidade, de um terror coletivizante deste preso político cujo corpo se reconhece como uma arma – vítima e algoz -, de uma forma de pensamento como projeto em direção a uma linguagem também encarcerada. Em resumo, o corpo em *Os Que Bebem Como os Cães* possui uma centralidade

na estruturação do romance a medida em que amplia este corpo individual em um processo coletivizante de um corpo que é visto como terra, um corpo-nação.

Em vias de unir estas duas pontas, um terror individual e um terror político, Assis Brasil faz uso e se aproxima de uma linguagem que atravessa e tensiona sua própria materialidade, buscando uma transcendência da linguagem como exercício no interior de uma escrita de pura imanência, através de um viés messiânico advindo do cristianismo. Ele adiciona uma outra camada entre indivíduo e política, nesta fusão dupla da linguagem que se desdobra na criação deste corpo-matéria-livro, simultaneamente, uma vida única, vulnerável, que pode ser matada, mas que na escrita passa por um processo de coletivização, como índice de uma forma coral, através de uma reencenação de um caminho tal qual o da *via crucis* de Jesus Cristo.

Os Que Bebem Como os Cães, neste sentido, se aproxima, em algum nível, da construção dos autos teatrais medievais, principalmente nos desfiles medievalescos em que carros remontavam “cenas” da história de Cristo e atravessavam a cidade: a cada carro, um quadro, um fotograma da encenação dos últimos momentos de Jesus. A história, então, construída através de gestos que se repetem a cada carro, anunciam que no próximo virá outra imagem, outro fotograma, instaurando um movimento de repetição e diferença que evidencia um dos procedimentos de escrita do próprio romance de Assis Brasil: um jogo de montagem de fragmentos, do atravessamento de recortes em um traçado maior.

A vida da personagem de Jeremias, que recebe este nome por conta de um dos profetas da Bíblia, passa a ser construída em um traçado similar aos autos medievalescos, em que uma linguagem adquire uma simbologia referencial, quase parabólica, em que esta *via crucis*, ou seja, esta contação de uma história como um trajeto de lembranças do passado, parte de uma pequena temporalidade asfixiada e repetida com o objetivo de ampliá-la como “exemplar”. O uso de referências bíblicas, inclusive, é uma característica bastante recorrente nas obras de Assis Brasil, seja no romance *O Livro de Judas* (1986), em que apresenta uma espécie de figura “mítica” cuja faculdade seria o acolhimento e cura de pessoas à margem da vida social, seja em *O Prestígio do Diabo* (1988) em que faz uma parábola de imaginação quase juvenil ao redor da ressuscitação de Lázaro ou, até, *A Cura pela Vida* (2010), em que o autor recupera um pensamento entre mundos a partir das obras de Edgar Allan Poe.

A referência à personagem “bíblica” utilizada em *Os que Bebem Como os Cães* é a do profeta Jeremias e sua profecia sobre se deveria ter fé e crença nos ensinamentos do Senhor ou devia suspeitar dos ensinamentos que não se fazem diante dele. No romance, a personagem de Jeremias reduplica a figura bíblica daquele que questiona e é questionado, assumindo

também a função daquele que é mistério, herói e alvo do cristianismo, Jesus Cristo, entre o Pretório de Pilatos e o Calvário, retratado nas quatorze estações de sua *via crucis* até a sua crucificação.

Em artigo chamado *Um Desafio à Filosofia Sartreana na Paixão de Os que Bebem Como os Cães*, a pesquisadora Maria Cláudia Araújo (2013) aponta as relações entre a estrutura do romance e a estrutura das quatorze estações da *via crucis*, fazendo associações diretas entre a composição entre uma e outra, de modo que enquanto a *via crucis* “é um convite à piedade, através da meditação sobre a Paixão de Cristo”, o que se vê no romance é uma “desmontagem e uma reconstrução do evento histórico, com o objetivo de materializar essa Paixão” (ARAÚJO, 2013, p. 335-336). Assis Brasil chamaria atenção para o corpo de sua personagem em reduplicação também com a figura de Jesus, recorrendo a um dos recursos principais das estações da *via crucis* para montagem da obra, que seria uma ritualização que se opera “pela lógica da repetição ou da reatualização de um evento primordial” (ARAÚJO, 2013, p. 336).

É possível encontrar na construção de Jeremias algumas das imagens fixadas pelas estações da *via crucis*, como por exemplo, a forma de caracterizar o corpo de Jeremias: “O homem tinha uma barba comprida e estava nu, as costelas a mostra” (BRASIL, 1975, p. 17) ou “as cicatrizes dos pulsos tinham sarado” (BRASIL, 1975, p. 33). A pesquisa segue uma análise minuciosa em que monta um espelhamento entre as estações de Jesus e a narrativa de Jeremias, entretanto o importante é perceber como a referência à *via crucis* aponta para uma escrita que pensa tradição de modo desfazê-la e remontá-la sob novas condições, ainda que em uma dialética, em que Assis Brasil visa construir uma personagem cuja trajetória se dá entre esta descoberta do corpo e o aprofundamento da memória. Além disso, busca também trazer luz para o aprofundamento da fragilidade na experiência da vida, através de um processo de reconhecimento da fraqueza humana entre uma pretensa liberdade e a existência em torno de um “ser-para-a-morte”, em sentido heideggeriano, porém também como referência a um existencialismo de cunho sartreano.

Em termos históricos, percebe-se a obra, publicada em 1975, concomitantemente em consonância e divergência em relação a algumas obras relativamente contemporâneas com temáticas próximas: o aprisionamento de um preso político em um regime autoritário e questões políticas em torno destes regimes. A título de exemplo temos obras como *Memórias do Cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, *Os Subterrâneos da Liberdade* (1954) do Jorge Amado, publicadas antes do golpe de 1964, *Setembro Não tem Sentido* (1968), de João Ubaldo Ribeiro, *Quarup* (1967), de Antônio Callado, entre outras.

Entre aproximações e distanciamentos, pode-se destacar a referência comum a uma linguagem como espelhamento de uma violência de Estado, porém, em Assis Brasil há, ao mesmo tempo, um investimento ampliado por uma demanda de inovação estética. No caso, a diferença da escrita de Assis Brasil consta, no que diz José Cândido de Carvalho em prefácio para a edição de 1975 da Editora Nórdica, na tradução de um “relato interioço da angústia de viver num cárcere, sem liberdade e sem opção”, ou, como ressalta Almir Aquino Corrêa (2007) em artigo chamado *A Morte dos que Bebem Como os Cães*, em uma tentativa de afastamento de uma espécie de “índole burguesa” típica da “ficção social urbana”. Correa aponta que *Os Que Bebem Como os Cães* se traduz em torno do:

Estado-segurança amorfo, sem rosto, irreconhecível, é o que leva a personagem deste romance à morte libertária, purificadora e ao mesmo tempo, denunciadora da coragem, do heroísmo, da resistência, pelo sacrifício do próprio corpo e da própria vida - o enfrentamento da morte arvora-se como única saída à terapia governamental do confinamento físico e mental. (CORRÊA, 2007, p. 120)

O percurso da obra parece se deslocar, então, da violência de Estado como uma “ficção social” política de combate a um regime autoritário para um relato, um testemunho urgente das violências de um corpo, qualquer corpo, ainda que sem memória, deste e de qualquer regime autoritário através de um “comum”, afinal “a realidade pede uma pátria comum, a luta contra o sofrimento nos mantém juntos” (BRASIL, 1975, p. 148-149). Embora a obra busque uma universalidade do tema e seja latente e evidente a referência direta a ditadura vigente no Brasil da época, principalmente pela discursividade dos presos que diziam “resistam, homens!”, além de uma estrutura prisional típica de uma prisão comandada por uma marcialidade advinda do exército e não de uma prisão comum, esta intenção é desviada para que se veja, em primeiro, não um sistema político, mas um sistema político que sirva de exemplo com efeito metonímico ou parabólico para qualquer outro sistema.

Como entrada na obra para uma análise mais minuciosa da obra, optamos por uma abordagem que se dará a partir de três aproximações: em primeiro lugar, através da própria estrutura de composição do romance como uma espécie de linguagem atrofiada ou narrativa em claustro; em seguida, aproximando-nos de uma investigação sobre uma proposição de memória que se dá a partir da relação de Jeremias com sua animalidade: seu corpo, envergado, que dá título ao livro e sua relação com um rato em sua cela, como se Jeremias possuísse uma espécie de memória-animal entre o cão e o rato; por fim, a percepção de como este corpo enquanto animalidade virtualiza também uma relação que se dá neste corpo-linguagem, remontando a própria estrutura do romance.

1.1- A cela, o pátio, o grito: a estrutura como repetição entre a atrofia e o claustro

Apesar da narrativa atrofiada de um homem preso e sem memória, é possível dizer *Os Que Bebem Como os Cães* é um romance de multiplicação ou de disseminação de formas. Em termos de composição, trata-se de um romance que se estrutura a partir de ambivalências, compondo um descompasso entre a minuciosa pesquisa formal de Assis Brasil e a atrofia fabular da narrativa de Jeremias em torno da instauração de formas cíclicas. A proposição é de que, mais do que expor uma narrativa sobre uma prisão ou que trate de uma situação de prisão política em um regime de exceção, se tenha um exercício de tornar sensível a experiência deste sujeito aprisionado, transpondo-a para a própria materialidade do romance. A pesquisadora Georgea Vale de Queiroz Siqueira (2016), em sua dissertação de mestrado intitulada *Transformações nos Paradigmas de Jeremias, em Os Que Bebem Como os Cães*, destaca uma série de leituras da obra a partir dessa estrutura que visa repetir na forma a experiência da personagem, ponto que levou a alguns estudiosos, como Malcolm Silverman (2000), em *Protesto e o Novo Romance Brasileiro*, a chamarem o romance de um “romance de tese monótono”:

Espacialmente confinado, cronologicamente abreviado, limitado a um personagem quase não verbal, ao qual falta qualquer material “alheio”. Através do romance, já seções rotativas adornadas com os mesmos títulos repetitivos de “A cela”, o pátio” e “o grito”. O resultado é um romance de tese monótono em que o leitor sente a repressão e o tédio (se não a confusão) sentida pelo desafortunado protagonista. (SILVERMAN, 2000, p. 287)

Siqueira aponta que a forma com que Assis Brasil opta por compor seu romance também fez Renato Franco (1998), em *Itinerário Político do romance pós-64*, descrever a narrativa do autor como lenta, repetitiva e “de frágil tensão”, repleta de “descrições desnecessárias”, destacando que “as repetições e o ritmo lento do romance [são] um artifício utilizado para aproximar o leitor do enredo”, de modo que “o mérito do romance reside no seu valor informativo” (FRANCO *apud* SIQUEIRA, 2016, p. 24), proposição que faz pouco sentido, uma vez que o romance não detalha nem um tempo, nem espaço, nem sequer um país definido, de modo que as comparações com a ditadura brasileira são inferências que, apesar de lógicas, não poderiam de modo algum serem “informativas”.

Os que Bebem Como os Cães, ao contrário, parte justamente de uma esfera individual de uma personagem sem memória, ou seja, uma figura que não possui nenhuma informação de si ou de seu entorno, a fim de se lançar até as extremidades do texto até que se ultrapasse em sua construção a ideia de uma escrita sobre uma experiência individual. Toda a trajetória do romance é a de suplantando a narrativa para inventar o próprio gesto da experiência na e com

a linguagem, incorporando o que podemos perceber como uma supressão narrativa ou uma atrofia fabular. Neste sentido, a própria composição espacial da obra é significativamente relevante para se compreender como ela se estrutura tanto como romance, ou seja, livro e obra, quanto como um ciclo, volta, repetição. Um dos principais pontos é que Assis Brasil reduplica na forma a estrutura de um espaço prisional, distribuindo o romance em três capítulos que se sucedem e se repetem: a cela, o pátio e o grito. Isto levou *Os que Bebem Como os Cães* a ser comparado com o livro *Finnegans Wake*, de James Joyce, “em razão da estrutura circular presente em ambas as obras” (SOUZA, 2007). Esta observação é interessante, pois Assis Brasil se referencia ao romance de Joyce em seu livro de ensaios *Joyce, Romance Como Forma* (1971), como o “precursor do romance de vanguarda”, tendo sido o autor um dos responsáveis por uma das primeiras publicações de trechos do romance, com tradução de Augusto e Haroldo de Campos, no Suplemento do Jornal do Brasil, em 1957. Na ocasião, Assis Brasil disse que, em parceria, optaram por intitular o romance de *Finn Desperta de Novo*, dando como ênfase a proposta de Michel Buton de perceber o romance como um “caleidoscópio da linguagem”, destacando o trecho em que menciona que o livro “pode ser lido partindo-se de não importa que página”, de modo que “Joyce começa seu livro no meio de uma frase e o termina no meio de outra que pode se reportar à primeira, o conjunto formando assim um círculo” (BUTON *apud* BRASIL, 1971, p. 172). Assis Brasil, incorpora a proposição de Buton e, em artigo chamado *Obra de Arte Aberta*, de 1956, aponta que o romance:

Retinha a propriedade do círculo, da equidistância de todos os pontos em relação ao centro: a obra é porosa à leitura por qualquer das partes. (...) Assim, a leitura do *Finnegans* há de ser uma leitura topológica, em progresso, que não termina nunca, que se está fazendo sempre e que está sempre por fazer, tais os meandros do texto, as dificuldades que o içam, as multifacetadas desse maravilhoso caleidoscópio. (BRASIL, 1971, p. 172)

De maneira similar, a proposta é que *Os Que Bebem Como os Cães* também seja encarado através de sua topologia, na medida em que utiliza a forma cíclica entre cela, pátio e grito como estruturação. Entretanto, na composição da obra, Assis Brasil incorpora o procedimento caleidoscópico e circular de Joyce a partir de outras perspectivas: enquanto Joyce buscava uma ampliação do romance, que se fazia infinito em sua recombinação, Assis Brasil escreve para que o romance se aprisione, aprisione o leitor e aprisione a personagem de Jeremias, de modo que a sensação de uma literatura infinita, aberta, se intercambia por uma literatura que torna infinito o aprisionamento, uma forma cíclica de uma experiência reduzida ao fragmento mínimo, de modo que a obra acompanhe os poucos espaços entre cela, pátio e

grito e circule através do próprio aprisionamento do corpo de Jeremias por dentre esses espaços. De certa forma, Assis Brasil escreve na infinitude de uma proto-narrativa.

