

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
DOUTORADO EM LITERATURA BRASILEIRA**

FRANCIGELDA RIBEIRO

**CAMINHOS DA CRÍTICA E DA LITERATURA SOB A PERSPECTIVA DE ASSIS
BRASIL**

**Belo Horizonte
2014**

FRANCIGELDA RIBEIRO

**CAMINHOS DA CRÍTICA E DA LITERATURA SOB A PERSPECTIVA DE ASSIS
BRASIL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG – Estudos Literários, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários. Área de concentração: Literatura Brasileira. Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Haydée Ribeiro Coelho

**Belo Horizonte
2014**



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Tese intitulada *Caminhos da crítica e da literatura sob a perspectiva de Assis Brasil*, de autoria da Doutoranda FRANCIGELDA RIBEIRO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.ª. Dra. Haydée Ribeiro Coelho - FALE/UFMG - Orientadora

Prof.ª. Dra. Cláudia Campos Soares - FALE/UFMG

Prof. Dr. José Américo de Miranda Barros - FALE/UFMG

Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa - UEL

Prof. Dr. Wander Nunes Frota - UFPI

Prof.ª. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 4 de agosto de 2014.

DEDICATÓRIA
A Sílvia Linardi *in memoriam*
voz que sempre ressoou generosidade

AGRADECIMENTOS

Durante a preparação desta tese, percebi que todo conhecimento só é válido se compartilhado. Agradeço a Deus por toda graça recebida durante esse processo de pesquisa no qual contei com a fundamental colaboração de várias pessoas as quais destaco:

Minha família, pela paciência, compreensão e auxílio imprescindíveis, sobretudo, à minha mãe, Teresa Ribeiro;

O escritor Assis Brasil, pela cessão dos textos publicados no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* e pela entrevista concedida;

A minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Haydée Ribeiro Coelho, pelas contribuições, sugestões e apoio no processo de elaboração desta pesquisa, para que ela se realizasse da melhor forma possível;

O Prof. Dr. José Américo de Miranda Barros e a Prof^a. Dr^a. Cláudia Campos Soares por terem contribuído, durante o processo de qualificação, com sugestões para a consecução desta pesquisa;

O Prof. Dr. Wander Nunes Frota e o Prof. Dr. Alimir Aquino Corrêa por aceitarem o convite para compor a banca de defesa e por todas as contribuições dadas, bem como os suplentes: Prof. Dr. Luiz Claudio Vieira de Oliveira e Prof^a. Dr^a. Raimunda Celestina Mendes da Silva.

O incentivo e apoio do amigo César Augusto Barros, uma das maiores forças;

Os amigos Gardênia Lebre, Janilde Maria Moreira e Luís Chaves;

Os participantes do grupo Cristo é Vida e do grupo Casa de Israel, por demonstrarem que, somente através da oração e da fraternidade, conseguimos reabastecer as nossas forças;

As contribuições de Francílio Ribeiro Júnior, Jefferson Santos, Lúcio Lauro, Milane Oliveira, José Filho, Alberto Luís, Janayna Lima, Antônio Wilson, Raimundo Nonato, Shisleny Lopes, Prof. Dr. Saulo Brandão e Thaís Castro;

Os amigos com quem convivi em Belo Horizonte: Marcos Nicolau, Ana Cláudia, João Benvindo, Márcio Lima, Gil Porto, André e Letícia; Vítor Cei (também pelas traduções), João Botton, Juarez Melgaço, Gerciano Maciel, Israel Corraide, Maria Auxiliadora, Luciana, Luíza e Letícia, pelo acolhimento e apoio.

RESUMO

Esta tese se propõe a pesquisar e a analisar a crítica literária produzida por Assis Brasil, sobretudo, aquela que ele publicou no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* entre 1956 e 1961. Os textos foram selecionados de acordo com dois critérios: evidenciar aspectos que particularizaram a crítica assisiana e elucidar a proposição de uma nova fase literária a qual ele chamou de *Nova literatura*, efetivada a partir da segunda metade do século XX. De acordo com o crítico, as obras do referido período revelaram pesquisas estéticas sem precedentes, pois surgiram mediadas por uma gama de reflexões críticas e teóricas também inéditas no cenário literário nacional. As especulações críticas de Assis Brasil resultaram em uma metodologia particular a qual ele denominou de *Crítica reflexiva*, caracterizada pela análise simultânea da obra, da própria atividade crítica e da postura do crítico. Esta tese culmina com um cotejo entre a crítica e a ficção assisiana, tomando como referência *Os que bebem como os cães* (1975), primeiro romance publicado de um projeto literário que o autor denominou de *Ciclo do terror*. Tal confronto teve como objetivo verificar em que medida há agregação e/ou desagregação entre uma prática e outra. Tendo em vista tais aspectos, é legítimo reconhecer que o pensamento crítico de Assis Brasil e os resultados dele decorrentes são reveladores de que o crítico sobrepujou os discursos hegemônicos do período, à medida que buscou sistematizar suas próprias hipóteses acerca do dinamismo literário brasileiro na segunda metade do século XX.

Palavras-chave: Assis Brasil. Crítica literária. Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. Nova literatura brasileira. Crítica reflexiva. *Ciclo do terror*.

ABSTRACT

The aim of this Ph.D. dissertation is to research and analyze the literary criticism produced by Assis Brasil, particularly the one he published in the Sunday Supplement of *Jornal do Brasil* [from Rio de Janeiro], between 1956 and 1961. The articles were selected according to two criteria: highlighting aspects that specify Assis' critiques, and elucidating Assis' proposition of a new literary moment [in Brazil], which he called *Nova Literatura* ["new literature"], starting from the second half of the twentieth century. According to Assis Brasil, the literary works from this period revealed an unprecedented aesthetic research [done by the writers], and emerged as mediated by a gamut of critical and theoretical reflections also unseen in the national literary scene until then. Assis Brasil's critic speculations resulted in a particular methodology, which he called *Crítica Reflexiva* [reflexive criticism], characterized by the simultaneous analysis of the work itself along with an analysis of the critical activity on that work, and of the critics' standpoints. This Ph.D. dissertation culminates with a comparison between Assis Brasil's criticism and fiction, with reference to the novel *Os que bebem como os cães* (1975), the first published novel of a literary project that the author called *Ciclo do terror* ["terror sequel"]. Such confrontation aimed at determining the extent in which there is aggregation and/or disaggregation between his two crafts. Having such aspects in mind, it is legitimate to recognize that Assis Brasil's critical thinking and its founded results reveal that he overcame the hegemonic critical discourses of the period, as he sought to systematize their own hypotheses about the Brazilian literary dynamism in the second half of the twentieth century.

Keywords: Assis Brasil. Literary criticism. New Brazilian literature. Sunday Supplement of *Jornal do Brasil*. Reflexive criticism. *Ciclo do Terror*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 QUATRO FACES DO PROCESSO LITERÁRIO BRASILEIRO DE ACORDO COM A CRÍTICA DE ASSIS BRASIL.....	17
1.1 <i>Nova literatura</i> brasileira: o apanhado literário de uma época	19
1.2 A emergência de uma nova fase literária: litígios e consensos	26
1.3 O <i>novo romance</i>	36
1.4 A <i>nova poesia</i>	42
1.5 O <i>novo conto</i>	51
1.6 A <i>nova crítica</i>	55
2 LITERATURA, CRÍTICA E MEMÓRIA	63
2.1 A literatura na perspectiva de Assis Brasil.....	64
2.1.1 A palavra e sua origem sacrossanta.....	64
2.2 Crítica: criação e reflexão.....	73
2.2.1 <i>Crítica reflexiva</i>	77
2.3 Campo literário e memória.....	83
2.3.1 Assis Brasil na trajetória dos “invisíveis”	86
3 PARÂMETROS DA CRÍTICA DE ASSIS BRASIL NO SDJB.....	105
3.1 SDJB: laboratório de cultura nova.....	106
3.2 Eixos da composição crítica assisiana	109
3.2.1 Particularização da autoria	110
3.2.2 Influência literária como diálogo inventivo.....	114
3.2.3 Regionalismo como estilização da linguagem	116
3.2.4 Domínio dos gêneros literários.....	120
3.2.5 Transcendência literária.....	124
4 ASSIS BRASIL E A CRÍTICA DE FICÇÃO NO SDJB.....	129
4.1 Desaprovação e combate na crítica assisiana	132
4.1.1 Particularidades e novos caminhos.....	137
4.2 A crítica do conto no delineamento de uma vanguarda.....	142
4.3 Afinidades e divergências na crítica do romance	158
5 A CRÍTICA E A FICÇÃO NA ESTÉTICA DO TERROR.....	173

5.1 Estética do terror: poética do inominável	174
5.2 A (des)ordem espiralada: cela, pátio, grito.....	179
5.2.1 Interseções: crítica e literatura	185
5.2.1.1 O terror: transcendência e imanência	193
CONSIDERAÇÕES FINAIS	198
REFERÊNCIAS	205
ANEXOS	212

INTRODUÇÃO

Os romances de Assis Brasil agrupados na série *Tetralogia piauiense*¹, publicados entre 1965 e 1969, tornaram-se o objeto de pesquisa da dissertação intitulada *Tetralogia piauiense de Assis Brasil: interface entre o literário e o social*, defendida pela autora desta tese, em 2007, no programa de pós-graduação do curso de Letras, da Universidade Federal do Piauí. Entrar em contato com tais romances conduziu ao interesse por outras obras ficcionais do autor, bem como por sua produção crítica. Tal interesse resultou no projeto submetido à seleção ao doutorado no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Letras da UFMG, pois somente por meio de um trabalho acadêmico seria possível pesquisar devidamente a crítica assisiana, objeto desta tese, pela possibilidade de estar em um ambiente propício a leituras e reflexões que pudessem agenciar favoravelmente à realização de um estudo sistematizado. Desse modo, chegou-se a esta tese que, embora contemple também a ficção de Assis Brasil, tem como centro de investigação a crítica literária por ele produzida, sobretudo, o conjunto de textos que publicou no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* (SDJB)², veículo no qual estreou seu trabalho enquanto crítico e nele permaneceu como colaborador permanente, durante todos os anos de circulação do referido suplemento, de 1956 a 1961, exercendo, durante algum tempo, também a função de secretário de redação. Antes de iniciar sua militância crítica, Assis Brasil já havia lançado dois livros de ficção: o romance infanto-juvenil *Verdes mares bravios*, em 1953, e a coletânea *Contos do cotidiano triste*, em 1955. Atualmente, o conjunto da obra assisiana consta de 133 títulos nos mais diversos gêneros: romances, contos, novelas, narrativas infanto-juvenis, ensaios, antologias, livros didáticos e dicionários temáticos.

Algumas pesquisas acadêmicas já realizadas tiveram como objeto de estudo títulos da obra ficcional de Assis Brasil, como é o caso das dissertações: *Deus, o sol, Shakespeare: exorcizar pela arte*, defendida por 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*, defendida por Maria Solange Almeida de Deus Leopoldino, 1985, UFSC; *Uma leitura semiológica de Beira Rio Beira*

¹ A *Tetralogia piauiense*, composta pelos romances *Beira rio beira vida*, *A filha do meio-quilo*, *O salto do cavalo cobridor* e *Pacamão*, foi editada em volume único pela editora Nórdica, em 1979. E, novamente, reeditada em volume único pela Fundação de Apoio Cultural do Piauí (FUNDAPI), em 2008.

² Neste texto, o *Jornal do Brasil* será representado pela sigla JB e o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, pela sigla SDJB.

Vida, defendida por Sílvia Maria de Souza Ferreira, 2001, UFRJ; *Fado e morte na Tetralogia piauiense: uma estética da miséria humana*, defendida por Maria Janaina Foggetti, 2006, UEL; *A dialética do poder na relação entre resistência e repressão na obra Os que bebem como os cães, de Assis Brasil*, defendida por 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*, defendida por Elizabeth Carvalho Medeiros, 2008, UFPI, para citar alguns exemplos. Ao pesquisar o acervo das bibliotecas de diversas Instituições de Ensino Superior, até onde se pôde observar, não foi realizado ainda nenhum estudo sistemático sobre a produção crítica assisiana.

Essa carência quanto ao estudo da crítica assisiana se estende a diversos críticos atuantes em suplementos literários. Entre outros, Benedito Nunes, José Guilherme Merquior e, de modo especial, Mário Faustino, que atuaram também no SDJB, provavelmente, são os que tiveram seus trabalhos mais resgatados nos últimos anos, sobretudo no âmbito acadêmico. Quanto aos trabalhos destinados a Mário Faustino sejam relacionados à sua obra crítica ou literária, em específico, destacam-se as análises realizadas pelo próprio Benedito Nunes, quando, por exemplo, da organização da coletânea *Os melhores poemas de Mário Faustino* (1985); as pesquisas da professora e ensaísta Maria Eugenia Boaventura em *Mário Faustino: de Anchieta aos concretos* (2003) e em outros trabalhos nos quais ela reeditou tanto textos críticos quanto poéticos do autor; a pesquisa de Albeniza de Carvalho Chaves intitulada *Tradição e modernidade em Mário Faustino*, lançada pela editora da UFPA, em 1986; a dissertação de Mires Batista Bender, *O homem e seu tempo na poesia de Mário Faustino*, defendida em 2008, na UFRGS; a tese de Lilia Silvestre Chaves, intitulada *Mário Faustino: uma biografia literária*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFMG, em 2004, e outros.

Considerando o exposto, esta tese se propõe, pois, como proposta primeira de pesquisa e análise da crítica assisiana. Para desenvolvê-la, embora tenha sido priorizada a crítica publicada no SDJB, diversos textos do autor foram utilizados para atender às demandas dos capítulos elaborados. A extensão do material – a crítica produzida entre os anos de 1956 a 2000 – impôs considerável grau de dificuldade quanto ao recorte e ao modo de abordagem do *corpus*. Assim, os textos foram selecionados tendo como diretrizes, tanto a função de evidenciar aspectos que possibilitaram assinalar peculiaridades da crítica produzida por Assis Brasil, quanto a de elucidar a proposição que foi considerada, nesta pesquisa, como o ponto mais relevante dessa crítica: a defesa do surgimento, a partir da segunda metade do século

XX, de uma nova fase literária a qual ele denominou de *Nova literatura*³. Ambas as dimensões foram postas em evidência para que fosse cumprido o objetivo central desta pesquisa, qual seja, apresentar e analisar a crítica assisiana, sobretudo, aquela publicada no SDJB, evidenciando suas particularidades, bem como os resultados dela decorrentes. Considerando tais resultados, a ficção assisiana, embora de modo restrito, também foi abordada, no âmbito desta tese, entre outras razões, para que se pudesse constatar se há pontos de confluências entre a crítica e a ficção do autor. Tal abordagem está diretamente ligada a um dos pensamentos tomados como basilares no processo de investigação deste estudo: o de que toda crítica pressupõe uma noção acerca do fenômeno literário e vice-versa, aspectos que se influenciam e se alteram mutuamente, dada à indissociabilidade de suas naturezas. Por questões didáticas, um de seus romances foi tomado como mediador para que se averiguasse se e em que medida há inter-relação entre uma prática e outra.

As prioridades investigativas acima elucidadas conduziram a uma deliberação metodológica que inviabilizou a ordem cronológica dos textos utilizados e demandou a organização dos capítulos, conforme as descrições abaixo assinaladas.

O primeiro capítulo – **Quatro faces do processo literário brasileiro segundo crítica de Assis Brasil** – ocupou-se da proposição assisiana sobre a *Nova literatura* brasileira, enfatizando os pressupostos críticos utilizados para a categorização da referida fase que teria se estabelecido, segundo seus postulados, efetivamente a partir de 1956. Anunciou, sistematicamente, a nova fase literária, tomando como base, sobretudo, a crítica que produziu nas décadas de 1950 e 1960. Para a exposição e análise da referida cena literária, foram considerados aqui também textos nos quais Assis Brasil censurou ou corroborou o posicionamento de outros críticos, utilizando-se de tal mecanismo para assegurar a sua visão particular em relação ao dinamismo literário da segunda metade do século XX. Aliado a isso, por se tratar de um capítulo que norteará os demais, houve um cuidado especial no processo de elucidação da análise da referida fase, preservando-se, inclusive, um tom descritivo – ressalta-se que não há descrição desprovida de sentido crítico e carga valorativa –, com a finalidade de promover maior clareza às ideias do crítico, bem como de garantir fluência à

³ Considerando que as categorias críticas propostas por Assis Brasil ganharam sentido específico, as expressões *Nova literatura*, bem como *novo romance*, *nova poesia*, *novo conto*, *nova crítica* e *Crítica reflexiva* aparecerão, neste tese, em itálico. Aspecto que também servirá para particularizá-las diante de homônimos como *New Criticism*, *Nouveau Roman*, bem como da expressão *nova literatura* tal como está atualmente sendo utilizada, em diversos *sites* e *blogs*, para representar uma geração que, segundo o escritor e professor de jornalismo da UFRJ, Paulo Roberto Pires (2012), começou a se destacar no universo literário brasileiro, sobretudo, a partir do ano 2000.

escrita e à leitura dos demais capítulos, cuja disposição não se desvinculou da elucidação das bases da *Nova literatura*.

A esse respeito, destacou o crítico que as obras que compuseram a nova cena literária revelaram um experimentalismo estético sem precedentes, mais apurado, pois vinha mediado por uma gama de reflexões críticas e teóricas até então inéditas no universo literário brasileiro. Para ele, a revitalização promovida pela *Nova literatura* engendrou também uma *nova crítica* literária brasileira. Ao contrário dos demais gêneros contemplados na elaboração da *Nova literatura* (*novo romance*, *novo conto* e *nova poesia*), a *nova crítica* sucumbiu, conforme o crítico piauiense e, entre as razões para tal, citou as imposições mercadológicas da indústria cultural que priorizou a informação em detrimento da formação.

Aspectos específicos da crítica assisiana foram tratados no segundo capítulo – **Literatura, crítica e memória** – dividido em três seções. Nas duas primeiras, o intento foi, por meio do rastreamento de alguns dos seus escritos, encontrar parâmetros que nortearam a concepção assisiana sobre o fenômeno literário e sobre a crítica literária, já que há interferências diretas e recíprocas entre ambas as categorias. Para tal empresa, sobretudo, quando se buscou a noção de fenômeno literário que esteve na base de sua crítica, foi utilizado também um ensaio inédito, *Poesia: origem sacrossanta da palavra*, produzido em 2009. O processo de rastreamento revelou algumas alterações ou, mais adequadamente, ajustes no modo como Assis Brasil concebeu tais categorias até que elas ganhassem a configuração que predominou em seus últimos escritos. No que tange à crítica literária, após expor e caracterizar a *nova crítica* brasileira, na década de 1970, passou o crítico de um tom descritivo e coletivo a uma abordagem sugestiva e pessoal de uma metodologia – a qual denominou *Crítica reflexiva* – que representaria um estágio ulterior da *nova crítica*, com a especificidade de não mais se referir a um processo crítico amplo, mas à sua prática particular. Entre outras peculiaridades, tal metodologia culminaria no exercício múltiplo de refletir sobre a obra em análise, sobre a postura do crítico, bem como sobre o próprio ato da crítica literária, sem adesão apriorística a teorias de outras áreas do saber, conforme ele reincidentemente destacou.

Na terceira seção do segundo capítulo, foi apresentado um relato da trajetória do crítico pelo universo cultural carioca. Para a elaboração do tópico foram utilizadas, como caminho metodológico, duas entrevistas, *Memória e aprendizado*⁴ (2010) e *O ziguezague da*

⁴ Entrevista que o crítico concedeu à autora desta tese, durante o ano de 2010, publicada pela editora da Universidade Federal do Piauí, em 2011.

*vida literária*⁵ (2012), a partir das quais foram selecionados acontecimentos determinantes da sua visão sobre crítica literária e, conseqüentemente, da sua concepção de literatura. A segunda entrevista, especialmente, é reveladora de fatos que foram determinantes para suas escolhas críticas. Os episódios por ele narrados não deixaram também de representar um testemunho de uma época, visto que passou ele de uma lembrança meramente individual ao campo de uma coletividade cultural ao contemplar um misto das suas experiências com a de outros intelectuais coetâneos. Acrescenta-se que o relato foi elaborado com o cuidado de não desfigurar a dicção do autor em sua incursão mnemônica, procedimento que pressupõe uma necessária aproximação das experiências narradas nas entrevistas, sobretudo, em *O ziguezague da vida literária*. Muitos dos nomes priorizados em seu percurso biográfico foram também selecionados como expoentes da *Nova literatura* brasileira – proposta que, como já assinalado, tornou-se determinante para a seleção das temáticas e da configuração dos demais capítulos.

O terceiro capítulo – **Parâmetros da crítica de Assis Brasil no SDJB** – teve como centro os textos que Assis Brasil publicou no SDJB, por ser o material representativo da sua identidade enquanto crítico. A expansão e diversidade desse material – cerca de duzentos e cinquenta textos, incluindo crítica, traduções e prosa de ficção – possibilitaram maior clareza em relação aos parâmetros condutores de sua crítica, que não passaram por mudanças substanciais nos escritos por ele produzidos posteriormente. Esse capítulo alcançou grande projeção, uma vez que expôs elementos esclarecedores ou corroborativos do conteúdo dos capítulos anteriores e posteriores.

Para a consecução dessa etapa, foram apreendidos cinco parâmetros críticos recorrentes nas análises que ele publicou no SDJB. Convém destacar que muitos desses textos críticos foram reeditados em diversos livros por ele lançados até o início dos anos 2000. Tais parâmetros, para fins didáticos, receberam aqui as seguintes terminologias: 1) particularização da autoria, 2) influência literária como diálogo inventivo, 3) regionalismo como estilização da linguagem, 4) o domínio dos gêneros literários e 5) transcendência literária. A articulação de tais categorias possibilitou – ainda que de modo não totalitário, inexequível que é, – certa percepção da formação identitária da crítica assisiana. Tal procedimento metodológico, à medida que proporcionou uma abordagem didática à sua crítica, extraído dela os referidos parâmetros, não deixou de acarretar uma injusta delimitação do material que, devido à sua complexidade e extensão, contou, certamente, com outros referenciais aqui não mencionados.

⁵ Entrevista (gravada) – concedida exclusivamente para a elaboração desta pesquisa – segue, em anexo.

Em seus ensaios sobre a *Nova literatura*, Assis Brasil esclareceu que – aspecto imprescindível para uma compreensão mais ampla desse capítulo terceiro – ele teve como ponto de apoio, em seu exercício crítico, a prioridade concedida aos recursos técnicos da obra, avançando para os elementos extrínsecos conforme essas demandas internas o fossem impulsionando. Tal critério concorreu, segundo ele, para uma crítica menos arriscada no momento de avaliar o mérito literário da obra em pauta. Argumentou que assim evitaria inibições de natureza diversa, especialmente, por ter concedido espaço privilegiado em sua crítica a escritores estreados, principalmente, àqueles que julgou marginalizados – a despeito de talentosos –, por causas extraliterárias, muitos dos quais tomaram posição central em sua proposição da *Nova literatura*.

As opções críticas que estiveram na base do surgimento e da evolução da *Nova literatura* assisiana foram, no quarto capítulo – **Assis Brasil e a crítica de ficção no SDJB** – dispostas em três tópicos. Nesse capítulo, evidenciou-se o modo como a crítica de Assis Brasil, desde o início de sua carreira, em 1956, já expunha ideias segundo uma configuração teleológica que desembocaria na categorização da nova fase literária, embora ele ainda não tivesse a devida consciência ou intenção clara de tal encaminhamento. Nesse estágio, foi perceptível o modo como os parâmetros críticos especificados no capítulo anterior se tornaram basilares no processo de preservação e de exclusão de autores e obras que analisou, ao longo de sua atuação no SDJB, na configuração da nova cena literária por ele assinalada.

Tendo em vista que, no SDJB, o trabalho de Assis Brasil foi voltado mais diretamente para a crítica de ficção, o segundo e o terceiro tópicos do quarto capítulo focalizaram, respectivamente, a crítica referente ao conto e ao romance (juntamente com este último, à novela). Uma vez que se trata da apresentação e análise de textos desconhecidos e que foram editados em um suplemento já extinto⁶, optou-se novamente aqui por uma abordagem que tangenciasse a descrição de aspectos da crítica assisiana – com base em uma seleção criteriosa de textos –, para melhor atender o objetivo geral desta pesquisa. Tais tópicos expuseram os elementos fundadores do *novo conto* e do *novo romance*, portanto elementos relevantes, tanto por mostrar que a nova fase já estava sendo delineada nos seus textos iniciais, quanto por evidenciar que tais textos se revelaram também como fonte genealógica do próprio Assis Brasil crítico.

⁶ Os textos escritos por Assis Brasil para o SDJB – embora tal suplemento esteja disponível na Biblioteca Nacional (também no site, em reprodução digitalizada) – foram concedidos pelo próprio autor para a realização desta pesquisa. Todavia, como o material é detentor de direito autoral, segue, em anexo, a autorização, devidamente registrada em cartório, para a publicação, nesta tese, de todos os textos críticos de sua autoria.

É importante destacar que as reflexões direcionadas ao conto foram aquelas que ganharam a mais acurada elaboração e mais amplo espaço em meio aos seus escritos publicados no SDJB. Embora mantendo tal reconhecimento, mais tarde, quando da sistematização da nova fase, conferiu espaço equivalente aos gêneros escolhidos como bases indicadoras, conforme sua ótica, das alterações no sistema literário nacional: romance, poesia, conto e crítica.

Tanto na disposição dos textos, quanto nas discussões apresentadas nesse quarto capítulo foram evidenciados os mecanismos críticos utilizados por Assis Brasil como uma espécie de filtragem das obras que, segundo ele, estariam trazendo novas contribuições ao sistema literário nacional, em detrimento de outras que estariam fragilizando a revitalização literária que ele já defendia estar acontecendo no cenário nacional. Além disso, a seleção do material utilizado para a elaboração desse capítulo foi feita tendo como finalidade, além de corroborar os anteriores, respaldar também o capítulo seguinte no qual elementos de sua ficção serão analisados, tendo como base referenciais da própria crítica do autor.

No quinto e último capítulo – **A crítica e a ficção na estética do terror** – culminaram as discussões apresentadas nos capítulos anteriores, uma vez que os elementos embaixadores da crítica de Assis Brasil foram retomados, explícita ou implicitamente, com o propósito de proceder a uma abordagem inter-relacional entre aspectos críticos e ficcionais do autor, tomando um dos seus mais reconhecidos romances como representativo da sua produção ficcional, *Os que bebem como os cães* (1975), que foi o primeiro publicado da série denominada de *Ciclo do terror*⁷, da qual fazem parte ainda os romances *O aprendizado da morte* (1976); *Deus, o sol, Shakespeare* (1978) e *Os crocodilos* (1980).

É sabido que um único romance do autor não poderia trazer em si marcas da sua extensa obra ficcional. Nem mesmo os quatro romances do *Ciclo do terror* alcançariam tal representatividade. Não obstante, a proximidade temática e técnica possibilita que, por meio de um deles, se possa destacar os recursos literários que fazem do referido ciclo um laboratório estético específico em meio à obra assisiana. Com esse projeto literário, o autor potencializou seu espaço ficcional na ânsia de expressar um misto de sentimentos que pudessem mimetizar o terror, a opressão, a falta de liberdade. Há uma cruenta aproximação entre os personagens do *Ciclo* e circunstâncias de tortura, dor, incompletude, crise de identidade e loucura. Nesse processo, o autor dilacera – na atrocidade das situações-limite às quais os personagens são submetidos – e reintegra – na morte inevitável – os efeitos do terror

⁷ O *Ciclo do terror* foi editado em volume único pela editora Nórdica, em 1984 (edição utilizada nesta tese).

que, a propósito, assume singularidade autoral, pois não coincide com simples pavor, mas se torna um amálgama que transcende as pressões sociais, atingindo mesmo “a humilhação cósmica, a angústia metafísica” (BRASIL, 1995, p. 295). Por tais peculiaridades, a articulação entre os romances do *Ciclo* constituiu o que foi designado, neste estudo, como *estética do terror*, impulsionando que os demais romances da referida série fossem tangenciados na elaboração do capítulo, a despeito da autonomia dos mesmos.

Foi determinante também para tal escolha, o fato de *Os que bebem como os cães* ter vindo a lume duas décadas após o ingresso do autor no universo da crítica literária. Durante a década de 1970, além de publicar os romances do *Ciclo do terror*, Assis Brasil também publicou os volumes do ensaio *A nova literatura brasileira* –, portanto se trata de uma fase menos efusiva da sua crítica. Esse distanciamento dificulta, certamente, a possibilidade de tal peça literária ter sido construída pelo autor como reflexo imediato de seus ideais críticos mais efervescentes, muito embora não se possa assegurar que, a rigor, temporalidades deslocadas entre a crítica e a produção literária de um mesmo autor constituam imperativos de uma produção mais amadurecida.

Assis Brasil não incluiu seu nome entre os autores que compuseram o quadro da *Nova literatura brasileira*, assim tal análise também dará suporte para averiguar se o romance em questão, bem como os demais da série, embora somente um deles tenha sido abordado de modo frontal, apresentam particularidades inclusivas do *Ciclo do terror* na nova cena literária por ele categorizada.

É importante esclarecer que todos os capítulos foram elaborados tendo como pressuposto o objetivo geral já assinalado: pesquisar e analisar a crítica assisiana. Conseqüentemente, os próprios postulados do crítico estiveram à frente das discussões apresentadas, contribuições de outros críticos e teóricos foram utilizadas, à proporção que funcionaram para dilatar a discussão sobre o pensamento assisiano, corroborando-o, respaldando-o ou dele divergindo.

1 QUATRO FACES DO PROCESSO LITERÁRIO BRASILEIRO DE ACORDO COM A CRÍTICA DE ASSIS BRASIL

Partindo de sua experiência como crítico literário, Assis Brasil defendeu a tese de que os anos de 1950 legaram ao sistema literário brasileiro uma nova fase por ele denominada de *Nova literatura*. Todavia, o crítico só conferiu contornos rígidos a essa proposição, quando lançou o ensaio *A nova literatura*, editado em quatro volumes que tematizam, respectivamente, o romance (1973), a poesia (1975), o conto (1975) e a crítica (1975), visão corroborada no ensaio “A nova literatura brasileira: o romance, a poesia, o conto” (1985), publicado no sexto volume da antologia *A literatura no Brasil*⁸, organizada por Afrânio Coutinho. Além disso, em 1995, com ênfase remissiva, reafirmou seu pensamento em relação à *Nova literatura* brasileira, no livro de ensaios *Teoria e prática da crítica literária*. Muito embora, o autor tenha registrado, em 1979, quando do lançamento do seu *Dicionário prático de literatura brasileira*, que a *Nova literatura* estaria circunscrita ao período de 1956 a 1976, declinou de tal postura, conforme revelaram os ensaios posteriores.

Nesse processo, o crítico expôs aspectos configuradores da fase literária emergente, cujo substrato se patenteava, segundo ele, irredutível aos quadros taxinômicos e axiológicos, próprios do Modernismo literário brasileiro ou de qualquer modelo que se assemelhasse às chamadas escolas literárias. Nos ensaios supramencionados, Assis Brasil selecionou autores e obras que marcaram o surgimento e, posteriormente, uma já tradição desse “fazer novo”, cuja gênese está contida nos textos que escreveu para o SDJB, conforme será evidenciado, sobretudo, no quarto capítulo deste estudo.

No que tange às análises críticas publicadas por Assis Brasil, de modo geral, o ensaísmo constitui a tônica do seu estilo. Como todo ensaio, os escritos assisianos se esquivaram dos aparatos tipicamente acadêmicos, abdicando, especialmente, de teorias de outras áreas do conhecimento, porém sem prescindir de disciplina e de pesquisa. Assis Brasil defendeu o caráter criativo da crítica e do ensaio, aspecto que lhes outorgaria o *status* de gênero literário.

A opção assisiana pelo ensaísmo, em um contexto no qual já ganhava destaque a crítica acadêmica que se promovia sob o invólucro do discurso unicamente válido, legou a alguns críticos que atuavam na imprensa brasileira atribuição, por vezes, im procedente de

⁸ A antologia *A literatura no Brasil* contou, para sua elaboração, com uma equipe de especialistas e teve sua primeira versão editada entre 1955 e 1959. Nesse ínterim, passou por uma ampliação de quatro para seis volumes, entre 1968 e 1971. Uma nova versão ampliada e atualizada da coleção veio a público em 1986.

impressionistas, dentre outras razões, também pela ausência de teorias nas análises que publicavam. Nessa diretiva, é importante citar o que escreveu Theodor Adorno sobre a questão, em *O ensaio como forma*, lançado em 1954, quando sustentou que a apologia à racionalidade iluminista, privilegiando as classificações em detrimento das análises e das interpretações, no sentido literário e crítico do termo, levou o ensaio a ocupar um lugar entre os despropósitos, que desorientavam a inteligência, pois “seus conceitos não [eram] construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último” (ADORNO, 2003, p.17), haja vista pautar-se em uma proposta criativa de reflexão e tender para o provisório, em detrimento do dogmático. Apontou, assim, o teórico frankfurtiano o caráter herético dos próprios ensaios de Montaigne contrários que eram aos excessos das teorias e dos cânones inquestionáveis.

Mesmo tendo sido considerado, de determinadas maneiras, um gênero de natureza um tanto herética, sobretudo, nos primeiros anos em que vigorou a crítica acadêmica brasileira, por ser destituído de tratados teóricos, ressalta-se que, no caso do ensaísmo assisiano, há marcas de pesquisas constantes. Apesar de seus escritos não disporem de teorias, *stricto sensu*, há neles categorias críticas particulares que lhe permitiram pensar e escrever sobre a literatura que lhe era contemporânea de um modo sistemático.

Desse modo, categorizou a *Nova literatura*, por exemplo, atestando-a como uma tendência que se particularizava por um experimentalismo mais apurado que aquele caracterizador das escolas literárias passadas, porque mediado por uma intensa e sistemática reflexão teórica e crítica. Malgrado tal percepção, o crítico deixou patente o caráter não conclusivo de sua exposição, por duas razões que se sobrepunham implacavelmente: primeiro porque a *Nova literatura* se desprendia das feições comuns que permitiam organizar diversas obras sob a rubrica de uma escola literária; segundo porque, em se tratando de um ensaio crítico, “a preferência, a limitação do gosto pessoal, uma visão particular da literatura nortearam os conceitos [ali] emitidos” (BRASIL, 1973, p.33).

Neste capítulo, será, pois, evidenciada – retomando as posições do crítico – o modo como foi configurada a nova fase proposta, sem esgotá-la, bem como serão analisados seus pontos válidos, seus condicionamentos e também suas ambiguidades. Além disso, os tópicos aqui desenvolvidos tornarão mais fluidas as discussões que serão realizadas posteriormente, uma vez que atuarão como *background* para os demais capítulos desta pesquisa.

1.1 *Nova literatura brasileira: o apanhado literário de uma época*

Assis Brasil concebeu o ano de 1956 – por ser o ano da publicação das obras fundadoras da nova fase – como referência cronológica para marcar o surgimento efetivo da *Nova literatura*. Tal marco, conforme esclareceu, teria apenas efeito didático, pois diversas obras, publicadas anteriormente à data, eram partícipes desse clima de renovação. Para o crítico, urgia que aquelas novas feições literárias fossem assimiladas sistematicamente, de modo a distinguir suas propriedades de um conjunto de obras passadas, por ser uma tendência em ascensão que gerava tensão na arena literária, compelindo a crítica a alterar seus padrões de aferição. Com isso, destacou também que o aparato crítico que acompanhava a referida vanguarda era “consequência da procura e justificativa das novas formas criadoras” (BRASIL, 1975c, p.17).