Podemos conceber este espaço prisional cerrado, em termos de montagem, através da concepção de Goffman (2010) ao refletir sobre as instituições totais, incluindo para além dos manicômios e dos conventos as prisões que seriam “como um local de residência e de trabalho onde um grande número de indivíduos com situação semelhante, separados da sociedade mais ampla por um período considerável de tempo, levam uma vida fechada e formalmente administrada” (GOFFMAN, 2010, p. 11). A prisão repete e reencena a forma estrutural destes espaços a fim de aprisionar, se possível, a totalidade da experiência dos corpos de seus condenados. No entanto, Michel Foucault (2010) traça a prisão a partir do conceito de panóptico de Bentham, que seriam espaços prisionais em que, de um ponto central, alguém poderia observar tudo que se passa no ambiente sem ser visto. Para o autor de *Vigiar e Punir* (2010), o que está em jogo nas prisões é a tentativa de evitar a “singularização” de sujeitos, na medida em que toda singularização se dá através do desvio da norma, o que significa que, enquanto Goffman pensa a prisão como uma instituição total, Foucault foca suas análises no caráter produtivo da prisão, ou seja, postula que ela não é capaz de desfazer por completo as singularizações. Os espaços prisionais poderiam ser traçados por uma trama complexa, para além de uma “totalidade”, uma vez que

(...) a tecnologia disciplinar promove a distribuição dos indivíduos no espaço, utilizando diversos procedimentos: o enclaustramento (baseado no modelo conventual); o quadriculamento celular e individualizante ("cada indivíduo no seu lugar; e, em cada lugar, um indivíduo"); a regra das localizações funcionais (vigilando ao mesmo tempo em que cria um espaço útil); a classificação e a serialização (individualizando os corpos ao distribuí-los e fazendo-os circular numa rede de relações), assim, essa tecnologia, organizando celas, lugares, fileiras, cria espaços altamente complexos, incidindo nos planos arquitetônico, funcional e hierárquico. (BENELLI, 2004, p. 238)

É através destes espaços complexos e, muitas vezes plurais e indistintos, que Assis Brasil traça a tríade entre cela, pátio e grito: um espaço cujo aprisionamento é latente, mas que na própria estrutura permite linhas de fuga e desterritorializações e, por conta disso, o romance, mais do que perceber um aprisionamento, deixa observar são as frestas que se abrem diante da asfixia da narração. Vejamos. A obra é composta, no total, de quarenta e um capítulos, ou “seções”, que se repetem em ciclos em torno de três espaços distintos: “a cela, o pátio e o grito”. Ao todo, o romance possui quatorze destes ciclos, sendo o último deles incompleta pelo suicídio de Jeremias. Esta estrutura permite a Assis Brasil uma série de combinações e recombinações na organização dos capítulos da obra, possibilitando que o livro seja lido através de uma série de entradas distintas.

É possível, por exemplo, perceber o romance através da concepção mais evidente do ciclo, encarando cada tríade entre “a cela, o pátio, e o grito” como uma unidade fechada e circular. *Os Que Bebem Como os Cães*, desta maneira, seria lido a partir de três blocos de fragmentos indissociáveis em que um fragmento de “a cela” estaria veiculada diretamente a um fragmento de “o pátio” e este a um fragmento de “o grito” (assim como este “grito” estaria ligado diretamente a este “pátio”, mas também à “cela” anterior). Pode-se ler, por exemplo, o primeiro ciclo da obra a partir dessa estrutura, na medida em que a primeira “cela” se abre da mesma maneira que o primeiro “grito” se encerra, com a frase “a escuridão é ampla e envolvente” (BRASIL, 1975, p. 7-14), metamorfoseando o último gesto do grito com o primeiro traço da cela, dando uma ideia de simultaneidade entre o fechamento do ciclo, como retorno a um começo e um movimento em direção a um “andamento” da obra para um ciclo subsequente.

Outra possibilidade de leitura seria perceber cada uma das instâncias trípticas como sendo partes de uma mesma “organização”. Assim sendo, haveria em cada uma delas algo de uma “essencialidade”, um fragmento independente e a parte cujo traçado seria evidenciado como repetição, de um lado e, de outro, como movimento. Assim, a aproximação de *Os Que Bebem Como os Cães* poderia se dar através de fragmentos menores, como se cada conjunto de “as celas”, por exemplo, pudesse formar uma micro-narrativa independente dos “pátios” e dos “gritos”, ou fosse uma espécie de “eixo” apartado dos outros, cujo traçado se configurasse de forma alheia e estrangeira aos demais. Por este viés, seria possível abordar o romance partindo das histórias das celas como se elas compusessem uma escrita ao lado do próprio romance maior, partindo da ideia de Jeremias como reconhecimento privado do corpo, tentativa de sobrevivência e recuperação de memória, tal como o pátio se daria pela relação política coletiva com outros homens e a tentativa de dar a ver uma relação entre o humano e o animal. Trata-se de recuperar uma animalidade perdida (AGAMBEN, 2017), ou seja, política que inverta a chave dos “direitos humanos” escapando da limpeza dos corpos ao propor a preparação para uma política como utopia. Por fim, como desdobramento destes dois eixos, o grito, sendo este último uma espécie de romance da interjeição, de uma política como resistência, como voz pública de interioridade que se havia dado, primeiro, como memória, na “cela”, e depois, como coletividade, no “pátio”.

A primeira cela partiria, por exemplo, desta “escuridão” e da tentativa de um “apalpar o escuro” e um “apalpar o chão com o corpo” deitado, passando para uma segunda cela de um corpo que “ficou de pé” (BRASIL, 1975, p. 7- 14) para organizar o corpo para sentar-se, apesar das algemas nas costas; ou então um primeiro pátio que partiria de “sons de alguém

caminhando” ainda na completa escuridão para “a claridade intensa” que penetra pelas “pálpebras apertadas” em um segunda pátio em que “agora podia ver melhor: entre a escuridão total e a claridade intensa” (BRASIL, 1975, 11- 17); ou ainda em um primeiro grito em que se ouve os outros gritarem por “mãe” e Maria” e que, no segundo momento, ousa arriscar um grito, mas deixar escapar apenas um “grunhido – a articulação de uma única frase lhe era difícil”, em que descobre que não pode gritar “porque não tinha nome algum na mente” (BRASIL, 1975, 13-20).

Há ainda a possibilidade distinta de leitura de *Os Que Bebem Como os Cães* como um romance que se dá, em primeiro plano, através da fusão de imagens e linguagens em metamorfose, a partir da justaposição das quarenta e uma seções distintas em torno de três espaços de uma prisão, em que cela, pátio e grito, se anunciam cada uma delas a cada vez como traço de diferença entre ela e a anterior.

Embora as possibilidades de leitura, entrada e recombinação da obra possam ser múltiplas, como vimos anteriormente, o que se evidencia na investigação de Assis Brasil na construção de *Os Que Bebem Como os Cães* é justamente um jogo de linguagem que se metamorfoseia a todo instante, de maneira que, em alguns momentos uma das leituras se evidencia com maior destaque, enquanto, em outros, se sobressai uma outra maneira de encarar o livro. É como se o romance fosse se escrevendo através de um desocultamento das formas, através justamente de uma concomitância entre estas três distintas possibilidades de leitura, mas não só, na medida em que se lança para o próprio ato de escrita e leitura uma recombinação constante dos seus pequenos fragmentos. Todos eles, por fim, girando ao redor e através de alguns dos pontos referenciados acima: repetição, metamorfose e movimento.

O uso da repetição dos capítulos, por exemplo, engendra duas operações distintas: de um lado, propõe blocos cerrados e apartados uns dos outros, instaurando a claustrofobia cíclica do romance para que a cela circunscreva-se na cela, assim como o pátio no pátio e o grito no grito, ao mesmo tempo em que promove uma abertura na narrativa para uma contaminação entre um capítulo e outro através de pequenos fragmentos que escapam a esta claustrofóbica das situações de cárcere. Por fim, o que se tem é a montagem de um jogo constante de metamorfose da linguagem entre repetição e diferença, para que os mesmos capítulos triplos, a cela, o pátio e o grito, se instaurem concomitantemente naquilo que repetem, através de um constante movimento em devir. A cela como devir de uma cela, mas também como devir de um pátio em devir, que é um grito em devir e assim por diante. De certa forma, é importante perceber que, quando falamos ciclo, ou seja, quando adotamos o termo utilizado por Assis Brasil, estamos nos referindo, como dito anteriormente, a um

movimento que se dá em ciclo, porém em forma espiral, uma vez que, por exemplo, por meio dos gritos, o “personagem central é (...) arremessado a uma nova circunstância que o leva a se dar conta, a um tempo, do esquecimento e do desejo de entendimento. Do grito, ecoa a prisão, mas também as linhas de fuga” (RIBEIRO, 2014, p. 180) de uma narrativa que enquanto se aprisiona, trata de produzir um micromovimento que empurra a si própria para adiante. Neste sentido,

Mais adequado que classificar o romance como narrativa cíclica (...) seria classificá-lo como narrativa espiralada, uma vez que não há confluência a cada giro. (...) Assim, as ações transcorrem em movimentos cíclicos, porém espiralados que, se impulsionam o personagem a buscar sua identidade também o lançam no abismo do terror. (RIBEIRO, 2014, p. 180)

Para além dos ciclos ou espirais, é interessante pensar a formação dessas “seções” também pela sua extensão, na medida em que, por exercerem funções diferentes, o próprio tamanho de cada trecho apresenta alguns indícios de como a linguagem se dobra e desdobra em cada um destes blocos. A cela é aquela com capítulos estruturalmente mais longos, sendo ela responsável pelo “adensamento” da narrativa que, embora comece um pouco mais reduzida, acompanha o processo de alargamento da memória de Jeremias, aumentando de extensão de acordo com a ampliação da memória da personagem. As seções da cela iniciam possuindo entre duas ou três páginas, chegando a possuir capítulos com cerca de vinte e três páginas.¹⁰⁰, momento exato em que se observa uma concomitância entre uma força de resistência do corpo de Jeremias em sua cela, o retorno de sua memória e o adensamento de suas reflexões crítico-políticas.

O pátio, cuja narrativa se estrutura justamente em um espaço de “entre” como ponto de intersecção entre a cela e o grito, é reconhecido por ser a ponte entre os poucos traços de relação de Jeremias com um contexto mais coletivo. É nas seções do pátio, por exemplo, que se observa uma “seriação” entre Jeremias e os demais presos em uma estrutura de “espelhamento” entre uns e outros. Por conta disso, são trechos mais narrativos e descritivos, o que significa que é neles que as personagens possuem alguma mobilidade narrativa, como os momentos em que retiram suas roupas para se lavarem ou que, apesar das bocas amordaçadas, ensaiam um gesto de rebeldia. É neste ponto, por exemplo, que tomamos conhecimentos de um ponto crucial para o andamento do romance: a percepção de todos os presos que veem outros presos serem levados sobre macas, banhados em sangue e, provavelmente mortos, ainda que não seja possível identificar o motivo dessas mortes. Por conta desse teor descritivo, as seções do pátio possuem estruturas menores que a cela,

¹⁰⁰ Este levantamento está no artigo de Almir Aquino Côrrea, levando em conta a edição da Nórdica de 1975.

oscilando pouco de seu tamanho, entre duas a quatro páginas. Trata-se do pátio como uma “passagem” também como um espaço de tímida liberdade, deixando margem para perceber o pátio como o capítulo em que emergem potenciais contaminações entre os espaços isolados da cela e a conexão pela fala do grito. O pátio, de certa maneira, é apresentado também como uma “preparação”, de caminho de aprendizado do mundo visível/possível, quase através de uma ritualística de reinserção na temporalidade do mundo, enquanto preparação para o grito. Apesar disso, o que se nota, no fim das contas, é a concepção de uma repetição do mesmo modelo da cela, só que às avessas: da escuridão a luz, da sujeira à limpeza para se sujar de novo, da postura curvada da cela para a retidão dos corpos nos tanques. Porém, o pátio é também um lugar de trânsito como talvez único e possível espaço de liberdade:

E pensou no pátio como a amostra de uma pequenina liberdade. Liberdade. Mais uma palavra que traía o pensamento ou vinha de região onde a linguagem lógica não alcançava. Liberdade. Mas liberdade era o pátio, o banho. (BRASIL, 1975, p. 39)

Os capítulos do grito, por sua vez, se estruturam em torno de uma ideia de interjeição. Ao contrário da cela, cujo mote é uma experiência de um dentro, entre a subjetividade, a prisão e a atrofia da memória, e do pátio, que possui seu caráter narrativo e descritivo como preparação, o grito se organiza pela síntese da linguagem naquilo que ainda é possível falar. O grito, visto em sua materialidade espacial como a cela ou o pátio, se transforma em potência para além da voz, para além da interjeição, consubstancia-se na medida em que contamina outros gritos através do dispositivo dos ecos – o grito de um contamina o grito de outro, e assim por diante. Por outro lado, o grito é marcado por um forte caráter entrópico, na medida em que todo grito se dissolve na própria interjeição. Enquanto interjeição e contaminação, então, o grito passa a ser um depósito das esperanças, de troca e renovação e energias: “o grito era a esperança, e um nome de mulher era o amor” (BRASIL, 1975, p. 39). Entre a liberdade possível do pátio e a esperança que é gritada, as seções do grito são estruturalmente as mais curtas, possuindo fragmentos entre duas ou três páginas, sendo quase sempre interrompidas brutalmente pela punição ao gesto de gritar, fechando cada ciclo com a ideia de que “eles têm medo de ouvir nossas súplicas” (BRASIL, 1975, p. 14). É nele, por exemplo, em que aquelas personagens ganham cacos de história, adquirem trajetória, memória e nome: clamam pela mãe, por Margarida, Maria, Dulce, Matilde e, inclusive, Deus, na tentativa de refazer um passado roubado, afinal “o grito reconduz à consciência embotada do passado”, pois é a partir xele que “Jeremias adquire nova concepção de dor ao seu redor” (CORRÊA, 2007, p. 125).

Como já citamos anteriormente, Assis Brasil recupera Ernesto Sábato, na epígrafe de *Os que Bebem Como os Cães*, que diz: “a verdade histórica está muito mais na novelística do

que no próprio relato dos fatos que constituem a história como tal”. A proposição de Sábato, que parece ser tomada de maneira literal por Assis Brasil, propõe um esfumaçamento das bordas entre história, memória, escrita e experiência, para compor um jogo de escritura e leitura que se dá a partir de uma operação entre nossas experiências em relação a literatura, prisões, autoritarismos e outros escritos em torno desta temática. O gesto de Assis Brasil parece ser o de colocar em xeque nosso imaginário histórico-literário em torno do assunto fazendo emergir e pondo em circulação tal imaginário através de um jogo com nosso “horizonte de expectativa”, como apontamos anteriormente, noção da teoria da estética da recepção, proposta por Jauss e Iser. O “horizonte de expectativa”, neste contexto, funciona como a própria chave da relação entre os ciclos de repetição na construção do romance, em torno apenas dos capítulos “a cela”, “o pátio” e “o grito”, como parte de um movimento que é próprio ao pensamento moderno, no que se refere às temporalidades borradas entre passado e futuro.

O filósofo Reinhart Koselleck (2006), em sua obra *Passado Futuro – Contribuição à semântica dos tempos históricos* propõe uma concepção de tempo vista como uma espécie de “horizonte” que se dá como constructo instaurado entre a singularidade de experiências individuais e uma ação social e política propriamente articuladas. Koselleck recupera Herder¹⁰¹ que, em oposição a Kant, afirmava que “cada coisa capaz de se modificar traz em si a própria medida de seu tempo”(HERDER *apud* KOSELLECK, 2006, p. 14). Neste sentido, ele propõe que “há no universo, a um mesmo e único tempo, um número incontável de outros tempos” (HERDER *apud* KOSELLECK, 2006, p. 14). Esta proposição é recorrente nos estudos sobre história a partir de uma ideia de anacronia entre história e experiência, como nos estudos de Walter Benjamin, entretanto, o que parece entrar em articulação no pensamento de Koselleck, de forma antecipada aos estudos de Benjamin e, por isso, possivelmente estruturantes da modernidade, é uma correlação que se dá entre “espaço de experiência” e um “horizonte de expectativa” que determina propriamente um “tempo histórico”.

A proposição de Koselleck pode ser vista como a possibilidade de pensar o “tempo histórico” como uma simultaneidade entre uma série de tempos anacrônicos que se cruzam entre si, mas cuja leitura parte de um mesmo eixo. O autor reflete sobre um “horizonte compartilhável”, em que um tempo histórico se instaura na dialética entre os tempos de um mesmo tempo. Assim, o tempo histórico é um “horizonte” que pode ser medido entre

¹⁰¹ Filósofo alemão do século XVIII, com diversos estudos sobre arte e linguagem. Foi aluno de Kant e possui diversos estudos que partem da filosofia kantiana.

experiência e expectativa que, no passar dos séculos, aponta também para diversas formas de passado e presente, agora como anacronismos que podem ainda projetar novas formas de futuro. Koselleck propõe, por fim, que qualquer tempo histórico se dá na tensão entre “esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade [que] fazem parte da expectativa e a constituem”, resultando que, em síntese, “é a tensão entre experiência e expectativa que, de uma forma sempre diferente, suscita novas soluções”. (KOSELLECK, 2006, p. 313)

Aproximando as reflexões de Koselleck de *Os Que Bebem Como os Cães*, destacamos esta temporalidade múltipla que Assis Brasil incorpora na escrita em que, diante da repetição de capítulos e da ausência de memórias de Jeremias, desfaz um tempo histórico homogêneo condensado na obra. Assim, enquanto se evidencia as características estruturantes deste tempo, mais do que propriamente seus conteúdos, deixa ver tal como um recurso épico a sua própria construção, recuperando uma das bases do pensamento da modernidade, na instauração de incontáveis fluxos e tempos. Assis Brasil faz uso desta disrupção temporal para borrar as fronteiras entre história e novelística, assim como de temporalidades distintas entre suas seções, principalmente entre narrativa e memória, entre corpo e experiência, sendo a imaginação o dispositivo de linguagem como mediação na criação este “horizonte”.

O romance, então, se arvora neste jogo dialético entre experiência e expectativa, sendo o “horizonte de expectativa” um componente essencial de uma dialogia com a tradição da literatura brasileira, tanto para leitores quanto para uma crítica fartamente aparelhada. Como metodologia de escrita, Assis Brasil modula mais uma vez as perspectivas sobre o ponto de vista para pensar a relação entre história e narrativa, retomando a epígrafe de Sábato, porém contextualizando-a a partir de elementos facilmente reconhecíveis advindos de um mesmo campo semântico/literário: uma prisão, um regime autoritário, violências de Estado, personagem oprimido, linguagem árida. São estes os elementos que se armam como ativação de um imaginário deste tipo de narrativa recorrente na historiografia literária nacional, como apontamos nas obras de Graciliano Ramos, Jorge Amado, Antônio Callado e João Ubaldo Ribeiro. A operação com e contra estes autores recai sobre o leitor através da automática identificação de uma temática e de um período histórico, assim como das situações pelas quais passam suas personagens em suas experiências diante de tal evento, havendo uma espécie de disrupção de um acordo automático entre expectativa e escrita cujo efeito de leitura se dá no conteúdo a ser narrado e na denúncia narrativa de violências sofridas pelo sujeito. Talvez esse seja o motivo da obra receber críticas em relação a sua monotonia, sua repetição e até seu caráter “informativo”.

É a partir do uso que Assis Brasil faz de um imaginário nacional moderno de narrativas a respeito de autoritarismos e violências de Estado que ele recupera de Koselleck a experiência individual e coletiva dos sujeitos que dão testemunho à linguagem. A estratégia de Assis Brasil, como atravessamento a este imaginário, é a subtração de um dos elementos essenciais para um tipo de narrativa como esse: a memória. Porém, como que se dá uma política em que se suprime a capacidade de memória como forma de resistência? O que resiste politicamente sem memória? Qual o jogo que se engendra entre vida e morte como política diante da memória?

Sendo as reflexões e tensionamentos a respeito dos estatutos de memória uma centralidade no que se refere as formas de se engendrar uma política de resistência, seria na sua supressão, ou seja, no seu embotamento, que a imaginação, a linguagem e a arte incorporariam como tarefa o seu preenchimento, a ocupação deste espaço em vacância tal como falar e escrever no e com o silêncio. Suprimir a memória da obra é, assim, inventar uma literatura da memória. Mas que memória?

Se é verdade que entre o tempo homogêneo e o tempo como experiência há uma série infinita de tempos, experiências e expectativas, *Os Que Bebem Como os Cães* é o relato de um destempo da memória cuja temporalidade é marcada pela sua subtração em que a escrita possível do romance está aprisionada na tríade entre a cela, o pátio e o grito. A história e a narrativa são, como propunha Sábato, ubíquas e narram em simultaneidade o desfazimento de uma hierarquia entre narrativa, linguagem e memória. Os primeiros parágrafos do livro, de alguma maneira, sugerem esta espécie de supressão da memória:

A escuridão é ampla e envolvente.
O silêncio total, cortado apenas por aquele velho barulho que parte de seus ouvidos.
Sempre foi assim: quando em silêncio, em paz ou em expectativa, o zumbido voltava, em duração enervante, direto como a fala de um policial:
- Deixe as mãos dele algemadas. (BRASIL, 1975, p. 7)

Se é verdade que as obras de Assis Brasil estão engajados em uma espécie de *enjambment* ou seja, um encadeamento de obras e, ao mesmo tempo, partimos do gesto de supressão da memória como horizonte de expectativa, o que parece se evidenciar é uma tarefa que se opera entre escritura, escritor, leitura e leitor, dando a ver que, se o fim do verso é a crise dele, todo o romance existe na crise, para propor uma abertura que se dá a partir do ponto ótimo de sua crise: a supressão absoluta da memória e, por conseguinte, de um espaço visual, tátil, físico, uma materialidade oca que se forma singularmente em um “zumbido”. As próprias ordens expressas dos policiais em direção a Jeremias, desarticuladas do contexto vago das primeiras linhas, soam como um ruído, um zumbido de uma não história ou uma

proto-história, ainda não uma fala, mas uma ordem em devir, na medida em que se faz como uma voz cujo eco é impossível, afinal não há ninguém para ouvi-lo. Junto a Jeremias, o que temos é apenas este zumbido.

A construção de uma memória literária de *Os Que Bebem Como os Cães*, então, começa em por um (des)atravessamento da “história da literatura”, de modo que engendra uma literatura em gestação, de gênese (por isso, em evidente correlação bíblica) do escuro e do corpo de Jeremias, dois dispositivos que passam a “pensar” a escritura, ainda que o leitor seja incapaz de apagar por completo a sua historicidade. Este horizonte de expectativa uma vez instaurado neste texto que se escreve através do zumbido de um corpo no escuro, em que antes não havia literatura e, que possivelmente, se findará na posteridade, com o acréscimo do enfrentamento de um leitor diante deste zumbido, promove uma escrita que quase não escreve, mas que emerge de uma partícula mínima de existência. Por conta disso, Assis Brasil suprime de si uma série de recursos literários incorporando a tarefa de recorrer a um estatuto de repetição como estruturante de *Os Que Bebem Como os Cães*. Em outras palavras, o escuro, o zumbido e o corpo de Jeremias, aos poucos, se repetem como testemunho, porém à procura de uma certa mobilidade diante do vazio:

Aos poucos, ia apalpando o escuro da cela, o silêncio da escuridão, o zumbido do próprio corpo – estava no chão frio: não era cimento nem tijolo, terra batida, úmida, mas não molhada ao ponto de ensopar sua roupa – os braços para trás das costas, os pulsos algemados. (BRASIL, 1975, p. 7)

Enquanto processo de escrita, é possível notar que o primeiro reconhecimento do corpo se amplia para uma primeira tentativa de reconhecimento do espaço contíguo. E entre corpo e espaço se abre uma primeira fresta de movimento, de mobilidade. Partindo de um nada, emerge a materialidade da cela, ainda que adensada pelo “silêncio da escuridão”, subtraída, “nem cimento, nem tijolo”, como se formasse uma memória que se reconhece como negatividade. É terra porque não é cimento nem tijolo, não porque é terra. Aos poucos, se modula uma construção do próprio corpo também como materialidade, como existência física, tátil:

Aos poucos ia apalpando o chão com o corpo, de bruços, o rosto quase a tocar a areia: - sentia o cheio da terra – uma terra velha e usada, com cheiro de mofo, com cheiro de urina, - sentia as paredes, mesmo sem vê-las na escuridão: a opressão do cubículo estava em seu corpo, em seus poros. A posição era incômoda: as mãos nas costas, o corpo meio de lado, o rosto na areia fria.
- Deixa as mãos dele algemadas. (BRASIL, 1975, p. 7)

O procedimento de repetição, em *Os Que Bebem Como os Cães*, passa a funcionar através de trajetória dupla: de um lado, o reconhecimento físico de Jeremias em sua cela; de outro, a construção de um traçado de leitura de quem é conduzido para o interior deste nó pela supressão de memória enquanto processo autônomo de escrita. Trata-se de uma engenharia como movimento constante, a partir deste horizonte construído entre expectativa e repetição, como se o movimento de leitura fosse o de ler o corpo e o espaço seguidamente. De certa maneira, nos é dado de partida a terra, o corpo no chão, as algemas, o gesto de apalpar, a ordem do policial, mas é justamente na recorrência destes elementos que se opera uma escrita que vai gradualmente se adensando como acúmulo, como espeçamento entre história e narrativa e, por conseguinte, como repetição, uma obra escrita às apalpas da linguagem: *Os Que Bebem Como os Cães* como um romance que se inscreve não pelo texto, mas pelo corpo, uma escrita que apalpa as bordas do texto, as bordas da memória.

O mecanismo de repetição no romance, na repetição estrutural dos capítulos, pode ser visto na perspectiva de Gilles Deleuze (1988), em sua obra *Diferença e Repetição*. Para Deleuze, a repetição não é um conceito que caminha ao lado de uma ideia de semelhança ou de generalidade, uma vez que a semelhança se vincula a símbolos ou ciclos, ou seja, na “alternância de um mesmo”. Como exemplo de modos de semelhança, Deleuze destaca as horas do dia, as estações do ano ou qualquer elemento que, de alguma maneira, oferece uma alternativa à substituição. Em outras palavras, a repetição se diferencia da semelhança por não ser um dispositivo que pode ser intercambiável, ao contrário, na própria estrutura do processo de repetição está contido um estatuto de diferenciação, na medida em que, diferentemente da generalidade e da semelhança, é apenas na repetição que se instaura a sua unicidade enquanto repetição, logo, diferença. Deleuze delinea essa diferenciação a partir da ideia de que:

Como conduta e como ponto de vista, a repetição concerne a uma singularidade não trocável, insubstituível. Os reflexos, os ecos, os duplos, as almas não são do domínio da semelhança ou da equivalência; e assim como não há substituição possível entre os verdadeiros gêmeos, também não há possibilidade de se trocar de alma. Se a troca é o critério da generalidade, o roubo e o dom são os critérios da repetição. Há, pois, uma diferença econômica entre as duas. (DELEUZE, 1988, p. 11)

É interessante que Deleuze recorra a ideia de ciclo para pensar a semelhança frente a repetição, sendo o ciclo próprio da semelhança, ou seja, do mesmo. De certa maneira, podemos ver os quatro volumes do ciclo do terror, como já dissemos, para além da própria ideia de ciclo, mas como o mote próprio da espiral justamente através de procedimento de repetição, na perspectiva de que a cada obra se adotaria uma pesquisa, uma desdobra, um tratamento de uma questão que, apesar de uma, se dê em correlação de diferimento às demais.

Além disso, cabe pensar todas estas desdobras sob a égide da formulação do terror, ou seja, da paralisia, de algo que traz a terra e torna inerte como a prisão em *Os Que Bebem Como os Cães*, a morte em *Aprendizado da Morte*, etc. Esta seria propriamente a estrutura de um ciclo: um movimento cujo traçado é organizado pelo seu constante retorno em uma faixa determinada de tempo, uma partida e um retorno à partida, porém, como no caso deleuziano, um retorno como diferença. O ciclo, assim, passa a ser também uma espiral.

Faz sentido pensar que, para Deleuze, é próprio da repetição um caráter de unicidade, partindo do pressuposto que “repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhança ou equivalência”(DELEUZE, 1988, p. 11). O filósofo nos traz a imagem de uma festa que “não tem outro paradoxo aparente”, afinal, repetir é um “irrecomeçável”: Não acrescentar uma segunda e uma terceira vez à primeira, mas elevar a primeira vez à ‘enésima’ potência” (DELEUZE, 1988, p. 11). Desta forma, *Os Que Bebem Como os Cães* não só instaura um estatuto de diferimento da repetição, como se articula através desta potencialização da acumulação, de um gesto literário, de um elemento singular que se desdobra em outras camadas indefinidamente. Neste sentido, repetir os capítulos da cela, do pátio e do grito do começo ao fim do livro se torna uma estratégia de tornar cada uma dessas instâncias como potências intempestivas que se acentuam como diferença a cada repetição, a fim de culminar no último momento, espécie de gesto limite de Jeremias.