Para melhor explicar sua tese, Assis Brasil elaborou um esquema baseado em quatro pontos de sustentação: *novo romance*, *nova poesia*, *novo conto* e *nova crítica*. Assim, estabeleceu, para o advento dos gêneros destacados, marcos cronológicos – como enfatizou – de natureza exclusivamente estética, “sem nenhuma implicação política a reboque” (BRASIL, 1973, 22) como ocorria, segundo ele, com os movimentos literários passados. Com tal ênfase, buscou demonstrar sua inclinação para os aspectos intrínsecos da criação literária. Assim, defendeu a eclosão efetiva da *Nova literatura* brasileira, considerando como marco para o *novo romance*: *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa e *Doramundo*, de Geraldo Ferraz; para a *nova poesia*: o surgimento da Poesia Concreta; para o *novo conto*: o livro *Contos do imigrante*, de Samuel Rawet; e para a *nova crítica*: o lançamento do SDJB. No fragmento abaixo, há uma síntese da sua proposição:

Em 1956, aparecia o romance de Geraldo Ferraz, *Doramundo* [...]. Era um audacioso rompedor de fronteiras, e surgia para marcar um dos primeiros passos decisivos no caminho da experimentação do romance brasileiro [...]. No mesmo ano surgia o *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, que esteve em silêncio durante dez anos. Rosa, como alguns outros romancistas que trazemos para esta fase, não estreava, é evidente, em 1956, mas só a partir deste ano suas experiências tomavam maior vulto e importância [...]. O surgimento da Poesia Concreta [...] quebrava em definitivo as desgastadas fórmulas dos poetas [...] que ainda cultivavam recursos e processos que se chocavam com a dinâmica de nosso tempo, aberto a experimentações mais rápidas e radicais [...]. Praticamente na mesma época [...] surgia um suplemento cultural, dirigido pelo poeta Reynaldo Jardim [...]. O SDJB, [com] informações da mais alta importância, quer revelando novos nomes da literatura universal, quer consolidando a posição dos jovens pesquisadores, num clima de trabalho produtivo e de originalidade criadora, de que estávamos carecendo urgentemente [...]. E depois de Rawet, como se de fato

o escritor fosse um pioneiro, um profeta, anunciando um “novo mundo”, o conto brasileiro tem passado por uma reformulação e revigoramento não encontráveis em muitas literaturas de outros países (BRASIL, 1973, p.24-26).

O autor da *Tetralogia piauiense* observou, ao configurar a nova cena literária – em 1973, refletindo sobre os resultados de sua crítica produzida desde o ano de 1956 – que as obras acima mencionadas inovaram por ousar em experimentação criadora de modo satisfatório, incomum e universalista. Embora tenha ele se utilizado do termo *universalista*, segundo a concepção comum do vocábulo: geral, absoluto, total; convém destacar que – ao analisar a obra de Dalton Trevisan, um dos expoentes do *novo conto* – atribuiu à expressão certa particularidade ao ajuizar que Trevisan conferia “universalidade” à sua obra, sobretudo porque na construção dos seus personagens conservava “certas dimensões que os identifica[vam] facilmente no complexo da natureza humana” (BRASIL, 1975b, p.56), o que não se restringe a uma pátria. Nesse contexto, o sentido de universalidade teria como base expedientes da própria fatura da obra literária e foi relacionado pelo crítico à caracterização poética dos personagens – técnica cultivada pelos mais expressivos ficcionistas que despontavam, à época. Partindo dessa ótica, ressaltou que os personagens já não surgiam coerentes em suas ações, isso em virtude da eliminação do narrador onisciente. A criação dos personagens estava, pois, tornando-se mais livre em função do descentramento do ponto de vista da narrativa que, múltiplo – os personagens também passaram a narrar –, se deslocava do enfoque externo para o interno, aspecto que outorgava maior independência, tanto ao narrador quanto aos próprios personagens, cujos estados mentais (ações estáticas) sobressaíam em relação à trama, o que tornava a narrativa do tipo realista mais evanescente, portanto a criação se fazia “incomum e universalista”. Acrescentou o crítico, no seu *A técnica da ficção moderna* (1982), que, no referido período, grande parte dos escritores primaram pelo “abandono do realismo pragmático e do social partidário, em proveito de uma posição do homem e de sua condição existencial” (BRASIL, 1982, p.196). Essa nova forma de caracterização dos personagens, que os fazia fluir enquanto consciência central da narrativa – tal como preconizara Henry James –, abdicando do detalhismo psicológico e alternando o ponto de vista da narrativa, rompia com a estrutura tradicional do enredo. A obra passava então a ser plasmada por meio de uma nova apreensão da realidade e da linguagem. Tais observações evidenciam que os arranjos técnicos se tornaram, no processo de apreensão da *Nova literatura*, a nota de maior relevância.

Há de se reconhecer que a crítica assisiana se respaldou rigorosamente nos chamados elementos intrínsecos da obra, embora, de certo modo, tenha ele relativizado esse aspecto. Em alguns momentos de sua crítica, Assis Brasil aludiu à necessidade de recorrer aos elementos extrínsecos, “quando se fizessem necessários”, ressaltou. Com efeito, até onde foi dado ver em sua própria crítica, tal recorrência ocorreu com a finalidade de situar a obra em meio à tradição literária moderna, observando influências, parâmetros de revitalizações técnicas ou aspectos conservadores nela retidos.

Para ele, a pesquisa estética que conferia vigor à *Nova literatura* se distinguiu, sobremaneira, daquela que caracterizou o Modernismo literário, especialmente, a chamada Geração de 1945⁹, que havia feito “uma espécie de repescagem daquilo que já se torna[ra] ‘tradição’ e ‘decadência’ repetitiva” (BRASIL, 1995, p.72). Partindo de tal observação, frisou seu compromisso com os *novos escritores*: “para que os nossos melhores romancistas, poetas, contistas e críticos não sejam arrolados – o que já está acontecendo, para espanto deles próprios – às gerações mais envelhecidas, é que nos apressamos a formular esta tese” (BRASIL, 1973, p.23). E como tentativa de amenizar o domínio cronológico paralisante da sua asserção, tantas vezes negado, vale reiterar seu argumento: “claro que inúmeros escritores que trouxemos para essa fase não se inscrevem com rigidez naquele ano de 1956” (BRASIL, 1973, p.24). Contudo, foi predominante, em seus escritos, a sentença fronteira:

Defendemos em várias ocasiões e em trabalho sobre a situação da obra de João Guimarães Rosa, que já é tempo de objetivar estudo e registrar fatos em relação ao que aconteceu “depois” daquela trindade histórico-literária. E situar romancistas, poetas e contistas que, do ponto de vista estético, nada têm a ver com aquelas “correntes” ou “fases” do Modernismo já estratificadas e inseridas em nossa história literária. É preciso que se afirme que o Modernismo já morreu, que já cumpriu a 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 – um grupo de escritores, quer romancistas, poetas, contistas ou críticos literários, que têm algo em comum, numa estranha associação de diretrizes (BRASIL, 1973, p.22, grifos do autor).

O posicionamento do crítico conjuga dois pontos que devem ser ressaltados. O primeiro deles diz respeito à pressuposição da crítica enquanto gênero literário, aspecto que atravessará todas as suas reflexões e que, de maneira geral, levanta muitos debates em relação à sua pertinência. O segundo ponto diz respeito ao fim do Modernismo. É notório que a

⁹ Assis Brasil, ao comentar acerca da Geração de 1945, dialogou especialmente com *Antologia poética da Geração de 45*, de Milton de Godoy Campos (1966). Embora esse dado não esteja citado expressamente em seus textos, pode-se fazer tal inferência, devido a ser o livro, da sua biblioteca pessoal, mais assinalado e repleto de contestações escritas de próprio punho.

rigidez da assertiva prejudicou seus posicionamentos críticos, pois asseverar a morte do Modernismo em meados da década de 1950 não parece ser uma equação tão simples como ele pressupôs. A acusação acerca do óbito do Modernismo ressent-se de uma justificativa plausível à rigidez da asserção. Pode-se supor que tal argumento tenha sido uma estratégia do crítico para conferir maior liberdade ao anúncio dos seus postulados, pois alguns escritores, atualmente tidos como expoentes do Modernismo brasileiro, sequer eram considerados enquanto tais, na década de 1950.

As inovações estéticas propostas pela Semana de Arte Moderna só foram consideradas válidas, de modo geral, após décadas de hostilidade receptiva, por conta da iconoclastia dos seus protagonistas. O reconhecimento de Oswald de Andrade, por exemplo, deu-se a partir da década de 1960, devido à crítica do grupo *Noigandres*, bem como pela retomada do movimento antropófago promovida pelo programa estético do Tropicalismo (1967-1968). Seria possível ainda citar aqui obras de diversos autores do Modernismo brasileiro, que, em 1956 – embora Assis Brasil tenha relativizado a data, justificando-a com fim meramente didático –, estavam em processo de elaboração e de afirmação dos seus respectivos projetos literários, como era o caso, por exemplo, de Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles (da chamada Geração de 1930); de Lêdo Ivo e João Cabral de Melo Neto (da chamada Geração 1945). Tais autores, após 1956, lançaram inúmeros livros que poderiam alterar suas posições no universo literário em termos de recepção crítica e de adesão a uma tendência estética em específico. Acrescenta-se ainda o fato de que todos os movimentos estéticos, do seu surgimento até atingirem o seu ápice – período de consenso de suas propostas –, permanecem coexistindo com tendências anteriores e outras emergentes.

A inclusão, entre os expoentes da *Nova literatura*, de escritores de várias regiões e estados brasileiros – conduta oportuna em perspectiva vasta – tornou-se, nesse particular, sintomático, uma vez que o Modernismo, como qualquer fase literária, não se propagou de modo uniforme, quer do ponto de vista cronológico ou geográfico. A argumentação assisiana, portanto, tomou como referencial único o discurso crítico hegemônico que se configurou baseado nos acontecimentos paulistas, após a Semana de Arte Moderna. No que tange a esse aspecto, suas considerações foram reiterativas, conforme se pode perceber no seguinte trecho de um ensaio publicado décadas depois: “O Modernismo de 1922 encerrou o seu ciclo estético e histórico na década de 40 e inícios da década de 50” (BRASIL, 2004, p.265).

Como já mencionado, a metodologia de Assis Brasil tomou como base quatro gêneros literários: romance, poesia, conto e crítica. As inferências a que chegou em relação a esses gêneros – no que diz respeito às alterações e às revitalizações por quais passaram – seguem

uma ordem gradativa na sua explanação: primeiro dispôs os escritores que, embora pertencessem a uma fase literária anterior, anunciaram o “fazer novo” por meio de obras que estabeleceram alguma crise no sistema literário vigente por anteciparem valores estéticos que embasariam a *Nova literatura*; segundo, primou por revelar escritores – tratando-os como os *consagrados* – bem como as suas respectivas obras que fundaram a *Nova literatura* propriamente dita, expondo-lhes as peculiaridades responsáveis por tal sanção; terceiro, expôs o que chamou de *novos escritores*, cujas obras já efetivavam a nova ordem literária; quarto, ao tratar do *novo romance* e do *novo conto*, de modo específico, referiu-se também aos *novíssimos escritores*, aqueles mais recentes, cujas obras, além de corroborarem sua tese, já anunciavam uma tradição dentro da *Nova literatura*.

Esse itinerário abre espaço para uma reflexão sobre o modo como Assis Brasil concebeu o termo tradição no âmbito de sua crítica, de modo geral. Ao se utilizar de tal expressão, não a compreendeu como um fenômeno invariável, constante e linear. Para além da noção de uma forma passiva de resguardar uma herança, ele a considerou segundo uma ótica que, guardadas as devidas distâncias, se aproximava daquela defendida por Octavio Paz, em *Os filhos do barro* (livro publicado originalmente em 1974), no qual, ao tratar da relação entre tradição e modernidade, constatou que era a própria modernidade uma tradição paradoxal, pois desalojava ela mesma a tradição imperante; porém a desalojava para um instante após, cedendo lugar a outra tradição, que, por sua vez, seria outra manifestação momentânea da atualidade (Cf. PAZ, 1984, p.18). Assim, ponderando que a tradição comporta em si continuidades e rupturas, no percurso traçado até alcançar a referida tradição que se formava a partir da *Nova literatura*, Assis Brasil priorizou, no conjunto das obras analisadas, seus recursos técnicos. A esse propósito, não se pode deixar de elucidar que o crítico se utilizou da expressão *Forma literária* com variados sentidos. Apareceu em seus escritos iniciais, ora como elaboração estrutural e estilística opondo-se ao conteúdo, ora como o resultado final artístico, que agrega, a um tempo, elaboração estrutural, estilística e conteúdoística. Esse aspecto será tratado de maneira detalhada no segundo capítulo deste estudo. Em seus últimos ensaios, ele ajustou o foco e assumiu definitivamente esta segunda acepção de *Forma literária*, pois, para o crítico, em solo nacional, somente com os *novos escritores*, efetivou-se a rígida indissolubilidade entre conteúdo e forma – antinomia inexoravelmente desfeita pelo fogo prometeico propagado por autores como Guimarães Rosa, Geraldo Ferraz, (que consubstanciaram o “romance como forma”) Samuel Rawet e, sobretudo, pelos representantes paulistas da Poesia Concreta. Na ótica assisiana, acrescenta-se, o projeto dos poetas concretistas permitiu confluência de tal monta entre teoria e prática

poética, que sua admiração pela produção de tais poetas sobressaiu em seus escritos se comparada a crítica destinada a este movimento e a outros que lhe foram coetâneos.

Embora tenha priorizado experimentalismos estéticos e tenha defendido um método analítico que considerou as demandas internas da obra em foco, Assis Brasil não desconsiderou um conjunto de aspectos que, de certa maneira, relativizou o primado absoluto dos elementos intrínsecos. Nesse sentido, se, por um lado, foi constante sua oposição à crítica estruturalista, revelando ter consciência de que criação artística alguma se projeta em raios de neutralidade; por outro, patenteou a primazia dos elementos intrínsecos, dos recursos técnicos em suas análises, devido também ao seu posicionamento contrário à grande expansão do método crítico sociológico (de uma parcela que a distorcia); terminando, assim, por se utilizar, em parte, de procedimentos próprios do estruturalismo os quais tanto censurou.

Não obstante sua posição refratária aos métodos de uma apropriação inadequada da chamada crítica sociológica – que se fazia ideológica, partidária, especialmente, por exigir uma arte panfletária –, o pendor social não deixou de se manifestar extensivamente, por outra senda, em sua própria crítica, quando, por exemplo, defendeu um repertório de escritores que estaria à margem do sistema editorial e midiático, por questões que julgou extraliterárias. Embora tenha se esforçado para mostrar o inegável talento desses autores, não pôde omitir sua preferência pessoal por eles aos quais chamou de escritores invisíveis. O termo invisíveis advém da expressão “escritores invisíveis” que foi utilizada por Assis Brasil, na introdução da primeira antologia do seu projeto *A poesia no século XX*, no volume *A poesia maranhense no século XX* (1994). Ele se apropriou de tal terminologia – a partir da expressão “economia invisível” empregada por alguns especialistas ao se referirem ao comércio clandestino e marginal dos camelôs que estava sendo disseminado pelo país – para refletir acerca de uma literatura invisível, produzida “em meio às províncias [...] que se conservam isoladas, como feudos culturais” (BRASIL, 1994, p.16). Para o crítico, o desconhecimento sobre a produção desses escritores era também um dos fatores que se constituía base para o julgamento da literatura brasileira como deficitária e pobre, em pleno século XX, quando, conforme enfatizou, ela já se projetava altiva.

Os aspectos sociais também tiveram ressonância direta sobre sua ficção, revelando-se como força motriz de diversos dos seus romances como, por exemplo, daqueles que compõem a *Tetralogia piauiense*. A esse respeito, o próprio autor, quando da publicação em volume único da referida tetralogia, em entrevista concedida ao crítico Carlos Menezes, no jornal *O Globo*, ponderou que:

Não costumo separar significação social da significação estética da literatura¹⁰, porque ela documenta, denuncia, critica a vida ao nível de uma realidade artística, com uma linguagem específica. A cidade de Parnaíba e a minha experiência lá forneceram o material de trabalho, estilizado a partir de uma visão da vida e da literatura: visão universal do homem, da sua condição. A visão particular acaba por ser uma visão panorâmica. Este é o segredo da arte (BRASIL, 1979b, s/p.¹¹).

Sabendo-se do caráter questionável das declarações de um autor enquanto pensamento balizador da sua produção ficcional, nesse caso específico, é indiscutível o vínculo entre o social e o literário em considerável parte do legado literário assisiano. Nos romances da *Tetralogia piauiense*, o autor centraliza seres marginalizados e seus conflitos sociais, embora seja perceptível, nos mesmos, a utilização de recursos técnicos sofisticados, afinal tais questões não se configuram como excludentes entre si. Ao expor sua preocupação com a vertente social nos referidos romances, esclareceu que o protesto social ali empreendido não seria compatível com “uma forma que compactua[sse] com a estagnação social” (BRASIL, *apud* RIBEIRO, 2008, p.458). Até onde se pôde observar, tal assertiva não é comprovada nos quatro romances, contudo nos dois primeiros romances da série há, de fato, a aludida confluência entre a indignação social do autor e a elaboração técnico-estilística por ele utilizada para tal protesto. O modo como ambos os romances foram configurados é caracterizador também da chamada crítica interna.

O resultado da crítica assisiana, tanto a externa (análise da obra) quanto a interna (feita pelo autor a partir da estrutura e recursos técnicos, estilísticos e temáticos utilizados na fatura da obra), primou por identificar e sistematizar o conjunto de obras reveladoras da *Nova literatura*. Partindo dessa postura, declarou premência na elaboração de diretrizes que pudessem dar conta do momento literário ascendente, de modo que tal fase não assomasse caótica, sem um aparato metodológico que lhe fosse devidamente configurador. Enfatizou, para tal, a necessidade de uma crítica livre de métodos presos aos modelos literários passados, bem como a teorias apriorísticas que pudessem tolher a organicidade das novas produções. Todos os gêneros literários, conforme enfatizou, passavam por um momento de efervescência, até mesmo, a própria crítica experimentava um processo de profundas reflexões.

¹⁰ A declaração pode ser comprovada em grande parte de seus romances, particularmente na sua *Tetralogia piauiense*, conforme foi possível averiguar na pesquisa de mestrado desta autora, realizada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (UFPI) e que se encontra publicada no volume *Literatura de subversão: três estudos*, lançado pela editora Bagaço, em 2008. A pesquisa primou por estabelecer uma interface entre o literário e o social na análise dos romances da referida série.

¹¹ Nas referências de obras em que não constam páginas, utilizar-se-á doravante esta expressão.

1.2 A emergência de uma nova fase literária: litígios e consensos

No que tange à consecução de sua tese sobre nova fase literária, Assis Brasil, em 1995, trouxe a lume o livro de ensaios *Teoria e prática da crítica literária*, no qual, entre outros textos, apresentou o resultado de suas pesquisas mais recentes sobre a *Nova literatura*. Com foco na década de 1980 – visto que os volumes da série *A nova literatura* se ocuparam da produção literária de 1950 até o final da década de 1970 –, o autor reafirmou os pontos centrais de sua tese, ressaltando que já era possível evidenciar uma tradição do “fazer novo”, pois autores mais jovens passaram a escrever sob a influência dos fundadores da nova fase literária. Assim, acrescentou aos representantes da *Nova literatura*, no contexto dos anos de 1980, nomes de autores de diversos estados do país. Muitos deles, que contavam com certo reconhecimento apenas em seu estado ou cidade de origem, foram ombreados a outros que já usufruíam de prestígio da crítica, sobretudo, por serem escritores oriundos do Centro-Sul, conforme será possível averiguar nos tópicos seguintes deste capítulo.

Ponderando que suas pesquisas já haviam avançado ao longo de anos de estudo, argumentou com teor inconsútil o mesmo pensamento que manteve em vários outros ensaios publicados:

Os conceitos emitidos sobre o que entendo por Nova Literatura, no Brasil, continuam válidos na década de 80. Admitindo que o Modernismo de 1922 encerrou o seu ciclo estético e histórico na década de 50, alguns escritores, quer fazendo uma espécie de ligação entre o Moderno e o Novo, ou estreando nesse período, fortaleceram a literatura brasileira. Assim, o sistema de obras evoluiu e cresceu com a participação dos veteranos, novos e novíssimos. Poetas, romancistas, contistas, ensaístas e críticos reafirmam a série literária que não parou nas pesquisas (Vanguardas), nem rompeu de forma drástica a tradição do Moderno, numa contínua procura de soluções estéticas originais (BRASIL, 1995, p.89, grifos do autor).

Considerando o amplo raio geográfico de suas pesquisas, Assis Brasil julgou ter domínio do dinamismo literário de diversos estados do país, uma vez que recebia livros de autores de todas as regiões, devido aos seus trabalhos na crítica jornalística. Esse fato, que é comum a todo crítico atuante na imprensa, foi por ele utilizado de forma acurada, visto que intentava ressoar as vozes que vinham das localidades mais afastadas dos grandes centros urbanos. Com base nessas leituras, distinguiu constantes estéticas na produção que lhe era contemporânea, que, segundo ele, comprovavam suas hipóteses, fato que ressaltou o caráter indutivo do seu método de investigação. Com efeito, reafirmou, em *Teoria e prática da crítica literária*, categoricamente, suas proposições sobre a *Nova literatura*; para ele, uma

nova tendência com peculiaridades distintas daquelas depuradas das conquistas do Modernismo brasileiro. Para ele, os *novos escritores* jamais poderiam ser considerados como integrantes das já reconhecidas gerações do Modernismo brasileiro, tampouco como protagonistas de uma nova geração de tal movimento, embora a eclosão da *Nova literatura* não pudesse prescindir do legado do Modernismo. Nesse particular, elucidou que o novo estágio de uma tendência literária sempre se caracteriza por “reformular sem romper, sem abrir perspectivas futuras” (BRASIL, 1995, p.72) às constantes estéticas do movimento, o que não era o caso da fase que irrompeu, segundo ele, efetivamente, a partir de 1956.

Partindo de tal premissa, em *Teoria e prática da crítica literária*, buscou validar sua tese, contrapondo-se ao pensamento de outros críticos que também analisaram a produção literária do mesmo período. Nesse sentido, dedicou algumas páginas para expor seu posicionamento contrário às afirmações da maioria dos críticos que atuaram como conferencistas na Primeira Bienal Nestlé de Literatura Brasileira, ocorrida em 1982. Tal evento foi realizado em comemoração ao sexagésimo aniversário da Semana de Arte Moderna e visava a uma avaliação da literatura brasileira processada de 1922 até aquele momento. Na visão do organizador Domício Proença Filho:

Essa vasta produção em processo ainda se encontra à espera da pesquisa e do estudo necessários à caracterização de sua real significação e representatividade. O Seminário de Literatura Brasileira da 1ª BNLB objetivou uma contribuição efetiva para tal dimensionamento na área do romance, da poesia e do conto. Para configurá-la, convidamos nove dos mais atuantes críticos literários da atualidade no Brasil, todos com docência universitária e presença ensaística e muitos com produção literária de reconhecido valor (FILHO, 1982, p.12).

Os textos das conferências foram compendiados em uma coletânea intitulada *O livro do seminário* (1983). João Alexandre Barbosa, Benedito Nunes e Silviano Santiago discutiram sobre o romance; Fábio Lucas, Walnice Nogueira Galvão e Luiz Costa Lima comentaram acerca do conto; Guilhermino César, José Guilherme Merquior e Affonso Romano de Sant’Anna ficaram responsáveis pela análise da poesia.

As considerações apresentadas pela maioria dos conferencistas contrariavam os postulados da tese assisiana. Muitos dos escritores nacionais que Assis Brasil classificou como impulsores do sistema literário desde a década de 1950, por cultivarem de modo revitalizante e inventivo propriedades estéticas (já cultuadas por Faulkner, Joyce, Kafka e outros), não foram ali abordados, e os nomes mencionados não saíram, segundo o crítico piauiense, da esfera paradigmática do Modernismo. Por tal razão, ele julgou que muitas

conclusões a que chegaram os conferencistas não serviram senão para mostrar o quanto eles estariam desatualizados, no que tangia às mais expressivas publicações das duas últimas décadas que antecederam o encontro.

As discordâncias expostas por Assis Brasil, todavia, patenteavam uma escala argumentativa que, por vezes, era proveniente de *topoi* bem distintos daqueles que embasaram algumas ideias por ele questionadas, tratando-se, portanto, de questões análogas, porém não coincidentes em todos os aspectos. Nessa diretiva, não sobressaíram na sua escrita, em todos os casos, indicadores que amparassem a correlação das ideias contrapostas. O contraponto assisiano será, portanto, abordado aqui menos por ajustes totalmente eficientes e mais pelo que revela em relação às ideias que fundamentaram suas acepções. A resposta do crítico piauiense a tais pensadores, portanto, deu-se como modo de reafirmar seu posicionamento crítico.

Isso posto, reitera-se que seu ponto de partida foi a defesa de que a produção literária da segunda metade do século XX não podia mais ser concebida conforme os paradigmas tardios – como se pode depreender de sua argumentação – utilizados pela maioria daqueles conferencistas. Se, de acordo com suas proposições, o Modernismo brasileiro, iniciado em 1922, havia chegado ao seu declínio com a Geração de 1945, ele censurou, por exemplo, a reflexão de Guilhermino César, em sua conferência sobre a poesia. O professor gaúcho, embora tenha alertado que nem todos os poetas que elencou como integrantes da Geração de 45 se submetiam, de fato, a tal vinculação, insistiu em classificar consoante o mesmo atributo literário, poetas como Afonso Ávila e Gilberto Mendonça Teles que já escreviam segundo constantes estéticas totalmente distintas daquela geração, incorrendo em uma postura incoerente, de acordo com Assis Brasil. Na sua conferência, após discorrer sobre a revolução estética ocorrida a partir da Semana de Arte Moderna – movimento que atirou o verso livre “como um petardo, gerando o estupor e a gozação de muitos” (CESÁR, 1983, p.226) –, Guilhermino César elencou vários poetas que se destacaram ao longo dos anos de 1930, cuja produção tonificara as formas inusitadas apregoadas pelos escritores de 1922. Em seguida, referiu-se à Geração de 1945 como refratária por permitir a “massa sonora tornar a luxuriar em muitos livros; autores que antes haviam cortado relações com o metro e a rima fazem as pazes com os dois abantesmas” (CÉSAR, 1983, p.243). A essa geração, ele vinculou poetas como Domingos Carvalho da Silva, Lêdo Ivo, Darcy Damasceno, Geir Campos, Thiago de Mello, Marly de Oliveira, José Paulo Paes, entre outros. A discordância assisiana se apoiou na justificativa de que Guilhermino César agrupou, sob a mesma rubrica, poetas de produções irreduzivelmente distintas. Para ele, a produção de Marly de Oliveira, por exemplo, jamais

poderia ser equiparada com a de Domingos Carvalho da Silva, visto que ela já se inseria em um novo contexto poético que ele denominou de *nova poesia*, conforme a ponderação a seguir:

Não se pode misturar Lêdo Ivo, Péricles Eugênio da Silva Ramos ou Domingos Carvalho da Silva com Marly de Oliveira, Afonso Ávila ou Gilberto Mendonça Teles, já poetas [...] de uma Nova Literatura. O fato é que os nossos historiadores literários arrolam, de 1922 até hoje, incluindo as Vanguardas, no mesmo saco do Modernismo, todos os poetas que tiveram alguma projeção. É um equívoco, não só do ponto de vista histórico, como estético. O *ciclo* do nosso Modernismo tem as suas fronteiras estéticas em torno da Geração de 45, que faz uma espécie de repescagem daquilo que já se torn[ou] “tradição” e “decadência” repetitiva [...]. Assim, o nosso Neomodernismo (se quisermos aceitar tal expressão) – que ainda não foi compreendido por esse ângulo, “fecha” o Modernismo de 1922 (BRASIL, 1995, p.72, grifos do autor).

De tal fragmento, sobressai a ênfase dada ao caráter revitalizante e peculiar que conferiu à *Nova literatura* feições distintas do Modernismo. As obras produzidas dentro dessa nova matriz eram, segundo Assis Brasil, mais desafiadoras do ponto de vista da pesquisa estética. Ele as apreendeu a partir de obras contemporâneas, cotejando-as com tendências anteriores. Desse confronto, anunciou o resultado de suas pesquisas, embora tenha ponderado a interferência da sua subjetividade, enquanto crítico, justificando que todo ensaio é perpassado por uma visão particular sobre o fenômeno literário. Quanto à sua própria ensaística, acrescentou “que não se julga[va] nem com a verdade, nem com a sabedoria” (BRASIL, 1973, p.33), todavia esse reconhecimento não ressoa em todas as ocasiões, é o que se pode perceber diante de sua rejeição categórica às ideias, por exemplo, de José Guilherme Merquior, no ensaio “Musa morena moça: nota sobre a nova poesia brasileira”, publicado em 1975, na revista *Tempo Brasileiro*. Assis Brasil se mostrou decisivo ao discordar do método utilizado por Merquior para analisar a produção poética nacional nos anos de 1950 a 1970. Para ele, Merquior “excluiu arbitrariamente as vanguardas de seu trabalho” (BRASIL, 1982, p.234), misturando poetas e tendências na arbitrariedade declarada. Depois de “aplicar em seus ‘pacientes’ as teorias de Auerbach e Walter Benjamin” (BRASIL, 1982, p.234), deixou o leitor sem saber qual é a nova poesia de que trata o título do ensaio, pois, após refletir sobre a Geração de 50, da qual fazia parte Mário Faustino, por exemplo, referiu-se à Geração de 60, citando poetas que haviam estreado na década de 1970, o que constituía um equívoco, de acordo com Assis Brasil, que destacou o fato de Merquior somente mencionar a nova poesia anunciada no título do ensaio ao se referir à Geração de 70. Para o autor da *Tetralogia piauiense*, era inaceitável que houvesse uma geração de poetas para cada década,

acrescentando que só se o Brasil fosse um país privilegiado para ter, em tão breve período, “uma geração poética das mais prolíferas” (BRASIL, 1982, p.235).

Evidentemente, as proposições do ensaio supracitado eram contrárias aos preceitos de Assis Brasil, que optou, inclusive, pela terminologia *movimentos* ou *tendências* poéticas em detrimento de *gerações*. Para ele, embora os escritores modernistas, depois de 1922, já tivessem ultrapassado as chamadas *escolas literárias*, *gerações* era algo pertinente ao “decrépito movimento”. Nesse sentido, manteve-se enfático: “esta síntese de agora (1985) tenta uma visão, não estanque, do que entendemos por Nova Literatura” (BRASIL, 2004, p.273). Ele ressaltou seu desacordo com o ensaio de Merquior, acrescentando:

Para situar toda a “salada” de poetas e datas e gerações, Merquior divide tudo em “radicais”, “moderados” e “ao âmbito radical da mesma geração”, o que não é nem terminologia crítica nem critério de valor estético [...]. Em meio a tudo, ainda há “um estilo novo *moderado* aparecido no meio dos anos 50”. Aqui, o crítico quer dizer que o Concretismo (bicho-papão de suas noites) que surgiu na década de 50 tinha um estilo “não-moderado”, o que é uma bobagem e não delimita tendência alguma. A diferença entre Mário Faustino, Foed Castro Chamma, Lélia Coelho Frota e os poetas concretos, Merquior não aponta (BRASIL, 1982, p.236).

No que tange à defesa da chamada *nova poesia*, Assis Brasil, buscando mostrar o que julgou ser lacunar entre o título e o conteúdo do texto de Merquior, argumentou que poetas como aqueles mencionados pelo crítico e diplomata carioca, a saber, Mário Faustino, Foed Castro Chamma, Lélia Coelho Frota, enriqueceram técnica e esteticamente suas produções, ao conviverem com a Poesia Concreta, todavia optaram pela preservação da metáfora, da imagem, dos versos emblemáticos. Esses e outros poetas constituíram, portanto, o que Assis Brasil designou como *Tradição da imagem*: “todos conviveram com o Concretismo e com a síntese cabralina e saíram incólumes e hoje continuam a sua obra, sem trair a sua formação cultural” (BRASIL, 1982, p.238).

Na continuidade da sua divergência ao ensaio de Merquior, aliou às ideias deste ao que considerou como imprecisões no prefácio da antologia *26 poetas hoje* (1976), organizada por Heloísa Buarque de Holanda, na qual reuniu nomes da chamada Poesia marginal. Ambos apresentavam “fobia pelas vanguardas”, por isso, segundo o crítico piauiense, não conseguiram cumprir a meta pretendida de apresentar um painel da poesia contemporânea.

A dissonância de Assis Brasil, nos casos supramencionados, tem como fulcro a omissão e o não enaltecimento, tanto no ensaio de José Guilherme Merquior quanto no prefácio de Heloísa Buarque de Holanda, dos representantes da Poesia Concreta – determinantes para a configuração da *nova poesia*, consoante seus próprios postulados: a

autêntica vanguarda da poesia brasileira –, bem como dos representantes da Poesia Práxis e do Poema Processo. Não causa espanto que ele busque sancionar seus pressupostos ao argumentar contrariamente às visões críticas divergentes dos pontos sob os quais se basearam sua defesa da *Nova literatura* brasileira. Contudo, vale ressaltar que no prefácio da sua antologia, Heloísa Buarque de Holanda evidenciou que seu objetivo era ressaltar a poesia marginal, a despeito de citar poetas que não estivessem agregados a tal tendência de modo direto.

Convém enfatizar que o crítico sempre manifestou desconforto diante do fato de a crítica publicada nos veículos de maior alcance omitir a produção daqueles que considerou como bons autores dos estados brasileiros mais longínquos. Assis Brasil julgou ter um conhecimento mais largo em relação à literatura coetânea nacional, logo procurou fundamentar, na medida do possível, os postulados da *Nova literatura*, partindo de um *corpus* que considerou vasto, contemplando escritores dos diversos estados, sob um acurado acompanhamento, porém não totalizante, do dinamismo editorial brasileiro. Como é sabido, os suplementos, de um modo geral, representam um modo de inserir escritores estreantes no universo literário. No entanto, Assis Brasil afirmou ter se comprometido, para além da sua atuação do SDJB, com autores, estreantes ou não, que estivessem fora do Centro-Sul brasileiro.

A *Nova literatura*, segundo o crítico, surgia dotada de “outros interesses criativos e [de] outras proposições estéticas, humanas e sociais” (BRASIL, 1995, p.66). Para configurar a nova fase, o autor declarou, sem sutileza, seu “destemor à cronologia”, ideia transversal ao panorama de suas asserções, de meados ao final do século XX. Para Assis Brasil, o temor à cronologia comprometia o exercício de diversos críticos, implicando, inexoravelmente, “falta, generalizada, de atualização” (BRASIL, 1995, p.64). No que diz respeito a essa assertiva, cabe aqui destacar o tom ambíguo que a comprometeu, visto que em vez de *destemor à cronologia* ele deveria estar se referindo, mais devidamente, ao *destemor ao contemporâneo*, o que conferiria coerência entre o enunciado e sua postura crítica.

Ao defender seu destemor ao contemporâneo, portanto, foi que Assis Brasil criticou as ideias de João Alexandre Barbosa, expostas na conferência “A modernidade do romance”, apresentada na ocasião da Primeira Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. Assis Brasil, na sua argumentação, mostrou-se, de início, incomodado com o uso que Barbosa fez do termo “paralisia cronológica” ao se reportar à noção de períodos literários que acarretam “caracterizações setoriais enganosas e redutoras” (BARBOSA, 1983, p.21). Pelo que se pode depreender, a reflexão de Barbosa é, ao contrário do que argumentou o crítico piauiense,

congruente ao seu próprio pensamento sobre a causa da cronologia. Nesse aspecto, em particular, faltou certo cuidado da parte de Assis Brasil em pontuar devidamente sua discordância.

Na continuidade de sua exposição, Barbosa procedeu a uma análise sobre o percurso do gênero romanesco ao longo do Modernismo literário brasileiro. Para Assis Brasil, Barbosa iniciou suas considerações, revelando seu “horror” à cronologia, como uma espécie de autodefesa por ter consciência prévia de que não iria contemplar os nomes mais recentes que estavam impulsionando o referido gênero, restringindo-se a nomes já consagrados – Machado de Assis (precursor do Modernismo), Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector – e a autores que já eram “pontos exemplares, não comprometendo, assim, a sua informação, o que é hábito comum entre os nossos críticos literários” (BRASIL, 1995, p.64). Após uma breve explanação sobre obra de Clarice Lispector, Barbosa argumentou:

Na verdade, com exceção dos romances da grande escritora, por força de um admirável senso para o próprio tecido da composição, atingindo momentos raros, em *Literatura*, de fixação epifânica (os casos de James Joyce e Virgínia Wolff são sempre lembrados), de um modo geral, o que se produziu representou, quase sempre, um retrocesso aos modelos realistas do século XIX de captação psicológica ou social (BARBOSA, 1983, p.38).