O que se tem são uma série de camadas sucessivas destas mesmas ações, ou melhor dizendo, uma memória de repetição deste mesmo que, aos poucos, se transforma em alteridade. O que se instaura é uma repetição como forma de produzir seu oposto, a diferença, que se dá diretamente na passagem de tempo sem memória daquela personagem, muito na medida em que destaca Deleuze (1988) que anota que estes dois conceitos não emergem propriamente naquilo que se diferenciam, mas possuem uma essência justamente quando se cruzam:

Qual é a essência da repetição – que não se reduz a uma diferença sem conceito, que não se confunde com o caráter aparente dos objetos representados sob um mesmo conceito, mas que, por sua vez dá testemunho da singularidade da potência da ideia? O encontro de duas noções, diferença e repetição, não pode ser suposto desde o início, mas deve aparecer graças a interferências e cruzamentos entre estas duas linhas concernentes, uma, à essência da repetição, a outra à ideia de diferença. (DELEUZE, 1988, p.61)

A repetição e seus usos tecem uma trama constante na e com a linguagem que dobra e desdobra os estatutos da língua literária que se processam no romance. Uma destas dobras, por exemplo, está no uso da diferença como forma de espelhamento com o campo prisional, como traçamos acima; outra delas estaria na escrita como uma diferenciação da literatura

diante da lei. Gilles Deleuze destaca, com curiosidade, a obra de *Wolmar; La Nouvelle Héloïse*, que incorpora em sua narrativa uma “lei geral” como formação de um sistema, enquanto percebe a natureza como uma grande “lei universal” que “condena todas as criaturas particulares” e que, assim, “é apreendida em relação a termos fixos” (DELEUZE, 1988, p. 12). Deleuze acolhe uma inversão da ideia pré-socrática de Parmênides de que um rio nunca é o mesmo, mas se modifica constantemente, numa ampliação disto em uma “regra mais geral”: a mudança das águas significa a permanência dos rios. Para o filósofo francês, a lei traz algo da ordem das generalidades, na medida em que é uma “forma vazia da diferença, forma invariável da variação”, pois só assim “constrange seus sujeitos a só ilustrá-la a custo de suas próprias mudanças” (DELEUZE, 1988, p. 12). Estamos diante de uma repetição também com aparência temporal, na medida em que toda possibilidade de mudança neste estatuto de lei está inscrita em outra lei ainda mais geral, esta sim capaz de engendrar diferença, como a gota de uma água que transforma a solidez de uma pedra em matéria móvel em algumas eras geológicas.

Os Que Bebem Como os Cães processa-se, então, a partir deste traçado duplo, uma espécie de confusão entre as aparências da lei: de um lado, a formação de particulares, de partículas “contingentes” de transformações – que não são da ordem da diferença – e que se fundam no próprio estatuto da lei; de outro, o exercício de constranger a forma da lei por uma formulação ampla que se usa da estrutura legal como forma de diferimento. Além disso, Assis Brasil volta-se contra a sua própria lei – escrever como repetição, escrever sem memória – para, no fim, sucumbir e ser derrotado por ela própria. Como exemplo de procedimento similar, podemos trazer *O Processo*, de Franz Kafka, como já citado, obra que coloca a personagem de Joseph K na busca de se defender de um crime ao qual sequer tem acesso. A obra é via de regra, percebida através da chave de refração miniaturizada da estrutura da lei, em que Joseph K é colocado para circular pelo interior da burocracia legal do Estado e que, ao final, é assassinado pelas vielas da própria margem da lei em que foi retirado para morrer como um cão. Entretanto, se pensarmos a obra a partir da ideia de repetição como diferimento, tal como propõe Deleuze, o que se vê é a criação de uma atmosfera em que ao mesmo tempo em que há uma “lei geral” que paira sobre toda a obra, da narrativa à forma, de outro lado, não há lei alguma, na medida em que se está sempre “diante” dela, ou seja, em uma sala contígua, frente a seu inaccessível. Joseph K só está submetido à lei porque reconhece a lei como espelhamento. Isto se evidencia se lembrarmos da figura de Block, a personagem que, condenada há muitos anos, passa a morar na casa do advogado a espera de receber sua atenção. Block espelha uma espécie de K do futuro. De forma similar, Assis Brasil cria esta

atmosfera da prisão como lei e ordem em *Os Que Bebem Como os Cães*, porém, operando a todo instante a repetição em processos de singularização. É o movimento da memória, então, como modulação da singularidade de Jeremias que faz a lei geral sucumbir ao particular. Este estatuto é inaugurado já no começo da obra, no primeiro “o grito”, quando os homens começam a gritar “Mamãe” ou “mãe” ou “Maria”. Jeremias percebe que eles só conseguem se lembrar “de alguém que lhes dera amor” e que ele, ao contrário, não pode se lembrar. Diz: “Minha mãe. Onde ficará minha mãe, minha vida?” para, em um segundo “o grito”, perceber que “não conseguia gritar porque não tinha nome algum na mente. Nenhuma lembrança. Mãe...lhe parecia um nome estranho e distante” (BRASIL, 1975, p. 20). Trata-se de uma singularização que se dá propriamente pela ausência de memória e que, com o retorno gradual da memória, Jeremias vai se moldando, como Joseph K à forma dos demais presos: “Os homens gritaram nomes de mulheres. Maria, Conceição, Margarida. Ouvira o nome de Matilde no pátio ou em suas entranhas?” (BRASIL, 1975, p. 20).

A ambivalência que parece estruturar *Os Que Bebem Como os Cães* é o que, talvez, dê uma espécie de dimensão trágica para a obra. Assis Brasil anota um modelo narrativo que se dá a partir desta atrofia formal, porém faz isso na busca de engendrar justamente uma diferenciação diante do mesmo. Trata-se de um gesto de transgressão política da linguagem, na medida em que faz a lei se confrontar com sua própria edificação na tarefa de fazer frente a uma narrativa trágica de um ser que se singulariza naquilo que lhe é subtraído, a memória, e cuja potência se dá nas beiras entre a lei e a memória. A singularização, então, é resultado mais de uma potência trágica, quase como um *deus ex machina* de Assis Brasil, sem perder de vista a inscrição messiânica que se dá na obra, do que propriamente de alguma esperança que se possa confiar na linguagem como saída para a lei. É trágico porque inescapável, mas é política porque se permite narrar. A dimensão trágica da repetição, no entanto, traz consigo uma revolução, propondo um diferimento, tal como aponta Deleuze:

Se a repetição é possível, é por ser mais da ordem do milagre que da lei. Ela é contra a lei; contra a forma semelhante e o conteúdo equivalente da lei. Se a repetição pode ser encontrada, mesmo na natureza, é em nome de uma potência que se afirma contra a lei, que trabalha sob as leis, talvez superior às leis. Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um relevante contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é transgressão. (DELEUZE, 1988, p. 12)

A repetição em *Os Que Bebem Como os Cães* é, por fim, resultado de uma ambivalência entre a estrutura de atrofia como metodologia de ampliação e uma claustrofobia física como projeto de memória, na ideia de que é a repetição como estruturação tipicamente

moderna que rearma a marca de invenção e imaginação como abertura para um outro a partir do desfazimento do que Deleuze chama de generalidade ou de similaridade.

1.2- **A estrutura moderna contra ela própria: a reprodução, a série, o atlas, a beira**

“A eternidade é um relógio sem ponteiros.”

Mario Quintana

Dentre as principais características dos movimentos modernos da primeira metade do século XX, aquele cujo horizonte parece ter moldado com mais eficácia os movimentos de massa foi a ideia de desenvolvimento técnico em torno da reprodução. Quando nos aproximamos da literatura de Assis Brasil a partir da lógica de uma literatura infinita, da perspectiva de uma repetição em seus diferimentos, trazemos no bojo a formulação de conjuntos e séries instaurados no interior desta modernidade.

Diante desta perspectiva, cabe lembrar o apontamento feito anteriormente no capítulo a respeito da crítica do autor que concebia uma literatura que pudesse, ao mesmo tempo, incorporar se apartar dos movimentos do modernismo literário brasileiro. Assis Brasil, por exemplo, afasta a sua produção literária da lógica das vanguardas modernas, atribuindo-as um caráter aberto de “novo”, desvinculando este “novo” como encerramento em uma nova tradição circular entre sua instauração e sua seguida ruptura. Ao lado disto, vale mencionar que esta modernidade também se instaura através de uma forte crença na ideia de progresso, como se o desenvolvimento técnico representasse um desenvolvimento da própria espécie humana entre “essência” e “natureza”, e que este progresso fosse justamente a tentativa de superação de modelos novos por modelos ultranovos, cabendo à história o lugar de desejos do passado. A possibilidade de perceber a arte através de sua “autonomia” resultou na antinomia de que, por um lado, o novo se instaurava a partir de uma tradição da ruptura enquanto, por outro lado, se esvaziava enquanto “objeto único”, aquilo que Walter Benjamin (1987b) trata com grande minúcia no conhecido texto a respeito da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. É a partir de um lugar entre esta tentativa de ruptura com os gestos da modernidade e, ao mesmo tempo, a busca de uma superação de um caráter de natureza da arte que pensamos a literatura de Assis Brasil no Ciclo do Terror e em especial em *Os Que Bebem Como os Cães*.

É interessante acompanhar estas reflexões a respeito da modernidade da arte em relação a sua capacidade de reprodução a partir de *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*, de Walter Benjamin (1987b), publicado em duas versões: a primeira delas, mais conhecida, traduzida na edição de Sérgio Paulo Rounet, da Editora Brasiliense e a outra cuja tradução é de José Lino Gruñwald, tendo sido publicada pela

coleção *Os Pensadores* da Abril Cultura, após aparecer em *A Ideia do Cinema*, de 1969. Apesar de ser um texto amplamente discutido e explorado, vemos que ele se atualiza e ganha significados particularmente curiosos a partir do século XXI, como por exemplo, quando reexplora a diferenciação entre o que seria reprodução do que o autor nomeia de reprodutibilidade: a reprodutibilidade, segundo Benjamin, é da própria da tradição da arte, na medida em que co-habitou toda história da arte no uso de imitadores e estudantes no decorrer da história. O gesto de reproduzir, então, é próprio ainda da singularidade, pois está assentado em uma espécie de economia do reproduzível e do reprodutível em que um objeto único pode ser reproduzido em outro. Perseguindo esta trilha, pode-se dizer que haveria na reprodução, ainda, um relacionamento entre o original e as demais “cópias” deste original, em um processo que vimos em Deleuze pelo caráter da semelhança. Entretanto, este modelo de reprodução de objetos por semelhança começa a se alterar com o advento primeiro da litografia e, posteriormente, da fotografia, que teria liberado a mão das “responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho”. Para Benjamin este modo de reprodução se acelera a ponto de situar-se “no mesmo nível que a palavra oral” (BENJAMIN, 1987b, p. 167).

A partir daí, o que se desenvolve é o que autor chama de formas de “reprodutibilidade técnica” da obra de arte em uma atividade dialética que, de um lado, distancia da massa uma referência da arte com o seu “original”, ao mesmo tempo em que supre uma demanda desta mesma massa de possuir tais imagens reproduzidas em diversas superfícies, cada vez mais próximas de si. Benjamin chama a atenção para uma alteração do que tradicionalmente ficou conhecido como “autenticidade da obra”, que se afirmaria, agora, em sua “capacidade de ser reproduzida”, de poder frequentar os olhos da massa e, assim, ser concebidas em sua reprodutibilidade, ou seja, na intenção própria de que seja passível de que seja reproduzida. Em outras palavras, poderia se dizer que a reprodutibilidade apaga a origem dos objetos ou a capacidade da tradição de que um objeto seja “sempre igual e idêntico a si mesmo” e, assim, eles perdem sua historicização, sua relação com sua origem, de um lado, e de sua propriedade, de outro.

Trata-se de uma nova formulação da estrutura social, econômica e técnica da sociedade a partir de uma perda de unidade que se caracteriza pela fragmentação das formas enquanto que paralelamente adquire a capacidade de reproduzir formas que, uma vez sem origem, se montam e remontam, se aceleram, e podem ser manipuladas, gesto que é impossível de ser feito com um original. Este diagnóstico, para Benjamin, não se dá apenas como negatividade: o autor destaca, e isto é relevante para nosso trabalho, que a

reprodutibilidade introduz no campo da arte, mas não só, a formação de uma segunda natureza, dessa vez técnica, que se instaura na base social e, que não se produz apenas na repetição e reprodução, mas que permite também a capacidade de remontagem da história. Embora tais formas de reprodutibilidade possam ser capturas pelo fascismo e que, até hoje, tenham se apresentado através da catástrofe e da barbárie, ou seja, da instalação de um “mesmo”, seria através da retirada de elementos como a genialidade ou a autenticidade que se poderia recorrer a um gesto real de transformação das estruturas econômicas e sociais. Para Benjamin, é com a potência do cinema, por exemplo, que tal manipulação das imagens em série – tanto na montagem propriamente das obras, quanto da capacidade de reproduzi-las em qualquer lugar simultaneamente – que se alteraria um domínio tradicional da arte entre do “objeto reproduzido” para uma “existência serial”, na medida em que ela propriamente “atualiza o objeto reproduzido”. Benjamin se referencia a isso na possibilidade de que, como advento do cinema e “seu lado destrutivo e catártico como liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura” (BENJAMIN, 1987b, p. 169), seria possível reproduzir e contar todas as lendas e todas as histórias existentes.