Assis Brasil alegou o receio à cronologia (retificando: o que deveria ser receio à contemporaneidade) como responsável pela imprecisão do autor ao afirmar, naquele momento, 1982, que a ficção passava por um retrocesso aos modelos realistas. Argumentou que tal equívoco o levaria “logo a outro e talvez mais grave: [...] o pudor quando se trata de citações de autores novos” (BRASIL, 1995, p.64). Para os críticos acadêmicos, ressaltou Assis Brasil (1995, p.64), “o pudor [viria] aliado ao medo de errarem na avaliação ou [de] parecerem demasiado historicistas e/ou historiadores lineares da literatura, o que desfocaria a sua ‘viseira’ metodológica”. Reiterada que foi e, pelo que contrariava a tese da *Nova literatura*, tal questão se revelou como a pedra de toque da dissonância assisiana diante da quase totalidade daquela composição de pensadores que, segundo ele, alijou injustamente – à exceção de Benedito Nunes, ao tratar dos romancistas, e de Luiz Costa Lima, ao tratar dos contistas – os escritores mais novos, em expressiva atividade literária. Muitos dos escritores negligenciados já estavam produzindo assiduamente, décadas antes daquele evento promovido pela Nestlé, enfatizou o crítico piauiense.

Benedito Nunes, cuja conferência sucedeu a de João Alexandre Barbosa, fez uma análise mais cuidadosa em relação às produções mais recentes, ampliando o espectro

significativo do Modernismo brasileiro, conforme o autor de *Beira rio beira vida*, que ressaltou o fato de Nunes ter destacado tanto nomes de autores já consolidados na trajetória do romance modernista, quanto de outros ainda não mencionados ou desconhecidos dos demais conferencistas.

Cabe aqui assinalar que Benedito Nunes fez menção ao nome do próprio romancista Assis Brasil, bem como de outros que este já incluía como representantes da *Nova literatura*, tais como: Geraldo Ferraz, Autran Dourado, Lygia Fagundes Telles¹², Osman Lins, para citar alguns nomes. Apesar dos elogios ao texto de Nunes, Assis Brasil julgou indevido que ele classificasse como modernistas romances que já constituíam, na sua perspectiva, uma fase distinta na história da ficção nacional. Em suas palavras:

Benedito Nunes, muito mais atento em relação à literatura brasileira de hoje, [...] distingue “três períodos históricos literários” e não tem medo da cronologia, citando em torno de trinta (30) romancistas. Benedito Nunes repõe, também, o tema central do debate, ou seja, “a prosa moderna brasileira inaugurada pelo movimento de 22”. Embora Benedito Nunes (*Reflexões sobre o moderno romance brasileiro*) junte, no mesmo saco, as tendências do romance das décadas de sessenta e setenta, é bom salientar que esta vertente [...] já está muito longe das preocupações estéticas do movimento de 22. Já se trata de uma Nova Literatura (BRASIL, 1995, p.66).

Em seguida, o crítico piauiense argumentou sobre a tese de Silviano Santiago, apresentada na conferência “Fechado para balanço (60 anos de modernismo)”, na qual corroborou a escolha dos romances e dos romancistas feita por João Alexandre Barbosa. Assis Brasil apontou alguns pontos cegos que identificou na argumentação de Santiago. O primeiro deles foi o fato de o conferencista considerar Clarice Lispector, diante de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, como escritora frágil. Segundo Santiago, em relação aos demais romancistas elencados por Barbosa, Clarice era um nome “no fundo do palco verde e amarelo, [...] bastante ferido” (SANTIAGO, 1983, p.74). Assis Brasil o contestou frontalmente:

Colocar em dúvida a importância literária de Clarice Lispector – agravando o reducionismo de João Alexandre Barbosa – é, além de uma piada, um horrível mau gosto literário. Mas não fica nisso a “intervenção” (algo cirúrgica) do professor. Sabem qual foi a obra para ele fazer o tal “balanço” do nosso Modernismo? Simplesmente *O sentido do tenentismo*, de um tal de Virgílio de Santa Rosa, “considerado por unanimidade como a bíblia militar”. É isto mesmo, o vezo estrábico do professor o levou a este disparate (BRASIL, 1955, p.66, grifos do autor).

¹² Lygia Fagundes Telles grafou, durante muitos anos, seu nome com “i”; fato que justifica a oscilação da referida letra nas citações assisianas.

Silviano Santiago destacou os autores que julgou atuar como faróis do Modernismo brasileiro, assinalando, entre outros, Euclides da Cunha e Lima Barreto. Sobre eles, comentou que se a grande lição de Lima Barreto foi a de uma escrita, ao mesmo tempo, popular e crítica, a de Euclides da Cunha foi de voltar “seus olhos para os vencidos, enxergando neles uma verdade que escapa às diretrizes excludentes da modernização” (SANTIAGO, 1983, p.100). Assis Brasil confrontou o pensamento apontado por Santiago nos seguintes termos:

Como João Alexandre Barbosa colocou Machado de Assis como uma espécie de luz irradiadora do nosso Modernismo, o professor Santiago se achou no direito de também recuar no tempo e, em vez de um, apontar dois escritores, Euclides da Cunha e Lima Barreto. [...] o professor Santiago é uma das “viúvas” mais inconsoláveis de Lima Barreto, que se compraz em pranteá-lo e não lê-lo com atenção. [...] Ele acha, alargando a piada homérica de sua “tese” tenentista, que Euclides da Cunha “volta os olhos para os vencidos” e se desvinculou “do autoritarismo inerente ao grupo que o detém e a si mesmo”. Vocês, leitores estarecidos, sabiam que “isso” foi dar no Modernismo de 1922? Ninguém sabia, ninguém (BRASIL, 1995, p.67, grifos do autor).

Como já apontado, as divergências assisianas atuaram como uma forma de reafirmar a sua tese, insistindo, desse modo, nas propriedades das suas hipóteses. Para ele, a *Nova literatura* – e a tradição que, a partir dela se constituía –, continuava “a se enriquecer, a partir mesmo da atividade de escritores mais velhos, como Herberto Sales” (BRASIL, 2004, p.265). Assis Brasil não fez alusão a uma geração ou corrente específica que figurasse como marco a partir do qual a literatura brasileira tivesse sido elevada no que diz respeito ao seu nível estético, mas foi enfático na proposição de que a Nova literatura “continuava a enriquecer” o sistema literário nacional. O reconhecimento no que tange à excelência estética da literatura brasileira, ou algo próximo disso, não se configurou como ponto pacífico em meio à tradição crítica no cenário nacional. Representantes exponenciais desta expuseram opinião contrária, avolumando um discurso reincidente que afirmava a parcimônia da referida literatura. Nesse prisma, pode-se expor a opinião de José Veríssimo que, originalmente em 1916, consideradas as especificidades do seu contexto, ao se contrapor à configuração canônica proposta por Sívio Romero, observou:

A literatura brasileira (como aliás sua mãe, a portuguesa) é uma literatura de livros na máxima parte (*sic*) mortos, e sobretudo de nomes, nomes em penca, insignificantes, sem alguma relação positiva com as obras. Estas, raríssimas são, até entre os letrados, os que ainda as versam. Não pode haver maior argumento da sua desvalia (VERÍSSIMO, 1969, p.12).

Afrânio Coutinho, por seu turno, no prefácio de *Introdução à literatura no Brasil* (lançado em 1959), sobre a referida parcimônia, asseverou: “ao contemplar a história da literatura brasileira não fugimos a uma impressão pessimista. É uma literatura pobre. Ainda não chegamos mesmo à plena posse de uma literatura” (COUTINHO, 1995, p.53). Antonio Candido – em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*, cuja primeira edição é de 1959 –, declarou, embora a revelando amada, que “comparada às grandes, a nossa literatura [era] pobre e fraca” (CANDIDO, 2007, p.11). Se fosse o caso de proceder a um rastreamento da reafirmação desse discurso, as citações seriam abundantes, todavia o intento aqui é menos o de julgar o mérito da questão que o de expor o pensamento assisiano, visto que se trata de um posicionamento basilar em sua ensaística.

Ele partiu da premissa de uma literatura cujo fortalecimento se acentuava a partir das contribuições dos escritores da *Nova literatura*, embora lamentasse o fato de que muitos deles – e aqui está assente a questão mais aguda da sua reclamação –, sobretudo, aqueles que estavam fora das áreas concentradoras e elitistas, a despeito da qualidade de suas obras, não figuravam na crítica de maior circulação, permanecendo como “escritores invisíveis”. Segundo ele, esse dado sintomático teria forte implicação na caracterização permanente da literatura nacional enquanto deficitária, pois, se desde o início do século XX, a literatura brasileira ganhava em consistência, a partir da segunda metade do século, para ele, seria uma questão de desconhecimento e desinformação tratá-la como pobre, aspecto que pareceu causar-lhe desconforto na recepção do pronunciamento dos conferencistas da Primeira Bienal Nestlé de Literatura Brasileira.

Embora tenha o crítico piauiense se esforçado para esboçar de forma cuidadosa e sistemática suas proposições, buscando, inclusive, abranger um raio geográfico mais longínquo para inclusões que julgou necessárias e justas na edificação de sua arquitetura crítica, são perceptíveis nela algumas lacunas de ordem epistemológicas, conforme será evidenciado neste estudo. Além disso, convém ressaltar que ele se apoderou, por vezes, de uma dicção por demais impositiva na defesa de seus postulados, combatendo ou negligenciando outras abordagens que se faziam em dissonância à sua voz. Consequentemente, em alguns aspectos das abordagens supramencionadas, sua postura se revelou tão dogmática, quanto o seu empenho em negá-la. Se a crítica é inventiva, teria ela algum domínio sobre a verdade? Conforme afirmou o próprio Assis Brasil é pelo seu caráter inventivo que a crítica abriga amplamente a subjetividade, jamais isenta de parcialidades.

1.3 O novo romance

Não obstante a idêntica terminologia, o *novo romance* brasileiro, conforme o categorizou Assis Brasil, não se trata de uma tradução ou versão nacional do *Nouveau Roman*, consoante os termos de Alain Robbe-Grillet. Nem mesmo poderia sê-lo, uma vez que nos escritos assisianos, o *novo romance* aparece como parte de uma pesquisa mais ampla, sendo somente um dos gêneros contemplados na proposição da *Nova literatura*, no contexto literário nacional. Contudo, são inegáveis os arranjos de um *espírito de época* em relação à técnica da ficção no período pós-guerra em várias nações. Com efeito, há alguns pontos de aproximação entre o *novo romance* brasileiro e o *Nouveau Roman*, ambos divulgados na década de 1950. Segundo a acepção assisiana, o *novo romance* brasileiro abriu uma vertente ainda

Inexplorada [em] nossa literatura de ficção: o romance como forma [...]. É preciso que se diga, sem querer parecer pretensioso, que as novas técnicas na arte de narrar – que na literatura brasileira começam a sair do limbo por volta daquele ano de 1956 – têm sido nos últimos anos de grande importância para a ficção. O romance [...] tomou novas feições, e adquiriu um nível artístico nunca antes alcançado (BRASIL, 1973, p.53-54).

Para ele, empenho linguístico dos novos romancistas se distanciava, sobremaneira, de um formalismo gratuito, não incorrendo, portanto, na antinomia categórica: forma/conteúdo. Segundo sua visão, a primazia desses escritores consistia na acepção do *romance como forma*, ou seja, como íntima e simultânea relação estrutural, estilística e conteudística.

A esse aspecto, acrescentou que tais autores estariam atuando no sistema linguístico de um modo inventivo ainda não experimentado. Com isso, ressaltou que “o campo de ação do romancista estava mais aberto e livre” (BRASIL, 1982, p.197). Eles revelavam, conforme descreveu o crítico, um interesse experimental diferenciado e superior ao Modernismo brasileiro, estilizando, inclusive, o coloquial sem soar falso como ocorria com o *romance de 30*, ressaltou, cuja técnica se realizava dentro de uma artificialidade imitativa, tecendo, assim, um julgamento impreciso, generalizante que foi sobre os romancistas do Nordeste. Nessa perspectiva, ao analisar o regionalismo na ficção de Guimarães Rosa, afirmou:

A uniformização de nossa “fala” popular, de extensão nacional, só pode ser considerada a partir de Guimarães Rosa. Seu livro *Grande Sertões: Veredas* já nos mostra, claramente, as possibilidades reais de “nossa língua”, sem encontros tracionais de espécie alguma. As suas expressões [...] são

normas válidas para a nossa completa autonomia linguística (BRASIL, SDJB, 6 jan. 1957, p.2)¹³.

Para ele, somente os *novos escritores* conferiram ao regionalismo o *status* adequadamente linguístico. No entanto, a tônica predominante era o *romance como forma*. Considerando-o, pois, dentro da referida complexidade técnica (estrutural, estilística e conteudística), Assis Brasil destacou que, em *Doramundo*, o seu autor “artificializ[ou] – no bom sentido – temas simples e repetidos da ficção, pois temas não envelhecem, o que envelhece é a *forma* de apresentá-los” (BRASIL, 1973, p.56).

Questões similares, ressalta-se, foram comuns à ficção que se configurou à luz do chamado *Nouveau Roman*, expressão cunhada por Alain Robbe-Grillet. Para o escritor francês, os romances dessa fase demonstraram cuidado formal e expuseram “a consciência criativa do escritor”, por serem obras que, por sua unicidade, criavam suas regras, ou seja, inventavam, singularmente, a sua própria forma e “nenhuma receita pode[ria] substituir essa reflexão contínua” (ROBBE-GRILLET, 1969, p.10). Robbe-Grillet aprofundou suas ponderações a respeito do *Nouveau Roman* nos seguintes termos:

Se em muitas páginas emprego conscientemente o termo **Novo Romance**, não o faço com o intuito de designar uma escola, nem mesmo um grupo definido e constituído por escritores que trabalhariam num mesmo sentido; trata-se apenas de um rótulo cômodo que engloba todos aqueles que procuram novas formas de romance, capazes de exprimir (ou de criar) novas relações entre o homem e o mundo, todos aqueles que se decidiram a inventar o romance, isto é, a inventar o homem (ROBBE-GRILLET, 1969, p.8, grifo do autor).

Se, por um lado, o argumento de Robbe-Grillet é esclarecedor; por outro, parece um tanto impreciso no que se refere ao reconhecimento sistemático do *Nouveau Roman*; pois, ao passo que tenta negligenciar a delimitação de um grupo de autores que “trabalharia num mesmo sentido”, diz, contra si próprio, que o termo Novo Romance trata de um rótulo que engloba todos aqueles que buscavam novas formas de construir romances “capazes de exprimir novas relações entre o homem e o mundo”. No caso do *novo romance* assisiano, a ideia de identificar peculiaridades caracterizadoras dos novos romancistas brasileiros é evidente: “eles abandonaram, como se tivesse havido uma combinação prévia, o realismo com todas as suas ‘mazelas’, ‘do naturalismo ingênuo’ ao dito realismo social, o participante ou

¹³ Como serão feitas várias citações dos textos publicados por Assis Brasil no SDJB, de 1956 a 1961, optou-se pelo formato de, após o nome do autor, colocar a sigla SDJB e, em seguida, citar o dia, o mês, o ano e a página da publicação, conforme o exemplo acima. Em tais citações, os títulos das obras aparecerão em itálico, embora, nos textos originais, o itálico somente começou a substituir as aspas, até onde foi possível perceber, nos dois últimos anos de circulação do referido suplemento.

não, ou toda ‘veleidade’ imitativa da realidade” (BRASIL, 1973, p.23). Sobressai, de tal assertiva, particularidades dos referidos romancistas que, embora sem combinações prévias ou manifestos, moviam-se sob uma espécie de *espírito de época* e, ao contrário do que escreveu Robbe-Grillet, “trabalha[vam] num mesmo sentido”.

É necessário ressaltar que, em meio à crítica dedicada aos novos romancistas, Assis Brasil evidenciou vários autores de obras tanto compatíveis quanto incompatíveis com os princípios estéticos da nova fase literária.

Isso posto, é importante destacar que, para além do *romance de 30*, o crítico também combateu a chamada *Geração de 45* – tal como estava disposta nos manuais da época –, considerando-a retrógrada pela reutilização de técnicas literárias passadistas. Embora, nesse caso, sua objeção tenha sido direcionada de modo mais enfático ao gênero poético, ele escreveu em relação ao romance:

Vindos de um passado próximo a 1956 e prosseguindo com a publicação de outros livros importantes após este ano, estão Clarice Lispector e Adonias Filho, dois escritores originais no quadro de nossa literatura, e que por isso mesmo não poderiam estar ligados, de maneira alguma – a não ser por um parentesco cronológico – àquela fase cognominada de geração de 45. A obra desses dois ficcionistas, a que já dedicamos volumes de estudos autônomos, contribui de maneira decisiva para mudar a feição do romance brasileiro, entregue até então aos acadêmicos Marques Rebelo, Lúcio Cardoso e Octávio de Faria, ou ainda vivendo do saudosismo “regional” de Jorge Amado, Rachel de Queiroz e José Lins do Rego (BRASIL, 1973, p.28-29, grifo do autor).

Para Assis Brasil, o fato de os novos escritores não se organizarem em torno de escolas, bem como de terem ultrapassado as conquistas do Modernismo brasileiro rumo a novas pesquisas, permitiu o surgimento do *novo romance*, respondendo, assim, a uma nova demanda estética. Ao analisar as peculiaridades do gênero, na ocasião, de 1950 a 1970, o autor de *Os que bebem como os cães* anunciou que o romance havia encontrado novo domínio, e sua relação com a tradição literária se dava de maneira menos aditiva que cumulativa, ou seja, não era uma fase que progredia segundo gerações sucessivas.

Malgrado a ênfase na produção nacional, no momento específico da elaboração da proposição da *Nova literatura*, o crítico se destinou também a escrever ensaios sobre romancistas estrangeiros que marcaram a transição do romance oitocentista para o chamado romance moderno. Desse modo, fez menção especial às produções impactantes de escritores

como James Joyce e William Faulkner¹⁴, para citar dois nomes que lhe foram caros, dedicou-lhes, inclusive, como signatário da crítica jornalística, considerável espaço em sua página. Considerando a influência como um processo inalienável à experiência literária – válida enquanto reinvenção, conforme defendeu que ocorria entre os representantes da *Nova literatura* –, destacou que o *novo romance* era marcado por revitalizações técnicas ousadas e avançava desvanecendo, no contexto nacional, progressivamente a já desgastada e residual herança estrutural do romance oitocentista.

No que tange à irrupção do *novo romance*, ressaltou que José Cândido de Carvalho e Herberto Sales foram os romancistas que primeiro marcaram a passagem dos padrões anteriores aos novos; transição concluída, sobretudo, pelos escritores – à época, ainda tomados como marginais – Guimarães Rosa e Geraldo Ferraz. Os dois romancistas responsáveis pela referida transição estrearam, respectivamente, em 1939, com *Olha para o céu, Frederico*, e em 1944, com *Cascalho*. Eles já fugiam à equação literária do período, de acordo com a análise assisiana, embora mantivessem alguns elos com o regionalismo de 1930. Desse modo, ressaltou:

Com a publicação de *Dados biográficos do finado Marcelino e Além dos Marimbus*, Herberto Sales já não poderia ficar ligado ao chamado Romance do Nordeste, [suas] preocupações pela forma, pelo plano da criação, estavam fora de cogitações puramente parassociais e para-ideológicas. Neste mesmo plano de concepção, vale a pena chamar a atenção para José Cândido de Carvalho, um escritor de pequena bagagem literária. Estreou com o romance *Olha para o céu, Frederico*, em 1939, mas após a publicação de *O coronel e o lobisomem*, em 1964, o interesse de sua literatura toma vulto, numa concepção nova da linguagem literária – a rica experiência da estilização do coloquial, o “retrato do Brasil” interiorano, a fábula e a lenda valorizando o “real” artístico, sem aproximação a escolas ou preconceitos (BRASIL, 1973, p.28).

No que se refere à produção de Geraldo Ferraz, o crítico lembrou que o novo romancista havia principiado sua experiência ficcional em parceria com Patrícia Galvão; portanto, somente com o segundo livro, *Doramundo*, efetivaria as marcas da fase literária já iniciada pelos autores mencionados, por revelar um desenvolvimento peculiar daqueles ideais vanguardistas, destacando irreverência sintática e morfológica ao desmembrar as palavras e ao associá-las “em inversões significativas, para o encontro de valores ainda não identificados no código linguístico” (BRASIL, 1973, p.55), aspecto que lhe serviu à construção

¹⁴ Assis Brasil publicou *Faulkner e a técnica do romance* (1964); o ensaio *Joyce: o romance como forma* (1971); e *Joyce e Faulkner: o romance da vanguarda* (1992) – neste último, reuniu e atualizou os dois ensaios anteriores.

diferenciada de personagens e ambientes. O amor, o crime e a morte constituiriam a trindade na qual se apoiou Geraldo Ferraz para a construção do seu mundo, de acordo com o crítico.

Guimarães Rosa, conforme destacou Assis Brasil, apresentou ao leitor “o processo criador mesmo de uma língua”, focalizando no ponto exato o nascimento de vocábulos e de expressões necessárias à sua ficção. A esse respeito, acrescentou que:

Para a transposição integral das fases primeiras de uma língua nascente, João Guimarães Rosa sentiu a necessidade de ficar de fora e deixar os fenômenos linguísticos, das associações e estados psíquicos, se processarem espontaneamente, através de seus personagens, num mundo primitivo e peculiar. Os personagens é que fazem a “língua” de João Guimarães Rosa (BRASIL, 1973, p.63, grifo do autor).

O romancista promoveu, de acordo com o crítico, uma revelação mitológica do *sertão profundo*: “sua pesquisa não vem dissociada de fabulação que, na verdade, é o fator que exige as novas expressões e os novos vocábulos – ou vocábulos renovados – para que o seu mundo artístico se apresente também novo” (BRASIL, 1973, p.64). Concluiu, assim, que a obra de Rosa legou à literatura nacional parâmetros novos, servindo, pois, como ponto de partida para uma nova visão do processo criador brasileiro.

Na sequência de suas reflexões, focalizou as contribuições de Clarice Lispector e de Adonias Filho. Em relação aos romances da escritora, Assis Brasil, em meio a uma apreciação mais ampla, voltou sua atenção para o romance *A paixão segundo G.H.* (1964), por considerá-lo o vértice “de um processo evolutivo, quer do ponto de vista da pesquisa romanesca, quer em relação à sua procura da verdade ou da Graça” (BRASIL, 1973, p.69). Para ele, G.H. devorou a essência da vida e, conseqüentemente, a deidade e a evolução de seu pensamento “cresce das cavernas, da escuridão, à beatitude da luz e da integração no mundo” (BRASIL, 1973, p.73).

No que diz respeito aos romances de Adonias Filho, o crítico ressaltou – como em outros casos – as oscilações de seus romances, alguns presos ao passadismo e outros dispostos de acordo com o novo momento literário. Destacou a apurada técnica dos romances que compõem a “Trilogia do cacau”: *Os servos da morte* (1946), *Memórias de Lázaro* (1952) e *Corpo vivo* (1962). Em 1965, Adonias Filho publicou o romance *O forte*, no qual, para o crítico, a narrativa tendeu menos ao criativo que ao documental, distanciando-se do *novo romance*. *Léguas da promessa*, de 1968, por seu turno, revestiu-se do “novo vigor”, fortalecendo o conjunto da obra do seu autor. Por meio de tal romance, Adonias Filho revelou “uma visão mais completa de seu mundo e de suas possibilidades artísticas” (BRASIL, 1973, p.83).

Desse modo, Assis Brasil completou a apreciação – na década de 1970 – dos autores que julgou como consagrados no contexto da *Nova literatura*. Em seguida, tratou dos *novos* e dos *novíssimos romancistas* de relevância dentro da nova matriz literária. Dos chamados *novos*, destacou os nomes de Autran Dourado, Osman Lins e Antônio Callado, seguidos de Jorge Mautner, Ignácio de Loyola, Luiz Carlos Dolabela Chagas, Paulo Jacob, Ricardo L. Hoffmann, Rezende Filho. Entre aqueles que chamou de *novíssimos*, ganharam destaque Sérgio Tapajós, O. G. Rego de Carvalho, Caio Fernando Abreu, Fernando Ramos, Agnaldo Silva, Nélida Piñon, José Alcides Pinto, Rezende Filho, Lygia Fagundes Telles, Macedo Miranda, Tânia Jamardo Faillace, além de fazer menção às consideráveis experiências na ficção protagonizadas pelo também *novo poeta* Waldir Ayala.

Da lista acima, sem contar com tantos outros mencionados pelo crítico, há muitos autores que se tornaram reconhecidos e continuaram publicando e outros que não mais publicaram – desses dois grupos, alguns continuam sendo lidos e lembrados e outros, mesmo alguns que tiveram notoriedade à época, caíram no ostracismo. Jorge Mautner (1941), por exemplo, muito embora tenha tido o reconhecimento da crítica, não apenas da crítica assisiana, pelos romances lançados na década de 1960 (e também pelos contos), hoje se popularizou por seu talento musical.

A produção de Paulo Jacob (1921-2004), apesar de ovacionada na crítica assisiana, não ultrapassa muito, na atualidade, as fronteiras do estado do Amazonas. Algo semelhante também acontece com a obra de O.G. Rego de Carvalho (1930-2013), de certo modo, ainda circunscrita ao estado do Piauí; com Ricardo L. Hoffmann (1937) – também autor de ficção para o público infantil –, cuja obra não se expandiu para além do estado de Santa Catarina; com o baiano Fernando Ramos (1932-2008) que ganhou a admiração de Assis Brasil com a publicação de *Os enforcados* (1970), romance laureado com o Prêmio Jorge Amado em 1968, e, mesmo tendo vários livros premiados, sua projeção está circunscrita ainda ao seu estado de origem.

O escritor e diplomata carioca Sérgio Tapajós (1941), autor de três livros, como também Luiz Carlos Dolabela Chagas que, até onde foi possível pesquisar, desistiu da vida literária após a publicação da saga primeira (*Sexopeia*, lançada em 1969), são autores hoje praticamente desconhecidos.

O cearense José Alcides Pinto (1923-2008), que deixou uma obra vasta em diversos gêneros, juntamente com o gaúcho Waldir Ayala (1933-1991) alcançaram considerável reconhecimento, não como romancistas, mas como poetas. Igualmente com projeção, o pernambucano Agnaldo Silva (1943) – cujos romances ganharam destaque na crítica

assisiana, na década de 1960 – tem, atualmente, seu nome associado às tramas televisivas para as quais cederam espaço suas produções literárias.

A gaúcha Tânia Jamaro Faillace (1939) que também se dedicou ao conto, embora tenha sido bem recebida pela crítica da época e, a despeito do mérito literário ressaltado por Assis Brasil, é um nome que ainda não mais voltou à cena literária. O escritor fluminense Macedo Miranda (1920-1974), especialmente, com o romance *Lady Godiva* (1957), agradou, sobremaneira, o crítico, contudo a posteridade não lhe reservou a mesma projeção que lhe foi conferida na crítica assisiana.

O pernambucano José Rezende Filho (1929-1977) teve, de modo especial, o seu sexto romance *Dimensões zero* (1970) aclamado por Assis Brasil. Romance publicado pela editora Livros do mundo inteiro, de sua propriedade, pela qual também foram publicados os livros de Assis Brasil: *Ulisses: o sacrifício dos mortos* (ficção, 1970); *Carlos Drummond de Andrade* (ensaio, 1971) e *Joyce: o romance como forma* (ensaio, 1971). Rezende Filho escreveu a narrativa *Tonico* (1977) que projetou seu nome em meio ao público infantil. Era intenção do referido autor publicar uma série de narrativas infantis que tivessem Tônico como personagem central. Havia esboçado o livro *Tonico e Carniça*, segundo episódio da série, quando veio a óbito. A família de Rezende Filho convidou o autor piauiense para concluir a narrativa. Assis Brasil aceitou o convite para a parceria. *Tonico e Carniça* continua atualmente sendo reeditado pela editora Ática.

Observando o exposto neste tópico, enfatiza-se, que não se pode atribuir a todos os romancistas contemplados na crítica assisiana o apanágio de escritores invisíveis, nem mesmo no próprio período no qual Assis Brasil trouxe a lume a sua proposição da *Nova literatura*. No entanto, muitos deles, conforme mostrado, ainda permanecem desconhecidos ou com projeção circunscrita às suas cidades ou estados de origem.

1.4 A nova poesia

Como procedeu com os demais gêneros, Assis Brasil destacou, do passado literário, as referências para a *nova poesia*. A mais significativa delas teria sido João Cabral de Melo Neto, de cuja obra surgiu a vanguarda poética, consumada com a Poesia Concreta. João Cabral de Melo Neto não foi apenas um precursor da Poesia Concreta, como já havia assinalado o próprio Décio Pignatari; para além desta, influenciou direta ou indiretamente, conforme Assis Brasil, todas as tendências da *nova poesia* brasileira.

Além da Poesia Concreta, ganharam destaque os movimentos de reação a ela – Neoconcretismo (1959), Poesia-Práxis (1962) e o Poema Processo (1967) –, além de uma linhagem literária distinta que ocorreu concomitantemente aos movimentos poéticos citados, a qual ele denominou de *Tradição da imagem*. Dela participaram também alguns poetas do grupo que se reuniu em torno da revista mineira *Tendência* (1957-1962).

A Poesia Concreta revelou, entre outros, o nome de poetas como “Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Ferreira Gullar. Este último com seu livro *A luta corporal*” (BRASIL, 1975a, p.6), publicado em 1954 e considerado o primeiro registro de uma “experiência concretizante”. Embora Gullar tenha repudiado tal experiência posteriormente, assegurou o crítico que o poeta maranhense sempre fez “questão de ser apontado como o primeiro poeta novo a romper com o verso e a fazer experiência espacial. Isto para não dar aos paulistas a primazia histórica do fato” (BRASIL, 1975a, p.75) que, muito antes, desde 1950, já estudavam as possibilidades renovadoras da linguagem poética, mas “ainda não tinham lançado os números 2 e 3 de sua revista *Noigandres* (1955-1956)” (BRASIL, 1975a, p.75), ocasião na qual cristalizaram suas novas experiências.

Os poetas concretistas abriram um campo de pesquisa formal inédito e trouxeram uma poesia contida, com a utilização de signos visuais plásticos e uma apropriação orgânica do espaço em branco, tornando-o funcional em relação à organização das palavras. Assis Brasil destacou como aspecto dos mais relevantes, em relação à Poesia Concreta, o fato de – após a transferência da I Exposição Nacional de Arte Concreta de São Paulo para o Rio de Janeiro, em fevereiro de 1957 – o SDJB ter apoiado efetivamente o movimento, divulgando-o desde o seu surgimento em São Paulo, no ano de 1956. Ele frisou a importância da adesão dos poetas Reynaldo Jardim, José Lino Grünwald e Ronaldo Azeredo, preterindo, nesse momento, injustamente o nome de Ferreira Gullar, uma vez que este também se aliou aos outros citados. Sobre o poeta maranhense, o crítico imputou a responsabilidade de ser o primeiro a incitar de forma unilateral a dissensão que resultou no Neoconcretismo: “a ‘cisão’ do movimento foi uma invenção de Ferreira Gullar” (BRASIL, 1975c, p.78), asseverou.

O *Manifesto Neoconcreto* foi publicado em 21 de março de 1959, no SDJB. Ferreira Gullar havia passado alguns meses distante do referido suplemento, pois havia sido demitido pelo também maranhense, Odylo Costa Filho, o então redator-chefe do JB, mas em 14 de março de 1959, ao retornar ao SDJB, Gullar providenciou a publicação para a semana seguinte¹⁵ do *Manifesto Neoconcreto* que foi assinado também por Amílcar de Castro,

¹⁵ O manifesto foi lançado no caderno do sábado, 21 de março de 1959, que também trazia concomitantemente a data do domingo, 22 de março, já que o SDJB, desde 17 de janeiro de 1959, passou a circular aos sábados e para

Cláudio Mello e Souza, Franz Weissmann, Lygia Clark e Lygia Pape, formalizando a dissidência anunciada em 23 de junho de 1957, quando foi publicada, no SDJB, a matéria: “Cisão no movimento da poesia concreta”. Em tal página constava, do lado esquerdo, o texto “Poesia concreta: poesia intuitiva” – assinado por Ferreira Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim – que se contrapunha ao texto publicado no lado direito, “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, assinado por Haroldo de Campos. Sobreposta aos dois textos, uma nota esclarecia que os manifestos¹⁶ divulgados demarcariam os campos diversos nos quais, de ali em diante, iriam se situar os poetas paulistas e cariocas dentro da experiência da Poesia Concreta e que a cisão se devia à discordância dos poetas que residiam no Rio de Janeiro (Neoconcretos foi um termo criado posteriormente, no manifesto de 1959, por Ferreira Gullar) em relação à estrutura matemática na poesia, defendida pelo grupo paulista. Os cariocas, destacou o crítico piauiense: “assumiram a posição intransigente de que a poesia não é um objeto cibernético, desprovido inteiramente de sua carga afetiva” (BRASIL, 1975a, p.84) e reivindicaram uma “totalidade transcendente” que disseram negada pelo grupo paulista.

O crítico advogou que o grupo paulista não negligenciava o caráter subjetivo da poesia, desde que houvesse clareza e não “exacerbação hermética”, defendendo que, para os poetas concretos, “a palavra, por si mesma, não deve[ria] sugerir nada antes de estar arrumada, em certo esquema estrutural” (BRASIL, 1975a, p.82). Depois da estrutura armada, ressaltou o crítico, seria possível perceber alguma subjetividade na estrutura-conteúdo; pois, não obstante a rigidez teórica, alguns poemas concretos não satisfaziam as exigências do plano teórico do grupo, contra as quais insurgiram os poetas do Neoconcretismo. É interessante lembrar que Assis Brasil operacionalizava sua crítica tendo como base uma concepção específica de literatura (ou *Forma literária*, terminologia da qual também se utilizou em suas especulações críticas), que, mediada pela materialidade, comunicaria um “além-de-si”. Tal concepção se configurou de maneira mais complexa, também mais esclarecedora, com os escritos posteriores à defesa da *Nova literatura*, embora já estivesse presente nas suas publicações no SDJB.

Contudo, ressaltou Brasil que a *nova poesia* ou, mais amplamente, a *Nova literatura* deveria comunicar-se pelo complexo de sua *forma*, unidade, que não autorizava

não entrar em contradição com o próprio nome – SDJB –, Reynaldo Jardim optou por registrar também a data do domingo nos cadernos que foram editados, a partir daquela data.

¹⁶Conforme Assis Brasil, Haroldo de Campos não enviou o texto *Da fenomenologia da composição à matemática da composição* como um manifesto da Poesia Concreta, ele foi exposto como tal pelos dissidentes cariocas.

reducionismos e gratuidades. O Neoconcretismo, segundo ele, tentou romper com tal unidade ao visar a estruturas abstratas e, por vezes, não funcionais. O crítico se deteve ainda em analisar as diferenças entre os grupos paulistas e carioca, mostrando-se sempre favorável àqueles, como está patente no fragmento:

Procurando a todo custo fugir de uma possível *mecanicística* poética – segundo os cariocas – os poemas passaram a ser criados por este grupo [carioca] dentro de um campo cada vez mais subjetivo. Aquela *modéstia táctica*, aludida por Haroldo de Campos para justificar a impossibilidade, pelo menos hipotética, do poema concreto *monumental*, cedeu lugar a uma espécie de *facilidade táctica*, em que os arranjos de palavras no espaço em branco da página começaram a ser feitos visando a pequeninas referências subjetivas, sugestivas, abstratas, quebrando assim a estrutura-conteúdo do poema concreto como [a] concebem os paulistas (BRASIL, 1975a, p.86, grifos do autor).

Tendo em vista tal aspecto, asseverou Assis Brasil em relação a Ferreira Gullar que teria este, posteriormente, trilhado um caminho por vezes contraditório: do Concretismo passou a mentor do Neoconcretismo, participou da coletânea *Violão de rua* e, ainda, deitou “suas teorias numa linha bastante radical da ortodoxia marxista” (BRASIL, 1975a, p.56). Todavia, de acordo com o autor de *Os que bebem como os cães*, foi no ensaio *Vanguarda e desenvolvimento*, de 1969, que a argumentação do poeta maranhense se revelou mais inconsistente, pois ao reclamar uma poesia popular, “ao nível de compreensão do leitor mais desaparelhado”, não fugiu a reflexões primárias, citando argumentos como o que está exposto no fragmento abaixo:

Do mesmo modo, a orientação da linguagem poética no sentido da ruptura radical com a linguagem comum – como faz o concretismo e tendências afins – distancia o poeta do público e sobrepõe os “problemas poéticos” aos problemas humanos e sociais, de importância fundamental num país como o nosso. Isso não quer dizer que o poeta deva abdicar de pesquisar a linguagem e de buscar formas novas de expressão, mas que essa busca deve ser feita visando às necessidades reais da poesia dentro do contexto histórico-social em que vivemos (GULLAR, 1984, p.99, grifo do autor).

Para Assis Brasil, no excerto acima, Gullar falou contra si, pois, após atacar radicalmente o “concretismo e tendências afins”, terminou por defender que “o poeta deveria buscar novas formas de expressão”. Acrescentou ainda o crítico piauiense:

Gullar não explicou como os poetas vão medir essas “necessidades reais” em relação ao tal contexto. Embora vá de encontro ao que os poetas concretos e [da revista mineira] *Tendência* chamam de “vanguarda participante”, Ferreira Gullar termina seu arrazoado “sociológico” sem que saibamos,

verdadeiramente, que tipo de poesia serve para um país subdesenvolvido (BRASIL, 1975a, p.58, grifos do autor).

O exposto acima dá nota de que a crítica assisiana situou o Neoconcretismo e, especialmente, o poeta Ferreira Gullar como dissidente inferior, frente aos poetas concretistas. Ponto de vista evidenciado no fragmento abaixo, no qual ele discutiu os rumos tomados por ambos os grupos, algum tempo depois de consolidada a “dissensão”:

O grupo do Rio, com a “morte” do SDJB, decretada pela direção do JB [...], se dispersou. Ferreira Gullar e Reynaldo Jardim, repudiando suas experiências no campo novo, acabaram fazendo uma poesia tradicional, comprometida politicamente. Gullar vai da “cantiga” de feira popular nordestina a um longo poema sobre a guerra do Vietnã. Jardim reúne alguns poemas líricos anteriores à fase neoconcreta e os publica em um livro, *Joana em Flor*, além de um poema dedicado à Maria Bethânia. O grupo de São Paulo continuava coerente com a Vanguarda e a experiência nova. Em 1962, a *Página* de *O correio paulistano* se transforma na revista *Invenção*. Daí em diante [...] a experiência dos paulistas se enriqueceria ainda mais com novos números da revista, com o salto participante de sua poesia, o “pulo da onça” (BRASIL, 1975a, p.8-9, grifos do autor).

Em que pese à censura enérgica da citação anterior, percebe-se que a inclusão dos poetas neoconcretos por Assis Brasil, no âmbito da *nova poesia*, não ocorreu senão pela premência contextual, dada a reiterada aspereza de seus posicionamentos sobre o referido grupo.

Após discorrer sobre o grupo neoconcretista, o autor do *Ciclo do terror* expôs sua opinião sobre a importância dos outros movimentos dissidentes do grupo paulista: Poesia-Práxis e Poema Processo. Em meio a outros aspectos, destacou, no que diz respeito aos *novos poetas* ligados à Práxis, que, além de Mário Chamie – líder do grupo que contou com o apoio de Cassiano Ricardo –, filiaram-se ao movimento: Mauro Gama, Yone Giannetti Fonseca, Armando Freitas Filho, Antônio Carlos Cabral, Camargo Meyer, procedendo a uma apreciação crítica da obra de cada um deles. Assis Brasil ressaltou que, para os poetas praxistas, o espaço em branco voltava a ser suporte neutro e que a *ideia* voltou a ser sobreposta aos arranjos técnicos. Em oposição ao grupo *Noigandres*, conforme ressaltou o crítico, os praxistas propuseram uma relação dialética entre poesia e sociedade, porém sem os excessos ideológicos comuns aos cadernos de poesias, intitulados *Violão de rua*. Nos seus escritos, Brasil se opôs aos poetas praxistas quando, no número 3 da revista *Praxis*, ao remontarem ao seu prospecto original, em alusão à Poesia Concreta e à Neoconcreta, utilizaram-se da expressão “caduquice da vanguarda velha” em contraposição ao que chamaram de vanguarda nova, de “a práxis crítica e criativa”. Nesse sentido, argumentou:

Parece um tanto forçada a designação de “vanguarda velha”, forçada e contraditória, pois, como vimos na parte deste estudo relativa ao Concretismo, este movimento tem superado continuamente as tendências estratificadoras próprias a todo o movimento literário. Pela amostra que demos do número 5 de *Invenção*, os poetas paulistas têm enriquecido bastante suas experiências iniciais, o que não aconteceu com o movimento Práxis. Além da volta ao verso, os praxistas lançam mão ainda de inúmeros valores da poesia tradicional (BRASIL, 1975a, p.102).

Não obstante a divergência acima, o crítico assinalou a contribuição dos praxistas no panorama da *nova poesia* brasileira.

Em relação ao movimento Poema Processo – destacando os nomes de Wladimir Dias Pino (líder), Moacyr Cirne, Sanderson Negreiros e Álvaro de Sá –, Assis Brasil elucidou não se configurar como uma evolução, mas como uma consequência da Poesia Concreta, esclarecendo ainda que, se o ideal desta foi a forma, o daquele foi a estrutura sempre em aberto, revelando o constante relacionamento de suas partes, para que o objeto estético fosse mostrado em seu processo, dispensando, em muitos aspectos, a palavra, ao realçar figuras ou desenhos. Os representantes do Poema Processo, ressaltou ainda, visaram à popularidade, ao consumo e à massa, na defesa de uma arte consumível por um número maior de pessoas, integrando-se, pois, à corrida industrial de produção. A esse propósito, retorquiu o crítico, salientando a frequente perplexidade do leitor comum por não identificar a congruência entre as teorias das vanguardas e os “produtos” que as engendraram:

Como se trata de vanguardas, [...] estamos em pleno reino da especulação estética, e é preciso reconhecer que a “popularização” desse tipo de arte, mesmo endereçado a uma “massa” atuante, continua a ser através de seus significados, ou seja, através de certas informações objetivas do poema que, de modo geral, nada têm a ver com a sua significação estética. E tem sido assim, infelizmente, com todo tipo de arte, cujo espectador, por razões culturais, não está ao nível desta arte para apreender o seu verdadeiro sentido. A [sua] popularização [...] é puro romantismo ou má fé (BRASIL, 1975a, p.122, grifos do autor).

As publicações e as discussões sobre a vanguarda poética – mormente, daquelas realizadas pelos poetas concretistas – quanto mais convulsivas, tanto mais questionadas foram pelos adeptos do movimento Poema Processo, sobretudo, no que tange à compatibilidade entre seu requinte formal e grande parte da sociedade que a recebia, no caso, uma camada com elevado índice de analfabetismo e, assim, destituída de referenciais para apreender seus mecanismos. Desse modo, a Poesia Concreta foi considerada por eles como “formalista, inumana e distante da compreensão do leitor comum” (BRASIL, 1975a, p.52). O crítico piauiense foi peremptório ao asseverar que, se os representantes do Poema Processo queriam

o consumo da arte como produtos em série, deveriam “abolir as teorias, as explicações estéticas e partir diretamente para a Propaganda [na qual] o apelo dos significados não tem mistério” (BRASIL, 1975a, p.122).

Na sequência de sua exposição, o crítico aludiu ao fato de que, em 1961, os poetas concretistas – baseando-se nas proposições de Jean-Paul Sartre sobre literatura engajada – mostraram-se tempestivos diante do debate sobre uma “vanguarda participante”. No ensaio “A situação atual da poesia no Brasil”, Décio Pignatari – no II Congresso de Crítica e História Literária, ocorrido em julho de 1961, na cidade paulista de Assis, – propôs, em sentido autocrítico, o denominado “pulo da onça” ou “salto conteudístico-participante”, sem prescindir, todavia, das pesquisas formais. Tal posicionamento deflagrou um debate entre o grupo da *Noigandres* e o grupo da revista mineira *Tendência* (da qual participaram: Fábio Lucas, Rui Mourão, Affonso Ávila, Laís Corrêa de Araújo, entre outros), o que resultou em um vínculo entre ambos, uma vez que este último grupo, também na esteira sartriana, já havia elegido uma poesia de cunho “nacionalista, participante e, ao mesmo tempo, nova esteticamente” (BRASIL, 1975a, p.52).

O resultado prático dessa nova posição não modificou substancialmente a experiência estética do grupo paulista, destacou o crítico, conforme ressaltou ao comentar sobre o poema *Estela cubana*, de Décio Pignatari. O diálogo *Concretismo-Tendência* aglutinou outros poetas e resultou na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, realizada em 1963, em Belo Horizonte, no saguão da reitoria da UFMG. Em tal evento, vigorou a correlação entre “pesquisa estética e interesse participante”. Entre os nomes dos poetas e críticos que assinaram o comunicado conclusivo não figurou a assinatura de nenhum poeta do grupo Práxis, malgrado – conforme destacou Assis Brasil – a fundamentação do grupo fosse igualmente sartriana, além de primar pela experimentação estética e pelo propósito nacionalista. Tal ausência seria justificada pelo ataque feito por Chamie à tese de Pignatari, no que diz respeito à virada conteudística. “Em resumo, Mário Chamie acha[va] que os concretos não assumiram uma posição dialética, com o ‘salto participante’ [...], pois segundo Sartre [...], nenhuma práxis pode ser alcançada e superada em termos de projeto” (BRASIL, 1975a, p.55).

Assis Brasil evidenciou também, ao longo da sua exposição, a significativa contribuição da Poesia Práxis à *nova poesia* brasileira, ressaltando ainda que o substrato de todo esse complexo cultural da época só concorreu para aclarar a *Nova literatura* que firmava, no sistema literário nacional, uma feição esteticamente revolucionária.

Para encerrar o painel da *nova poesia*, o crítico piauiense evidenciou haver uma tendência poética concomitante àquelas anteriormente mencionadas que ele denominou de

Tradição da imagem. A referida expressão – que logrou conotações específicas na configuração de sua tese – constitui mais um empréstimo terminológico. O termo advém do movimento inglês denominado *Imagismo*, lançado em 1921 e liderado por Ezra Pound. Acerca desse movimento, esclareceu em seu *Vocabulário técnico da literatura*:

Um movimento poético criado na Inglaterra no começo do século, tendo em destaque os escritores: D. H. Lawrence, T. S. Eliot e Ezra Pound [...]. Sua poesia tinha como princípio a criação de novas imagens, embora numa dicção clara e simples, não necessariamente coloquial. No Brasil, alguns poetas novos que não aderiram ao Concretismo, nem à poesia cotidiana, prosaica do Modernismo, continuaram fazendo um tipo de poema de imagens, metafórico (BRASIL, 1979d, p.110).

Acrescentou que os poetas brasileiros que compuseram a *Tradição da imagem* enriqueceram suas produções, dado o momento vanguardista no universo poético brasileiro. Embora não se tenham deixado influenciar diretamente pelas correntes mais experimentais, fizeram uma poesia de interesse formal, cultivando bem recursos imagísticos e rítmicos. Dessa tradição, o crítico destacou nomes como os de Mário Faustino, Marly de Oliveira, Foed Castro Chamma, Walmir Ayala, Lélia Coelho Frota, Affonso Ávila, Affonso Romano de Sant’Anna e Carlos Nejar, alguns deles, como se pode perceber, estavam ligados à revista *Tendência*.

Um ponto relevante da *Tradição da imagem* que Brasil destacou foi a ruptura com os padrões iconoclastas herdados da Geração modernista de 1922. Assim, abdicaram do tom coloquial e da corrida ao verso livre. Ressaltou que a matriz de tal tendência poética estava na sedimentação de uma linguagem emblemática, a exemplo do que fizeram Jorge de Lima, Cecília Meireles e João Cabral de Melo Neto – o grande “desbravador da nova poesia” – bem como de poetas estrangeiros como Mallarmé, Pound, Camões e Fernando Pessoa. Conforme Assis Brasil, Mário Faustino teria sido, em parte, responsável pela reunião de alguns desses poetas em torno da sua página no SDJB, *Poesia/Experiência*, que foi 1956 a 1958. Ressaltou que Mário Faustino projetou em *O homem e sua hora* – único livro deixado pelo poeta – a tradição épica do poema monumental, cosmogônico. Dessa tradição, considerou o mais ousado no campo experimental, pela aproximação Concretismo-Tendência. Também ganhou destaque Romano de Sant’Anna, menos contido que Ávila, diante da síntese do verbo, pontuou.

Assis Brasil negou participação, no painel da *nova poesia*, ao Tropicalismo e a qualquer expoente da Música Popular Brasileira, acentuando que poesia e música não são coincidentes na esfera artística. Partindo dessa premissa, divergiu dos argumentos

apresentados por Affonso Romano de Sant'Anna na conferência “Anotações sobre a poesia brasileira de 1922 a 1982”, proferida na Primeira Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. Sant'Anna defendeu que as vanguardas brasileiras foram marcadas pelo Concretismo, Neoconcretismo, *Tendência*, *Violão de rua*, *Práxis*, *Poema Processo* e *Tropicalismo*, em um ciclo que começou em 1956 e findou em 1968. Nesse período, houve, segundo Sant'Anna, um fenômeno a que chamou de “deslocamento cultural”, segundo o qual a música havia ocupado o espaço “deixado em branco” pela poesia. Assim, ponderou que:

Os músicos tornaram-se porta-vozes das esperanças e amarguras da oposição, da classe média e da esquerda. Como a poesia literária havia destruído o verso e o poema e chegado à página em branco, a poesia começou a ser servida em forma musical com muita eficiência política e estética (SANT'ANNA, 1983, p.286).

Assis Brasil divergiu, alegando que a cultura não poderia ser manipulada objetivamente como queria Sant'Anna que, seguindo sua reflexão, citou outro fenômeno, a “hipertrofia”, acontecimento que se justificava pelo retorno da música à posição de outrora, uma vez que os intelectuais estavam regressando do exílio imposto pela ditadura militar, na ocasião dos sinais de abertura no governo de Geisel e, posteriormente, no governo de Figueiredo. Tal fato havia forçado o retorno da música ao seu espaço de antes, conforme Sant'Anna. Em relação a esse argumento, o crítico piauiense disse se tratar de uma espécie de *mea-culpa* pelo equívoco do “deslocamento cultural”. O segundo fenômeno – asseverou Assis Brasil – não passou de uma “ingenuidade ainda maior”. O largo paralelo entre música popular e literatura, desenvolvido por Romano de Sant'Anna, era para o crítico, um ato insensato, visto que compositores e poetas figuravam em espaços distintos no universo cultural. Por tal via, justificou a não inclusão do Tropicalismo na configuração da *nova poesia* brasileira.

Em 1995, quando da publicação de *Teoria e prática da crítica literária*, o crítico afirmou que tal linhagem continuava a se expandir e acrescentou novos nomes ao grupo, entre eles: Gilberto Mendonça Teles, Nauro Machado, Pedro Lyra, Francisco Alvim, H. Dobal, Olga Savary, Susana Vargas, Marcos Accioli, Adriano Spínola, Luiz de Miranda, enfim “poetas de todos os quadrantes do Brasil” (BRASIL, 1995, p.169) que outorgavam a continuidade da *Tradição da imagem* em meio à *nova poesia* brasileira.

Quanto aos *novos poetas* – não só os expoentes da poesia experimental, como também aqueles que foram agrupados sob a terminologia da *Tradição da imagem* –, o crítico piauiense acertou, em muito, alvos promissores. Assim, a maioria dos poetas mencionada por ele dispensa qualquer comentário, uma vez que se tornaram conhecidos, como é o caso, entre

outros, de Mário Faustino (1930-1962), Marly de Oliveira (1935-2007), Foed Castro Chamma (1927-2010), Lélia Coelho Frota (1938-2010), Affonso Ávila (1928-2012), Affonso Romano de Sant’Anna (1937), Gilberto Mendonça Teles (1931), Nauro Machado (1935), Pedro Lyra (1945). Outros poetas, embora tenham sido deslocados por conta da dinâmica editorial, são ainda nomes recorrentes no meio literário, tanto pela poesia produzida, quanto por trabalhos dedicados a outros gêneros. Há também aqueles cuja obra ainda é divulgada somente em suas regiões de origem; sendo, por vezes, retomados em pesquisas literárias, como é o caso do mineiro Francisco Alvim (1938) e do piauiense H. Dobal (1927-2008), para citar dois exemplos. De certo modo, no que tange à *nova poesia*, os nomes destacados por Assis Brasil são bastante citados em textos divulgados, sobretudo, nos meios digitais.

Destaca-se aqui o fato de que o celebrado novo poeta gaúcho, Carlos Nejar (1939), também ficcionista e crítico literário, publicou, em 2010, a reedição atualizada de *História da literatura brasileira*, lançada originalmente em 2007. No referido volume – que consta de mais de mil páginas, assemelhando-se mais a uma antologia ou a um dicionário literário que propriamente a um tratado de historiografia literária – fez referências a escritores de vários estados brasileiros; autores dos mais diversos gêneros que, em muito, coincidem com aqueles citados na crítica assisiana. Carlos Nejar fez menção, inclusive, ao próprio ficcionista Assis Brasil.

1.5 O novo conto

De acordo com o crítico, antes do chamado conto moderno – quando o conto adquiriu independência formal, desapegando-se da novela e do romance, rompendo com uma história “feita de empréstimos” (BRASIL, 1975b, p.30) –, o gênero não havia logrado de devida realização, marcado que estava, sobretudo, pelo número de páginas. Para elucidar sua reflexão em relação ao conto, Assis Brasil se utilizou das mudanças estruturais pelas quais passou o soneto para ilustrar seu pensamento. Destacou que tal modalidade poética perdura na produção dos poetas contemporâneos, conservando seus quatorze versos, porém com muitas alterações como, por exemplo, versos brancos e livres e abolição das rimas rígidas e metrificação. Tal aspecto revela a revogação de certos valores ou a substituição de elementos de sua estrutura, contudo sua identidade permanece encerrada em uma forma *a priori*. Ao contrário do soneto, ressaltou o crítico, “o conto [...] sempre foi um meio de expressão artística à procura de uma forma *a posteriori*. E os escritores tradicionais, apegados demais à

narrativa linear da oralidade, não fizeram mais do que tatear essa forma” (BRASIL, 1975b, p.30).

Assis Brasil, observando a história do conto, julgou como tarefa inconsistente a qualquer crítico assegurar a integração ou abolição total da ação episódica, no referido gênero. Por conseguinte, Brasil optou, nas suas especulações, por utilizar, nesse caso, a expressão reinvenção “dentro da própria trama” dos valores estruturais do gênero, ou ainda preferiu se referir “ao surgimento de novos valores na trama”, visto que esses elementos nem sempre seriam facilmente identificáveis, por serem aspectos que pressupunham aprofundamento analítico, no qual, a sensibilidade do crítico sobrepujaria sua capacidade de constatar “quando um conto se realiza ou não” (BRASIL, 1975b, p.28). Acrescentou ainda que, entre os diversos gêneros, o conto foi aquele que demandou mais tempo para atingir determinada conformação estrutural, por mais sutil que seja, minimamente arranjada, sobretudo, na contemporaneidade, de modo a promover sua distinção – “desde que se insista ainda na classificação dos gêneros literários” (BRASIL, 1975b, p.27) – diante de outras narrativas curtas como a novela. Afirmou ainda, nesse prisma, que tratar dos elementos estruturais do conto implica “pisar em terreno movediço, pois em alguns contos [...] tais elementos não são encontráveis à mão” (BRASIL, 1975b, p.29).

Para o crítico piauiense – tal como aconteceu em relação aos demais gêneros –, alguns contistas vaticinaram o *novo conto* brasileiro, entre os quais fez menção a Lygia Fagundes Telles, Luís Canabrava, Murilo Rubião, Breno Accioly e Jones Rocha, cuja produção, sobretudo a dos três últimos, estabeleceu vínculos entre o conto moderno e o *novo conto*. Eles abdicaram de uma visão realista, bem como do enredo concatenado em função de “uma visão do mistério e do tempo interior humanos” (BRASIL, 1975b, p.16). Assis Brasil considerou os contos de Jones Rocha, no que se refere à técnica, como os mais audaciosos, “chegam a ser apenas *situações, atmosferas* e seus cortes finais [...] resultam na maioria das vezes funcionais em relação ao conjunto [da obra]” (BRASIL, 1975b, p.16, grifos do autor).

Isso posto, enfatizou que, com Guimarães Rosa e Clarice Lispector, “o gênero assumiria um dos primeiros planos literários” (BRASIL, 1975b, 49). Contudo, segundo sua avaliação crítica, foi somente com Samuel Rawet que o conto moderno cedeu lugar, em solo nacional, ao *novo conto*. Nos seus contos, as peripécias do enredo perderam a primazia, tornando-se análogas aos demais elementos em tensão no todo da narrativa. Considerando essas e outras particularidades dos contos rawetianos, o crítico pontuou que “o gênero nunca fora antes tão violentamente revolvido em sua estrutura” (BRASIL, 1975b, p.67). Com o flagrante mais refinado, a linguagem de Rawet passou a atuar “como o próprio mundo ao

nível da expressão artística” (BRASIL, 1975b, p.71). Ele desrealizou, de acordo com o crítico, as constantes caracterizadoras do gênero, em um amadurecimento artesanal de tal monta, que o tornou o ponto de convergência do *novo conto* brasileiro. Quanto aos demais livros de Rawet, o crítico ressaltou que funcionaram como “a confirmação de uma personalidade criadora invulgar e a afirmação de um gênero até então relegado a segundo plano” (BRASIL, 1975b, 15). Ponderou ainda a inércia da crítica quando do lançamento de um livro tão singular como *Contos do imigrante* (1956), informando que, além dele próprio, apenas lhe teria feito referência o crítico Heráclito Sales que escrevia no *Diário de Notícias*.

Após ressaltar o nome de Rawet como o escritor consagrado dentro da nova fase, o crítico destacou então aqueles que seriam os *novos contistas*, tais como: Dalton Trevisan – que impôs ao gênero “uma marca pessoal e contundente” (BRASIL, 1975b, p.48) –, José Louzeiro, Jorge Medauar, José J. Veiga, Rodrigues Marques, Ivan Ângelo, Maura Lopes Cançado, José Edson Gomes, João Antônio, Rubem Fonseca, Luiz Vilela e Moacyr Scliar, cujas obras ele se dedicou a pesquisar. Seguindo sua metodologia, destacou aqueles que seriam os chamados *novíssimos*, já consolidando uma tradição do *novo conto*, como: Maria Geralda do Amaral Mello, Sônia Coutinho, Judith Grossmann, Elias José, entre outros. Muitos deles tiveram suas obras comentadas, em primeira mão no SDJB, como era o caso de Samuel Rawet, José J. Veiga, José Louzeiro, Rubem Fonseca, Maura Lopes Cançado e Jorge Medauar.

De acordo com suas proposições, na esteira do antirrealismo que desembocaria no *novo conto*, do qual Murilo Rubião foi desbravador exponencial, sobressaíram as obras de José J. Veiga e José Edson Gomes e, ainda, nesse denominador comum, Luiz Vilela e Ivan Ângelo, sob um ângulo mais poético, bem como Rubem Fonseca, sob um prisma mais satírico. Um detalhamento mais adequado da visão assisiana sobre o *novo conto* brasileiro se encontra no quarto capítulo desta tese.

Ressaltou Brasil que, juntamente com Rawet, Dalton Trevisan seria a referência mais forte do *novo conto* brasileiro. Trevisan – acrescentou o crítico –, com a publicação de *A guerra conjugal*, em 1969, atingiu “o mito em sua ficção”, um mundo cindido das contingências históricas e, assim, particularizou-se, sobretudo, pela marca inconfundível de seus personagens, no mais alto grau de depuração e de amadurecimento estético.

Enfatizou que, para a defesa de sua tese do *novo conto*, não se baseou aleatoriamente nos livros que recebeu para análise enquanto crítico militante, mas que havia procedido a uma seleção criteriosa, “atendendo a certo rigor. Muitos [dos] volumes citados tiveram edição no

interior [do país], mas o importante: vieram à luz [...]. cremos, em nenhum momento da literatura brasileira, o conto foi cultivado por tantos bons escritores” (BRASIL, 1975b, p.50).

Dadas essas constatações, o crítico refutou o pensamento exposto por Walnice Nogueira Galvão, na Primeira Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. Segundo Walnice Galvão, o *conto de atmosfera* pouco havia progredido no cenário brasileiro, eclipsado que foi pelo conto de anedota ou conto de enredo. Acrescentando ainda que:

Esse modelo tinha força disruptiva e criadora naquela fase de revolução industrial, mas de há muito tempo já a perdeu. Apesar das exceções, e possivelmente até a contragosto dos envolvidos, esse é o modelo de conto que impera na literatura brasileira [...]. O impulso vitalmente experimentalista, a busca de novos códigos, a alegria da rebeldia contra o academicismo, a problematização das relações entre escritor e público – bandeiras do Modernismo – parecem ausentes do panorama mais recente (GALVÃO, 1983, p.171).

Assis Brasil contestou tal argumentação, alertando que a Walnice Nogueira Galvão parecia desconhecer contistas como: José J. Veiga, Luiz Vilela, Victor Giudice, Samuel Rawet, Domingos Pellegrini, Tânia Jamardo Faillace, entre outros contistas que ele apresentaria “como indicação de leitura e atualização para a professora” (BRASIL, 1995, p.69). Conforme o crítico piauiense, as experiências do conto, de meados da década de 1950 até o final dos anos de 1980, legaram ao gênero independência em nossa literatura que passou a contar com uma produção que “orgulharia a literatura de qualquer país”, pontuou.

Após ressaltar o nome de Rawet como o escritor consagrado dentro da nova fase, o crítico destacou então aqueles que seriam os *novos contistas*, tais como: Dalton Trevisan – que impôs ao gênero “uma marca pessoal e contundente” (BRASIL, 1975b, p.48) –, José Louzeiro, Jorge Medauar, José J. Veiga, Rodrigues Marques, Ivan Ângelo, Maura Lopes Cançado, José Edson Gomes, João Antônio, Rubem Fonseca, Luiz Vilela e Moacyr Scliar, cujas obras ele se dedicou a pesquisar. Seguindo sua metodologia, destacou aqueles que seriam os chamados *novíssimos*, já consolidando uma tradição do *novo conto*, como: Maria Geralda do Amaral Mello, Sônia Coutinho, Judith Grossmann, Elias José, entre outros. Muitos deles tiveram suas obras comentadas, em primeira mão no SDJB, como era o caso de Samuel Rawet, José J. Veiga, José Louzeiro, Rubem Fonseca, Maura Lopes Cançado e Jorge Medauar. José J. Veiga, Luiz Vilela, Victor Giudice, Samuel Rawet, Domingos Pellegrini, Tânia Faillace,

É perceptível na crítica assisiana, sobretudo naquela circunscrita ao SDJB, que houve por parte dele uma apreciação mais acurada voltada para o conto. Os nomes mais aclamados

em seus escritos ganharam notoriedade, outros escritores podem, de modo pertinente, ser considerados, mesmo no contexto atual, como invisíveis, segundo os termos assisianos. As pesquisas realizadas pelo crítico piauiense, vastas que foram, em relação aos diversos gêneros aos quais se dedicou, mas, sobretudo, ao conto, abrangeram escritores dos diversos estados brasileiros. Muitos conseguiram notoriedade; outros, não obstante a projeção alcançada no período para o qual se voltaram as investigações do crítico, continuam marginalizados em meio ao atual campo de produção cultural, e, só de maneira superficial, são citados em alguns *sites*. Como exemplos desse ostracismo, podem ser citados os ficcionistas José Edson Gomes, Rodrigues Marques e Maria Geralda do Amaral Mello. Ressalta-se que, até onde foi possível averiguar, em 2011, o maranhense Rodrigues Marques foi objeto de pesquisa da dissertação de Rita de Cássia Barros Assunção, *Coisas do cais, coisas da zona: prostituição feminina em Beira rio beira vida e Julieta, coisa e tal*, defendida no programa de pós-graduação da UFPI. Tal estudo expõe uma análise comparativa entre o romance *Beira rio beira vida* de Assis Brasil e o romance *Julieta, coisa e tal* de Rodrigues Marques.

Outros novos contistas, embora não sejam nomes tão recorrentes, conseguiram algum espaço de reconhecimento, sobretudo, pelo fato de algumas de suas obras terem conquistado prêmios literários importantes, como é o caso do poeta e contista baiano Jorge Medauar (1918-2003) que, além de outros prêmios, ganhou o Prêmio Jabuti, com o livro *Água Preta*, em 1959, na categoria contos/crônicas/novelas; do mineiro Elias José (1936-2008) que se dedicou também às narrativas infantojuvenis, romances e poesias, mas foi com um livro de contos que ganhou o Prêmio Jabuti, em 1974; do contista fluminense Victor Giudice (1934-1997) que também conquistou o Prêmio Jabuti, em 1995; bem como da escritora baiana Sônia Coutinho (1939-2013) que, por duas vezes, conquistou o Prêmio Jabuti, em 1979, na categoria contos/crônicas/novelas, e em 1999, na categoria romance.

1.6 A nova crítica

O anúncio da *nova crítica* por Assis Brasil, além de estar associada ao surgimento do SDJB, esteve diretamente relacionado às produções do grupo paulista da Poesia Concreta, por considerar que tal grupo realizou “um importante levantamento de nível da crítica literária” (BRASIL, 1973, 24), efetivando mudanças significativas nos seus padrões: “teorias críticas e produção de obra estavam no mesmo plano de um questionamento [...] incessante, que nunca antes a literatura brasileira havia presenciado” (BRASIL, 1975c, p.35). Aliado ao referido

grupo, destacou também a importância da crítica produzida por Mário Chamie. No entanto, para o crítico, foi o SDJB que constituiu, na junção da crítica de todos os seus colaboradores, o “grande arauto” da renovação crítica no país. Convém lembrar, nesse contexto, que os poetas do grupo paulista publicavam ensaios críticos no SDJB até a data da divulgação do texto “Poesia concreta: poesia intuitiva”, o qual contou com a assinatura também do redator-chefe do suplemento, Reynaldo Jardim, ocasião que marcou o fim das colaborações dos referidos poetas no SDJB.

De modo mais amplo, é possível conceber a *nova crítica* assisiana como uma expressão correlata à chamada crítica moderna brasileira que, conforme expôs Flora Süssekind (2003), surgiu como consequência da campanha, contra a crítica impressionista, liderada por Afrânio Coutinho – a partir de 1948 – que tomou como alvo predileto um dos signatários de monta dos rodapés de crítica literária, Álvaro Lins. Coutinho, imbuído do pensamento crítico anti-historicista, baseando-se no *New Criticism* anglo-americano, censurou a predominância do que considerou como “impressionismo débil” e reclamou uma nova crítica cujo foco fossem os elementos intrínsecos da obra. Coutinho dizia não negar a importância dos aspectos extrínsecos, visto que estes integravam a obra à história da civilização, todavia eles não poderiam ser considerados para além da sua função acessória.

No combate à crítica impressionista, Coutinho defendeu “uma metodologia de análise, impondo aos críticos a necessidade de incorporar uma investigação da literatura próxima à investigação científica contra o que chamava de ‘amadorismo dos autores de rodapé’” (NINA, 2007, p.25). Argumentou ainda que a crítica deveria ser exercida por profissionais com formação acadêmica na área de Letras. Para ele, os textos publicados na antologia *A literatura no Brasil* representavam essa nova crítica. No entanto, convém destacar que o próprio Assis Brasil, colaborador da equipe de Coutinho, não tinha formação em Letras, mas em jornalismo. À época, ressaltava-se, muitos críticos com atuação criteriosa, tanto em jornais quanto nas academias, não tinham formação em Letras, como era o caso de Benedito Nunes (Direito), José Guilherme Merquior (Sociologia), Sérgio Buarque de Holanda (Ciências Jurídicas e Sociais), para citar alguns exemplos.

Nesse sentido, lembra-se que, considerando o contexto da chamada crítica moderna, nos decênios de 1940 e 1950, Flora Süssekind exibiu dois modelos de crítica em disputa:

De um lado, os antigos “homens de letras” que se creem “a consciência de todos”, defensores do impressionismo, do autodidatismo, da *review* como exibição de estilo, “aventura de personalidade”. Do outro, uma geração de críticos formados pelas faculdades de Filosofia do Rio de Janeiro e de São Paulo, criadas respectivamente em 1938 e em 1934, e interessados na

especialização, na crítica ao personalismo, na pesquisa acadêmica (SÜSSEKIND, 2003, p.17, grifos da autora).

Esse momento de dissensões marcou, segundo ela, o início da crítica moderna no Brasil que, juntamente, com a criação da Faculdade de Letras conferia um tom crepuscular ao crítico-cronista e cedia espaço ao crítico-*scholar* que, julgava-se, por conta do seu saber acadêmico, detentor da devida autoridade intelectual para escrever sobre literatura. Süssekind lembrou ainda que, no referido período, as investidas feitas contra o jornalismo literário terminaram por retrair o seu campo de ação, “tanto nos assuntos a serem abordados pelos críticos, quanto nos critérios mesmos de reconhecimento de sua qualificação” (SÜSSEKIND, 2003, p.21). Baseando-se nessa mesma visão, insistiu Afrânio Coutinho que a “velha crítica” era de natureza sociológica, histórica ou biográfica e, sendo a obra literária de natureza estética, o estudo sobre ela, para obter legitimidade, deveria ser também ele de igual natureza.

A *nova crítica*, consoante os postulados assisianos, surgiu praticamente uma década após a campanha de Afrânio Coutinho – este foi considerado por ele como um dos seus predecessores. Para Coutinho, a nova crítica não constituía apenas uma transposição linear do *New Criticism* anglo-americano, mas uma crítica que “não pertenc[ia] a este ou àquele país, nem indivíduo, [mas] uma tendência geral da evolução crítica, a qual caracteriza[ria] a primeira metade do século [XX]” (COUTINHO, 1957, p.95), designando um conjunto de correntes estrangeiras de renovação crítica.

Embora não constituísse uma terminologia inédita, a *nova crítica*, conforme os termos assisianos, distinguiu-se daquela tutelada por Afrânio Coutinho. Nos escritos de Assis Brasil, a *nova crítica* não existiria fora do contexto da *Nova literatura* brasileira. Assim, não representou uma transposição ou um escólio do *New Criticism*, tampouco uma versão rearranjada dos argumentos de Coutinho. Era ela parte integrante e consequência imediata da *Nova literatura* que, ao emergir, causou desordem nos referenciais críticos tradicionalmente utilizados pela crítica nacional. Desse modo, houve a necessidade de revisão dos referenciais da crítica diante de padrões estéticos mais avançados propiciados pelos *novos escritores*. Convém ponderar que tais referenciais, para o crítico piauiense, já vinham passando por um processo de reformulação, em virtude dos trabalhos daqueles que ele considerou como precursores da *nova crítica*, dispostos pelo crítico piauiense na seguinte ordem: primeiro, referiu-se às contribuições de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, destacando suas perspectivas distintas entre si; enquanto este tentou conferir um sentido mais social à revolução modernista, aquele se manteve centrado em um didatismo que privilegiou aspectos de ordem estética; segundo, ressaltou a campanha diária de Afrânio Coutinho na sua coluna

Correntes cruzadas; terceiro, destacou o trabalho de críticos como Antonio Candido, Euryalo Cannabrava, Fausto Cunho e Eduardo Portela – expoentes que, por terem certa unidade conceitual, anunciaram um programa bastante objetivo de uma crítica brasileira autônoma em relação a outros campos do saber. Segundo Assis Brasil, em ensaio lançado, posteriormente, em 1995, com o legado de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tristão de Athayde, somado ao trabalho crítico de Álvaro Lins, Antonio Candido, Fausto Cunha e ao impulso da campanha de Afrânio Coutinho, a crítica literária brasileira havia chegado à maioridade, porém sua independência só viria, de fato, com o surgimento da *nova crítica*.