Partindo deste horizonte benjaminiano, é possível pensar *Os Que Bebem Como os Cães* como parte estruturante das discussões em torno da modernidade entre repetição e reprodutibilidade no interior da literatura brasileira. Pode-se considerar que, neste romance, Assis Brasil incorpora parte de sua concepção de literatura – que já refletimos a respeito no capítulo sobre sua crítica literária – na própria realização do romance, dando à obra um caráter de jogo dialético de forças entre a estrutura da modernidade, partindo da estrutura fechada da prisão que é incorporada na escrita como repetição, e a própria potência de reinvenção da ideia de memória e história no interior desta mesma estrutura, agregando a ela a possibilidade de releitura ou um traço de (re)invenção da modernidade. De certa forma, *Os Que Bebem Como os Cães* reproduz o modelo tradicional moderno de repetição, reprodução, ruptura e transformação, na medida em que ela deseja para si a forma do cinema destrutivo e catártico, que manipula a composição das imagens que se reproduzem ao redor desta concepção de um “esvaziamento de origem”, principalmente a partir subtração da memória de Jeremias, mas também pela ocultação de uma voz narrativa em seu processo de escrita. Assis Brasil, que retira de seu romance o que seria a sua conexão com a tradição, ocultando do gesto de leitura “tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 1987b, p. 169), subtrai a sua capacidade de contar, de dar voz ao testemunho como obra, uma espécie de “autoridade da coisa”, e o que se lê propriamente é uma narrativa da própria formatação daquilo que é

possível contar, sem memória, sem testemunho, em seu estatuto de reprodutibilidade. É como se, de alguma maneira, Assis Brasil se tornasse uma espécie de Nicolai Leskov, aquele que, segundo Benjamin (1987b), era o narrador por excelência, porém com um gesto às avessas, assumindo para sua escrita a ideia de que já não é possível narrar a experiência na modernidade, apenas a experiência de sua própria perda no interior da modernidade.

Os Que Bebem Como os Cães inaugura, então, como estatuto formal uma dialética entre uma durabilidade transitória de todas as partes e uma modulação para além de uma unicidade ou organicidade, mas como reprodução de si mesma - e é nisto que consta a virada da potência da narrativa de Assis Brasil: o autor desdobra a ausência do testemunho como parte da própria quintessência de *Os Que Bebem Como os Cães* que, desvinculada da sua natureza, funda uma segunda, escriturária, artificial, entre a técnica e o relato, entre a memória e o corpo. Mais uma vez, assim como na tetralogia piauiense, uma literatura que engendra um pensamento de beira como seu antídoto ao poder, produzindo diferença, fundando uma segunda natureza, tal como anunciava Benjamin.

Um outro elemento estruturante de *Os Que Bebem Como os Cães* é sugerido desta relação entre modernidade como reprodutibilidade desdobrada na ideia de repetição como diferença. É de se intuir, uma vez que o romance se estrutura a partir das quarenta e uma seções diferentes entre elas, que não é propriamente em nenhuma cela específica que estaria contida aquilo que seria a “substância” destes capítulos e que, por conseguinte, seria no conjunto delas e na sua relação com as demais que tal significação vai, aos poucos, se construindo, passo a passo. Isto significa dizer que nenhuma das seções de *Os Que Bebem Como os Cães* está desvinculada de uma engrenagem maior, de modo que caberia a cada uma delas compor uma certa “independência” frente as outras dentro deste jogo entre repetição/diferença, porém, simultaneamente armar uma relação de encadeamento entre elas, uma espécie de engenharia de um motor narrativo. E há neste encadeamento também um traço desta (re)modernização da escrita, uma vez que, mais do que na partícula isolada, ou seja, no fragmento, e ainda mais que na totalidade da obra, o que marca a composição do livro são justamente as passagens, as transições, as contaminações e disseminações que se dão entre uma parte e outra. Trata-se de uma escritura que se dá numa panorâmica, em cadeia, como engrenagem, uma espécie de engenharia da linguagem que visa dar cadência, rítmica, mobilidade à escrita e movimento à obra, uma passagem que se coloca em jogo dialético frente a imobilidade temática do encarceramento, como se Assis Brasil inferisse que até no ambiente mais cerrado e atrofiado fosse possível produzir vida.

Em outras palavras, nota-se que há em *Os Que Bebem Como os Cães* uma modulação que se dá por duas frentes na escritura de Assis Brasil: incorporar a cada uma das seções algo de comum a todas as outras, ou melhor, propor um acionamento de um dispositivo cuja disposição específica apresenta uma relação de “aproximação” com as demais, na tentativa de anotar, na passagem entre uma e outra, um entendimento de que é nesta sequenciação que se exprime o caráter de “repetição”; assim como a possibilidade de dar a ver uma escritura que “desengaja” cada uma dessas seções de sua relação direta com um desejo de totalidade, de modo que a relação entre fragmento e totalidade se dê a partir da ideia de montagem. Trata-se da estrutura essencial do cinema moderno: uma série de fotogramas montados lado a lado e que são observados em sua passagem, em seu movimento.

Perceber o romance a partir de seu movimento significa dizer que Assis Brasil incorpora ao romance uma formulação muito cara à arte moderna que é de uma espécie de “leitura ao lado”. Pois, se é verdade que a obra não se instaura nem pelo fragmento nem pela totalidade, ou seja, se ela não se constrói nem a partir de um “fato” nem de um “real”, mas justamente no processo de novelística, de construção, de operação manual interna de escritura, o texto não se vincula ao que escreve, mas ao movimento em direção ao próximo em um processo incessante de *enjambement*. Uma das experiências mais relevantes sobre esse exercício de reescrita da história como movimento foram as experiências modernas do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg.

O Atlas é um projeto de leitura da memória e da história da arte do passado, proposto por Aby Warburg, composto por painéis ou pranchas dispostas em que o artista/historiador/filósofo compunha uma espécie de montagem de imagens da história. Uma das premissas do Atlas era a inclusão de um caráter simultâneo de “totalidade” e “casualidade”. Cabia à proposta a possibilidade de inclusão de qualquer objeto, artístico ou não, que pudesse ser trazido à tela vazia da prancha, assim a história se traduziria em uma espécie de tela vazia diante de quem se lança para a sua reescrita. O que se observa nestas pranchas, então, é uma diversidade de elementos anacrônicos e díspares, como trechos de livros, imagens arcaicas, máscaras africanas, obras clássicas da arte, dispostas lado a lado e juntas compondo este “atlas geográfico da história”. Estamos diante, então, por um lado, de um mapa, uma cartografia, e por outro, de uma montagem do aleatório, um desfazimento desta cartografia¹⁰².

¹⁰²É preciso levar em conta, ainda, para o uso da palavra “atlas” nesta remontagem da história, pois “atlas”, para além da noção contemporânea de um “mapa”, remete e atualiza também a figura do deus grego homônimo que, após se juntar a outros para invadir o Olimpo, acaba condenado por Zeus a sustentar os céus em suas costas para

Para a aproximação do procedimento tipicamente moderno de Warburg para a escrita de Assis Brasil em *Os Que Bebem Como os Cães*, destacamos a ideia de que, para Warburg, a leitura da história não poderia se dar por um ou outro daqueles objetos dispostos na prancha, mas justamente na correlação que se dá entre eles, como se não fosse possível escrever a história através de fatos, imagens ou objetos, mas justamente na justaposição deles em uma cadeia, formulando séries anacrônicas, improváveis. A cada prancha, o que se processa como montagem não é a percepção de uma imagem ou máscara, mas as leituras possíveis, de beira, que se processam no espaço que se cria entre esta imagem e máscara, cuja leitura só poderia se dar neste espaço de “entre”. Este nos parece ser o gesto que, em Assis Brasil, chamamos de “beira”, uma escritura que se dá impressada, na espessura entre duas margens, uma reescrita da história nas beiras da escrita. Este dispositivo de leitura como beira aponta, por um lado, para a possibilidade, como proposto Benjamin, de reescritura incessante da história que a todo instante se acumula e esvazia com novas origens e, por outro, para processos modernos de produção como a montagem e a colagem. Em relação ao seu projeto, Warburg afirmava que seu “sonho seria fazer uma arqueologia do saber visual”. A ideia era criar um espaço capaz de reunir, de fomentar e de prover a constituição de uma espécie de ciência da cultura. De certa forma:

O meu objetivo não será diretamente o de fornecer ao leitor uma exegese fina da prancha e, sim, de partilhar com ele, no ofício de um antropólogo uma experiência de leitura e de decifração visual. Experiência evidentemente limitada na medida em que se tratará de um mergulho numa “única” prancha de uma obra articulada e muito mais ampla. (WARBURG apud SAMAIN, 2011, p.36)

Uma busca por esta espécie de “arqueologia” de uma visualidade, principalmente quando Warburg retira a ideia de que seria necessária uma “exegese” dessas pranchas, aponta para um procedimento que é simultâneo entre acréscimo e subtração. A memória subtraída também se oferece como acúmulo, como excedente, como intempestividade. Por um lado, o que se tem é a montagem da prancha através da escavação de imagens da história, daquilo que o artista chama de “saber visual”; por outro, o entendimento não pode se dar pela “análise” desses elementos, mas justamente pelos vazios, pelos furos, pelas elipses que eles apresentam na composição de suas séries.

Os Que Bebem Como os Cães, desta perspectiva, engendraria a montagem de uma grande prancha da escrita, cujas imagens não são produzidas por acréscimo, diferentemente de outras obras em que os contextos e os períodos são explicitamente preenchidos, mas pela

todo o sempre. A figura do Atlas, então, em certa medida, é justamente este ser cuja tarefa é ser aquele em que cabe tudo, numa abertura para um infinito desconhecido dos céus.

articulação dupla entre subtração e ampliação, através de uma (des)escrita acumulada que parte dos vazios excessivos aos excessos móveis e errantes. É no fracionamento, na repetição e no processamento deste movimento que Assis Brasil monta uma história, mas também trata de coletivizar a História, pois o que se lê na subtração é este excesso não dito, este abismo que se incorpora nos lapsos anacrônicos entre uma escrita e outra.

Por conta destas estruturas solidificadas e armadas como blocos, “a cela”, “o pátio”, “o grito”, o livro passa a ser construído, também, pelas beiras que se dão entre estes blocos, ou seja, os lapsos temporais e narrativos, as inferências de gestos e ações de Jeremias, um tipo de mecanicidade dos militares. Aos poucos, o que se delineia é esta estrutura elíptica, mas cuja escrita se dá, também, nos entre-capítulos, numa dupla subtração. No momento em que Jeremias havia recebido a informação, entre agressões, de que ia ao pátio “uma vez por mês” (contagem que ele faz pela quantidade de refeições que recebe, embora esse dado seja desacreditado logo em seguida), se instaura uma espécie de “vazio”, um espaço não-dizível entre a cela e próximo capítulo. A estratégia é a de incutir na leitura uma intensificação e alargamento temporal via subtração. Por exemplo, em uma das celas, assim que Jeremias é lançado ao local, a personagem, que neste momento ainda não sabia o próprio nome, diz que passará a esperar pelo prato de comida e viver “em função disso”, coisa da “mãe natureza, cruel e sábia”:

E se a alimentação não era suficiente para sustentar um homem, a mãe natureza também lhe dissera que tinha que despender pouca energia: deitado, quase inerte, sentia que o corpo se acomodava na cama de areia. (BRASIL, 1975, p. 22)

De alguma maneira, a própria personagem começa a reconhecer a estrutura do livro, e o faz simultaneamente aos leitores da obra, assim a ele é permitido montar uma rotina, em que projeta a sobrevivência nos artificios construídos que lhe promovem uma espera. No entanto, desta espera o leitor é subtraído, na medida em que só saberemos de novo da cela algumas páginas à frente, quando será narrado que o rapaz “foi empurrado para dentro. A rotina ia se cumprir. Mas se sentia mais equilibrado” (BRASIL, 1975, p. 28), como se nossa construção dos sentimentos da cela fossem se dando em saltos na passagem e no movimento de um para outro, porém interrompidos pelo entrecurso do pátio e do grito, engendrando um espaço de silêncio, de fracionamento do tempo que ele permanece em cada uma das celas. A espera de Jeremias se instaura no entre-blocos enquanto somos levados a ler o romance através de saltos. Além disso, o que se nota é a formação gradual de uma temporalidade que se costura pela indefinição, ao mesmo tempo em que se inscreve por alterações abruptas entre um

silêncio e uma movimentação acelerada de uma cela para um outro pátio e deste pátio para outro grito. Em relação ao trecho de “a cela” citado acima, o que se segue é:

O barulho ritmado das botas, do lado de fora da cela, já lhe repercutia como um som agradável: ia sentir novamente a claridade, ia sentir o sol, a água, e era bom também ouvir o grito daqueles homens esfarrapados. (BRASIL, 1975, p. 23)

Pode-se notar como, da elipse da cela, o que se tem é um pátio que começa como antecipação de um som, não propriamente com a saída da figura da cela. Ainda que não haja propriamente uma “transição” entre um capítulo e outro, o próprio romance começa a permitir disseminações e contaminações, de modo que partes de capítulos penetrem uns nos outros, como o “barulho ritmado de botas” do lado de fora, no pátio, que é simultâneo à cela em que um corpo de Jeremias “se acomodava na cama de areia”. Entre estes dois pontos, a subtração própria da prisão que em nós e na personagem se monta por fluxos interrompidos e entorpecimentos das experiências de leitura, vida e corpo.

É nesta configuração de tempo como subtração que se dá uma “atmosfera” da prisão, configurando assim uma leitura que se dá também pelos escritos, mas que se acentua como não-escrita nas beiras entre um e outro. Trata-se de um procedimento tipicamente moderno, mas que ultrapassa-o e buscamos aproximar nas propostas dos painéis da história e da arte concebidos por Aby Warburg. O nosso ponto de partida é buscar os entrecruzamentos entre uma escrita que se insere como uma “acefalia” narrativa e os movimentos da história no interior dessas escritas, algo parecido com que aponta Etienne Samain (2011), em artigo chamado *As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte*, em que faz uma leitura de Didi-Huberman em relação a Warburg e seus painéis que, segundo o filósofo, traria a possibilidade de “oferecer e de abrir balizas visuais não de uma história da Arte, mas de uma memória impensada da história” (DIDI-HUBERMAN, *apud* SAMAIN, 2011, s/p)¹⁰³.

A história como uma “memória que não pensa” ou como uma “memória que não pode pensar” conteria a potência do gesto do Atlas de Warburg. A proposta, portanto, não se ancora em uma “decifração” dos painéis, na procura de algo que o artista “quis dizer”, como se fosse possível decifrar esses silêncios, mas na capacidade de ver a história, mais uma vez, como a montagem da passagem, pois é entre uma imagem e outra do atlas que um sentido se processa, nem em uma nem em outra, mas na passagem, no caminho, no trajeto. No romance de Assis Brasil, estas passagens são marcadas singularmente por três blocos: A cela, pela “escuridão ampla e envolvente”, o pátio, por uma claridade que invade os olhos da

¹⁰³ Disponível em: <<https://obenedito.com.br/historias-de-fantasma/>>/ Acesso em: 03/02/2021

personagem e o grito, por um som interjectivo lançado ao ar. Um livro de escuro, luz e som alternados.