As inovações críticas da segunda metade do século XX, no Brasil, que se configuraram sob a terminologia de crítica moderna brasileira ou, nos termos assisianos, de *nova crítica* brasileira – notifica-se – foram abordadas de modos distintos por vários estudiosos. Benedito Nunes, por exemplo, defendeu que os primeiros anúncios da chamada crítica moderna brasileira irromperam simultaneamente ao Modernismo literário. Até que se efetivasse, teria tal crítica passado por dois momentos: no primeiro, ter-se-ia a crítica externa e, no segundo período, o que chamou de fase pletórica. Esta última que, segundo ele, havia se desenvolvido de 1950 a 1970, partiu de uma consciência dubitativa – “Como se faz crítica?” – que teria alicerçado a fase anterior, a da crítica externa. Benedito Nunes defendeu que os críticos atuantes na fase pletórica (Mário Faustino, Décio Pignatari, os irmãos Campos, Ferreira Gullar, Antonio Candido, Afrânio Coutinho, para citar alguns nomes) elaboraram uma série de respostas à indagação levantada na fase anterior – iniciada em 1922 e concluída em 1950 – e insistiram na consciência do seu exercício crítico, “encontrando apoio, ora direto, ora indireto, nos pressupostos das várias correntes filosóficas em vigência, de que esse fazer não pod[ia] ser de todo isolado” (NUNES, 2000, p.62).

Não obstante a pesquisa de autores como Assis Brasil e Benedito Nunes, a versão que se tornou hegemônica nos cursos de Letras em relação à crítica moderna brasileira foi aquela divulgada por Flora Süssekind, segundo a qual a crítica moderna teria origem com a campanha de Afrânio Coutinho, iniciada a partir de 1948, contra a crítica impressionista dos rodapés. Se as concepções básicas desse registro fossem aqui consideradas, Assis Brasil seria, pois, classificado como um crítico de transição entre o rodapé e a crítica praticada na cátedra. Todavia, uma proposta crítica que seja consciente e fundamentada não comporta tal atributo, visto que o termo *transição* implica, de certa maneira, insuficiência identitária, o que não é apropriado à ensaística assisiana. Nesse sentido, é válido expor o que ele escreveu sobre a questão:

[Aquela] crítica literária “militante”, [a] que acompanha os lançamentos, recebe livros, e opina, tendo por visão o apadrinhamento e o compromisso social, [...] só [serve] para poluir ainda mais a área da opinião gratuita. O outro lado da questão, ou seja, o extremo oposto: alguns professores universitários, impressionados com o desenvolvimento da Linguística [...] pegaram, como última palavra, seus modelos para a análise do fenômeno literário. E caímos num esoterismo terminológico – a ideia de estrutura em primeiro plano – que foge muitas vezes do campo específico da literatura (BRASIL, 1973, p.18).

No excerto acima, o crítico se opôs a um segmento específico da crítica jornalística que diferia, segundo ele, dos críticos do SDJB, que tinham como alvo, especialmente, os elementos intrínsecos da obra. Também reprovou o modelo acadêmico de fazer crítica. Para livrar-se de uma abordagem presa ao binarismo impressionismo *versus* crítica acadêmica, Brasil defendeu a eficácia da *nova crítica*, aquela preconizada pelo SDJB que se processou de acordo com princípios distintos dos modelos aos quais se referiu no excerto acima.

Nesse âmbito, acrescenta-se o posicionamento de João César de Castro Rocha que, em seu livro *Crítica literária: em busca do tempo perdido?*, alertou ter sido a polêmica de Afrânio Coutinho que ocasionou o binarismo simplificador, colocando de um lado os críticos diletantes e, de outro, os especialistas universitários; reducionismo que, enfatizou Castro Rocha, orientou os “trabalhos de Flora Süssekind, Rachel Esteves Lima, Roberto Correa dos Santos, Cláudia Nina, entre outros” (ROCHA, 2011, p.166).

Assis Brasil aludiu à referida dicotomia, porém, conforme realçado, ele excluiu de ambas as esferas os críticos do SDJB, portanto a si próprio, bem como os antecessores da *nova crítica*, a partir dos expedientes que julgou inférteis em cada um delas. Desse modo, ele apresentou a *nova crítica* como o momento de superação, visto que não desqualificava o impressionismo como um todo – por exemplo, ao se referir a Araripe Júnior, considerou sua crítica impressionista “inteligente, de bom gosto, e muitas vezes, mais objetiva e precisa do que uma suposta crítica científica¹⁷” (BRASIL, 1995, p.32) –, tampouco celebrava a crítica praticada na cátedra, uma vez que ela se realizava sob a égide de “adaptações [e] ‘aplicações’ de todo tipo de ideologia em cima do inerme texto literário” (BRASIL, 1995, p.38), este, no mais das vezes, era sempre postergado, devido aos modelos teóricos importados por tal crítica.

No que diz respeito ao reducionismo que marcou a campanha de Afrânio Coutinho, pode-se dizer, com Castro Rocha (2011), que tal campanha se apoiou em uma visão da crítica de rodapé como um bloco monolítico, em total desconsideração ao trabalho de muitos críticos

¹⁷ A expressão “crítica científica” aparece aqui como equivalente à crítica acadêmica, sem nenhuma relação com a crítica científica nos termos propostos por Sílvia Romero.

que atuavam concomitante nas duas esferas – jornalística e acadêmica –, tidas como divergentes pelo próprio Coutinho, sendo ele mesmo um nome que ocupou ambos os espaços. Rocha destacou que críticos como Antonio Candido, Otto Maria Carpeaux e Sérgio Buarque de Holanda, para citar alguns exemplos, transitaram pelos dois universos sem que isso compromettesse a qualidade de seus trabalhos. Para além dessa questão, Castro Rocha defendeu que a pretensa vitória da cátedra contra o rodapé somente se efetivou, na década de 1960, com a implantação da disciplina Teoria da Literatura nos cursos de Letras, o que viria a contrariar a vasta aceitação da vitória da cátedra imediatamente após a campanha de Coutinho. Para ele, a reprodução dessa versão, apressadamente triunfante, pelos críticos universitários, sob forma de uma “reconstrução endogâmica”¹⁸, faz-se como tentativa de enobrecer sua própria genealogia. Os fatos históricos já evidenciavam o fim da crítica jornalística, conforme Castro Rocha, não pela oposição da cátedra a ela, mas pela implantação de um modelo de imprensa conforme os moldes norte-americanos, nos quais a informação se tornava imperativa, eliminando os elementos analíticos.

Nesse sentido, reitera-se que os escritos assisianos escaparam aos limites dessa obstinada arena, ao postular que a *nova crítica* surgiu para atender os desafios da *Nova literatura*, para atender à complexidade das produções literárias emergentes que não mais eram compatíveis com as orientações críticas em vigor, destacando que também ela não se rendia ao controle paralisante dos métodos apriorísticos. Assim, com o surgimento da *nova crítica* – pode-se inferir – seria possível evitar um olhar restritamente ciclópico ou, no seu oposto, inflacionar suas demandas por manter uma visão multifacetada diante do ato crítico.

Assis Brasil destacou ainda haver uma sincronia na postura dos *novos críticos* atuantes no SDJB, o que lhes garantia considerável destaque em meio à crítica literária da época. Desse modo, declarou¹⁹:

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, [mas havia] uma coerência, uma unidade em relação ao pensamento básico do Suplemento. Criamos, inclusive, um pseudônimo coletivo chamado Teresa Trota, que foi utilizado por todos (BRASIL, 2009, s/p.).

¹⁸ Castro Rocha (2011) esclareceu que a expressão “endogamia hermenêutica” se refere à prática de grupos autocentrados que têm suas interpretações sempre confirmadas e reproduzidas pelos membros de um grupo que se mostram indiferentes a outras possibilidades interpretativas.

¹⁹ Entrevista concedida a autora desta tese, em 17 de setembro de 2009, disponível no site: <http://www.portalentextos.com.br/colunas/palavra-aberta,208.html>.

A despeito de muitos pontos comuns, não se pode negar que divergências existiram, o que é inevitável à lida intelectual. Ainda que todas as posturas críticas no SDJB estivessem em torno de uma mesma “estrutura de sentimento”²⁰, para usar uma expressão de Raymond Williams, sempre haveria ideias contrárias. Benedito Nunes, por exemplo, que, embora não fosse do quadro de colaboradores permanentes, escrevia com certa regularidade para o SDJB, textos – especialmente sobre as teorias filosóficas de Heidegger, Sartre, Kierkegaard, entre outros – nos quais, costumava aliar literatura e filosofia, revelando, com isso, uma postura que não correspondia à configuração simétrica da crítica produzida no SDJB, conforme as declarações assisianas.

Contudo, é inegável que o SDJB avançou como um veículo de vanguarda, assegurando um lugar de destaque no contexto cultural da época. Na ocasião do seu primeiro aniversário, foram publicadas as opiniões de diversos intelectuais que corroboravam a importância do suplemento. Para Franklin de Oliveira, a atuação do SDJB estava sendo fundamental para o cenário cultural brasileiro. Em suas palavras:

Considero o Suplemento literário do JORNAL DO BRASIL (*sic*) a mais importante publicação literária que hoje se faz no país. A sua vitalidade e importância decorrem do admirável esforço que vem fazendo no sentido de renovar os valores da cultura brasileira, abrindo um fecundo debate de ideias que, ainda quando com elas não se possa concordar, de qualquer forma representam séria tentativa de renovação. O Suplemento está valendo como um laboratório de cultura nova (OLIVEIRA, SDJB, 9 jun. 1957, p.6).

O fato de Assis Brasil ter restringido ao domínio exclusivo do SDJB o anúncio de uma *nova crítica* – sobretudo, pelas colaborações dadas pelo grupo paulista da Poesia Concreta, argumentando ter sido também o veículo que promoveu a crítica mais consistente na divulgação e análise das vanguardas literárias da época – reflete uma visão moldável a inclinações muito particulares. Embora não se possa falar de impropriedade absoluta, não deixa de ser uma abordagem insuficiente pelo fato de ele não explicar a exclusão de outros semanários que circulavam no mesmo período. O contemporâneo Suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo* (1956-1974), projetado por Antonio Candido, não foi sequer mencionado pelo crítico, embora tenha ele citado seu idealizador, em particular, como

²⁰ Raymond Williams defendeu, no ensaio *Marxismo e literatura*, publicado originalmente em 1971, que a literatura funciona como uma prática social. Para ele, seria inevitável que o autor entrasse em contato com certas forças extraliterárias, porém não alheias à sua prática. A *estrutura de sentimento* se relaciona, no âmbito da criação literária, com formações sociais emergentes e não com aquelas já manifestas, dominantes ou residuais. Trata-se de “uma qualidade particular da experiência social e das relações sociais, historicamente diferente de outras qualidades particulares, que dá o senso de uma geração ou de um período” (WILLIAMS, 1979, p.134).

precursor da *nova crítica*. Para o crítico piauiense, foi por meio do SDJB, que a crítica literária brasileira chegou a um elevado e criterioso nível de elaboração. Posteriormente, a decadência dos suplementos de um modo geral enfraqueceu tal estágio, segundo ele, toldando-o. Assinalou em seus escritos que, com o declínio do SDJB, a *nova crítica* foi se tornando cada vez mais rarefeita, e a crítica praticada na cátedra se fazia sintomaticamente, porque repleta de “esoterismo terminológicos”, por conta das excessivas importações teóricas, “ou seja, fazia-se adaptações (*sic*), aplicações de todo tipo de ideologia em cima do inerte texto literário” (BRASIL, 1995, p.38).

Outro fator a ser destacado, nesse contexto, diz respeito à gênese da *nova crítica* que, estando associada à *Nova literatura*, ou seja, estando na sua origem, não implicava que deveria estar resignada ao seu declínio. O fim do SDJB e a exaltação da cátedra comprometeram o avanço da *nova crítica*, conquanto a *Nova literatura* continuava a transcorrer incólume. É importante lembrar que a defesa da tese assisiana antecedeu a efervescência dos circuitos digitais, do esmagador predomínio da resenha, da informação e da notícia, sob influência norte-americana, em detrimento das reflexões analíticas, do jornalismo de opinião, conforme o modelo francês que dominou a imprensa brasileira, como destacou Castro Rocha (2011). A crítica jornalística foi banida pelas garras da indústria cultural que comprometeu o pensamento analítico pela devastação dos mecanismos mercadológicos.

A opção por expor a tese da *Nova literatura* neste primeiro capítulo, convém reiterar, deu-se pelo fato de ela representar a concepção específica de Assis Brasil sobre o sistema literário da segunda metade do século XX, bem como por conter implicações metodológicas em torno das quais estão alinhadas, em maior ou menor distância, as questões centrais que alicerçam toda a sua crítica.

2 LITERATURA, CRÍTICA E MEMÓRIA

Este tópico tem como meta elucidar referências nos escritos assisianos que permitam deles extrair não um conceito – paralisante que é –, mas uma noção acerca do fenômeno literário que tenha sobressaído em meio ao seu aparato crítico. No período para o qual Assis Brasil voltou a sua atenção, enquanto crítico, segunda metade do século XX, o sistema literário brasileiro já lograva de dois consensos importantes no que tange a um conceito ou noção de literatura: primeiro o que resultou da vasta discussão sobre a polissemia do termo literatura e, segundo, o reconhecimento da independência da literatura brasileira, que não era mais concebida sob a tutela de outras literaturas. No cenário brasileiro, por exemplo, José Veríssimo, ainda no início do século XX, embora com o pensamento literário ainda marcado pela busca da *cor local*, de forma eminente, dedicou-se à causa do ajuste polissêmico do vocábulo literatura, considerando-o como sinônimo de *Belas-letras*. Desse modo, já assinala uma visão que, por sua coerência, ganhou largo espaço. Advogou que fossem excluídos do domínio literário, textos de natureza distinta. Para José Veríssimo, “Literatura é arte literária. Somente o escrito com o propósito ou a intuição dessa arte, isto é, com os artifícios de invenção e de composição que a constituem é, a meu ver, literatura” (VERÍSSIMO, 1969, p.10). No que diz respeito ao segundo aspecto, vale ressaltar que as acirradas discussões em torno da construção de uma literatura nacional foram mitigadas com o advento e consecução do Modernismo literário brasileiro. Houve, a partir de então, um crescente reconhecimento da independência literária, atenuando seu controverso déficit em relação à literatura europeia.

Desse modo, no período em que Assis Brasil empreendeu seu curso pelo universo da crítica literária, segunda metade da década de 1950, tais questões, embora ainda permeassem as discussões literárias, já não eram tidas como frontais. Os problemas por ele enfrentados estavam pautados em outras causas, como, por exemplo, no modo como estava se processando tal literatura e suas respectivas peculiaridades, embora, por vezes, suas discussões ainda tangenciassem pontos específicos do grande debate sobre a construção de uma identidade literária nacional.

Para um entendimento da especificidade de sua crítica, foi empreendido um mapeamento de alguns escritos assisianos, com o fim de identificar o modo como ele concebeu a literatura e como tal noção se tornou matéria definidora da sua crítica que, apesar de sua pretensão, não se processou de forma isenta a questões extraliterárias, conforme se poderá perceber ao longo deste capítulo. Trata-se de um tímido mapeamento, se considerada a

dimensão dos seus escritos. Para tal percurso, foram utilizados textos de épocas distintas, o que revelará alguns ajustes e acréscimos à sua crítica, sobretudo, nos textos publicados após a década de 1990, porém sem alterações substanciais. Prova disso é que, em livros lançados posteriormente – como, por exemplo, *A técnica da ficção moderna*, de 1982 –, Assis Brasil reeditou diversos textos publicados no SDJB, acrescentando também novos ensaios, na tentativa, sobretudo, de legitimar a proposição da *Nova literatura*.

2.1 A literatura na perspectiva de Assis Brasil

Nos textos críticos produzidos por Assis Brasil, não há cabalmente uma delimitação conceitual do fenômeno literário, algo que não se encontra nem mesmo em seus dicionários temáticos. Por exemplo, em *Vocabulário técnico de literatura* (1979), ele expõe algumas considerações genéricas e, em seguida, transcreve e comenta um trecho no qual Antônio Soares Amora tratou da especificidade tão somente da obra de ficção. Ao escrever sobre poesia, especificamente, em ensaio publicado anteriormente ao referido dicionário, Assis Brasil se utilizou de uma postura semelhante ao dizer dela: “é o próprio homem, a sua religião, a sua filosofia, os seus mitos. [...] Sua voz é única ‘a poesia é a religião original da humanidade’, como disse Novalis” (BRASIL, 1975c, p.69). Até onde foi possível perceber, todas as vezes que ele se aproximou de um conceito, apoiou-se em outro pensador.

2.1.1 A palavra e sua origem sacrossanta

Desde suas primeiras publicações no SDJB, no ano de 1956, já se tornaram perceptíveis alguns princípios que Assis Brasil julgou como inalienáveis à arte literária. Um dos mais relevantes foi elucidado nos seguintes termos: “onde não há transfiguração da realidade não há arte [...]. O artista embora não seja um criador absoluto, é, no entanto, um recriador do mundo e da vida” (BRASIL, SDJB, 18 nov. 1956, p.2), enfatizando sempre que literatura não poderia apenas registrar ou documentar, o que seria função do jornalista, do historiador e não do criador. Durante e após sua militância na imprensa, enfaticamente, defendeu esse “ir além” literário, utilizando-se também de termos como “sagrado” ou “transcendente”, em um movimento especulativo cujo impulso último foi a visão da literatura

como “o finito que remete ao infinito”. Nos escritos assisianos, os termos finito e infinito se aproximam do sentido que a eles conferiram os românticos alemães. Novalis, por exemplo, escreveu: “A poesia eleva cada indivíduo através de uma ligação específica com o todo restante” (1988, p.121).

Conforme é largamente sabido, para os românticos alemães, o mundo não representava uma matriz de exatidão, nele coexistiam matizes variados, visto que a diversidade e a inexatidão são inerentes à subjetividade imperativa, segundo princípios do referido movimento. Opondo-se ao culto da razão iluminista, a versão paradigmática do romantismo alemão – já que não se tratou de uma tendência homogênea – fez-se revolucionária. É nesse ponto que há certa conexão entre o pensamento assisiano e os postulados românticos. Uma relação pontual, pois, haja vista o crítico piauiense levantar a bandeira do epílogo das chamadas escolas literárias, inclusive, do próprio Romantismo. Um dos elos, no entanto, pode ser verificado no fato de os expoentes da *Nova literatura*, ao se apropriarem inventiva e livremente de vários recursos técnicos vanguardistas, rompendo cadeias lineares, tradicionais, interpretaram o universo à sua volta sem prisões às regras clássicas. Outro ponto de confluência seria a conciliação entre escrita racional e a “irracional” que, no caso da *Nova literatura*, resultou das concepções tradicionais de tempo e de espaço; bem como na falta de rigor com a coerência interna dos personagens, sobretudo, pela apropriação do ponto-de-vista múltiplo; assim, os *novos escritores* conferiram, com esses e outros aspectos, organicidade à estrutura da obra. Enfim, a arte se aliava harmonicamente à liberdade do escritor, à sua subjetividade, libertando-se – reitera-se – das amarras das escolas literárias, conforme frisou o crítico.

Contudo, um dos aspectos mais próximos, até mesmo em termos terminológicos, está na visão da literatura como “a imanência que remete à transcendência”. Na mesma linha argumentativa, ao tratar da poesia, utilizou-se de expressões próprias do referido movimento, como infinito, absoluto ou transcendente, conferindo a elas também um sentido religioso, sobretudo, relacionando-as com a mística cristã.

Suas especulações, pois, aproximam-se, em maior ou menor dimensão, daquelas que caracterizaram o Idealismo e o Romantismo alemães – frisa-se – na sua versão paradigmática. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, por exemplo, ao tratar da relação entre a arte e o Absoluto, concebeu aquela como uma representação finita que reverberava o infinito. Segundo esse filósofo e poeta alemão, a arte atuava “como exposição do infinito” (SCHELLING, 2010, p.31), sendo ela também uma emanção do Absoluto. Segundo Nicola Abbagnano, deve-se ao Romantismo a grande voga filosófica do termo *Absoluto*. Johann

Gottlieb Fichte utilizou a expressão *Eu absoluto* para fazer alusão a uma força criadora, ao *Eu infinito*. Schelling, por seu turno, passou a utilizá-la, como substantivo, para designar Deus. Expressão que também aparece na filosofia hegeliana com distintos sentidos. Desse modo, o Romantismo, segundo Abbagnano, instaurou o uso do termo *Absoluto* tanto como adjetivo, quanto como substantivo. Enquanto adjetivo, “significa ‘sem restrições’, ‘sem limitações’, ‘sem condições’; e como substantivo significa a Realidade que é desprovida de limites ou condições, a Realidade Suprema, o ‘Espírito’ ou ‘Deus’” (ABBAGNANO, 1998, p.12).

No ensaio inédito intitulado *Poesia: origem sacrossanta da palavra*²¹, Assis Brasil defendeu que a poesia deve sempre remeter a alguma transcendência, visto que sua matéria-prima, a palavra, tem “gênese sagrada”. O termo sagrado apreenderá um amplo domínio, pois ao trabalhar com a origem sacrossanta da palavra na poesia, o crítico faz referência a pensadores das mais diversas culturas, tentando encontrar, nesse âmbito, um ponto comum em meio a essa experiência do inominável. Assim, no seu percurso, fez alusão aos princípios do Taoísmo, à harmonização do Yin e Yang, destacando que o Tao comporta, como a própria noção do literário, o imanente e o transcendente, o finito que revela o infinito. No texto *A poesia imortal* publicado no site: *portalentretexto.com.br*, Assis Brasil declarou que a “poesia não é um simples acidente de natureza linguística, mas participa mesmo daquele Grande Princípio ou Primeiro Princípio, como disse Lao Tsé, ou seja, a poesia é algo sagrado” (BRASIL, 2011, s/p.).

Ao associar a poesia ao infinito e ressaltar sua gênese sacral, o crítico retomou também aspectos do Bramanismo, enfatizando que, segundo tal tradição, a palavra é sempre de natureza divina e reveladora da presença da alma no homem.

Nos escritos assisianos, a articulação entre poesia e sagrado foi se amalgamando de acordo com diversas concepções do sagrado. Cabe esclarecer que a relevância dada aos princípios do cristianismo não se tornou um interdito ao seu transcurso por distintas religiões. E quanto mais expôs acepções distintas, tanto mais enfática foi sua defesa de que a origem da poesia é sempre sagrada nas mais diversas culturas, sejam ocidentais ou orientais. Assinalou, nesse sentido, que “todas as conceituações sobre a Poesia e sobre seu itinerário *ad infinitum* levam a Palavra, o seu instrumento nodal, principal, para o lado da sua origem sacra” (BRASIL, 2009, p.12), enfatizando que: “para criar a sua linguagem, o poeta tem que estar

²¹ Foi concedida, para fins desta pesquisa, uma fotocópia do ensaio *Poesia: origem sacrossanta da palavra* em versão datilografada. O texto que consta de 196 páginas foi escrito em 2009, segundo afirma o autor: “E [...] as formas variam em sua concepção [...], o que nos levaria, hoje ano de 2009, a considerar os originais de Eduardo Kac [...] inovação estética” (BRASIL, 2009, p.42). Por questões didáticas, será considerado o referido ano para efeito de referência bibliográfica. Apesar de inédito, as ideias do ensaio já foram apresentadas em diversas palestras proferidas pelo crítico.

em estado de graça” (BRASIL, 2009, p.9-10). Segundo seus escritos, tanto a poesia ritualística dos grupos culturais primários, quanto a que surgiu posteriormente com autoria individualizada não se desfizeram do seu supedâneo sacral, uma vez que (se utilizou de uma referência a Platão): “aquele fervor, furor místico, divinatório continuará presente na linguagem poética” (BRASIL, 2009, p.22), de todos os tempos.

O crítico associou a experiência poética ao transcendente, remetendo a matéria-prima, o Logos, ao “iniciático Jesus Cristo, que estava desde o princípio como criação espiritual primeva – revelado um pouco mais tarde como Palavra de Deus” (BRASIL, 2009, p.12). O Logos é, conforme destacou, a Palavra divina que se fez vida, portanto constitui a base ontológica de toda criação. Dito isso, o crítico se dedicou a discorrer sobre a relação: poesia – logos – mito – divindade – magia; não obstante a abertura dada ao abordar os termos, tomou como ponto fundamental de tal associação o prólogo do evangelho de João “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava junto de Deus e o Verbo era Deus” (JOÃO, 1:1). O Poeta – ligado ao mito primaz – também criaria realidades, enfatizou, criaria novas formas a partir do seu sopro, do Logos, da Palavra. E, argumentando com Foed Castro Chamma, Assis Brasil assinalou que a divindade cósmica sempre precederia a qualquer plano antropológico. Assim, pode-se dizer que, para o crítico piauiense, como o Verbo antecedeu à Criação, de acordo com a versão bíblica, analogamente, a Palavra traria como reflexo primeiro uma tópica ontogênica: o ser poético e, somente, a partir dele poder-se-ia remeter à dimensão socioantropológica da poesia, que lhe é uma posterioridade imprescindível.

Esclareceu, com efeito, que a “Filosofia oriental, por outro lado, remete ainda o termo Logos à Sabedoria, à Razão, estas como entes originários do Conhecimento” (BRASIL, 2009, p.17). Diante dessa cadeia de referências, buscou um alvo para o qual pudessem convergir as mesmas, encaminhando-as segundo o argumento: “O Logos não encerra muitas verdades, mas apenas uma única e verdadeira – o Belo que é a verdade, [como] disse Beethoven [...] tudo foi criado em função da Beleza. E, nessa origem de significação profunda, está a Poesia” (BRASIL, 2009, p.18). O argumento assisiano de que todas as verdades convergiriam para o Belo (única verdade) constituiria uma incoerência, não fosse a concepção de Beleza ser tão fluída quanto à ideia da verdade, portanto de natureza sempre adiável, irredutível.

Para fundamentar sua argumentação no que tange à origem sacrossanta da poesia, valeu-se das contribuições de diversos pesquisadores, filósofos e poetas que trataram, não obstante suas peculiaridades, da arte literária considerando “suas impregnações sacrossantas [míticas], em toda a sua dimensão polissêmica” (BRASIL, 2009, p.23), tais como: Giambattista Vico, Benedetto Croce, Jules Combarieu, Nikolai Berdiaev, Merleau-Ponty,

Rimbaud, Octavio Paz, Jorge de Lima, Álvaro Lins, Segismundo Spina e muitos outros, cujas ideias “vão no mesmo rumo, com uma ou outra sutil discordância” (BRASIL, 2009, p.37). Na introdução do ensaio, o autor já havia justificado que a “relação poesia/sagrado aparece em quase todas as mentes e em todas as culturas. Ficaríamos aqui, por tempo ilimitado, só fazendo citações” (BRASIL, 2009, p.13).

Exposta tal premissa, o crítico tratou do conhecimento a partir do qual a arte é construída, bem como daquele por ela produzido. Desse modo, sugeriu que não se pode abstrair a dimensão teleológica da arte, pois ela é “transbordamento”. Ela, além de um elemento transfigurador, no sentido da experiência do sublime, deve-se fazer cognoscitiva: um modo de conhecimento diferenciado, ainda que possa parecer esse “irracional”. O conhecimento inerente à arte, segundo ele, transcenderia o racionalismo na perspectiva iluminista, e, citando Rimbaud, corroborou o pensamento deste, segundo o qual, o poeta desregula seus sentidos para alcançar uma realidade primeira, incompreensível à razão lógica para, assim, compor a sua obra. A abordagem assisiana se encaminhou no sentido de dirimir a antinomia do sensível e do inteligível. Nesse sentido, no capítulo do referido ensaio intitulado “A sensibilidade emotiva”, Assis Brasil tomou como ponto de partida uma tônica do pré-romântico Giambattista Vico – que contrapôs “a razão lógica de Descartes à sensibilidade emotiva, [...] ao engenho criativo” (BRASIL, 2009, p.26) – através do qual ele defendeu a interpenetração do racional com o sensível, bem como concebeu a fantasia enquanto instância propulsora de conhecimento humano. Vico, reputou o crítico piauiense, cunhou o termo *mitopoética* para “indicar a origem sacrossanta das posturas antigas do saber sensível” (BRASIL, 2009, p.27).

A ideia da arte enquanto forma de conhecimento só podia ser entendida por Assis Brasil em termos da integração entre sensível e inteligível e, somente por ela, a literatura poderia ir além de si mesma. Na parte final do ensaio, o crítico credenciou amplo espaço para evidenciar alguns poetas cujos versos se fizeram, conforme seu pensamento, a partir da referida integração, transcendendo a si mesmos e atuando como veículos de conhecimento, ainda que contrário à ótica iluminista. O fato de tê-los agrupado sob a terminologia de poetas apocalípticos mostra que Assis Brasil aproximou a produção de tais poetas aos escritos de João, apóstolo de Cristo, que, em “estado de delírio”, ultimou o cânon bíblico, utilizando-se de simbologias, com o livro cuja etimologia (do grego, *apokálypsis*) significa revelação.

Nessa etapa do ensaio, o autor não se preocupou em mostrar os pontos de convergências entre tais poetas, porém todos os argumentos anteriores são indicativos de que ele os dispõe em uma mesma elipse orbital cujo centro de gravidade deveria ser o “estado de

graça” do poeta que teria como fim o transbordamento desse estado nas suas criações. Como de costume, o crítico uniu poetas de épocas e lugares distintos (assim ele agiu ao reunir os expoentes da *Nova literatura*), destacando que tais artistas souberam fazer da literatura o lugar, por excelência, da “unidade emblemática” (amálgama de símbolo, sentimento, sensações e razão). Em meio a vinte poetas selecionados, aparecem nomes como os de Homero, Ovídio, Dante, Padre José de Anchieta, Rimbaud, Leopardi, Da Costa e Silva, Blake, Elizabeth Browning e Auta de Souza.

O substrato da experiência poética seria sempre sacral, aspecto que ele reiterou ao longo do ensaio e, assim sendo, revestiu tal experiência de um caráter essencialista, que, portanto, estaria além das intempéries históricas. Por sua dimensão sublime, a poesia traria, inerentemente, “essa natureza especial das coisas ocultas e obscuras que o racionalismo não atinge” (BRASIL, 2009, p.24). Esse argumento foi reforçado pela ideia de que o “primeiro princípio da Arte, da Poesia – da poesia de todos os tempos, e da moderna em especial – é o delírio, o furor, e não a razão” (BRASIL, 2009, p.23). Delírio que, para ser materializado, exigiria elementos da racionalidade. Ao contrário de opostas – sensibilidade e razão –, seriam esferas complementares, já que a sensibilidade precederia, em instância regular, qualquer intervenção racional na construção literária. Nesse âmbito, ressaltou que a razão – fazendo-se sensível – conferiria elaboração linguística e estilística ao sentimento poético, ao furor, em seu movimento ritualístico, ensejando a “materialidade dirigida conscientemente pelo poeta” (BRASIL, 2009, p.24), ou seja, a estruturação do texto. A conjugação da inspiração e elaboração textual resultaria na efetivação da *Forma literária*, que pressuporia a anterioridade do sensível e a posterioridade da razão. Pelo que se pôde depreender, para o crítico, tal processo equacionaria toda criação literária.

Ressalta-se que, em certo momento do ensaio, contraditoriamente, o crítico tenha dito que “a poesia *pode ou não conciliar* aqueles dois polos de conhecimento e apreensão da realidade [o sensível e o inteligível]” (BRASIL, 2009, p.40, grifou-se). Porém, antes, afirmara categoricamente que na poesia haveria a integração da sensibilidade e razão. Não obstante, a ambivalência ao proferir que *a poesia poderia ou não conciliar tais esferas*, a visão predominante foi a de que “a arte é dialética ao pervagar os dois conhecimentos, [...] o sensível e o racional” (BRASIL, 2009, p.22).

Ao expor suas ideias – considerando que toda escola literária sempre “se alterna do ponto de vista do Logos, ora sendo mais conceitual, objetiva, ora mais sensível e emblemática” (BRASIL, 2009, p.30) – argumentou que até mesmo a poesia representativa de escolas literárias como o Classicismo e o Parnasianismo, que utilizaram uma linguagem mais

conceitual, manteria independência em relação aos preceitos únicos da lógica racionalista. Tal aspecto – pode-se inferir – não aplacaria o delírio, o furor, o expediente sacral da gênese poética, por abrigar a sua dimensão simbólica. Nessa ordem, reconheceu o crítico que toda poesia, tanto aquela dos primórdios, eminentemente ritual, quanto a que foi “enquadrada em Escolas literárias de um ponto de vista formal e estilístico, continua[riam], no entanto, com o seu lado mágico, simbólico” (BRASIL, 2009, p.37), não se destituíam de sua origem sacrossanta, visto que “a Palavra/Logos é a essência mesma da *poiesis*” (BRASIL, 2009, p.39).

Conforme observado, há alguns pontos convergentes entre o pensamento de Assis Brasil sobre o fenômeno literário e os ideais propagados pelo Romantismo alemão, conforme se pode ainda perceber em uma questão abordada pelos pesquisadores italianos Giovanni Reale e Dario Antiseri, em *História da filosofia: do romantismo ao empiriocriticismo*, segundo a qual afirmam que todo romântico alemão “tem sede de infinito; [...] E talvez nunca como nessa época se tenha falado tanto de infinito, entendido nos mais diversos modos” (2005, p.32). Não obstante, vale destacar, a partir do estudo dos referidos autores, um aspecto que, ao contrário, revela divergência entre as proposições assisianas e aquelas defendidas pelo movimento dos românticos alemães, no que tange à relação forma-conteúdo:

No que se refere à forma de arte tipicamente romântica, a característica essencial é a que Schlegel já indicara, ou seja, a prevalência do conteúdo sobre a forma e, portanto, a reavaliação expressiva do informal (de onde o fragmento, o inconcluso e o esboço [...] caracterizam as obras dos autores desse período) (REALE; ANTISERI, 2005, p.13).

Durante os primeiros anos de trabalho no SDJB, o discurso crítico assisiano esteve marcado pela antinomia forma-conteúdo, como já fosse perceptível o desejo de transcendê-la, algumas ambiguidades marcaram seu pensamento até que ele encontrasse um ângulo ajustado para a questão. Por exemplo, na crítica ao romance *A amazonas*, de Consuelo dos Reis e Mello (SDJB, 09 fev. 1958, p.8), Assis cobrou da autora que rompesse com tal dicotomia. No entanto, a dicotomia reclamada, vez por outra, marcou seu próprio discurso ao analisar algumas obras, como ocorreu ao se referir – para citar um exemplo – ao livro *Boca do inferno*, de Otto Lara Resende: “Os contos de Otto Lara Resende enfeixados no volume *Boca do inferno* nos dão essa sensação de indiferença do autor pela obra. [...] surge Otto Lara sem nada para nos dizer ou transmitir. Seus contos são velhos *na forma e no conteúdo*” (BRASIL, SDJB, 12 maio 1957, p.2, grifou-se). Contudo, ainda no SDJB, o crítico expôs uma concepção de *Forma literária* próxima daquela que, posteriormente, ultimou suas oscilações:

“A narrativa de ficção sofreu, através dos tempos, várias investidas técnicas, enriquecendo-se e evoluindo num sentido para onde caminham todas as expressões artísticas: a organicidade, que é igual à FORMA” (BRASIL, SDJB, 17 set. 1960, p.4, grifo do autor).

Em uma tentativa de desfazer a mencionada antinomia, o crítico advogou que a forma atuaria como o espaço de organização do conteúdo, da intuição, da inspiração. Ainda no texto de 17 de setembro de 1960, argumentou que as “necessidades expressivas” pressupunham um “planejamento”, porém este jamais poderia ser traçado previamente, visto que surge em função do que está sendo criado, constituindo algo que ele denominou de modo mais elaborado sob a terminologia de “concepção artística”, conforme será especificada mais adiante. Para elucidar sua postura, argumentou, por exemplo, que aqueles escritores que se utilizam de uma técnica revolucionária são guiados por uma já existente necessidade de rebeldia e de insatisfação. Com efeito, o jovem crítico enfatizou que essa preocupação técnica havia sido forjada pelo avanço da ciência, acrescentando:

O artista [...] sentiu necessidade de, mais racionalmente, atuar no seu ato criador. As preocupações formais lhe surgiram mais amiúde; se o mundo tem a sua organização, a sua feição, uma, e o artista se propõe a recriá-la, não era justo que se dispersasse e fizesse de sua necessidade de comunicação um simples jogo arbitrário ou inconsequente (BRASIL, SDJB, 17 set. 1960, p.4).

No excerto, sobressai a importância da técnica, da razão, no ato criador para que este não se torne arbitrário ou inconsequente. Se é a crítica, segundo sua ótica, um gênero literário, ambas, literatura e crítica, estariam, pois, submetidas à racionalidade iluminista. Tal pensamento foi reelaborado, conforme se pode constatar em *Poesia: origem sacrossanta da palavra*, no qual o crítico defende a equivalência entre o sensível e o inteligível e defende que a arte se propõe como um conhecimento válido, ainda que “irracional”, se considerados os ideais iluministas. Assim, é possível identificar alguns estágios pelos quais passou sua argumentação até superar as oscilações presentes em seus escritos.

Ao comentar acerca da arte enquanto receptáculo harmônico do sensível e do inteligível, afirmou que o expediente racional viria para organizar o “sentimento poético”, que é impulso primeiro, inato, que “já nasce fincado em nossas entranhas” (BRASIL, 2009, p.7). Portanto, o momento que sucederia a esse impulso poético seria a razão, ou seja, o trabalho racional da ordenação, a “materialidade dirigida conscientemente pelo poeta”. Ainda no mesmo ensaio, explicitou:

A Forma: aqui está a unidade de cada poema, de cada criação. E por meio da Forma podemos apreciar um poema que nos é totalmente obscuro racionalmente, como é o caso dos poemas de Mallarmé [...] e dos poemas de Rimbaud, aqui o *artista* e o *vidente* se realizando como criadores²² (BRASIL, 2009, p.24, grifos do autor).

Se a Forma vinha sendo aliada ao expediente racional, como um momento posterior à inspiração ao qual o crítico chamou de “sentimento poético”; no fragmento acima, o crítico expôs um estágio distinto e cabal do seu entendimento sobre a concepção de Forma, termo que aparece em destaque por representar o próprio fenômeno literário. No caso, como lugar de unidade da criação, abrigando, a um tempo, o sensível e o racional. Assim – pode-se inferir –, se a *Forma literária* é o estágio último, unidade que abriga o “sentimento poético” e a estruturação ou “materialidade”. Ela é, enfim, apresentada como totalidade criativa, somente possível, segundo o crítico, se for conferida organicidade aos elementos constitutivos do texto. Desse modo, ficam evidentes as etapas pelas quais passou o pensamento do crítico sobre *Forma literária* até chegar à sua culminância.

Tal pensamento encerra também o escopo desta seção: encontrar não um conceito de literatura – visto que, em não se permitindo ser retida, paralisada, seria este um propósito de antemão malogrado –, mas princípios que possibilitassem visualizar uma noção do fenômeno literário presente em seus escritos. O percurso por meio do qual Assis Brasil construiu sua concepção acerca da “Forma”, ou seja, do fenômeno literário, proporcionou elementos relevantes para tal objetivo, uma vez que esta representaria a experiência última e materializada do “esplendor primigênio”, a imanência que remete à transcendência – a experiência do sublime que se faz um modo de conhecimento específico, ainda que possa parecer “irracional”. Assim, na unidade da criação estaria a superação dialética das antinomias: “delírio” e “materialidade”. A utilização de proposições direcionadas especialmente ao gênero poético, no referido ensaio, não acarretou prejuízos ao fim proposto, visto que o próprio crítico se utilizou, diversas vezes, de termos mais amplos como: arte, experiência literária, *poiesis* e, o termo mais ressaltado, Forma literária.

Nesse sentido, a noção rastreada pode ser caracterizada segundo três propriedades: 1) a *poiesis* tem gênese sacrossanta que lhe garantiria um caráter mágico, transcendental, desde as expressões artísticas primitivas até as contemporâneas, permitindo sempre a revivescência da “experiência primordial”; 2) a criação literária não deve convergir para si mesma, pois, ao

²² Assis Brasil faz referência à concepção moderna de poesia com base na antinomia proposta por Marcel Raymond (1897-1981) que, considerando a alternância entre delírio e razão, colocou, de um lado, a vertente dos poetas videntes representada por Rimbaud e, do outro, a dos poetas artistas, representada por Mallarmé.

interligar finito e infinito, remete a algo além do próprio texto, pelo poder de transfiguração da linguagem; 3) sendo um modo específico de conhecimento que integra o sensível e o racional, a Forma literária se efetiva como unidade de sentido.

De modo explícito ou implícito, tais propriedades estiveram na base da sua proposição da *Nova literatura*. Após expor parâmetros – mínimos que o tenham sido – que permitiram elucidar a noção do fenômeno literário que balizou a crítica assisiana e foi por ela balizado, no tópico seguinte, o mesmo rastreamento será feito com o fim de apresentar a visão de crítica literária que predominou nos escritos de Assis Brasil.

2.2 Crítica: criação e reflexão

Assis Brasil se manteve como crítico atuante na imprensa carioca no período de 1956 até a década de 1970, aproximadamente. Esse arco temporal demarcou um período de profundos questionamentos em relação à crítica literária nacional, aspecto que também ganhou destaque nas suas reflexões. Pontuar, nesse domínio, algumas questões por ele abordadas servirão de base para esclarecer a sua concepção específica de crítica literária.

Ao elaborar a tese da *Nova literatura*, entre os gêneros literários que tomou como eixo de suas investigações (romance, poesia e conto), acrescentou a crítica literária. A defesa da crítica literária enquanto atividade criadora foi uma ideia ortogonal a todo o pensamento de Assis Brasil. Ao elucidar as obras fundadoras da *Nova literatura*, afirmou: “Aí estão os marcos estéticos da nova literatura brasileira, nos quatro gêneros literários, incluindo a crítica” (BRASIL, 1973, p.24). Tais gêneros se aproximariam, segundo sua ótica, pela identidade criativa e criadora, mas se distanciariam no que tange ao caráter da funcionalidade, visto que a crítica não prescindiria do seu caráter analítico e judicativo, utilizando-se em, alguns momentos, de elementos distintos daqueles que regem a criação literária. A esse pensamento se pode acrescentar, portanto, que a crítica estaria para os demais gêneros literários em relação de homologia e não de analogia, haja vista esses aspectos de confluência e de divergência mencionados.

A concepção assisiana de crítica, em grande parte – assim como sua concepção de literatura –, é tributária do Romantismo alemão. Um dos nomes exponenciais do referido movimento, Friedrich Schlegel, ao particularizar sua visão acerca da crítica literária, no parágrafo 117 dos fragmentos publicados na revista *Lyceum der schönen Künste* (*Liceu das Belas artes*), em 1797, explicitou que:

Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é ele mesmo uma obra de arte na matéria, como exposição da impressão necessária em seu devir, ou mediante uma bela forma e um tom liberal no espírito da antiga sátira romana, não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte (SCHLEGEL, 1997, p.38).

Os românticos alemães, de modo geral, defenderam mais diretamente uma crítica interna, processada na própria fatura da obra, não obstante a legitimação, no discurso de tal movimento, de uma crítica externa à obra, desde que exercida por um poeta, em função da sua autoridade criadora. Na sua crítica, Assis Brasil ao proceder as suas análises defendeu tanto a crítica externa que recria a obra literária – quanto a interna; para enfatizar esta última, utilizou-se frequentemente da expressão “o romance enquanto forma”, afirmando que uma das marcas dos representantes da *Nova literatura* era evidenciar a nova fase, a partir das técnicas literárias utilizadas em suas obras de criação. A crítica externa deveria ultrapassar a análise fria e chegar a uma leitura e escrita profundas e criadoras, dotadas de metodologia que garantisse o vínculo entre a análise e a obra, a fim de evitar que aquela se dispersasse, especialmente, ao tratar de aspectos extrínsecos desta. A objetividade, por ele reclamada, equilibraria a inexorável subjetividade presente na crítica, impedindo que o crítico se desencaminhasse para o mero impressionismo.

Não obstante os pontos convergentes entre os princípios da crítica assisiana e aqueles próprios dos românticos alemães, nos escritos do piauiense, percebe-se que a ideia romântica do “gênio” foi substituída pela habilidade do escritor de utilizar os recursos técnicos de forma inventiva e orgânica. Assim, em vez de ressaltar a originalidade do gênio, destacou a capacidade do escritor de revitalizar a literatura nacional, sobrepujando as influências ao revelar seu talento particular, não mais submetido às regras das escolas literárias. Diferentemente da estética do gênio – segundo a qual a criação se desprenderia dos domínios da razão, avançando efusivamente para as sensações, para o âmbito da subjetividade profunda –, nas especulações assisianas, a literatura foi concebida como princípio ontológico no qual a razão deveria se harmonizar à sensibilidade.

No que concerne ainda ao pensamento dos românticos alemães em relação à crítica literária, vale acrescentar o pensamento de João César de Castro Rocha por abrigar bem a causa: “o exercício crítico [para os românticos] deveria ser propriamente logológico, isto é, criador, iluminando aspectos novos do texto estudado” (ROCHA, 2011, p.131). Em conformidade com tal aspecto, destacou o crítico piauiense: “a crítica e o ensaio são também criativos [...] por recriar a obra ao nível da leitura crítica e sensível” (BRASIL, 1995, p.300), contudo – ressalta-se – essa postura não implicaria a negação de metodologia na elaboração

da crítica. Para Assis Brasil, tão inalienável quanto o viés criador, era a utilização de critérios metodológicos que, segundo sua ótica, eram pré-requisitos também necessários à elaboração de qualquer peça literária. A esse processo, ele denominou de “concepção artística ou literária”, categoria responsável por vincular a “inspiração” à “materialização”, promovendo a coerência interna da obra e, sob a qual, estaria embasada, pode-se depreender, a chamada crítica interna.

Segundo o crítico piauiense, para realizar devidamente a sua função analítica e judicativa, a crítica – como já estava acontecendo com a *nova crítica* – deveria estar “aparelhada [e] mais culturalmente armada” (BRASIL, 1975c, p.17), uma vez que, ao se analisar uma obra, não se estaria somente investigando estruturas funcionais, mas também significando linguagem, em processo multifacetado. Assim, a crítica demandaria, concomitantemente, teor inventivo, habilidade técnica e orientação metodológica que, adequadamente dominados, garantiriam um resultado profícuo tal como ocorreria, homologamente, à produção literária, consideradas as especificidades de cada gênero, no universo da *Nova literatura*.

Nesse sentido, foi enfático ao destacar que a *nova crítica* era inventiva, porém armada, fato que permitia ao crítico atender as demandas da obra, em detrimento da importação de métodos apriorísticos que trariam distorções à análise, como ocorria, por exemplo, com a crítica acadêmica e com a crítica de tendência sociológica, baseada em “veleidades políticas de esquerda” (BRASIL, 1975c, p.48). Sua aversão à “abordagem ideologicamente partidária” de obras literárias foi marcante em sua crítica, desde sua experiência no SDJB, como se observa em um fragmento da crítica destinada ao romance *A cidade sitiada*, de Clarice Lispector:

[A] suposta alienação estaria no fato de a obra não suscitar debates ou causar mal-estar no meio onde apareceu ou se acentuar através de uma suposta mensagem. Isolada dessas causas externas, estaria a obra alheia a uma participação que alguns exigem de todo artista. Este é outro erro de focagem da obra como criação, pois o artista não exclui pelo simples fato de não visar *a priori* determinados fins, [de acordo com as] exegeses humanísticas forçadas dos críticos que exigem que o artista seja um engajado ou a sua obra não terá importância. Mas não terá importância em relação a quê? Em relação a algo completamente estranho a arte (BRASIL, SDJB, 03 dez. 1960, p.4).

Aliado a essa visão, advogou que a crítica não deveria partir “especificamente, de um método, de uma ‘camisa de força’, mas de um princípio, ou seja, o de que a obra é *mensurável* [somente] dentro de determinados critérios” (BRASIL, 1995, p.45, grifos do autor). Sempre

advogando que na confluência da objetividade com a subjetividade, a crítica resultaria sempre criação.

Embora o crítico piauiense tenha se mostrando simpatizante das ideias de Afrânio Coutinho, distanciou-se, sobremaneira, deste, no que tange à visão acerca da crítica enquanto gênero literário. Para Afrânio Coutinho, a literatura, ao contrário da crítica, não visaria à informação. Assim, enfatizou que “a crítica literária te[ria] por meta os gêneros, mas não [seria] um deles. Ela os estuda, sem se confundir com eles” (COUTINHO, 1987, p.662). A argumentação de Coutinho está respaldada, pois, na ideia de que a literatura não se constitui como meio de conhecimento, pois, sendo arte, teria origem “na imaginação criadora”. Conforme se pôde observar, de modo amplo, na visão assisiana, tais concepções – arte e conhecimento – não são excludentes entre si, mas complementares.

Pela natureza da discussão, cabe aqui expor o pensamento do jornalista e escritor José Castello que também direcionou seu discurso para a corrente dos que concebem a crítica enquanto gênero literário. Castello, em *A crítica como ficção* – texto publicado no seu *blog* denominado *A literatura na poltrona* – defendeu, como sugere o próprio título, que toda crítica literária é uma forma de ficção. Na sua abordagem, com ecos de quem se quer pioneiro, declarou que mesmo “no trato mais científico da literatura, encontramos sempre as nuances de uma subjetividade e de ‘uma maneira de ler’” (CASTELLO, 2011, s/p.). Enfatizou também que a crítica seria sempre uma invenção, um gênero literário, por resultar de uma relação subjetiva entre crítico e obra. Estando ela submersa nas fantasias, emoções e memórias do crítico, conseqüentemente, surgiria como produto de suas inquietações singulares, não sendo senão desdobramento da ficção. A argumentação de Castello, guardadas suas peculiaridades, apresenta-se em confluência com as pressuposições assisianas, sobretudo, na ênfase dada pelo piauiense em relação ao influxo da “experiência humana” do crítico nas suas análises.

De acordo com Assis Brasil, a inventividade crítica teria como respaldo também a linguagem utilizada que deveria ser fecunda e criadora, consoante a linguagem analisada, o que não implicaria emulação do estilo da obra. No texto de Castello, ao contrário da concomitância reclamada por Assis Brasil entre subjetividade e critérios metodológicos no exercício crítico, estes últimos foram tomados como estratégia para acobertar a ideia de que a crítica não é senão fruto da subjetividade de quem a exerce. De acordo com as premissas assisianas, é possível concluir que os critérios metodológicos não serviriam senão para conferir verticalidade à inclinação subjetiva do crítico. Não obstante tenha deixado entrever que a dimensão subjetiva poderia ser também porta de acesso para o impressionismo, aspecto

do qual crítica alguma estaria de todo isenta, lembrou ele que as impressões seriam uma das vertentes de todo ato analítico. Um dos pontos altos de suas especulações, todavia, está na descrição e na defesa do que designou como *Crítica reflexiva* – da qual se ocuparão as próximas páginas.

2.2.1 *Crítica reflexiva*

A *Crítica reflexiva*, metodologia de análise idealizada por Assis Brasil, foi elucidada no final do quarto volume de *A nova literatura*, que é dedicado à crítica. O autor passou de uma argumentação predominantemente coletiva a uma sugestiva daquilo que seria o seu posicionamento particular para uma etapa posterior da *nova crítica*:

Crítica aberta seria apenas uma sugestão, uma hipótese para a atuação crítica, mas preferimos ainda chamá-la de *crítica reflexiva* – um pensamento globalizante que tenderia – sem esgotar, é evidente – abarcar a obra de arte nos aspectos mais próximos do crítico e de sua cultura, de sua formação. Não seria uma volta ao impressionismo, porque agora a crítica, em sendo *reflexiva*, estaria armada para enfrentar a obra como uma invenção, uma criação, com seu mundo próprio e até suas “leis” próprias (BRASIL, 1975c, p.41, grifou-se).

Após especular sobre a *nova crítica*, Assis Brasil ressaltou que ela – em “íntima relação com o referente” – possibilitou uma outra perspectiva à sua prática específica que, pelo aprofundamento metodológico, alcançava um novo estágio, o da *Crítica reflexiva*, para ele, genuinamente criadora, negando-se à postura subsidiária de quaisquer teorias que, por vezes, tomavam a obra como “paciente inerte”, pois “revolv[iam] sua pele, seus cabelos, e nunca desc[iam] às suas entranhas” (BRASIL, 1975c, p.67). De acordo com o autor, isso não implicaria objeção absoluta à abordagem de tais teorias no ato analítico, mas a negação de ortodoxias e dogmatismos. Assim, contestou a importação aleatória de métodos e teorias engendradas por demandas de outras áreas do saber – construídas segundo contextos específicos de culturas estrangeiras – como fundamento para analisar uma obra literária brasileira, por mais “universal” que fosse a mensagem depreendida a partir de seus elementos configuradores. Defendeu que esses elementos constitutivos é que ensejariam os critérios críticos para uma abordagem eficaz da obra; evitando, assim, gratuidades e modelos apriorísticos. Não negou que os empréstimos metodológicos e conceituais tivessem o seu valor e que trouxessem “proveito, desde que não se [fizesse] do dogmatismo a última palavra”

(BRASIL, 1995, p.15). O autor piauiense ponderou ainda que o tão exigido anseio dos intelectuais por uma literatura brasileira não teve correspondência no âmbito da crítica literária que se comprazia diante dos “modelos alienígenas, alguns bastante estranhos à formação cultural de nossa literatura” (BRASIL, 1975c, p.22). Acrescentou que diversos críticos brasileiros, sobretudo, entre os citados por Afrânio Coutinho, em *Tradição afortunada* (1968), tiveram alguma contribuição nessa busca particular, mas sem êxito, porque – ressaltou o crítico – nunca estiveram apoiados por uma “reflexão” profunda e enfática. A ênfase no termo reflexão não foi senão uma forma de conferir relevância à sua metodologia crítica, que ele apresentava, na ocasião, ao seu leitor. Para ele, em meio à “tradição afortunada”, “Machado de Assis talvez [tivesse] sido o escritor mais lúcido neste sentido” (BRASIL, 1975c, p.62).

Barthes, no seu *Crítica e verdade*, lançado originalmente em 1966, por sua vez, também aludiu à existência de uma crítica francesa que devia “muito pouco, senão nada, à crítica anglo-saxônica, ao spitzerismo, ao crocismo” (BARTHES, 1982, p.158). Nessa mesma linha analítica, em relação ao cenário brasileiro, frisou Assis Brasil que:

Algumas observações, no entanto, poderiam nos levar a concluir que sempre lutamos por uma literatura caracteristicamente brasileira, mas temos uma crítica que teima em usar modelos alienígenas, alguns bastante estranhos à formação cultural de nossa literatura [...]. Mas temos que insistir que a crítica de hoje – ou o que foi posto em seu lugar – a crítica mais jovem, a que se processa na cátedra, no livro e nos salões de conferência, se atrela em demasia a estéticas da moda, ou mesmo, a filosofia da arte, que nada têm em comum com o nosso processamento cultural (BRASIL, 1975c, p.22).

Insistiu ele na eficácia da *Crítica reflexiva* – cuja configuração só foi possível devido ao trabalho sistemático promovido pela *nova crítica* – que “trata dos valores qualitativos de uma obra e não apenas do [seu] mecanismo estrutural” (BRASIL, 1995, p.38). Nesse fragmento, contestou a difusão do método estruturalista (opôs-se igualmente aos modelos que tratou como *crítica ideológica e afins*: marxista, psicanalista, existencialista), no âmbito universitário, que, em sendo válido, para algumas áreas, “como para a antropologia, por exemplo, se esgota[va] e se limita[va] em relação a uma obra de criação” (BRASIL, 1975c, p.20). Além disso, segundo sua ótica, a crítica acadêmica resultava, no mais das vezes, em empréstimos e sofisticações gratuitos. Assim, predicou:

Diante de tal posição, somos levados a concluir que a crítica brasileira – em tese – tem se conduzido numa posição cômoda de pura *ação crítica*, sem um mínimo interesse por uma *reflexão crítica*, que estivesse à altura hoje de nossa melhor criação literária. E quando vem a reflexão comumente é

“inspirada” em metodologias filosóficas, linguísticas ou mesmo sociológicas [...]. A crítica precisará de um modelo apriorístico para a sua aplicação? Ou é mais justo e objetivo que a crítica encontre, no objeto artístico, um caminho próprio à sua interpretação? (BRASIL, 1975c, p.22, grifos do autor).

Os princípios da *Crítica reflexiva* – reflexão concomitante sobre a obra, a crítica em si, e, por conseguinte, sobre a própria atuação do crítico – delineariam um processo que, reinventando-se a cada nova análise, por força da natureza da obra em foco, tomaria feição, pois, no devir, no transformar-se constantemente. O crítico ressaltou que não estava expondo um modelo, “pois se trata[va] daquela *crítica individual* que, como sugeriu Antonio Candido, ‘part[ia] de uma impressão para chegar a um juízo’” (BRASIL, 1995, p.46, grifo do autor).

Assis Brasil esclareceu que, além de considerar o contexto no qual a obra surgiu, para a eficácia da *Crítica reflexiva* não se podia negligenciar também uma das condições inalienáveis da obra literária, a sua natureza perdurável: seus valores assegurados para além do contexto que a engendrara. Ponderando este e outros atributos, tal crítica teria razões para não eleger um pensamento estético que lhe tolhesse as amplas perspectivas diante de uma obra em análise. Assim sendo, pode-se dizer que se trata de um método aberto a buscas constantes de sentido para o fenômeno literário que, por seu turno, não cessaria de codificar a si mesmo, bem como as informações que veicula e que se fazem renovadas a cada leitura que dele se faz. Nesse domínio, elucidou:

Dessa crítica autônoma, aberta e ao mesmo tempo objetiva, sem os subterfúgios impressionistas, mas recorrendo à experiência humana e literária, sairia uma crítica genuinamente reflexiva – análise e interpretação da obra em sua feição totalizante. E seria ao mesmo tempo uma crítica criadora, pois estaria ao nível também de uma *metalinguagem* (BRASIL, 1975c, p.63, grifo do autor).

O termo metalinguagem, uma referência aos postulados de Roland Barthes, já havia sido citado anteriormente, quando Assis Brasil apresentou um aspecto louvável – embora o crítico piauiense reprovasse o estruturalismo barthesiano – do pensamento do crítico francês quando este afirmou que a melhor crítica literária seria aquela exercida nas fronteiras das ideologias, dizendo-se liberto para usar todas ou nenhuma ideologia. Metalinguagem foi um vocábulo utilizado por Barthes ao argumentar que “a crítica é discurso sobre um discurso; é uma linguagem segunda ou metalinguagem (como diriam os lógicos), que se exerce sobre uma linguagem primeira” (BARTHES, 1982, p.160), cuja operacionalidade não seria descobrir verdades, mas somente validades. Roland Barthes advogou que, se por um lado, pode-se falar em metalinguagem enquanto discurso objetivo, concomitantemente, há de se

reconhecer que é também a crítica engajada na existência histórica e subjetiva daquele que a realiza, visto que a linguagem é escolhida “como o *exercício* de uma função intelectual que lhe pertence particularmente, exercício no qual, ele põe toda a sua ‘profundidade’, isto é, suas escolhas, seus prazeres, suas resistências, suas obsessões” (BARTHES, 1982, p.163, grifos do autor). Nesse aspecto, em específico – ressalta-se – o pensamento assisiano se aproxima dos postulados barthesianos.

A expressão “feição totalizante” da qual Assis Brasil faz alusão no excerto supracitado – ao se referir a uma crítica autônoma, aberta e objetiva – diz respeito à possibilidade de a análise da obra atender à formação humana e cultural do crítico de modo amplo, levada ao último grau na sua persistência investigativa, embora saiba ele que uma obra plenamente realizada jamais se dará por completo; seu sentido será, portanto, sempre adiado. O autor, reiteradas vezes, lembrou que para a eficácia de um método crítico – como o de Antonio Candido, um dos mais significativos antecessores da *nova crítica* – dever-se-ia sempre considerar a obra, segundo o sistema que a gerou. Nas palavras assisianas: “podemos recorrer àquele ‘sistema’ de obras e experiências inter-relacionadas [...] e que nos fornecerá uma espécie de *matriz* [...], dentro de uma variante de trabalho” (BRASIL, 1975c, p.62, grifo do autor). Dessa forma, a crítica não partiria de critérios especificamente prontos, ela se efetivaria ao refletir sobre cada obra em foco cuja análise só se faria eficazmente se priorizadas suas demandas específicas dentro de uma metodologia “pensável nos limites da mais ampla formação cultural de um crítico” (BRASIL, 1975c, p.61).

O autor de *O aprendizado da morte* censurou o *modus operandi* da crítica acadêmica, no que concerne às importações das mais diversas teorias estrangeiras para “aplicá-las” – “eles adotam mesmo este termo” (BRASIL, 1975c, p.35) – à análise de uma obra (que tão onerosamente passou a ser chamada de nacional), utilizando-se, como critério para a escolha de uma teoria, apenas o modismo ou a preferência ideológica, em detrimento daquilo que Assis Brasil reclamou como fundamental: a *reflexão crítica*. Nesse sentido, citou como prolífica, a crítica de Fausto Cunha que se voltou, acertadamente, para os inúmeros ângulos de observação de uma obra, a partir de uma orientação de ordem estética. O que Fausto Cunha propunha, segundo ele, distanciava-se, consideravelmente, do ato simplório de “tirar da prateleira Freud e Foucault, para aplicar seus ‘modelos’ a um romance ou a um conto” (BRASIL, 1975c, p.20).

De acordo com o crítico piauiense, conferir primazia a uma perspectiva teórica única, sendo ou não previamente estabelecida, atrofiaria a compreensão orgânica do fenômeno literário, sobretudo, no caso de se conferir ênfase exclusiva quer na exterioridade da obra,

quer nos procedimentos estritamente autotélicos. Na ensaística assisiana foi enfática a censura contra os excessivos empréstimos metodológicos de que se guarnecia a crítica acadêmica, cujo produto fugia “muitas vezes do campo específico da literatura” (BRASIL, 1975c, p.18), em uma postura que, consideradas as devidas distâncias, também era comum aos críticos diletantes quanto às suas digressões, que em nada se relacionavam com a obra em foco.

A *Crítica reflexiva* não excluiria teorias e métodos por xenofobismo, eles seriam utilizados se a obra assim o determinasse. Postura da qual o crítico não declinou, como se pode observar, vinte anos depois no livro *Teoria e prática da crítica literária* (1995), corroborou-a, utilizando-se quase que integralmente das mesmas palavras empregadas no ensaio *A nova literatura*, de 1975 (transcrito acima, na página 75), conforme mostra o fragmento abaixo:

Dessa crítica autônoma em relação a modelos apriorísticos, embora objetiva e sem subterfúgios impressionistas frouxos, mas recorrendo à experiência humana e literária, sairia uma crítica literária *genuinamente reflexiva* – análise e interpretação da obra em sua feição totalizante, sob a visão cultural do crítico (BRASIL, 1995, p.45, grifou-se).

Do excerto acima, vale enfatizar três aspectos: 1) A recorrência à expressão “experiência humana” alude à força determinante da formação humana e cultural do crítico – experiência particular e subjetiva, o que difere dos “subterfúgios impressionistas de afetividade e emoções fáceis” (BRASIL, 1995, p.44) – e sua inexorável influência no resultado final do processo crítico. 2) A objetividade que, por vezes, aparece ao lado do termo científico foi por ele apresentada como um modo de organização lógica pressuposta pela devida análise de uma obra. A defesa da postura científica e objetividade crítica coincidiu com a negação da sua neutralidade. Tal como ocorre no fenômeno literário, conforme enfatizou, também na crítica, intuição e razão não seriam antagônicas, mas complementares. Acrescenta-se que, de acordo com as ponderações assisianas, a análise crítica, considerada a vertente judicativa que julgou imprescindível, deveria ter como bússola o primado do texto sobre o contexto, o que não impediria a intervenção da subjetividade do crítico. Este e obra alterariam suas naturezas pelas afetações proporcionadas durante o ato analítico. A obra, o crítico e a crítica estariam sempre sendo alterados, no fazer-se da *reflexão*, processo desacelerado e reativado, respectivamente, ao término e ao início de cada análise. 3) A “feição totalizante” da *Crítica reflexiva* deve ser relativizada, pois, segundo o crítico, só seria assim concebida, sob a visão cultural e particular do crítico – que deverá explorar a obra da forma mais ampla possível – já que interpretação alguma esgotaria os valores e sentidos que uma obra literária

porta consigo, conforme ele mesmo reconheceu: “nenhuma abordagem teórica e prática se completa dentro dos infinitos aspectos do *objeto* criado” (BRASIL, 1995, p.15). Enfatizou, ainda, que as escolhas feitas pelo crítico no ato de leitura e análise de uma obra – o ângulo de abordagem, os aspectos focalizados, os critérios norteadores da análise – seriam sempre compósitos de um discurso, a um tempo, inventivo e sistemático.

A *Crítica reflexiva*, pelo que se pode inferir, não seria senão uma travessia da qual não se pode sair incólume. Assim, todo crítico seria, inevitavelmente, tocado pelas nuances da obra criada e criadora que, por seu turno, seria sempre recriada a cada análise. É relevante ressaltar que Assis Brasil, ao avançar com a defesa de sua *Crítica reflexiva*, não tratou da validade extensiva dos métodos intrínsecos em detrimento dos extrínsecos. Assis Brasil problematizou a relevância dos aspectos ressaltados no ato crítico – fossem extrínsecos ou intrínsecos, sem aludir a essa nomenclatura propriamente –, pois deveriam ser eles, imprescindivelmente, uma resposta às questões propostas pela própria obra, pois tal era a instância legitimadora da *Crítica reflexiva*. Fundamental, portanto, é que a própria obra determinasse “à crítica literária o enfoque a seguir, que se transformaria, com a manipulação do material em exposição (a obra), num método provável para a compreensão daquela obra em particular” (BRASIL, 1975c, p.63).

Contudo, há pontos sintomáticos na exposição supracitada. Se ele defendeu uma postura “radicalmente oposta à posição que quer atrelar a crítica a uma ideologia seja política, filosófica, ou quantas categorias possam surgir” (BRASIL, 1975c, p. 20), defendendo uma crítica objetiva que não precisaria de métodos apriorísticos, percebe-se, nos seus argumentos, certas contradições. Por exemplo, posicionar-se radicalmente contra a uma crítica ideológica, política, filosófica, etc., é contraditório ao seu manifesto reconhecimento, tantas vezes professado, de que a subjetividade do crítico não pode ser negada no seu exercício, a despeito da utilização de uma metodologia e de critérios. É patente que toda subjetividade é portadora de valores que se aliam a algum tipo de ideologia e que virão à tona no momento da apreciação e, mormente, quando do julgamento (aspecto inalienável da crítica, como ele mesmo destacou) de uma obra literária. Assim, como poderia a *Crítica reflexiva* deixar de ser ela também ideológica?

A tentativa de equiparar teorias importadas e métodos apriorísticos a ideologias não deixou de fragilizar seus argumentos. Se não se pode destituir a subjetividade do crítico em seu exercício, como evitar os elementos apriorísticos que lhe são indissociáveis? Além disso, de ideologias estão igualmente carregados os métodos *a posteriori*, a despeito de toda pretensão de objetividade, pois as demandas da obra não são identificadas senão por meio de

uma ótica particular e subjetiva, como ele próprio reconheceu. Assim, se tais posturas críticas não coibiriam a subjetividade, conforme ele mesmo ressaltou, como poderiam coibir as ideologias que lhe são inerentes? Em *Teoria e prática da crítica literária* (1995), o crítico fez uma ponderação que pareceu rever a contradição, porém sem êxito: “muitos estudiosos – o que é nossa posição como crítico – não se apegam estritamente a uma visão científica ou ideológica da crítica, preferindo, quando muito, uma concessão ligeira a sistemas ou métodos” (BRASIL, 1995, p.17). Ocorre que “concessões ligeiras” a quaisquer sistemas ou métodos não revogam, por momentâneas que sejam, as ideologias que lhes são pertinentes. Afinal, ele próprio reconheceu, sem muita demora, sua opção pelos que não tinham oportunidade nos meios midiáticos de maior projeção, estreados ou não, usando como medida para tal eleição o vigor estético das produções de tais escritores, segundo sua ótica particular.

É inegável que os postulados assisianos sobre a *Crítica reflexiva* encimam as noções básicas sobre sua concepção de crítica literária, objetivo deste tópico. Como ressaltou ele, a *Crítica reflexiva* – objetiva e subjetiva, analítica e inventiva – parte da ideia de que a literatura é arte pulsante e se faz, tal como ela, também criação.

2.3 Campo literário e memória

Foi durante a adolescência, aos quinze anos, que Assis Brasil escreveu seu primeiro romance – embora tal narrativa só viesse a público em 1953 – com o título de *Verdes mares bravios*. Em 1954, venceu alguns concursos de contos promovidos pelo *Jornal de Letras*, dirigido por Elísio Condé, bem como pela revista *A Cigarra*, à época, dirigida por Constantino Paleólogo. Convidado, passou, a partir daquele ano, a colaborar com contos para os referidos periódicos. Em 1955, reuniu as narrativas curtas premiadas a outras em uma coletânea intitulada *Contos do cotidiano triste*. Esse foi o princípio de um percurso que levou o garoto de inspiração alencariana a chegar além, muito além daquelas experiências primeiras, até se tornar um escritor-crítico.

Uma das vertentes de sua atuação como crítico foi dividir suas obras em séries, entre as quais se destacam: **I) Tetralogia piauiense:** *Beira rio beira vida* (1965), *A filha do meio-quilo* (1966), *O salto do cavalo cobridor* (1968) e *Pacamão* (1969); **II) Ciclo do terror:** *Os que bebem como os cães* (1975); *O aprendizado da morte* (1976); *Deus, o sol, Shakespeare*

(1978) e *Os crocodilos* (1980); **III**) *Ciclo dos romances históricos*²³: *Nassau, sangue e amor nos trópicos* (1990); *Villegagnon, paixão e guerra na Guanabara* (1991); *Tiradentes, poder oculto o livrou da forca* (1993); *Jovita, missão trágica no Paraguai* (1993); *Paraguaçu e Caramuru: paixão e morte da nação Tupinambá* (1995); *Bandeirantes, os comandos da morte* (1999). Além das séries mencionadas, parte de sua produção infanto-juvenil foi agrupada sob a terminologia de *Aventuras de Gavião Vaqueiro*, da qual fazem parte mais de vinte narrativas ambientadas na grande região da Amazônia.

A divisão de sua obra em ciclos, além de ser um ponto de confluência entre sua atuação como crítico e como ficcionista, ganhou outra perspectiva, a partir do momento em que, durante os encontros realizados para a realização da entrevista *O ziguezague da vida literária*, no segundo semestre de 2012, foi também registrado o fato de constar em seu acervo pessoal diversos livros do físico austríaco Fritjof Capra, entre eles: *O Tao da Física: um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental* (1975); *A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos* (1996) e *As conexões ocultas: ciência para uma vida sustentável* (2002). Conforme se pode observar, os próprios títulos das obras – que remetem à ideia de conjunto, de relações – já apontam alguma semelhança entre o modo de pensar de ambos os autores, embora sejam eles de áreas e contextos bem distintos. Capra lançou seu primeiro livro, *O Tao da Física*, no ano em que o crítico piauiense publicava os últimos volumes do ensaio *A nova literatura*. Não pareceu gratuito que os volumes do austríaco estivessem com várias páginas grifadas. Nesse caso, não é adequado se falar de influência, mas de afinidade de pensamento, pertencentes que são a diferentes áreas do conhecimento. Além de terem ambos, como base de seus pensamentos críticos, a ideia de relações e conexões, há outro ponto de confluência: a propensão em transcender suas áreas de origem.