É por conta disso que podemos pensar este Assis Brasil, leitor da modernidade de Warburg, pela composição não apenas desta memória impensada, mas também de uma memória infinita, em espiral constante, formulando uma espécie de “história em *enjambment*” em que tal imagem só se configura em sua próxima e assim por diante. Trata-se de construir uma imagem/sessão que só faz sentido com sua imagem/sessão anterior (ou na prancha anterior) ou na anotação anterior, em uma cadeia infinita que não reconhece uma finalidade. Se fosse possível pensar o Atlas de Warburg tal como um livro, poderíamos inferir que assim como um capítulo estaria ligado ao segundo e este ao terceiro, o livro estaria também contido por um processamento entre capítulos, uma infra-escrita, sendo o último como uma espécie de abertura para um próximo, um devir-livro. Nesta profusão incessante de imagens, cada inscrição deixaria rastros de um lado a outro, como cifras que seriam (re)moduladas em uma obra seguinte, como se um livro seguinte da estante revelasse as saídas para o anterior.

Tal procedimento parece estar traduzido nos procedimentos de escrita de Assis Brasil: uma escrita que pende não para seu fim, mas para um futuro em devir, ou um futuro em latência, antecipado e projetado, na medida em que é lançado em um tempo que precisa – e não é capaz de – aprender a morrer. Ainda que lance cada obra em direção à morte, a linguagem única de cada romance é, portanto, uma linguagem natimorta. Não é a toa que a obra seguinte *Aprendizado da Morte*, se inicie exatamente com uma recifração do capítulo “a cela”. Este romance, que José Alcides Pinto afirma apresentar “o homem nu diante do destino, sem também ter onde se apegar” (PINTO *apud* BRASIL, 1976, s/p), se abre também por um encarceramento, mas do corpo diante da vida que se vai:

A CELA

Não era uma cela, sentia.

Não propriamente a cela de uma prisão, mas estava ali contando o tempo, à espera de algo irremediável. Como um condenado que conta os seus dias, as suas horas.

(BRASIL, 1976, p. 11)

E na frase seguinte, Assis Brasil encerra este espaço concomitante de conversa e limbo com *Os Que Bebem Como os Cães*, o romance anterior, retomando a imagem da cela, agora, reconfigurada no quarto do hospital em que Olga estava hospedada: “O quarto é amplo e bem arrumado” (BRASIL, 1976, p. 11), em vez da “escuridão ampla e envolvente”. Pinto destaca que Assis Brasil desdobra em *Aprendizado da Morte* as questões de *Os Que Bebem Como os*

Cães, pois enquanto no primeiro romance do ciclo trata “do homem encarcerado e sofrido, injustiçado e vivendo em humilhação”, neste agora estamos diante do “homem diante do insondável da morte: o medo”. Para o poeta e escritor recifense, o romance nos faz ver “um outro tipo de condenado, encarcerado” (PINTO Apud BRASIL, 1976, s/p).

É possível notar, então, que entre um romance e outro, Assis Brasil instaura uma zona instável, límbica, em que as duas obras são acionadas simultaneamente e cujas estruturas distintas e inconciliáveis se roçam, dando a ver não só as histórias que se entrelaçam diante do ciclo, mas o próprio efeito de movimento de escrita se metamorfoseando, tal como se fôssemos capazes de capturar a obra em sua latência, em seu ponto de formação. Uma escrita que se pensa enquanto se faz, de modo que ela deixa de ser um caminho capaz de se fixar ou se iluminar. O autor promove uma relação direta entre a escuridão de uma e a luz de outra, de modo a deixar em uma o rastro da outra, uma sombra do movimento do próprio ato de escrever. Entretanto, não se pode dizer que Assis Brasil seja metalinguístico porque não há nada na obra que se referencie ao fazer, pelo contrário, é na associação absoluta entre narração e narrado, entre a linguagem e aquilo a que ela se refere que percebemos o ato de escrever. Escrever não é, então, um escrever sobre, mas um escrever durante, enquanto, escrever junto.

Diante da história de Assis Brasil e Warburg, ao que parece, temos imagens de dois corpos: um atlas como um deus que sustenta as imagens do mundo e um sujeito que, diante de sua cela, sustenta suas poucas imagens subtraídas em sua posteridade ou anterioridade. Ambas, de certa forma, reencenam uma frase recorrente no movimento, na passagem de Assis Brasil que nota a escrita da história a partir da “escuridão [que] é [sempre] ampla e envolvente”. Em outras palavras, enquanto configuração no interior da modernidade, tanto o Atlas Mnemosyne de Warburg quanto *Os Que Bebem Como os Cães* são obras sem princípio, que são inscritas e partem de uma “beira”, de um “meio”. Elas começam no meio de outras e no meio delas próprias, entre uma escuridão e outra, através de uma escrita como investigação deste entre. Se é verdade, como sentencia Agamben em *O Fim do Poema* (2002), que é no último verso que o poema se torna prosaico, ou seja, em que ele morre enquanto poema, há algo na escrita moderna de Assis Brasil em que a primeira frase, que é sempre um meio, busca uma espécie de utopia de um livro infinito.

Conclusão ou alguma abertura sobre lembrar e morrer

Encontrar um fim não é encontrar um final. Se é verdade que percorremos o traçado de uma literatura infinita, uma biblioteca de espelhos, uma literatura de volumes que se glossariam, de romances que se repetem e se diferem nas repetições, achar um fim é lançar os dados novamente para o ar. Apontar para um futuro imaginado, “novo, mais novo ou novíssimo”, nas palavras de Assis Brasil, por aberturas tantas que nem sequer com sua vida esse projeto vai se findar. Esta escrita por contaminações e metamorfoses, citações e epígrafes que se inicia em uma bio-bibliografia na qual vida e obra estão tão imbricadas que é quase indiscernível o que seria o livro, de um barro ancestral, de uma história, de uma anedota ou de uma memória; que passa por todo um projeto crítico que faz suas referências dançarem às avessas diante de categorias que são desestabilizadas e até desautorizadas, em nome de vias outras, afetivas, intuitivas, mas nunca impressionistas; passando ainda por uma tetralogia que se arma em torno de uma cidade, cidade-memória, cidade-política, cidade-mapa, mas também cidade-beira, cidade-invenção, uma Parnaíba que é redesenhada e reescrita em suas forças, formas, potências, pulsões, poderes; para chegar, por fim, em um ciclo do terror que toca a terra a partir do corpo na tentativa de silenciamentos, um ciclo que busca montar uma série infinita de mesmos para produzir diferenças, para que se possa ler a história por onde ela ainda não foi lida, reentender a memória, também, como uma matéria contra a vida.

No entanto, podemos ainda agora promover mais uma abertura: o que fazer, quando nesta escrita que se abre ao infinito, ao glossário, às passagens, se encontra um muro? Como rearmar uma abertura diante de uma fronteira física cuja porosidade busca encerrar não um caminho em direção a morte, mas em direção ao fim do próprio texto? Por fim, como escrever diante do muro?

Os tanques e os muros são duas formas de separar e compartimentar pessoas, impor fronteiras que se atravessam e dão mobilidade e fixidez aos corpos. Em *Os Que Bebem Como os Cães*, Assis Brasil dispõe diante de sua escrita estas duas formas duras de materialidade do mundo: os tanques, lugares onde os presos são levados para se lavar. O muro, o único horizonte visível, lugar onde os outros presos rumam em busca de saída. Duas formas para o aniquilamento dos corpos encarcerados, a primeira que dá a ver a disposição tecnocrática dos tanques, a sequenciação dos presos nas filas, e a última, o muro, a fronteira entre aquela vida sem memória de vida do lado de fora, a fronteira última da vida. Ambas formam uma espécie de máquina em direção a morte. A morte do corpo, mas também do romance, do texto.

No caso dos tanques, o que se destaca é a forma geométrica com que os capítulos retratados pelo pátio dispõem os presos para que façam a limpeza de seus corpos. As formações militares das filas que caminham na saída das celas e se dirigem para tanques localizados em pontos específicos, um para cada um, no trajeto da cela para o tanque, formalizam uma espécie de planarização daquelas figuras, de modo que elas passam a ser vistas através de uma coletividade desnomeada, dessubjetivada e desumanizada, um *corpus* de pessoas que seriam despersonalizadas para serem tratadas como partes daquele todo dos presos, todos iguais, todos comuns, sendo a prisão, então, uma máquina de repetições de corpos, uns em outros. A descrição de Assis Brasil da formação dos homens evidencia o próprio esvaziamento de uma experiência individual, ressaltando esta forma geométrica e serial de dispor os corpos:

Duas filas de homens amordaçados, uma em frente a outra era o que via: homens esfarrapados como ele estaria esfarrapado, cansados, trêmulos, espantados. Tentou ver melhor: o tanque ou uma espécie de cocho gigante, para dar comida ou bebida a animais, tinha duas frentes, separado no meio por uma parede que deveria alcançar o peito de um homem. (BRASIL, 1975, p. 1975)

A imagem do “cocho”, utilizada nas fazendas para alimentação dos animais, além de oferecer uma aproximação com o estatuto da animalidade daqueles presos, nos apresenta uma imagem particularmente interessante para pensar a geometria dos tanques: duas linhas retas, uma de frente para a outra, em que homens eram arrastados impedidos de olhar para os lados, ou seja, apartados de qualquer experiência de compartilhamento entre os demais. Além disso, a formação nos tanques também evidencia a impossibilidade de que se olhe para a frente, na medida em que a tarefa de lavar as roupas e se lavar em um tanque são, também a todo instante, vigiadas, apressadas, insultadas, agredidas.

Frente a estes homens e estas vidas, a personagem de Jeremias. A figura de inspiração bíblica percebe nesta repetição um movimento: de tempos em tempos, nota uma maca que passa por por dentro a fila de homens carregando um corpo ensanguentado. A princípio, ele não reconhece o que significa aquela movimentação e não consegue atribuir sentido para aqueles corpos para além do visível, porém, aos poucos, enquanto recupera memória e ganha consciência de seu estado, atenta para o significado daquela movimentação inusitada em meio às repetições como reflexo da passagem das macas: a cada homem que passa em uma maca significa que o seu corpo se move, ele nota um deslocamento de sua disposição nos tanques. O corpo que é empurrado para a frente, para um novo tanque, começa a empurrar Assis Brasil, também, para a beira de seu próprio romance que precipita o seu fim.

A morte surge, enquanto ideia coletiva, como uma modulação para o mundo cerrado da repetição da modernidade. Ou para a prisão. A morte como uma disrupção do mesmo. Essa

reconfiguração do espaço prisional é interessante para perceber a formação de uma estruturação maquinal, típica da modernidade, que denota diante da repetição um gesto como produção de subjetividade, uma trajetória que, uma vez coletiva, passa a se incorporar no indivíduo: aos poucos, Jeremias percebe nas ações que se projetam nos outros, uma espécie de devir de si.

Um dia, no entanto, Jeremias se vê do outro lado do tanque. Não mais de frente para o muro, tampado pelo tanque em frente, mas de costas, pode ver o que se passa apenas girando o pescoço. A virada desta posição da fila para a outra dá a Jeremias uma nova percepção de seu lugar, incorporando ao seu horizonte estreito um novo ponto de vista, uma nova percepção da realidade da prisão e dos sujeitos que, banhados em sangue, são carregados pelas macas. Neste novo ponto de vista, Jeremias pode ter uma visão mais ampla do que acontece:

Sua fila caminhava para o extremo do tanque, ainda em frente às celas – o reflexo do muro branco estava em seus olhos.

- Um, dois, um, dois.

- Ordinário, alto!

Passara enfim pra o outro lado – na substituição de quantos homens mortos?

A fila caminhava ainda sob o ritmo abafado dos pés descalços. Uma parada. Duas.

A claridade do pátio era intensa, os olhos na adaptação de sempre.

- Direita, volver.

Pode ter uma visão do lado oposto há muito esperada – um edifício baixo e cinzento, cheio de portas que davam para o pátio. Em frente, do outro lado do tanque, alguns homens onde ele estivera antes – novos prisioneiros cheios de espanto.

Estava agora perto do muro branco, onde os homens haviam se matado. (BRASIL, 1975, p. 126)

A dimensão coletiva de resistência e de esperança em Jeremias, aos poucos, é deslocada por esta máquina em um devir em direção a um lugar: o muro. Jeremias percebe, então, que a própria disposição dos corpos nos tanques forma uma máquina em direção a morte, uma estrutura tecnocrática de gestão da vida como uma espécie de preparação dos corpos para todas as mortes e, por fim, para a sua morte ou, como na paixão de Cristo da *via crucis*, a sua morte em direção a todas as mortes. A primeira experiência de perceber o suicídio de um dos presos se dá quando nota que enquanto um preso se dirige até o muro, pela primeira vez sua visão não é bloqueada, impedida e agredida, ou seja, a sua presença passa a ser não só permitida, mas quase como aguardada, esperada. Assim, se concretiza a experiência da máquina: a seriação, a expectativa para, em seguinte, uma projeção: olhar para repetir. A morte, antes que aconteça, transforma a presença de uns diante de outros em testemunha de uma grande morte em devir:

E ouviu, bem nítido, perto do seu ouvido:

- Você me protege, eu vou sair.

Fora o rosto de pedra, ao lado, que falara – viu quando o homem saiu correndo e

começou a esfregar os pulsos no muro. Um guarda estava distante. Alguns homens se afastaram um pouco do tanque e deram uma espécie de cobertura ao companheiro que se sacrificava.

Teve ímpeto de gritar, berrar: parem, vocês estão loucos, vivam, vivam. Mas com que direito lhes pediria que vivessem a vida miserável que viviam? (...)

Fora testemunha desta vez, vira tudo, e os guardas não se importavam que os presos olhassem e até saíssem de seus lugares. Mas as velhas ordens voltavam agora, após apanharem do chão o homem morto – um naco de carne envolto em farrapos, assim como se apanha um cão morto à beira de uma estrada. (BRASIL, 1975, p. 147)

A geometria dos tanques, no entanto, aponta também para uma espécie de desfecho de uma parábola que vem sendo gradualmente construída por Assis Brasil, de modo que a própria consciência de uma memória no romance fosse a consciência de que aquela escrita encerra de si própria. No entanto, a parábola proposta em *Os Que Bebem Como os Cães* não é somente a parábola como um gênero literário, porém uma forma de parábola também como nos vetores da matemática, ou seja, a proposição de uma curva narrativa que opera um desvio entre dois eixos, uma curva que aponta para um ponto de interseção entre dois pontos, entre duas instâncias em que um e outro são simultâneos. Assim como na matemática, a parábola narrativa do romance possui dos pontos que se encontram: a máquina que produz a morte para, por fim, a máquina produzir um morto, Jeremias, em que uma dessas máquinas possui um vetor para um devir “positivo” e outro para devir “negativo”, na medida em que um escreve e outro descreve, um mata e outro é morto, ainda que ambas apontem para uma espécie de progressão ao infinito. Eis o muro.