Em *O Tao da Física*, Capra explorou a relação entre os conceitos da física moderna e as ideias fundamentais das tradições filosóficas e religiosas do Oriente. De acordo com Capra, da mesma maneira que há uma pequena presença da intuição na ciência, também há racionalismo nas tradições místicas. Nas suas palavras: “se existe um factor intuitivo na ciência, também no misticismo oriental há um factor racional. A preponderância relativa da razão e da lógica, no entanto, varia enormemente de uma escola para a outra” (CAPRA, 1989,

²³ O primeiro, o segundo e o quinto romance histórico foram publicados pela Rio Fundo Editora, conforme a data acima mencionada. Posteriormente, todos foram reeditados pela editora Imago.

p.34)²⁴. Guardadas as devidas distâncias, essa visão de Capra acerca da Física está presente também no pensamento assisiano em relação à crítica e ao fenômeno literário. É comum ao pensamento de ambos a ideia de unificação entre o racional e o intuitivo, cujos reflexos influenciam o processo de obtenção de conhecimento. Nos estudos de Capra, ganhou destaque o chamado pensamento sistêmico ou pensamento em unidade, próximo ao que defenderam os orientais, em especial os chineses, ao aliar os arquétipos opostos Yin e Yang, concebendo-os enquanto complementares. O pensamento sistêmico consiste, pois, em Capra, na valorização da ideia de unidade, de conexão. Nessa relação, nenhuma das partes ganha importância maior ou mais acentuada, de modo que as propriedades de uma parte são determinadas pelas propriedades de todas as outras e de suas respectivas relações.

Isso posto, fica evidente a predileção assisiana pelos escritos de Fritjof Capra. Afinal, em que base estaria esteada a metodologia assisiana de reunir suas obras em série, senão na crença das partes inter-relacionadas? Essa indagação pode, inclusive, ser respondida com uma citação de Capra, considerando que seu modo de pensar abriga reflexões convergentes com os postulados assisianos sobre a literatura: “à medida que penetramos na matéria, a natureza não nos mostra qualquer ‘bloco de construção básico’ isolado, mas antes aparece como uma teia de relações complicada entre as variadas partes do todo” (CAPRA, 1989, p.61). Embora estando em áreas distintas, são perceptíveis os vínculos entre o modo de pensar dos referidos autores em relação a suas respectivas áreas de atuação. Assis Brasil, enquanto crítico, organizou sua obra em forma de “teia”, interconectando-a. De tal modo ocorreu sua dedicação no que tange a esse aspecto, que ele próprio, enquanto profissional, foi cooptado, se assim se pode dizer, pela força da literatura. Desse modo, no final da década de 1960, abdicou das atividades comuns de jornalista para se dedicar inteiramente ao ofício de ficcionista e de crítico.

No que concerne à suas escolhas profissionais, declarou: “do comércio passei a trabalhar em jornal e desde 1969, apertadamente, tento viver do que escrevo, sem patrão ou chefe” (BRASIL, 1995, p.290). A partir de então, montou seu próprio escritório para onde se dirigia todas as manhãs, cumprindo metodicamente uma rotina de leitura e de escrita. À época, costumava ir à Cinelândia para vender seus próprios livros, falava com as pessoas que os folheavam e que os compravam com “satisfação vaidosa” e elas não imaginavam que “era o autor quem estava ali” (BRASIL, 1982, p.332). Foi por esse período que sua atuação crítica na imprensa foi reduzida a esparsas publicações. Sem mais lograr do mesmo *status* que lhe

²⁴ Neste estudo, foi utilizada a tradução portuguesa, com o título *O Tao da Física: uma exploração dos paralelos entre a física moderna e o misticismo oriental*, publicada pela editora Presença.

outorgara seu trabalho no SDJB, sem mais dispor de um salário regular, passou a buscar o seu leitor, dessa maneira, sem a mediação dos agentes literários.

Enquanto sua produção estava em ascensão – no recanto do seu escritório –, seu nome descia ao esquecimento, embora alguns prêmios literários tivessem lhe conferido algum destaque e rendimento financeiro. A propósito, a expressão “desvão do esquecimento” foi utilizada por ele, algumas vezes, ao se referir ao descaso a muitos escritores que, embora tivessem notável talento, não conseguiam projeção literária.

O SDJB aglomerava escritores e críticos jovens, comprometidos com um pensamento de vanguarda e com a experimentação artística, algo que logo colocou o hebdomadário em posição de destaque no cenário cultural da época. Assis Brasil assumiu, desde cedo, uma postura combativa, interessando-se por autores que julgava “invisíveis”, sobretudo, em função de questões extraliterárias como, por exemplo, por morarem em estados distantes do eixo Rio-São Paulo ou por serem afetados por conluios literários e, assim, não terem acesso, de alguma maneira, às instâncias legitimadoras das produções literárias. Não fazer concessões em sentido amplo – somado ao fato de “apreciar e julgar os autores pela qualidade da obra”, não se importando com sua condição marginal – tornou-se, segundo ele, a credencial determinante de sua crítica. Essas e outras questões estarão focalizadas na exposição dos eventos narrados abaixo.

2.3.1 Assis Brasil na trajetória dos “invisíveis”

As páginas seguintes constam de uma apresentação da trajetória do escritor-crítico, Assis Brasil, cuja configuração se faz como testemunho do contexto cultural de uma época. Foram utilizados como recurso metodológico para a elaboração deste tópico dados mnemônicos obtidos por meio de entrevistas que culminaram em um itinerário não apenas de suas experiências pessoais, mas também de outras histórias paralelas que, juntas, permitiram compreender melhor o espaço no qual Assis Brasil atuou. A elaboração do relato foi baseada nas experiências do crítico registradas tanto na entrevista *Memória e aprendizado* (2010), quanto na entrevista inédita *O ziguezague da vida literária* (2012). A despeito de as memórias não representarem lugar seguro, suscetíveis que estão aos contágios da imaginação, ambas podem ter pontos de confluências sem, de todo, coincidirem. Portanto, as fontes não invalidam o relato a seguir enquanto testemunho de uma época. Como foram as memórias do autor (lembradas ou imaginadas) a matéria-prima para a elaboração deste tópico, houve um

cuidado especial para que a linguagem utilizada não distorcesse o formato original de suas declarações.

Isso posto, vale retomar o pensamento de Paul Ricœur que, em *A memória, a história, o esquecimento*, com lançamento em 2000, lembra que uma longa tradição filosófica fez da memória uma província da imaginação. Na contracorrente dessa tradição que desvalorizou a memória, Ricœur procedeu a uma dissociação entre memória (voltada para uma realidade anterior) e imaginação (voltada para o fantástico). Elas teriam como traço comum a presença do ausente e como traço diferencial, de um lado, a visão do real anterior e, do outro, a visão do irreal. Assim, utilizando-se dos termos gregos *mneme* e *anamnesis* para designar, respectivamente, a lembrança como afecção passiva (*phatos*) e a lembrança como objeto de uma busca intencional (recordação), o autor difere a imaginação da rememoração (daquilo que, de fato, ocorreu). A ameaça entre rememoração e imaginação afeta, segundo ele, a ambição de fidelidade da memória, no entanto, conforme predicou, nada melhor que ela mesma para garantir que algo, de fato, aconteceu, antes de se transformar em lembrança.

A memória, reconheceu Ricœur, poderia se configurar como o equivalente fenomenal de um acontecimento físico. Um dos pontos que asseguraria tal distinção seria exatamente a ideia de que a memória pressupunha a existência de algo no passado. Para ele, só haveria “mimética verídica ou mentirosa porque há, entre a *eikon* [imagem-lembrança] e a impressão [registro dos acontecimentos], uma dialética de acomodação, de harmonização, de *ajustamento* que pode ser bem sucedida ou fracassar” (RICŒUR, 2007, p.32, grifo do autor).

Mesmo considerando o risco de fracasso ressaltado por Ricœur, foi o discurso oral de Assis Brasil (obtido por meio de gravação) a fonte priorizada no levantamento dos dados para a elaboração deste tópico, cujo intento é o de evidenciar a ótica assisiana sobre os meandros definidores do universo literário/cultural do qual fez parte e suas inexoráveis implicações sobre suas escolhas críticas.

Foi durante o período no qual ocorreram os encontros para a realização da entrevista que Assis Brasil recebeu o título de Doutor *Honoris Causa* concedido pela Universidade Federal do Piauí, em solenidade realizada na manhã do dia 12 de novembro de 2012, em Teresina, cidade que escolheu para residir, desde o ano de 2009. Citar esse fato é válido para que se possa destacar que em uma matéria jornalística sobre a solenidade de outorga do título, a repórter Carlienne Carpaso do portal *O dia*, destacou o seguinte fragmento do pronunciamento por ele feito: “Toda a minha vida é de caráter literário” (BRASIL *apud* CARPASO, 2012, s/p). De fato, até onde as leituras realizadas para esta pesquisa atestaram, a literatura foi, de fato, seu fundamento vital. Fatos determinantes na carreira do crítico serão

expostos por meio da narrativa de alguns episódios que revelam uma labuta, cujas consequências não trouxeram consigo as compensações almejadas. Desse modo, certo ressentimento atravessou o processo de retomada de suas memórias, talvez pelo fato do não reconhecimento em relação ao trabalho que desenvolveu.

Com o fim de elucidar a importância de trazer a narrativa de alguns acontecimentos marcantes na trajetória assisiana, fez-se também relevante expor categorias (pertinentes às causas expostas) que fazem parte do projeto teórico de Pierre Bourdieu, sociólogo francês que focalizou a importância da arte nas suas pesquisas, sobretudo, naquelas que vieram a público na segunda metade do século XX.

Segundo Bourdieu, o campo literário é, na verdade, um campo de forças e, por tal razão, haverá sempre nomes marginalizados, constatação que relativiza, histórica e sociologicamente, a noção de autonomia da arte, dadas as vinculações existentes que sobressaíram, desde o século XIX – como ressaltou em *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, 1992 –, entre o campo literário e o campo do poder que acabaram por transformar a literatura em uma verdadeira empresa literária, submetida que se tornou à política determinante do mercado editorial. A posição de cada agente no campo determina ganhos e perdas, pois todos estão em competições pelo domínio do “cabedal específico” de cada campo. A noção de campo, sobretudo, de campo literário foi pensada por Pierre Bourdieu com o fim de expor o confronto entre os agentes sociais para impor determinados interesses. No campo literário, ponderou, a luta se faz entre os agentes que dele participam, especialmente, pelo domínio de bens simbólicos; entre o escritor e as mais diversas instâncias legitimadoras da sua “existência literária”: editoras, agentes literários, imprensa, academias literárias, compadrios políticos, pertencimentos ideológicos, afinidades e laços. Nesse sentido, argumentou que

A história do campo é a história da luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e de apreciação legítimas; é a própria luta que faz a história do campo; é pela luta que ele se temporaliza [...] engendra-se no combate entre aqueles que marcaram época e que lutam para perdurar e aqueles que não podem marcar época por sua vez sem expulsar para o passado aqueles que têm interesse em deter o tempo (BOURDIEU, 1996, p.181).

Com efeito, a imposição e a manutenção de categorias de apreciação, as quais Bourdieu denominou de *habitus* – modo de percepção condicionado pela lógica do campo que conduz a uma determinada forma de agir –, para legitimar uma dada posição no campo literário concorrem para o destaque de um nome em meio a um jogo no qual “existir é

diferir”. A forma como cada ator ou grupo engendra e projeta seus *habitus* se faz a partir da lógica do campo e da posição que cada um nele ocupa e/ou a que deseja ocupar. A movimentação interna do campo literário, normalmente, faz emergir alianças e concorrências geradoras de subcampos que, por seu turno, possuem dinâmica própria. Por conta das lutas internas é que alguns nomes são elevados e outros, diminuídos ou olvidados. Assim, Bourdieu atesta que “o artista que faz a obra é ele próprio feito, no seio do campo de produção, por todo o conjunto daqueles que contribuem para o ‘descobrir’ e [o] consagrar enquanto artista ‘conhecido’ e reconhecido – críticos, prefaciadores, marchands etc.” (BOURDIEU, 1996, p.193).

Como nenhum escritor ou crítico se faz ou constrói sua obra *in vacuo*, destacar alguns aspectos da categoria de campo literário, conforme os termos bourdieusianos, conferirá aos relatos assisianos projeção mais ampla, por evidenciarem que as lutas internas em decorrência da adesão ou recusa à *doxa* do campo implicam a criação de subcampos. Bourdieu, citando Michel Chaillou, referiu-se à “evocação literária da vida literária”, todavia, introduziu nesse processo de evocação, um elemento que julgou indispensável à devida compreensão da experiência literária: os “entornos negligenciados”, em outras palavras, os detalhes da vida e do cenário mais cotidiano da existência dos autores, visto que tais elementos são reveladores do modo como o escritor é produzido ou ignorado pelas mais diversas instâncias de legitimação do fazer literário.

Isso posto, serão dispostos alguns episódios referentes à vida literária de Assis Brasil que, embora envoltos, por vezes, de certo tom anedótico, revelam o lado sério dos embates travados no campo de produção dos bens simbólicos. Ao narrá-los, serão mostrados muitos daqueles “entornos” que patenteiam os descaminhos que contribuíram para o seu ainda desconhecimento no universo cultural, bem como para o de muitos escritores que tiveram lugar de destaque em sua crítica.

Em meio às diversas experiências narradas pelo crítico, terá destaque inicial uma situação na qual um editor o convidou a escrever o prefácio geral de uma coleção – com dez volumes – sobre a literatura russa, focalizando os contistas. Julgou que o convite foi feito devido a um ensaio que publicara, no SDJB, intitulado *Paralelo: literaturas russa e brasileira*, publicado em duas etapas, respectivamente, em 07 e 14 de outubro de 1961. A supervisão do projeto estava a cargo do enciclopedista Otto Maria Carpeaux, que faria o prefácio de cada volume, em particular. Como é sabido, ambos atuavam profissionalmente no mesmo espaço, então concorriam, algumas vezes, aos mesmos trabalhos. A introdução geral solicitada para o crítico piauiense foi entregue na data combinada, mas o pagamento,

informaram-lhe, seria efetivado na semana seguinte. Quando o autor da *Tetralogia piauiense* chegou à editora para recebê-lo, o diretor, de nome Jacob, hesitante, disse-lhe que o Sr. Otto Maria Carpeaux não havia aprovado o seu texto. A justificativa deveria ser plausível, pensou ele, visto que se tratava de um reconhecido e já consagrado crítico. Curioso ou ressentido, o crítico que teve seu texto recusado indagou o Sr. Jacob sobre o motivo da não aceitação, ao que este respondeu, “em meio a suores pudicos” que Sr. Otto Maria Carpeaux havia se negado a lê-lo, ameaçando, inclusive, desistir de fazer os dez prefácios, caso o editor insistisse em publicar o texto de Assis Brasil. Carpeaux era uma referência, portanto uma garantia de venda.

O argumento do editor revelou a submissão dos valores literários aos poderes do mercado, tal fato expôs a relação intrínseca entre o campo literário e o campo de poder, este – como lembrou Hermano Roberto Thiry-Cherques (2006) – é uma espécie de metacampo determinante das lutas em todos demais campos e subcampos. Diante da justificativa do Sr. Jacob, Assis Brasil concluiu que o motivo da desaprovação deveria ser uma crítica não elogiosa acerca de uma das publicações de Carpeaux, publicada em uma seção do SDJB chamada *Tabela*. Chegaram a Carpeaux comentários que diziam ser Assis Brasil o autor do texto, mas o crítico piauiense assegurou que havia sido Ferreira Gullar quem escrevera a tal crítica a Carpeaux.

O editor Jacob se despediu dele, devolvendo-lhe o texto rejeitado, mas, a contragosto, teve que pagar o valor combinado, pois o crítico decidiu que somente iria embora após a efetuação do pagamento, pois este não estava atrelado à vontade pessoal do outro prefaciador que sequer se dispusera a ler o texto. Assis Brasil ficou indignado com o fato de o enciclopedista não ter, pelo menos, apresentado razões baseadas em critérios profissionais para recusar seu texto, afinal ele já havia revelado todo o peso da sua erudição na monumental *História da literatura ocidental*, coleção em 8 volumes, lançada em 1947. Obra essa questionada, acrescentou, nos bastidores, por alguns críticos que diziam ser uma transcrição criativa e imponente, em português, de informações que o austríaco colhera de uma enciclopédia italiana, durante suas noites de insônia, conforme relatou Assis Brasil.

Boatos à parte, interessa aqui evidenciar as consequências de fatos como esse que, a princípio, podem parecer banais por força das vicissitudes do meio literário, mas são reprodutores das regras que regem as competições internas do campo literário. Anos mais tarde, Assis Brasil foi convidado para fazer a atualização de um livro escrito por Otto Maria Carpeaux, intitulado *Bibliografia crítica da literatura brasileira*, na sua quinta edição. Era uma espécie de dicionário com nomes e obras de autores brasileiros, que o convidado

considerou cheio de omissões suspeitas, uma vez que Carpeaux vetara o nome de autores de quem ele não gostava, como o de Dalton Trevisan, por exemplo. Assis Brasil acrescentou ao dicionário quarenta e sete novos nomes, inclusive, o do contista paranaense. A autorização para a coautoria foi concedida por um parente de Carpeaux, pois este havia falecido, naquele ano, 1978, antes da reedição e o crítico piauiense foi o escolhido pelo editor para ampliar o trabalho que o crítico austríaco havia deixado incompleto. Esse fato quase anedótico, embora de cunho aparentemente pessoal, mostra como o *métier* da crítica literária está perpassado por atitudes passionais e/ou políticas que têm, inexoravelmente, implicações diretas na fixação do cânone. Por motivos semelhantes, não raramente, as omissões indevidas se alastram, autores ficam sem menção em obras críticas, por razões que se distanciam, sobremaneira, de procedências estéticas.

Tais comentários são faces especulares de uma concepção que se assomava de modo veemente, sobretudo, pelo que projetava de bloqueios, por força das instâncias e dos mecanismos de consagração mais centralizadores. A narração do crítico, presentificando episódios passados, fez com que suas lembranças atravessassem os corredores impiedosos do esquecimento, sobretudo, no que concerne aos critérios valorativos por ele empunhados na defesa da *nova crítica*, bem como da *Crítica reflexiva* – ambas centradas nos elementos intrínsecos da obra – ao se referir a alguns escritores marginalizados menos por questões focadas no talento literário de suas produções que nas influências e hierarquias do campo de produção de bens culturais e simbólicos. O ressentimento foi expulso por meio dos ecos de sua revolta pelas omissões injustas que permeiam o universo literário. Assim, não usou meios termos para dizer, na entrevista *Memória e aprendizado*, que o não reconhecimento de obras da magnitude daquelas produzidas por Maura Lopes Cançado, por exemplo, deu-se por força da marginalidade que acomete os esquizofrênicos e não pela escassez de sua obra.

Há de se ponderar aqui recorrentes declarações de *mea-culpa* por parte de críticos ou intelectuais por conta de radicalismos e juízos intransigentes cometidos não em virtude de questões ligadas ao mérito literário das obras, mas por terem abraçado ideologias que se revelaram tão falíveis quanto os juízos feitos em decorrência delas.

No que tange a este aspecto, Assis Brasil enfatizou que, sobretudo, nos anos imediatamente anteriores à implantação do estado de exceção no país, houve um grupo – com um considerável número de pessoas influentes no setor editorial – que exigia do escritor, como condição para editá-lo ou para lhe dispor espaço na mídia, sua participação na esquerda partidária. Tratava-se de um grupo ao qual o crítico chamou, seguindo uma terminologia em

voga, de Esquerda festiva²⁵, do qual destacou os nomes de Ênio Silveira, Carlos Heitor Cony, Paulo Francis, Nelson Werneck Sodré, Nelson Coutinho, Leandro Konder e outros, que “costumavam se reunir no hall do Hotel Ok, no centro do Rio de Janeiro, para tomar uísque”, conforme suas palavras. A revelação desses excessos é imprescindível para desequilibrar a dualidade simplista esquerda *versus* direita, muitas vezes, utilizada para pensar esse período da história brasileira.

Por outro lado, não se pode concluir que o grupo ao qual o crítico se referiu como Esquerda festiva não tenha uma marca de reação crítica legítima. Nelson Werneck Sodré, para citar um nome, produziu obras de grande peso intelectual e atentas às injustiças cometidas pelo regime militar. Muitos desses intelectuais sofreram perseguições por parte do sistema que lhes renderam danos concretos em diversos aspectos: psicológicos, materiais e físicos, sem mencionar o exílio forçado a que tantos foram submetidos.

O desconforto maior de Assis Brasil se deteve em aspectos que puseram em risco a independência crítica e literária, perseguida de modo tão febril por ele, que dizia ter ousadia e satisfação de escrever sobre livros de estreia, independente do partido político do escritor em questão. Nesse sentido, sentiu-se indignado quando um escritor que lhe era muito caro, José J. Veiga – cuja obra, afirmou ele, foi o primeiro crítico a comentar, dando-lhe amplo espaço em sua página no SDJB – quando do lançamento de *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959), seu livro de estreia, sofreu coerção por parte de Ênio Silveira que, para editá-lo pela Civilização Brasileira, exigiu sua participação esquerdista. Assis Brasil não hesitou em mostrar sua revolta com a postura do “editor festivo”, que também se recusou a editar livros de Samuel Rawet e de Clarice Lispector por considerá-los alienados. Ênio Silveira, acrescentou ele, sempre quis competir com José Olympio, todavia diversos autores, como Dalton Trevisan, por exemplo, deixaram sua editora, justificando a falta de profissionalismo do editor que não pagava os direitos autorais corretamente. A concorrência, segundo Assis Brasil, à época, sempre deixou a Civilização Brasileira em desvantagem, pois José Olympio publicava autores de diversos segmentos sociais e políticos.

Muitos que não pertenciam à esquerda partidária, enfatizou o crítico, foram excluídos, como foi o caso do romancista baiano Adonias Filho, cuja obra romanesca foi analisada cuidadosamente por Assis Brasil, inclusive, em um ensaio publicado em livro, no ano de

²⁵ Henrique Veltman explica a expressão esquerda festiva no Jornal ASA: “O Zuenir Ventura conta em seu livro *1968, o ano que não terminou* que a expressão teria sido inventada pelo colunista Carlos Leonam, em 1963. O ministro San Thiago Dantas declarou a ele que havia duas esquerdas no Brasil: ‘a esquerda positiva e a esquerda negativa’. Leonam replicou: ‘Tem outra esquerda, é a esquerda festiva’. A expressão foi publicada no JB, na entrevista com o ministro” (VELTMAN, 2010, p.8).

1969. Segundo Assis Brasil, Adonias Filho nunca hesitou em interceder, junto a seus amigos militares, a favor de escritores e intelectuais de esquerda. Lembrou o crítico que, quando trabalhava na *Tribuna da imprensa*, um jornal de oposição à ditadura, por volta de 1967, recebeu uma ligação de José Paes de Andrade, ligado ao cinema, dizendo-lhe que havia sido preso por frequentar a Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), considerada, na época, como um reduto de comunistas. José Paes lhe sugeriu que procurasse Adonias Filho na Biblioteca Nacional. Este, ao ver Assis Brasil entrar, de pronto, indagou-lhe quem ele queria que fosse solto, prontificando-se para ajudá-lo – “os gestos de solidariedade, acima de qualquer corrente política, não entram na história”, e lamentou que Adonias Filho não tenha ainda o reconhecimento do qual sua obra é digna.

Assis Brasil destacou que um editor novo naquele período, Gumercindo Rocha Dória criou as edições GRD que – ao publicar vários autores estreantes, como Rubem Fonseca e Nélida Pinõn – foi duramente insultado por Ênio Silveira pelo fato de ter sido membro do partido de Plínio Salgado. Certa feita, Ênio Silveira jogou na sarjeta todos os livros das edições GRD que viu expostos em sua loja, esbravejando que eram livros editados por um fascista e demitiu, logo em seguida, o funcionário responsável pelas aquisições, Geraldo Magela. Atitude de um “fascista esquerda festivo”, lamentou o crítico.

A discordância assisiana no que diz respeito ao estreito vínculo entre política e literatura já havia sido expressa no quarto volume do seu ensaio *A nova literatura* 1975, em um capítulo intitulado *Crítica ideológica e afins*, bem como ao longo de toda a defesa dos princípios que regiam tanto a *nova crítica* quanto a *Crítica reflexiva*. Todavia, no que concerne à sua produção ficcional, ele demonstrou forte pendor social, colocando em cena, em grande parte de sua ficção, protagonistas como: prostitutas, suburbanos, trabalhadores de baixa renda, presos políticos, enfim, representantes do lumpemproletariado, para usar uma expressão marxista.

Durante os anos de ditadura militar, é sabido que muitos intelectuais assumidamente de esquerda tiveram suas obras censuradas pelo próprio partido. Além disso, existiram artistas e intelectuais que sofreram perseguições de ambos os lados, como ocorreu com a geração do desbunde, censurada pela direita pela subversão que lhe era inerente e também pela ala da esquerda que a julgava alienada. Segundo Wilberth Salgueiro, a geração do desbunde confrontou valores como “a racionalidade, a autoridade, a propriedade, (o beletrismo) e pontificou outros como o prazer, o lúdico, o comunitário. A liberação do corpo tange não só o sexual, mas a moda, os gestos, as drogas – o comportamento e o cotidiano, em geral”

(SALGUEIRO, 2002, p.30). Surgido durante o estado de exceção, o desbunde, mais que uma opção artística, representou um *modus vivendi*, a um tempo, pacífico e irreverente.

Para o crítico piauiense, o grupo ao qual se referiu como Esquerda festiva impunha suas visões como estratégia de legitimação, limitando a atuação dos escritores ao comprometer a independência do fazer literário. Nesse sentido, vale lembrar, com Pierre Bourdieu, que “como os caminhos da dominação, os caminhos da autonomia são complexos, se não impenetráveis” (BOURDIEU, 1996, p.68). Autonomia, aliás, não deixa de ser uma utopia última, a despeito das intenções que um indivíduo ou grupo carrega consigo. Assis Brasil demonstrou reprovar tal grupo por limitar a independência do escritor, pois talento e imposições são incompatíveis.

Certo é que o campo literário contém vários subcampos, haja vista ser um espaço permeado por várias ideologias, portanto repleto de pressões e suscitações. É inegável que as personalidades excêntricas dos agentes no centro do campo aceleram sempre os atritos pelo monopólio do capital econômico e simbólico, sejam tais atritos entre grupos ou entre indivíduos. Nesse caso, talvez possa estar situado alguns conflitos surgidos entre o crítico e o escritor Carlos Heitor Cony, como o que aconteceu na ocasião em que Cony foi procurá-lo para comentar seu primeiro romance, *O ventre*, publicado por Ênio Silveira. A crítica – publicada no SDJB, em 11 de maio de 1958 – foi elogiosa conquistando a simpatia do autor. Posteriormente, a cordialidade foi se desfazendo quando o crítico que, já havia julgado como deficientes alguns pontos do seu primeiro romance *O ventre* (1958), negou-se a prefaciar o seu segundo romance, *A verdade de cada dia*, sugerindo ao autor que melhorasse e “salvasse” o romance. As palavras não foram acatadas e o romance foi lançado. Na crítica de recepção, Assis Brasil expôs o que considerou falho no romance em um texto publicado no SDJB, em 02 de abril de 1960. Cony o procurou, logo em seguida, para lhe comunicar que Ênio Silveira havia tomado a crítica como algo pessoal. Posteriormente, Cony foi a um sebo, comprou dez exemplares do primeiro romance de Assis Brasil, *Verdes mares bravios* – escrito na adolescência – e os distribuiu entre os membros da Esquerda festiva, para que comprovassem que o crítico também já havia escrito mal. A pedido de Paulo Condini, *Verdes mares bravios* foi reeditado, em 1986, pela editora Melhoramentos, após passar por algumas alterações realizadas pelo próprio autor, com novo título: *Aventuras no mar*.

O crítico piauiense passou ainda por outra retaliação que culminou com sua demissão do Caderno B, criado do por uma equipe do JB, em 1960. A causa foi uma crítica que ele direcionou a uma coleção de bolso lançada pela Civilização Brasileira, de Ênio Silveira, apontando-lhe a falta de qualidade, bem como os erros que chegavam a tornar a leitura

ininteligível. Ocorreu que a coleção havia sido financiada pelo Banco Nacional, o mesmo que patrocinava o prêmio Walmap²⁶ e que também, naquela ocasião, estava emprestando dinheiro para o JB. Com a publicação do texto, Ênio Silveira se sentiu afrontado e, em consequência disso, Assis Brasil foi demitido. A desavença com Carlos Heitor Cony pareceu mitigada, quando este solicitou que Assis Brasil prefaciasse seu romance *Balé branco*, lançado em 1965.

Em meio a acordos e desacordos, convém destacar que um escritor ou crítico é também ele uma criação do meio, cuja projeção pressupõe, de certa forma, violência simbólica. Para marcar época, é necessário que o escritor ou crítico ultrapasse, no horizonte do campo, aqueles que têm interesse em deter o tempo, para, desse modo, legitimar a descontinuidade por meio de sua produção ou, ao contrário, poderá “existir”, à medida que se submeter às sanções já impostas pelas instâncias de celebração determinantes do campo.

Se, ao longo de sua ensaística, Assis Brasil enfatizou sua pretensa independência crítica, não foi com menor esforço que ele, contrariamente, reconheceu sua preferência pelos escritores que chamou de “invisíveis”. Tal terminologia já indica que, para além dos critérios literários, sua escolha se fez sob a égide de pertencimentos ideológicos, sendo estes, por sinal, a força motriz que o manteve, ao longo de sua carreira, como um crítico consequente diante da sua opção por promover não somente, mas, sobretudo, obras de autores que considerava talentosos, porém marginalizados pelas agências de consagração, cujos circuitos se concentravam, à época, em maior escala, no Rio de Janeiro.

O crítico instou pelo reconhecimento de tais escritores, alguns deles prejudicados, segundo ele, por não se submeterem às diversas injunções dos “bastidores literários”. Foi o caso, por exemplo, de Samuel Rawet, cuja obra foi, segundo Assis Brasil, um marco na história do conto brasileiro. *Contos do imigrante* (1956), livro de estreia de Rawet, foi recebido com entusiasmo por Assis Brasil, primeiro crítico a lhe dedicar estudo consistente, ainda no SDJB. Samuel Rawet é um escritor de singular trajetória, judeu polonês que imigrou com a família para o Brasil, fugindo do Holocausto. Aprendeu o português nas ruas dos subúrbios cariocas, onde cresceu. Adulto, formado em engenharia, teve participação importante na construção de Brasília, onde passou a residir, posteriormente. Depois que teve seu segundo livro rejeitado por José Olympio, passou ele mesmo a financiar suas publicações,

²⁶ O Prêmio Nacional Walmap foi um dos mais notáveis já instituídos no Brasil. A sigla foi uma homenagem feita pelo patrocinador – José Luís de Magalhães Lins (que o idealizou juntamente com Antônio Olinto) – ao tio Waldomiro Magalhães Pinto, fundador e primeiro diretor do Banco Nacional de Minas Gerais, conforme dados do JB, de 10 de junho 1965. Integraram a primeira comissão julgadora: Adonias Filho, Otto Lara Rezende e Raimundo Magalhães Júnior.

chegando a vender um apartamento para tal fim. Na sua velhice, resignou-se ao isolamento, em Brasília, sentindo-se frustrado e mentalmente perturbado. Foi encontrado, quatro dias após sua morte, sozinho. Ao lado, contou Assis, havia uma sacola de supermercado cheia de baganas de cigarros.

A esse respeito – vale acrescentar – Ezio Flavio Bazzo²⁷ ressaltou que, segundo testemunhas, Samuel Rawet foi encontrado morto em um sofá com uma tigela de sopa Knorr nas mãos. Ao ter acesso à ficha mortuária de Samuel Rawet, precisou ainda os seguintes dados: “motivo de sua morte, insuficiência cardíaca-senilidade. Endereço onde foi encontrado morto: Quadra 2, Conjunto C4, Casa 51, Sobradinho DF. Pai e mãe falecidos. Profissão engenheiro” (BAZZO, 2007, p.178).

Fausto Cunha – ressaltou Assis Brasil –, ao saber da morte do amigo Rawet, dirigiu-se para Brasília. Mais tarde, teria um fim semelhante: morreu à míngua, após uma queda. Seu corpo foi encontrado também dias depois de ter falecido. Não foi muito distinta a morte de Rodrigues Marques, outro escritor de quem Assis Brasil se aproximou após a leitura de sua obra, tornando-se um dos contistas que ganhou amplo espaço em meio aos seus ensaios críticos. Para Assis Brasil, é inexplicável o total desconhecimento do contista maranhense, cuja obra sempre lhe pareceu de grandeza singular. Contudo, Rodrigues Marques publicou seus livros independentemente. Ele lhe pareceu um ser angustiado com a falta de reconhecimento e, vivendo em estado de melancolia, alcoolizava-se com frequência, vindo a falecer em decorrência de uma cirrose hepática.

Longe dos finais trágicos, Assis Brasil vivenciou bons momentos ao lado de Samuel Rawet e Fausto Cunha, como na ocasião em que tomavam cafezinho nos botecos do Largo do Machado – cabeças “pensantes e marginalizadas” que persistiram com a literatura, não sem se ressentirem pela obscuridade imposta. Em 1974, inclusive, viajaram juntos para Curitiba, onde foram jurados, na categoria conto, em um concurso literário.

O crítico piauiense se aproximou pessoalmente de muitos daqueles que julgou talentosos, porém não reconhecidos, e com eles partilhou seu destino semelhante. Esse percurso, que vai da apresentação, da descoberta isenta à cumplicidade, fica bem ilustrado no encontro dele com o maranhense José Louzeiro. Tudo aconteceu quando, em um restaurante, na Cinelândia, Assis Brasil reencontrou o jornalista e cineasta piauiense Miguel Borges que o convidou para acompanhá-lo ao Atelier do pintor Benjamin Silva. Ocasão em que o artista

²⁷ Faz-se aqui um agradecimento especial ao Professor Dr. Almir Aquino que indicou a leitura do artigo “Memória diálogo e discurso literário – passagem trágica de Rawet por Brasília”, de Ezio Flavio Bazzo, na ocasião da defesa desta tese.

plástico pediu que Assis Brasil lesse um livro de contos ao qual se dedicava a ilustrar por aqueles dias. Assis Brasil se dirigiu ao parapeito de uma janela e principiou a leitura, deparou-se ali com uma linguagem arguta, “ao nível de um Rawet”. A convite do crítico, no dia seguinte, foram os dois ao SDJB, ilustrador e escritor. A Louzeiro foi dedicada uma página inteira do suplemento. Talentoso que era, progrediu por conta própria, passou a vender bem e a ser cobrado pelos editores. Com isso, veio a escrita ininterrupta, o que o fez, em meio à pressa, “encher a Amazônia de chimpanzés”, lembrou o crítico.

Antes da fama, Louzeiro trabalhou no *Diário Carioca*, à época, conhecido como “vagão da fome”. O sucesso só veio com a publicação do romance *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1975). Como esse autor publicava pela Civilização Brasileira, inevitavelmente, incorporou-se ao “esquema festivo”. Anos depois, ao saber que Assis Brasil estava desempregado, Louzeiro lhe arranhou um trabalho na Enciclopédia Britânica, na qual atuava como *copy desk*. Orientou-o que fosse bem arrumado, pois o redator chefe, Antônio Callado, era de hábitos londrinos. Por força do desemprego, o crítico contava apenas com uma camisa esporte, nenhuma adequada para gravata, e um terno cinza enxovalhado. Mesmo assim, conseguiu uma gravata marrom e a pôs “em cima de uma camisa azul”, calçou o único sapato que tinha e rumou para o edifício na Rua General Polidoro, no bairro do Botafogo. Por “forças inexplicáveis”, tropeçou no tapete de entrada, e o sapato direito abriu a sola, entrou, então, no edifício claudicando. Foi recebido por Octávio Junqueira Mello Alvarenga, secretário de Antônio Callado, que lhe indagou se estava com algum problema na perna.