A pesquisadora Maria Cláudia Araújo (2013) referencia em *Os Que Bebem como os Cães* um diálogo possível da imagem do muro que Assis Brasil constrói com a obra de Jean Paul Sartre. A autora busca deslocar a percepção do muro de Sartre que “banaliza a profissão dos coveiros, como a própria morte”, de modo ressaltar uma espécie de inutilidade da vida “fugaz, irônica e sem sentido”, característica que reaparece em *Os Que Bebem como os Cães* também no rebaixamento da condição humana, mas com a finalidade de “despertar no leitor a consciência da brevidade da vida, inerente a todos os seres humanos” (ARAÚJO, 2013, p. 362). Embora a autora despreze o caráter diretamente político da obra, ressaltando que Assis Brasil procura uma “ascese do homem”, ela não deixa ressaltar uma dialética que o romance possui com a obra de Sartre, ressaltando que *O Muro* também retrata a história de um prisioneiro.

A imagem do muro recuperada de Sartre pode nos oferecer uma articulação interessante para pensar o papel do muro em *Os Que Bebem como os Cães*. No conto de Sartre (1987), a personagem de Pablo Ibbieta está detida pelo governo espanhol da ditadura franquista e se vê no primeiro instante, diferentemente de Jeremias e sua “escuridão ampla e

envolvente”, em uma “grande sala branca”, ainda que repita a sensação da personagem de Assis Brasil diante do pátio, sentindo “os olhos começarem a piscar porque a luz os magoava” (SARTRE, 1987, p. 9). Ibbieta, que também se sentia “apatetado e com a cabeça vazia”, passa por um breve julgamento e, ao lado de alguns outros presos, é sentenciado a morte, sendo levado para uma prisão adaptada de um galpão de igreja para passar a última noite antes de sua execução.

Ao contrário de Jeremias, cuja sentença é kafkiana porque desconhecida, Ibbieta passa pelo embotamento dos sentidos não por conta da perda de memória, mas da própria resignificação do estatuto de humanidade que a sentença de morte lhe atribui, de modo que, ainda que na presença de um médico que viera lhe ajudar, sinta cessar bruscamente seu interesse pela vida. Este embotamento que lhe faz sentir esmagado não vinha propriamente do “pensamento da morte, nem do medo”, mas de “uma coisa sem nome” em que “as faces queimavam e sentia uma dor na cabeça” (SARTRE, 1987, p. 15). Sente-se como se estivesse em um pesadelo: “Quer-se pensar em alguma coisa e tem-se o tempo todo a impressão de que afinal a gente vai compreender, mas não, a coisa desliza, escapa, cai” (SARTRE, 1987, p. 19). A personagem de Sartre, ao receber a notícia de sua sentença de morte, reconfigura inclusive a sua relação com seu corpo:

Não tinha mais amarguras, estava calmo. Era, porém, uma calma horrível – por causa do corpo; enxergava com seus olhos, ouvia com seus ouvidos, mas não era mais eu; ele suave e tremia sozinho e não o reconhecia. Fui obrigado a tocá-lo e a olhá-lo para saber o que tinha acontecido com ele como se fosse o corpo de outro. Senti-a o ainda por momentos, sentia como escorregamentos, uma espécie de queda, como quando a gente está num avião em piquê, sentia bater o coração. (SARTRE, 1987, p. 25)

Este deslocamento do corpo que, de alguma maneira, se afasta do indivíduo, levando Sartre inclusive a alterar o uso da primeira pessoa pela terceira pessoa no decorrer da narrativa, propõe um caminho oposto do operado por Assis Brasil que afasta a memória na aproximação da morte para recuperar uma dimensão comunitária política do processo de individuação, enquanto Sartre vê na sentença de morte um processo que despolitiza o corpo, embota-o de sua ética.

A presença do muro na obra de Jean-Paul Sartre também é vista como esse espaço de fronteira, porém como marca de separação final entre vida e morte, um lugar onde as pessoas são carregadas, arrastadas e abatidas. Trata-se da imagem tradicional do muro para onde prisioneiros são levados e assassinados por um pelotão de fuzilamento:

Muito bem. Serão oito. Ouve-se um grito: “Apontar” e eu verei oito fuzis apontados para mim. Penso que desejaria penetrar pelo muro; empurrarei o muro com as costas e toda a minha força e o muro resistirá como nos pesadelos. (SARTRE, 1987, p. 19)

O muro de Sartre é uma fronteira intransponível, a margem limite da experiência do corpo humano cuja existência pode ser encerrada através do gatilho, ao contrário da percepção de Assis Brasil para quem o muro passa de um espaço de separação para projetar uma imagem confusa da fusão do corpo com uma matéria imanente da própria existência. A primeira percepção do muro para Assis Brasil é a do olhar sem memória de quem “via com maior amplitude, o muro atrás deles, uma parede alta e caiada, que se confundia no topo com uma claridade estranha” (BRASIL, 1975, p. 18), enquanto para Sartre a morte é uma espécie de perda de sentidos: “- Que é que há? / -Vai-nos acontecer alguma coisa que não posso compreender” (SARTRE, 1966, p. 18). Em *Os Que Bebem como Os Cães*, o muro – o lugar da morte – deixa de ser apenas o lugar em que se separava um outro mundo daquele, porém um lugar em que se atravessavam corpos, um espaço possível de encontro com uma imanência, talvez a única forma possível de encontro entre aqueles presos. Porém, também, ao mesmo tempo, forma um espaço que se modula na consciência de classe, da coletividade dos presos que se dá a partir de uma solidariedade que não se vincula mais com a vida, mas em direção a morte:

A voz veio do outro lado, onde a movimentação e murmúrios haviam crescido – a maca, lembrou-se, o homem sangrando nos pulsos, mais um homem morto. Eles haviam trocado o grito de esperança pela fuga, definitiva, irremediável. O tropel das botas de ferro, o atropelo – pode ver um aglomerado de homens mais para perto do muro – um círculo, como se protegessem alguém. (...) Eles desistiam, cortavam os pulsos enquanto os guardas não vigiavam – era um complô, um motim para a morte.” (BRASIL, 1975, p. 116)

O muro passa a ser então uma rebelião, este “motim para a morte”, uma forma de revolução interior que explode o exterior e que atualiza e incorpora a proposta central de Assis Brasil que é pensar o terror através de uma forma cíclica diante da experiência de vida humana. Assim, Assis Brasil inscreve, mas também oculta *Os Que Bebem Como os Cães*, que em sua construção cíclica se alterna entre cela, pátio e grito, mas também na presença de um quarto elemento, silencioso, fronteiro, cuja potência guarda o encerramento do próprio romance, um espaço que apesar de seu poder, se dá por sua porosidade: o muro. Assim, o muro passa a ser a zona limite, a fronteira, a beira vida das figuras de *Os Que Bebem como os Cães*, o muro como a soma de todas as celas, todos os pátios e todos os gritos, em um romance que se atrasa e se alterna para se desintegrar na imagem do muro. E enquanto Assis Brasil anota no romance que “o muro espera”, Jeremias um dia se vê no último tanque, tendo ao lado dele o preso de número posterior de sua fila e nas suas costas o muro. O muro em sua repetibilidade em vias de transformação:

Os guardas esperam pelo seu último gesto: é isso. Os outros homens já sofreram a última dor, sonharam o último sonho, e passaram em seu andar ensanguentado. Aproxima-se mais e mais do muro – não sabe se caminha ou se apenas rasteja, caminhe, verme, seu verme sujo.

As manchas são maiores e mais vivas – o painel se completa – os homens haviam trabalhado sem cessar em seu destino, enquanto ele esperava inquieto na cela. O muro espera. (BRASIL, 1975, p. 181)

É na aproximação do muro que Jeremias, então, reconhece a mancha de outros pulsos, as cicatrizes que os corpos deixam na parede que, no fim das contas, passa a contar a história daqueles presos e passará a contar, por fim, a sua própria história. O muro como fronteira, como atravessamento do testemunho de uma coletividade encarcerada cuja linguagem se expressa no próprio encarceramento. É a linguagem que, por fim, encontra o seu próprio muro:

Mas era preciso dar o seu tributo, quer para o vazio ou para o nada, ou para um pátio novamente povoado, com homens são e resolutos. Experimenta as palmas das mãos na pedra áspera. Encosta os pulsos nas saliências mais cortantes – lembra de casa, do sorriso de sua mãe. Esfrega com certo fervor os pulsos no muro, uma, duas, dez vezes, e vê o sangue saltar para suas mãos e respingar em seu rosto. (...) Quem disse que a única desculpa para Deus é a que de que não existe? - ainda consegue um sorriso: lembra-se das cenas repetidas, as macas, o sangue, a água generosa, um desfilar contínuo de homens que haviam escolhido o próprio destino. (BRASIL, 1975, p. 183)

Jeremias encara o vazio, tal como a personagem de Sartre, mas resolve povoá-lo através deste vazio. De certa forma, era como se Assis Brasil nos apresentasse um romance que só fosse possível ser escrito e ser lido na beira deste muro, entre uma a-história e uma pós-história. Uma literatura de beira, de modo que a história em si fosse apresentada em suas ausências, em suas vacâncias. A perspectiva de um homem em sua animalidade que enfrenta o muro como força política que se desfaz na memória. *Os Que Bebem Como os Cães* inaugura uma literatura na beira da pós-história, uma ancestralidade na literatura depois da literatura que pensa a história destas fronteiras para além da história, da cultura e da memória, e pensa o humano depois do que se pode chamar de humanidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: ADORNO, T. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003
- AGAMBEN, Giorgio. Il volto. Tradução de Murilo Duarte Costa Corrêa. In: BORINGHIERI, B. **Mezzi senza fine. Note sulla politica** : Torino, 1996, pp. 74-80
- _____. O fim do poema. Trad. Sergio Alcides. **Revista Cacto**, nº1, 2002
- _____. **O Que é Contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009
- ALENCAR, José. **Iracema**. 15ª edição. Editora Melhoramentos – São Paulo, s/a
- _____. **O Guarani**. Editora Positivo : Rio de Janeiro, 2005
- ANDRADE, Samária. Assis Brasil: a máquina de escrever. **Revista Revestrés**, vol. 01, jan/fev, 2012
- ANTELO, Raúl. Lindes, limites, limiars. **NELIC – núcleo de estudos literários e culturais. Boletim de Pesquisa**, Edição Especial, vol. 1, 2008, pp. 3-27
- _____. Só centros: elipses. **Revista Chuy: revista de estudios literários latino-americanos**, n. 1, año 1, julio, 2014, pp. 3-15
- ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La frontera: the new mestiza**. 4ª ed. San Francisco: Aunte Lute Books, 2012
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval M. **A Invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011
- ARAUJO, Maria Claudia. Um desafio a filosofia sartreana na paixão de Os Que Bebem Como os Cães. **Rehutec - Revista de Humanidades Tecnologia e Cultura**, v. 03, n. 01, 2013
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética – a teoria do romance**. São Paulo : UNESP, 1998
- BANDEIRA, Manuel. **Poesias Reunidas: Estrêla da Vida Inteira**. José Olímpio. 1970
- BAPTISTA, Abel Barros. **A Formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003
- BARTHES, Roland. **O Neutro: anotações de aula e seminários do Collège de France – 1977-1978**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003
- _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004a
- _____. **O Grau Zero da Escrita**, seguido de novos ensaios críticos. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b

- _____. **A preparação do romance II.** A obra como Vontade. Notas de curso no Collège de France 1978-1980. Texto estabelecido e anotado por Nathalie Léger. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- _____. **Crítica e verdade.** Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo : Perspectiva, 2007
- BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal.** 3ª Edição. São Paulo: Editora Max Lomonad, 1981
- BLANCHOT, Maurice. **Le pas au-delà.** Paris: Gallimard, 1973
- _____. **O espaço literário.** Rio de Janeiro: Rocco, 1987
- _____. A condição crítica. Revista *Trafic*, n. 2, primavera de 1992
- _____. **O Livro Por Vir.** Tradução: Leyla Perrone-Moisés – São Paulo: Martins Fontes, 2013
- BENELLI, Silvio José. A instituição total como agência de produção de subjetividade na sociedade disciplinar. **Estudos de Psicologia**, Campinas, v. 21, n.3, p. 237-252, set./dez. 2004
- BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama barroco alemão.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984
- _____. **Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única.** São Paulo: Brasiliense, 1987a
- _____. **Magia e técnica, arte e política.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987b
- _____. **Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire**, um lírico no auge do capitalismo. Trad: J.C.M.Barbosa e *H.A.Baptista*. São. Paulo, Brasiliense, 1994
- _____. **Passagens.** Belo Horizonte. UFMG, 2007
- BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança.** Vol. 1. Trad. Nélio Schneider. EDUERJ: Contraponto. Rio de Janeiro. 2005
- BOPP, Raul. **Vida e morte da antropofagia.** 2ª ed., Rio de Janeiro : José Olympio, 2008
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** Editora Cultrix : São Paulo, 1994
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções.** 1ª Edição: Porto Alegre: Editora Globo, 1972
- BRASIL, Assis. **J. F. Faulkner e a técnica do romance.** Rio de Janeiro: Leitura, 1964
- _____. **Beira rio, beira vida.** Edições O Cruzeiro : Rio de Janeiro, 1965
- _____. **A Filha do Meio Quilo.** Edições O Cruzeiro : Rio de Janeiro, 1966
- _____. **Pacamão.** Edições Bloch : Rio de Janeiro, 1969
- _____. **O livro de Judas.** Clube do Livro : São Paulo, 1970
- _____. **Joyce: o romance como forma.** Rio de Janeiro : Livros do Mundo Inteiro, 1971
- _____. **Nova Literatura: Volume I: O Romance.** Companhia Editora Americana: Brasília, 1973a

- _____. **Nova Literatura: Volume II: A Poesia**. Companhia Editora Americana: Brasília 1973b
- _____. **Nova Literatura: Volume III: O Conto**. Companhia Editora Americana: Brasília, 1973c
- _____. **Nova Literatura: Volume IV: A Crítica**. Companhia Editora Americana: Brasília, 1973d
- _____. **Os que bebem como os cães**. Círculo do Livro : Rio de Janeiro, 1975
- _____. **O Aprendizado da Morte**. Ed. Imago : Rio de Janeiro, 1976
- _____. **Deus, O Sol, Shakespeare**. Editora Nórdica : Rio de Janeiro, 1978
- _____. **Tetralogia Piauiense**. Rio de Janeiro, Editora Nórdica, 1979
- _____. **Os Crocodilos**. Rio de Janeiro : Editora Nórdica, 1980
- _____. **O Destino da Carne**. Rio de Janeiro, Editora Nórdica, 1982
- _____. **Trágica Paixão**, 3ª Ed., Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987
- _____. **O Prestígio do Diabo**. São Paulo : Editora Melhoramentos, 1988
- _____. Entrevista concedida a Edmilson Caminha. O universo piauiense de Assis Brasil. **Revista Cadernos de Teresina**. Teresina, Ano 03, n. 08, ago. 1989
- _____. **Joyce e Faulkner: o romance da vanguarda**. Rio de Janeiro: Imago, 1992
- _____. **Jovita: missão trágica na guerra do Paraguai**. Rio de Janeiro : Notrya, 1994
- _____. **Os nadinhas**, Infanto-juvenil, Scipione, São Paulo, 1995a
- _____. **A poesia piauiense no século XX**, Antologia, FCMC - Imago, Rio de Janeiro, 1995b
- _____. **O Sol Crucificado**. Ed. Imago : Rio de Janeiro, 1998
- _____. **A vida não é real**. São Paulo : Clube do Livro, 2009
- _____. **Memória e aprendizado**: entrevista concedida a Frangilda Ribeiro – Teresina : EdUFPI, 2010
- _____. **O Salto do Cavalo Cobridor**. 6 ed. Teresina : Fundação Quixote, 2013
- BRECHT, Bertolt. **Estudos Sobre Teatro**, Trad. De Fiana Paes Brandão. 2a edição. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2005
- _____. **Teatro Completo**. 1a Edição. São Paulo: Paz e Terra, 2009
- BRESCIANNI, Maria Stella M. História e Historiografia das cidades, um percurso. In: FREITAS, Marcos Cezar. **Historiografia Brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 1998, p. 237
- BRITTO GARCÍA, Luis. Cultura e contracultura. In: **El império contracultural: del Rock a la postmodernidad**. La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura, 2005
- BURROUGHS, William S. **A revolução eletrônica**. Lisboa: Vega, 1994
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo : Perspectiva, 2006

CÂNDIDO, Antônio. **A Formação da Literatura Brasileira** (Momentos Decisivos). 1ºVol., 9ª ed, Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 2000

_____. **Literatura e Sociedade**, Ouro Sobre Azul, Rio de Janeiro: 2006

CARVALHO, Livia Maria da Costa. O Homem e o Rio: uma abordagem ecocrítica da obra Beira Rio Beira Vida. **Anais do Congresso Internacional da ABRALIC**, UEPB, 2013

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. 2ª ed., Fundação Perseu Abramo : São Paulo, 2000

CLAYTHON, Wilbert. Meio a meio o rio ri-se: duas terceiras margens, Guimarães e Caetano. **Contexto: Revista do Departamento de Línguas e Letras**, n. 3, 1994, pp. 24-33

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte : Editora UFMG, 1996

CORREIA, Almir Aquino. A Morte dos que bebem como os cães, **Estudos da literatura brasileira contemporânea**. nº 30, Brasília, julho-dezembro, 2007

D'ANGELO, Luisa B.; RIBEIRO, Luiz A. As muitas metamorfoses de Orlando: uma análise da obra de Virginia Woolf. In.: NIGRO, Claudia M. C.; CHATAGNIER, Juliana C.; LARANJA, Michelle R. R. (orgs). **Corpos que (se) importam**: refletindo questões de gênero na literatura e em outros saberes. Campinas, São Paulo : Pontes Editores, 2018

DARDEL, Eric. O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**. Logique de la sensation. Paris: La vue Le texte, Édition de La différence, 1981

_____. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988

_____. **A Imagem-Tempo**: Cinema 2. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995

_____. **Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1998

_____. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014

DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas, SP : Papyrus, 1991

_____. **Salvo o Nome**. Editora Papyrus. Campinas, SP: 1995

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem Sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013

DOBAL, Hildebrando. O Tempo Consequente. In. **Poesia Reunida**. Oficina da Palavra, 2005

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Editora Perspectiva: São Paulo, 1991

FARINELLI, Franco. **A Invenção da Terra**. Tradução Francisco Degani. São Paulo: Editora Phoebus, 2007

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, pp .203-222

_____. **Segurança, território, população**: curso dado no Collège de France (1977-1978). Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008

_____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**; tradução de Raquel Ramallete. 38 ed. Petrópolis, RJ : Vozes, 2010

FOGGETTI, Maria Janaina. 2006. **Fado e Morte na Tetralogia Piauiense: uma estética da miséria humana**. 108f. Programa de Pós Graduação em Letras. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2006

FONTINELES FILHO, Pedro Pio. 2016. **A letra e o tempo: a escrita de O. G. Rego de Carvalho entre a ficção e a história da literatura**. 337f. Centro de Humanidades. Tese (Doutorado em História Social). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016

FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-64: a festa**. UNESP, 1998

GARRARD, Greg. **Ecocrítica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006

GIL, José. **Monstros**. Tradução José Luiz Luna. Editora Relógio D'Água : Lisboa, 2006

GONÇALVES, Delmiro. Eu não esqueci o Piauí. **O Dia**, Teresina, nº 845, p.2, 1961

GOETHE, Johann W. V. **A metamorfose das plantas**. Trad., introd., notas e apêndice de Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993

_____. **O Jogo das Nuvens**. Seleção tradução, prefácio e notas de João Barrento, Assírio & Alvim, 2003

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, prisões e conventos**. Tradução de Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, 2010

HERÁCLITO. **Fragmentos** (Sobre a natureza). São Paulo: Abril Cultural, 1996 (adaptado)

IBIAPINA, João Nonon de Moura Fontes. **Palha de Arroz**. Teresina: Oficina da Palavra, 2007

JAMES, Henry. **A arte do romance**: antologia de prefácios. Organização, tradução e notas de Marcelo Pen. Rio de Janeiro : Globo Livros, 2003

JAMESON, Fredric. **O inconsciente coletivo**: a narrativa como ato socialmente simbólico. Tradução Valter Lellis Siqueira. São Paulo : Editora Ática, 1992

KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. Tradução de Modesto Carone. Brasiliense : São Paulo, 1994

_____. **O Processo**. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Editora da Folha: 2003

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução: Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006

LEITE, Jhonatas Geisteira de Moura. **O Cais Parnaíba em Beira rio, Beira Vida, de Assis Brasil: Um Espaço Híbrido** – UESPI, s/d

LEOPOLDINO, Maria S. A. **Beira rio, beira vida de Assis Brasil: no discurso regionalista (des)articulado na fala da prostituta o (des)velamento da violência social e da existência marginalizada**. 1985. 145f. Centro de Comunicação e Expressão. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1985

LOBATO, Monteiro. **Memórias de Emília e Peter Pan**. Editora Brasiliense, São Paulo: 1966

_____. **Urupês**, Editora Globo. Rio de Janeiro: 2009

LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**: conversações com Jean Lebrun. Tradução de Reginaldo Carmelo Corrêa de Moraes. São Paulo : Fundação Editora da UNESP, 1998

LEMINSKI, Paulo. **Anseios Crípticos 2**. Criar Edições: Curitiba, Paraná, 2011

_____. **Toda poesia**. São Paulo : Companhia das Letras, 2013

LINS, Osman. **Avalovara**. Companhia das Letras : São Paulo, 2005

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Editora 34, 2003

MACIEL, Luís Carlos. **Revista Careta**, Ano LIII, nº2736, julho de 1981

MELO NETO, João Cabral. **O Rio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012

MENESES, ADÉLIA BEZERRA. Matéria Vertente: Grande Sertão Veredas de Guimarães Rosa e O Rio São Francisco. **Remate de Males**. v. 22, n2, IEL 25 anos, 2002

MOISES, Carlos Felipe. **O Desconcerto do Mundo**: do renascimento ao surrealismo. Editora Escrituras. São Paulo : 2001

MONTEIRO, Ana Maria P. R. **Deus, O Sol, Shakespeare: exorcizar pela arte**. 1985. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Brasileira), Programa de Pós-Graduação em Letras/Literatura Brasileira, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1985

MOOG, Vianna. **Uma interpretação da literatura brasileira**. Um arquipélago cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Antares; Brasília: INL, 1983

MORAES, Vinícius. Balada do Manguê. In: Poemas, sonetos e baladas. São Paulo: Gaveta, 1946

MORAIS, Erasmo C. A. **Uma História das Beiras ou nas Beiras**: Parnaíba, acidente, o rio e a prostituição (1940-1960). Parnaíba: Sieart, 2013

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. Tradução de José Mendes de Souza. Versão para ebook, Ebooks Brasil, 2002

_____. Segunda Consideração Intempestiva. **Revista Conexões**. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003

OLIVEIRA, Andrey P. A razão embotada: estruturas repressoras em Os que Bebem como os Cães de Assis. Natal : Edufrn, 2016

PENA, Cornélio. Fronteira. In:_. **Romances completos**. Introdução geral por Adonias Filho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958

- PEREIRA, Carlos Alberto M. **O Que é Contracultura?** 8ª Edição. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1992
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O Imaginário da Cidade:** visões literários do urbano. Rio de Janeiro/Porto Alegre: UFRGS, 1999
- PESSOA, Davi. **Terceira margem:** testemunha, tradução. Florianópolis : Editora da Casa, 2008
- PIGNATARI, Décio. **Cultura pós-nacionalista.** Rio de Janeiro: Imago, 1998
- PINTO, José Alcides. Um Painel Social. In.: BRASIL, Assis. **Tetralogia piauiense.** Rio de Janeiro: Nórdica, 1979
- PORTELA, Eduardo. **Fundamento da investigação literária.** 3ª ed., Biblioteca Tempo Universitário : Fortaleza, 1975
- QUINTANA, Mario. **Poesia Completa.** Ed. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 2005
- RABELO, Elson de A. Rumores da miséria, ecos da história: a emergência do estereótipo da pobreza piauiense nos anos de 1950 e 1960. **Revista de História e Estudos Culturais**, vol. 6, ano 6, n. 1, 2009, pp. 1-19
- RAMINELLI, Ronald. História Urbana. In: **Domínios da História:** ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997
- RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado.** Lisboa: Orfeu Negro, 2010
- RAWET, Samuel. **Contos do Imigrante,** 2ª ed. Rio de Janeiro : Ediouro, 1998
- REBELO, Goethe Pires de Lima. **Tempos que não voltam mais:** crônicas sobre a Parnaíba antiga. Rio de Janeiro: Adios, 19??
- REGO, Junia M. A. N. **Dos sertões aos mares: história do comércio e dos comerciantes de Parnaíba (1700-1950).** 2010. 291f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidad Federal Fluminense, 2010
- REZENDE FILHO, José; BRASIL, Assis. **Tonico e Carniça.** 7ª edição. Série Vagalume : São Paulo – Editora Ática, 1995
- RIBEIRO, Francigelda. Dimensão realista na Tetralogia Piauiense. **Revista Desenredos,** - ano II - número 05 - teresina - piauí - abril maio junho 2010
- _____. Vértice e base na pirâmide social da Tetralogia piauiense de Assis Brasil. **Revista Crioula,** nº9: Maio de 2011
- _____. 2014. **Caminhos da crítica e da literatura sob a perspectiva de Assis Brasil.** 233f. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014
- RIBEIRO, Luiz A. 2016. **Roberto Piva: a memória e a política de um corpo em fogo & em chamas.** 126f. Centro de Ciências Humanas. Dissertação (Mestrado em Memória Social). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016
- RICCIARDI, Giovanni. **Escrever 2.** Bari: Ecumênica Editora, 1994

RIZZO, Ricardo M. **Entre deliberação e hierarquia: uma leitura da teoria política de José de Alencar (1829-1877)**. 2007. 153f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007

ROCHA, Dheiky do R. M. 2013. **A fantasia e o real na literatura infanto-juvenil de Assis Brasil: por uma função emancipatória**. 125f. Centro de Ciências Humanas e Letras. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2013

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Nova Fronteira : Rio de Janeiro, 2006
SAMAIN, Etienne. As “Mnemosyne(s) de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. **Revista Poiésis**, n 17, p. 29-51, Jul. de 2011

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: espaço e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, 1999

ROSZAK, Theodore. **A Contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. 2ª Edição. Petrópolis, Editora Vozes, 1972

SARTRE, J. P. **O Muro**. Rio de Janeiro: Circulo do Livro, 1987

SILVA JUNIOR, José V. B. Escatologia e drama barroco em Walter Benjamin e Ariano Suassuna. **Revista Lampejo**, ed. 16, v. 8, n. 2, 2º semestre de 2019, pp. 90-107

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. EDUFSCar : São Carlos, 2000

SIQUEIRA, Georgia V. Q. **Transformações nos paradigmas de Jeremias em Os Que Bebem Como Os Cães**. 2016. 92f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários). Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2016

SOUSA, Soraya de M. B. **A dialética do poder na relação da repressão e da resistência na obra Os que bebem como os cães**. 2007. 124f. Centro de Ciências Humanas e Letras. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2007

SOUZA, Priscila de Moura Souza. Entre História e Ficção: A Parnaíba de Beira Rio, Beira Vida. **Anais do Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: Sabes e práticas científicas**. Rio de Janeiro: 2014

TROTA, Leonardo M. O avanço pela espiral de Avalovara. **Revista Garrafa**, vol. 4, n. 11, 2016

VIRILIO, Paul. **O Espaço Crítico**. Tradução Paulo Roberto Pires. São Paulo: Editora 34, 2014

WEIL, Simone. **A gravidade e a graça**. Tradução feita pela equipe da ECE. São Paulo, SP: ECE, 1986

WEINHARDT, Marilene. A terra de Santa Cruz e o Brasil Colônia na ficção do século XX. **Revista Versalete**, vol. 2, n. 3 – Curitiba, julho-dezembro, 2014, pp. 474-490

WOOLF, Virginia. **Orlando**. Tradução de Cecília Meireles. 1ª ed. Editora Abril : Rio de

J
a
n
e
i
r