Após rigorosos testes, Assis Brasil conseguiu o emprego. Os muitos verbetes escritos por ele o tiraram da penúria. Um dos companheiros de trabalho, Afrânio Coutinho, dividia com ele os verbetes sobre temas literários e escritores das mais diversas nacionalidades. O escritor piauiense permaneceu lá até o período em que resolveu dedicar-se à sua *Tetralogia piauiense*, escrita durante sua estada no Hotel Santa Rita. *Beira rio beira vida*, o primeiro da série, ganhou, no ano de 1965, o prêmio nacional Walmap. Um mês após tal premiação, o autor sofreu um grave acidente: um caminhão desgovernado jogou um poste de ferro em suas costas, o que o levou a se submeter a duas cirurgias. Assis Brasil convalesceu no Hotel Santa Rita. José Louzeiro era quem o levava para a fisioterapia. Em 2009, antes do seu retorno para Teresina, Assis Brasil resolveu visitar o amigo maranhense. Espantou-se ao vê-lo em frente a um computador, com o pé esquerdo amputado e metade da perna direita; tinha diabetes e não sabia. Ele estava sendo auxiliado por um empregado e pela enteada, pois a mulher o abandonara. Assis Brasil avisou que iria embora do Rio e o diálogo foi sendo contaminado pelo ressentimento de ambos diante do saldo negativo de suas vidas literárias.

No caso assisiano, nem sua ficção, tampouco sua crítica – que avançou tendo como um dos princípios a afinidade com os “invisíveis”, portanto, configurando-se vigorosamente pela alteridade – trouxe-lhe as gratificações desejadas. Suas memórias, presentificando o passado, foram atravessadas pela angústia em função do desconhecimento. Declarou, nesse sentido, que o inesperado foi a sua meta e que o tempo de espera para o reconhecimento pode ser todo o curso de sua vida (ou, além dela, pode-se acrescentar).

Por meio de suas declarações, Assis Brasil expôs os bastidores insalubres e marginais do contexto literário no qual esteve inserido, bem como de alguns subcampos surgidos por forças de *habitus* distintos, no período de sua atuação enquanto ficcionista e crítico no contexto cultural carioca. Entre os autores que tentou projetar por meio de sua crítica, ocupou lugar especial, a prosadora e poeta Maura Lopes Cançado, um dos alvos mais impactantes dos seus relatos tanto na entrevista, *O ziguezague da vida literária* (em anexo), como na entrevista *Memória e aprendizado* (2010). Segundo o crítico, não houve caso mais extremo de exclusão: talento e loucura juntos. Ao ler seus primeiros textos, o crítico a reconheceu como talentosa poeta, grande contista, memorialista extraordinária. Em *Memória e Aprendizagem* chegou a comparar a beleza de sua linguagem à de Clarice Lispector. Os livros *O hospício é Deus: Diário I* (1965) e *O sofredor do ver* (1968) – o primeiro reeditado pela Record em 1979 – figuram, indubitavelmente, como obras-primas da literatura brasileira, mas sem o devido reconhecimento, lamentou o crítico. Além dos livros citados, Assis Brasil se referiu a um *Diário II* cujos originais foram perdidos pelo editor José Álvaro, responsável pelo primeiro lançamento das obras da autora.

Maura foi apresentada a Assis Brasil pelo escritor Sebastião França, no SDJB. Ela tinha acabado de chegar do interior de Minas Gerais, onde perdera o marido, piloto, em um acidente de avião. Trazia consigo alguns textos de sua autoria e perguntou ao crítico se tinham algum valor. Eram, comentou o crítico, poemas em prosa, contidos, sem nenhum derramamento, “apesar das condições emocionais extremas sob as quais foram escritos”. Assis Brasil pediu autorização ao diretor Reynaldo Jardim para dedicar uma página a ela no suplemento. Foi a estreia de Maura na literatura, lembrou. Ela passou, a partir dali, a colaborar para o SDJB. A rotina dela se alternava entre longas internações no Hospital do Engenho de Dentro e períodos fora, nos quais sobrevivia ao se prostituir, segundo o crítico. As tentativas dos poucos amigos em ajudá-la eram sempre refratadas pelo comportamento impulsivo e, por vezes, agressivo derivados da sua loucura.

Reynaldo Jardim lhe arranhou um emprego no SDJB e na rádio do JB, mas ela não conseguia se adaptar: criava problemas com os demais funcionários, até que, ao atirar uma

máquina de escrever pela janela, Reynaldo Jardim não pôde mais mantê-la no cargo. Assis Brasil ressaltou que tentou ajudá-la. Ao saber que ela estava desempregada e se prostituindo, cedeu-lhe uma quitinete de sua propriedade. Ele e Reynaldo Jardim prometeram lhe arranjar alguns trabalhos para que ela a mobiliasse lentamente, mas usando o nome de Jardim, Maura comprou toda a mobília de uma só vez. Após Assis Brasil reprovar a atitude tomada, ela saiu e não mais retornou. Internou-se no Hospital do Engenho de Dentro e, ali, sua loucura foi agravada. Certa ocasião, chegou a estrangular uma companheira de quarto. O diretor do hospício a inocentou, de acordo com o relato assisiano. O crítico reconheceu que poderia tê-la ajudado mais na divulgação de sua obra. Porém, conforme ele enfatizou, foi o primeiro a reconhecer o valor dos seus escritos, comentando-os ainda nos originais e incluindo-a entre os nomes de destaque do *novo conto* brasileiro.

A crítica assisiana pode remeter a uma possibilidade de revirar os “porões do cânone”. Nesse sentido, destaca-se que suas metas no universo da crítica o impulsionaram, por exemplo, ao monumental projeto *A poesia no século XX*, composto por antologias poéticas de autores dos diversos estados brasileiros. Convém destacar que não só as antologias, mas também a série dos *Romances históricos* constituem projetos de tal monta, que custa a muitos acreditar que ele os tenha realizado sozinho. São dois projetos que demandariam, de fato, uma equipe de assistentes, contudo foi a contumácia adquirida ao longo da sua atuação como crítico militante e como escritor profissional que o fez levar a cabo ambos os projetos.

Para a elaboração das antologias poéticas, o autor se valeu de correspondências com poetas dos diversos estados, de velhas antologias, de livros de história literária, de muitas informações colhidas ao “pé do ouvido”, teve também que realizar várias viagens. Enfatizou que não pretendeu analisar individualmente os poetas destacados, o que não seria cabível dentro dos propósitos de uma antologia, mas fornecer visibilidade a poetas esquecidos “nos rincões do país”, ressaltando seus nomes, uma breve biografia dos mesmos e alguns dos seus poemas. O que pode parecer uma exposição catalográfica, exigiu, na verdade, uma pesquisa aprofundada e criteriosa, além de vigoroso esforço. A ideia consistia em publicar uma antologia referente aos mais expressivos poetas do século XX dos estados brasileiros que tivessem tradição poética representativa. Devido à ausência de tal tradição, declarou ele que não investigou os então territórios, o Distrito Federal, bem como o estado do Acre.

A ideia do projeto nasceu a partir de um convite realizado pelo secretário de cultura do estado do Maranhão. Assim, *A poesia maranhense no século XX* (1994) foi o primeiro volume da coleção. Em seguida, Assis Brasil convidou a editora Imago a apoiar o projeto, com a condição de que ele mesmo conseguiria o apoio financeiro do estado contemplado. Veio, pois,

a parte mais desgastante do projeto: buscar parceria junto às secretarias e às fundações culturais. Enquanto Assis Brasil se manteve no Nordeste e no Centro-Oeste, houve certa facilidade para conseguir financiamento. Confessou que praticamente o projeto não lhe rendeu nenhum ganho financeiro e que muitos lhe perguntaram por quanto estava “realizando aquela loucura”. Ele não hesitava em responder que estava tentando retirar “dos guetos culturais do país grandes poetas”.

Ao chegar à região Sul, suas tentativas foram arduamente rechaçadas, mesmo assim organizou a antologia de todos os estados da referida região. Assis Brasil declarou que o então secretário do Rio Grande do Sul, na ocasião do seu pedido de apoio, indagou: “Poesia nessa altura?” E como resposta ouviu do crítico: “Sim, poesia, para melhorar a sua vida e tirar do anonimato os bons poetas que seu estado despreza”. Foram publicadas onze antologias (Amazonas, Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Sergipe, Bahia, Minas Gerais, Espírito Santo, Rio de Janeiro e Goiás), as referentes aos estados do Sul continuam todas inéditas até o momento. Permanecem também inéditas as dos estados do Pará, da Paraíba e de Pernambuco. As referentes aos estados de Alagoas, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e São Paulo não chegaram a ser produzidas.

A última antologia lançada foi a do estado da Bahia, e foi a única que vendeu todos os exemplares. Mas, por outro lado, houve quem subordinasse a poesia aos interesses miúdos da política, como bem ilustra o episódio da antologia do estado do Amazonas. Tudo ficou acertado entre a Imago e a Secretaria do estado, mas a editora teve que bancar sozinha a edição, pois o secretário não honrou o compromisso, devido ao fato de um dos poetas citados na antologia ter criticado sua administração. Assis Brasil aproveitou para contar “tal mesquinaria na orelha do livro”. Os livreiros locais não quiseram receber a antologia, temendo represália do governo. Algum tempo depois, um escritor amazonense, Paulo Jacob, enviou para o crítico um romance, ao folheá-lo, percebeu que era dedicado ao tal secretário. Assis Brasil lhe escreveu, narrando os contratemplos referentes à antologia e pediu que Paulo Jacob solicitasse ao secretário que revisse a quebra de contrato, pois tal gesto permitiria também a circulação da antologia no estado. Pouco tempo depois, a Imago recebeu, da parte do secretário, o pedido de 500 exemplares da antologia, sob a condição de que “a editora retirasse aquele texto das orelhas – coisas do Brasil”.

Se a trajetória crítica de Assis Brasil, conforme ele reiteradamente expressou, foi direcionada, sobretudo, aos excluídos e marginais – a bons estreantes que não tinham a atenção da crítica, por vezes, “cheia de apadrinhamentos e compromissos suspeitos”, bem como a escritores cujas obras permaneciam submersas “nos vagões do esquecimento” por

forças ideológicas escusas – há de se destacar, por outro lado, que Assis esteve entre os primeiros críticos a reconhecer escritores cujo talento hoje se apresenta incontestemente, mas que, à época, foram recebidos com desconfiança, como é o caso de Clarice Lispector. Ele a conheceu entre 1959 e 1960, ainda no SDJB. Ela havia chegado do exterior, onde vivera em viagens acompanhando o marido diplomata, com seus dois filhos, Pedro e Paulo, que eram ainda bem pequenos. Clarice tinha se separado do marido, por se sentir cansada, diria depois, de festas e banquetes frívolos, embora continuasse escrevendo em meio a tal rotina. Certa feita, foi ela ao SDJB, Assis Brasil já tinha escrito sobre sua obra, mas não a conhecia pessoalmente ainda. Estavam, na ocasião da visita, além dele, Reynaldo Jardim e Carlos Heitor Cony, visitante assíduo do suplemento. Ela trouxe um novo romance, estava com dificuldade de editá-lo, pois a editora Agir, que publicara seu segundo romance, *O lustre* (1946), não o vendeu bem. Exibiram inúmeros exemplares acumulados. O crítico atestou que as prateleiras das livrarias só foram esvaziadas (dos referidos exemplares), quando a escritora publicou outros livros e seu nome passou a contar com um público mais amplo.

Naquela visita, ela então perguntou ao crítico piauiense o que fazer para publicar aquele romance, cujo título era *A maçã no escuro*, ao que ele recomendou que procurasse Paulo Dantas, diretor da Editora Francisco Alves, pois certamente ele o publicaria. Tratava-se de um escritor inteligente e sensível, um grande romancista, autor de *Cidade enferma* e *Chão de infância*, obras incomuns. Lamentavelmente, ponderou ele, mais um bom escritor que permanece esquecido. Paulo Dantas, de fato, publicou *A maçã no escuro*, “um romance superior, um verdadeiro concerto, uma bela edição”. Houve uma noite de autógrafos, em uma livraria, em Copacabana, foi um sucesso para a ainda desconhecida Clarice. A partir daquele lançamento, a escritora emplacou. Alguns críticos, para exibir erudição, começaram a relacionar a escrita dela com a de Katherine Mansfield, forçando uma influência direta, ressaltou.

Em ocasião posterior, Clarice pediu que Assis Brasil fosse à residência dela, pois queria que ele classificasse algumas de suas produções como contos, crônicas, etc.. O trabalho, que demandou uma tarde inteira, “foi árduo, mas prazeroso”, as diferenças eram sutis, – ela, ao lado, fumava seu cigarro Cônsul mentolado –, “nos *soi disant* contos”, havia narrativas que poderiam ser publicadas como contos ou até mesmo como um romance, sugeriu o crítico. Ela concordou, na ocasião, e disse que publicaria aqueles textos sem especificar o gênero e que o livro se chamaria *A legião estrangeira*. O livro saiu anos depois daquela tarde, lembrou o crítico.

Um episódio curioso que aconteceu na noite de autógrafos do romance *A maçã no escuro* foi que a namorada de Assis Brasil, à época, Marly de Oliveira, pediu que ele a apresentasse para Clarice. O encontro ficou para uma oportunidade futura. Certa feita, estava o casal passeando pelo Leme, quando foi ele com Marly ao apartamento de Clarice. Apresentou a namorada à ficcionista, falando de suas poesias e de sua atuação como professora de literatura italiana e hispano-americana. Se, no início, “as duas mal tocaram as pontas dos dedos”, ao fim da visita, combinaram trocas de livros e se abraçaram com cordialidade. Marly de Oliveira foi um dos nomes que Assis Brasil reconheceu como representantes da *Nova literatura* brasileira, destacando-a como expoente da tendência que chamou de *Tradição da imagem*. Marly de Oliveira e tantos outros por ele citados podem ainda chegar ao reconhecimento devido, uma vez que o discurso que tematiza a exclusão das minorias está em pleno avanço, pontuou o crítico octogenário.

De fato, o desmoronar das verdades instituídas e canonizadas tem gerado o resgate de escritores que permaneceram à margem. Alguns daqueles mencionados por Assis Brasil e tematizados em sua crítica, estão, à força do eterno retorno da história, emergindo à superfície da história. Como ficou evidenciado, ele não hesitou em se arriscar, priorizando autores e obras que julgou merecedoras de destaque, usando sua suposta independência crítica como justificativa para tal postura. Porém um crítico jamais estará incólume à parcialidade, visto que esta é também inerente à subjetividade. No caso assisiano, quanto mais negada, tanto mais entranhada em sua crítica pelos meandros de sua própria negação. Isso não implica que ele não tenha respaldado suas análises nas especificidades das obras dos autores que lhe foram caros, tais como Maura Lopes Cançado, Rodrigues Marques, Paulo Dantas, Samuel Rawet, e muitos outros que julgou invisíveis e, por tal, esforçou-se para lhes dar uma visibilidade que sequer chegou a ele próprio. O que não pode ser preterido é o fato de que nenhuma metodologia crítica, por mais pretensamente científica, poderá colocar uma obra ou um autor acima da transitividade dos valores culturais. Como lembrou Terry Eagleton, o valor estético ou literário é “um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos” (EAGLETON, 2001, p.16), ou seja, nenhum juízo está incólume aos interesses contingentes advindos das sanções dos agentes do campo ou subcampo literário do qual o escritor participa. O que parece igualmente contraditório e incisivo é que a parcialidade no processo de valoração não impede que o conhecimento produzido por uma obra, via crítica, perca em credibilidade, como relativizou ainda o próprio Eagleton: “os interesses são constitutivos de nosso conhecimento, e não apenas preconceitos que o colocam em risco. A

pretensão de que o conhecimento deve ser ‘isento de valores’ é, em si, um juízo de valor” (EAGLETON, 2001, p.19).

Porém, à revelia do que reclamou para si, Assis Brasil incorporou gradativamente um critério extraliterário: aquilo que chamou de invisibilidade: referência que subjaz àqueles critérios determinantes de sua crítica. Provavelmente, Assis Brasil logrou mais quando se distraiu do seu método um tanto formalista, pois foi por meio desse viés extraliterário que ele reteve em seus registros, fontes diferenciadas que conferiram algo de específico à sua crítica.

Fato é que todos os métodos predominantemente intrínsecos de tentar medir a qualidade de uma obra literária se revelaram também frágeis. Além disso, a “jurisprudência literária” não tem sido favorável à objetividade, pois a história da literatura está repleta de resultados incautos, uma vez que, ao longo dos anos, “as obras entram e saem do cânone ao sabor das variações do gosto, cujo movimento não é regido por nada de racional” (COMPAGNON, 2010, p.249). Tal constatação intensifica o destemor ao contemporâneo, sempre mediado por mecanismos, a um tempo, racionais e intuitivos. Tal aspecto marcou a crítica assisiana que, como as produções de muitos dos autores nela privilegiados, “integrou-se” ao contexto literário em que foi produzida. Estando ainda à espera de outros posicionamentos que remetam a valorações semelhantes, somando-se a ela, auxiliando no processo de vir à superfície, para, enfim, sair da obscuridade temporal.

No processo de confrontar-se com o contemporâneo, Assis Brasil embora envolvesse alguns excessos da crítica militante, privilegiou um grupo literário específico, indicando – ao receber “em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p.64) – uma lista de escritores atípicos, já mencionados nas páginas antecedentes.

Suas escolhas, trajetória, intervenções, memórias e, também, seu testemunho podem servir como “fratura e sutura” em relação à história literária do período. Nesse ponto, vale esclarecer que as metáforas destacadas por Giorgio Agamben – *fratura* e *sutura* – para tratar do contemporâneo comportam bem o modo como pode ser examinada a ensaística assisiana. Conforme Agamben, por exemplo, o contemporâneo proporciona uma discussão engenhosa, porque transcende a cronologia. Comentando a ideia de *intempestivo*²⁸ de Nietzsche, o filósofo italiano elucidou que ser contemporâneo é manter com o presente uma relação singular, aderindo a ele e dele tomando distância, concomitantemente. O poeta, o contemporâneo, atuaria como *fratura e sutura*, ele “é aquilo que impede o tempo de compor-

²⁸ Intempestivo é uma tradução possível para o adjetivo alemão *unzeitgemäß*, que significa extemporâneo ou anacrônico. O conceito, em Nietzsche, indica uma oposição à interpretação teleológica que confere um sentido e uma racionalidade à história. Nesse sentido, disse também Barthes, ser contemporâneo é ser intempestivo.

se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra” (AGAMBEN, 2009, p.61). Em seguida, apontou, recorrendo à neurofisiologia, outra concepção do sujeito contemporâneo como sendo “aquele que mantém o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p.62).

No caso de Assis Brasil, pelo que é possível perceber em seus escritos críticos, o seu compromisso maior foi com os seus contemporâneos, em um processo crítico que envolveu a sua própria existência – “toda ela literária” – no seu devir, no realizar-se em não se realizando seguramente, porém em deliberada adesão à alteridade, em detrimento de qualquer independência. Aqui, pode-se falar de disposições subjetivas de uma coletividade tentando se posicionar dentro de um determinado espaço literário, sem lograr o êxito almejado. Apesar das vicissitudes do seu tempo, Assis Brasil não se esquivou, expôs reflexões suscetíveis ao não comprovável, às ambiguidades próprias de quem enfrenta o seu tempo, em se construindo e em se desconstruindo no seu percurso de fuga a uma hierarquia simbolicamente impositiva. Suas escolhas e seus escritos não apontaram para as luzes, mas para o escuro da arena literária que lhe era contemporânea, portanto podem ser tomados hoje como possibilidade de “sutar” alguns elementos do tecido literário (de sua época de atuação crítica) que estão à mercê das dragas do esquecimento. Os registros assisianos tratam de autores, obras e bastidores que permitem acessar outros reveses literários e que funcionam, por outro lado, também como “fratura”, em se considerando a versão canônica da literatura brasileira da segunda metade século XX.

3 PARÂMETROS DA CRÍTICA DE ASSIS BRASIL NO SDJB

Assis Brasil era ainda um principiante na ficção, quando iniciou sua atividade como crítico. Contava, à época, com dois romances e com um volume de contos. A sua passagem pelo SDJB, entre 1956 e 1961, alterou perceptivelmente seu modesto estilo: uma das obras gestadas após esse período, *Beira rio beira vida* (1965), ao ser laureada com o prêmio nacional Walmap, marcou, de forma decisiva, sua maioridade no universo ficcional. Em 1975, novamente ficou como primeiro colocado no Walmap, com o romance *Os que bebem como os cães*. Em 2004, o conjunto de sua obra ficcional lhe garantiu o prêmio Machado de Assis concedido pela Academia Brasileira de Letras.

Não fossem as leituras exigidas para manter seu trabalho enquanto crítico na imprensa, em um processo de análise ininterrupto, é provável que sua ficção não tivesse avançado de modo tão vigoroso em quantidade e em qualidade. Não obstante os diversos prêmios literários conquistados, Assis Brasil ainda é um nome desconhecido até mesmo no âmbito dos cursos de Letras.

O primeiro ensaio que o crítico piauiense publicou no SDJB foi *O verdadeiro Hemingway*, em 16 de setembro de 1956, três meses após o lançamento do suplemento. O texto revelou uma crítica ainda acanhada que só apareceria de forma mais vigorosa mais tarde, quando do lançamento de três ensaios sobre a obra de Guimarães Rosa, tematizando, sobretudo, o romance *Grande sertão: veredas*. Tais ensaios foram lançados em três etapas, respectivamente, em 30 de dezembro de 1956, 06 e 13 de janeiro de 1957. Nesses estudos, o crítico destacou a feição renovadora do estilo dos escritor mineiro que, segundo ele, havia encontrado soluções estéticas para conferir uma feição verdadeiramente literária à chamada linguagem regional. Segundo o crítico, Guimarães Rosa se utilizou de recursos que superaram a mera transcrição de falas em desacordo com as normas padrões da língua, passando a estilizar-la em um nível ainda não experimentado em meio às produções nacionais. Tais ensaios lhe renderam o convite do diretor do SDJB, Reynaldo Jardim, para que se tornasse colaborador permanente do quadro de funcionários daquele suplemento. Os textos ali publicados, em meados do século XX, quando ele era ainda um jovem com menos de 30 anos, contêm as bases que marcaram todo o processo da sua atuação enquanto crítico, conforme será abordado neste e no próximo capítulo. Antes, porém, serão apresentadas algumas especificidades do SDJB que tiveram influências diretas nos escritos assisianos.

3.1 SDJB: laboratório de cultura nova²⁹

No SDJB, foram divulgadas as vanguardas culturais brasileiras, bem como veiculadas diversas reflexões sobre a crítica literária, revelando o clima de renovação pelo qual passavam as artes nacionais. Devido à posição que esse suplemento ocupou na trajetória crítica assisiana, é importante expor algumas particularidades de sua história.

O JB inaugurou, em 3 de junho de 1956, o SDJB que passou a ser, após pouco tempo, uma das mais importantes páginas da história da cultura do país, por divulgar e promover a arte contemporânea nas mais diversificadas esferas. Como aludiu Elizabeth Lorenzotti, em *Suplemento literário, que falta ele faz!*, as décadas de 1950 e 1960 foram marcadas por ares democráticos e desenvolvimentistas que viabilizaram uma fértil produção cultural. Nesse período, houve o surgimento de “suplementos literários em quase todos os grandes jornais diários” (LORENZOTTI, 2007, p.10). Eles evidenciaram o dinamismo literário por meio de uma linguagem combativa que revigorou, de uma maneira particular, o sistema literário da época. Refletindo, mais amplamente sobre a causa, pode-se dizer com Benedito Nunes, que “os momentos literários mais fecundos, aqueles que fazem história, talvez sejam os de maior tensão entre a escrita dos escritores e a leitura dos críticos” (NUNES, 2000, p.54).

Para Assis Brasil, foi a *Nova literatura* que propiciou o trabalho crítico diferenciado no SDJB, por evidenciar novos códigos estéticos, forçando a crítica a rever seus parâmetros de aferição. O saldo dessa tensão foi a consolidação da *nova crítica*, que encontrou no referido hebdomadário, segundo ele, seu lugar de máxima expressão.

Em relação a esse período pelo qual passava a crítica, Antônio Callado, em entrevista concedida para Ruth Silver – pseudônimo da jornalista Mary Ventura – no SDJB, declarou que

A crítica (como os demais ramos da literatura brasileira) está numa excelente fase de renovação e meu próprio livro me dá ciência disto: foi seriamente abordado em seus vários aspectos. *A madona de cedro* foi criticada tanto do ponto de vista do impacto do livro no leitor comum, como do ponto de vista da sua técnica. Mas exatamente porque a crítica brasileira está numa fase de renovação, acho que os romancistas também têm o direito de criticá-la [porque] transforma, às vezes, a investigação dessa obra de arte num frio problema formal (CALLADO, SDJB, 1957, s/p.).

²⁹ O crítico Franklin de Oliveira utilizou a frase “laboratório de cultura nova” para se referir ao SDJB, na ocasião do seu primeiro aniversário de circulação, em 09 de junho de 19547, p.6.

Assis Brasil assegurou que o SDJB havia conseguido reunir críticos que fugiam à prática aludida por Callado no final da citação. Tratava-se de uma equipe que não mais se prendia ao modelo impressionista duramente reprovado por Afrânio Coutinho, já que se utilizava de um método aberto às demandas da obra em si, tampouco se prendia a “frios problemas formais”.

Segundo os relatos assisianos, fica patente que o SDJB não contou com um projeto *a priori* que lhe direcionasse uma linha editorial, porém paulatinamente Reynaldo Jardim foi lhe conferindo uma organização interna. Para que sejam compreendidas as especificidades do SDJB serão destacados, de início, alguns dados referentes à história do próprio JB, focalizando aspectos que viabilizaram a eclosão do referido suplemento.

O JB, fundado em 1891, teve seu fechamento (da edição impressa) anunciado em 14 de julho de 2010. A partir de 1º de setembro do mesmo ano, contou apenas com a versão *online*. Durante os anos iniciais de existência, no final do século XIX, o veículo foi alvo de controvérsias, sobretudo, por apoiar o regime monárquico que havia sido recentemente deposto. O jornal foi comprado, em 1918, pelo conde Ernesto Pereira, fase na qual os classificados foram priorizados como fonte de arrecadação, pois os jornais da época deixaram de ser tutelados pelo Poder Público, devido às mudanças na estrutura produtiva do país. Com a morte do conde, em 1953, a viúva, condessa Maurina Pereira Carneiro, assumiu o comando do JB. Ela convidou então o poeta Reynaldo Jardim, que tinha um programa cultural na rádio do JB, para produzir, na versão impressa, uma coluna tratando de autores e livros contemporâneos. Desse modo, principiou o que mais tarde viria a se tornar o SDJB. De acordo com Assis Brasil, no início, havia no suplemento apenas uma seção permanente, composta por

Uma página feminina, feita por Dona Heloísa, sobrinha da Condessa Pereira Carneiro [...]. Creio que o Suplemento fora criado como uma “amenidade” de um jornal que se caracterizara por anunciar empregos. Reynaldo Jardim é que o foi mudando aos poucos, criando seções e chamando novos colaboradores (BRASIL, 1975a, p.73-74, grifo do autor).

Esse aspecto não foi marca exclusiva do JB, conforme destacou Alzira Alves de Abreu, pois “a origem de alguns suplementos literários se encontra nas páginas ou suplementos femininos, [nos quais] se misturavam receitas culinárias, moda, assuntos infantis e poesia, como é o caso [...] do *Diário de Notícias* e do *Diário Carioca*, entre outros” (ABREU, 1996, p.21). De acordo com Cristiane Costa, em *Pena de aluguel*, a “transformação do *Jornal do Brasil*, de um jornal de pequenos anúncios de empregadas domésticas até os

anos 50 para o jornal mais influente dos anos 60 e 70, teve como ponto de partida o SDJB” (COSTA, 2005, p.120).

Em fevereiro de 1957, Amílcar de Castro passou a trabalhar no JB, realizando uma inconfundível e inovadora reforma gráfica nas suas páginas. Seu experimentalismo proporcionou ao jornal uma identidade visual peculiar: sem fios gráficos, com blocos de textos assimétricos e com a utilização orgânica dos espaços em branco, o que foi, sem dúvida, uma influência direta do projeto do Concretismo. Tais elementos, em função do uso mais abrangente do espaço gráfico, começaram a gerar problemas financeiros à direção do JB, pois já eram sentidos os efeitos do câmbio alto do papel importado, todavia a reforma não foi interdita. A esse respeito, Ana de Gusmão Mannarino esclareceu que:

No SDJB, a importância dada à experimentação visual é ainda mais evidente. É o espaço no qual as principais características do projeto foram acentuadas, e onde as mudanças aconteceram de modo mais acelerado. Por se tratar de um suplemento literário semanal, era-lhes permitido assumir mais riscos. Assim, nele foram apresentadas, pela primeira vez, muitas das soluções gráficas adotadas posteriormente no caderno do jornal (MANNARINO, 2006, p.53).

Tal reforma, nas palavras de Alzira Alves de Abreu, “teve grande impacto sobre as transformações subsequentes na imprensa brasileira” (ABREU, 1996, p.15). Para além do inovador projeto gráfico-visual, foi também promovida, no SDJB, uma revisão dos grandes acontecimentos culturais da época. Em seus cadernos, foram divulgados os mais importantes eventos dos cenários nacional e internacional, no que diz respeito às artes plásticas, ao teatro, à música, à dança, à filosofia, à literatura, entre outras expressões artísticas. É importante ressaltar que o SDJB, desde o princípio, apoiou os ideais da Poesia Concreta, tornando-se, inclusive, o núcleo de discussão sobre o referido movimento poético. Não foi por eventualidade que ocorreu a divulgação, no caderno de 23 de junho de 1957, em primeira mão, da manchete *Cisão no movimento da poesia concreta* que marcou a atuação distinta dos poetas cariocas em relação ao grupo paulista.

A qualidade dos debates garantiu a relevância do SDJB que avançou, contando com importantes contribuições, tais como: a colaboração de Haroldo Bruno que assinou a coluna *Bilhetes da crítica*, criada em 1º de julho de 1956 e que, a partir de 14 de outubro de 1956, passou a ser denominada de *Impressões de leitura*; a página de Mário Faustino, *Poesia-Experiência*, criada desde 23 de setembro de 1956 (encerrada em 1959, antes da morte prematura do crítico, ocorrida em novembro de 1962); o trabalho de Ferreira Gullar na página *Artes plásticas*, a partir de 5 de maio de 1957; as reflexões de José Carlos Oliveira, que

assinou, a partir de 2 de junho de 1957, a página *O homem e a fábula*; a página *Ficção Nacional*, que Assis Brasil criou em 29 de setembro de 1957, alterada, em 29 de dezembro do mesmo ano, para *Crítica de ficção*; a coluna *Teatro*, assinada por Bárbara Heliadora, a partir de 30 de março de 1958; *Poesia para amanhã* assinada por José Guilherme Merquior, a partir de 12 de novembro de 1960. Além das colaborações de Adolfo Casais Monteiro, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Cecília Prada, José Carlos Oliveira, Judith Grossmann, Fausto Cunha, Waltensir Dutra, Walmir Ayala e muitos outros. As manifestações literárias ganharam alto índice de vitalidade, ao longo das páginas do SDJB, confirmando ou negando valores literários estabelecidos e apresentando novos escritores. Seus colaboradores expuseram um marcante panorama histórico-crítico e efetivaram a *nova crítica* brasileira, segundo os termos assisianos.

No entanto, em dezembro de 1961, o SDJB deixou de circular, sofrendo antes um processo de redução que passou de doze para oito páginas, em 8 de dezembro de 1957; reduzindo-se a quatro, em 19 de agosto de 1961, e assim permanecendo até dezembro do mesmo ano, quando foi inexoravelmente suspenso. A direção do JB justificou a crise do papel – que era um problema econômico da época – como a causa da interrupção do SDJB. A isso se somaram questões de naturezas diversas, como, por exemplo, a imposição do tecnicismo veloz em detrimento dos textos reflexivos, que se instaurou de forma mais notável, no Brasil, durante a década de 1960.

A contribuição do SDJB para a história cultural do país foi de fundamental importância. De acordo com a visão assisiana, reitera-se, representou um marco decisivo na trajetória da crítica literária brasileira.

3.2 Eixos da composição crítica assisiana

Nesta seção, estão centralizados textos que Assis Brasil publicou no SDJB, por constituírem a parte mais complexa de sua crítica, portanto determinante para o que está sendo considerado, neste estudo, como o ponto mais significativo de sua contribuição, a saber, a tese da *Nova literatura* brasileira.

Nesse sentido, o objetivo desta seção é identificar premissas e diretrizes caracterizadoras e determinantes da crítica assisiana. Priorizar textos do SDJB não trará prejuízo ao mapeamento de tais premissas e diretrizes, haja vista o próprio crítico ter corroborado as ideias ali defendidas ao reeditar grande parte desse material em livros, durante

as décadas de 1980 e de 1990, porém, nem todas as suas produções futuras tiveram caráter remissivo. Conforme mostrado no capítulo anterior, sua concepção de literatura (*Forma*), por exemplo, recebeu relevantes acréscimos no ensaio *Poesia: origem sacrossanta da palavra* (2009).

Em se considerando o percurso do crítico piauiense, indubitavelmente, foi sua passagem pelo SDJB que lhe possibilitou elaborar os critérios metodológicos que estiveram na base da sua concepção de crítica literária. Pode-se reconhecer um pendor artesanal que permitiu ao autor imprimir suas marcas no processo de edificação de sua crítica. Marcas que serão postas em foco a partir de cinco eixos operacionais que, por questões didáticas, foram denominados de: *particularização da autoria, influência literária como diálogo inventivo, regionalismo como estilização da linguagem, o domínio dos gêneros e transcendência literária*. A exposição desses eixos, embora possa resultar em uma abordagem reducionista, risco inevitável, tornou-se necessária para elucidar os mecanismos sob os quais a crítica assisiana se esteou. Os textos utilizados neste tópico obedeceram às demandas da metodologia adotada, de acordo como seu grau de valência em detrimento de qualquer ordem cronológica.

3.2.1 Particularização da autoria

A expressão *particularização da autoria*, tal como será aqui delineada remete a um dos critérios mais relevantes da crítica assisiana e que esteve na base de todos os seus pressupostos para a defesa da *Nova literatura*. Tal particularização significava, para o crítico, o momento notável em que os escritores se desligavam dos preceitos que regiam as escolas literárias. Desse modo, a autoria sobressaía de maneira mais contundente na literatura brasileira, a despeito de escritores anteriores já terem rompido com tais códigos, como era o caso, para o crítico, dos predecessores da *Nova literatura*. Ressaltou ainda que escritores clássicos, naturalistas e realistas, por exemplo, escreveram segundo as regras de suas respectivas escolas literárias, tomando-as como “dogmas”. Assim, aqueles que fugiam aos seus cânones eram repudiados pelo deslocamento, quer estilístico quer temático, de modo que, somente com o tempo, pôde-se fazer justiça a alguns autores não acolhidos pelo diferencial de suas produções, como foi o caso – pode-se aqui acrescentar –, em contexto nacional, de Joaquim de Sousa Andrade, ou, Sousândrade (1833-1902) que, somente anos após o lançamento de suas obras, recebeu o reconhecimento que, de fato, era merecedor. Essa ruptura em relação a escolas literárias, assinalou o crítico, aconteceu de modo mais vigoroso e aberto

no período do Modernismo brasileiro, do qual se destacaram “indivíduos, personalidades artísticas, francos atiradores das artes, libertos de toda e qualquer convenção. As escolas criavam homogeneidades” (BRASIL, SDJB, 24 fev. 1957, p.1). Seguindo essa mesma constituição argumentativa, destacou a base desse perfil literário que definia os escritores desde o Modernismo, mas que marcava, especialmente, os novos autores que surgiam, sobretudo, a partir da década de 1950:

As novas técnicas [...] têm sido nos últimos anos de um grande valor para a ficção [...] tomou novas feições, e adquiriu uma validade artística nunca antes alcançada. É que, ultrapassadas as limitações das escolas literárias, os escritores se acharam, na fase Modernista, completamente livres para as suas pesquisas, experiências e realizações. Cada um procurava marcar o seu próprio caminho e criar a sua própria personalidade artística. Ou a ficção teria fatalmente morrido ou se estratificado (BRASIL, SDJB, 21 abr. 1957, p.3).

Mencionada por Assis Brasil em vários ensaios publicados no SDJB, utilizando-se de terminologias variadas, a ideia da *particularização da autoria* adentrou seus escritos como uma espécie de tropo, sempre como marca maior de qualquer criador autêntico, com personalidade artística ou criadora, que o colocava em vigília contínua contra as tendências homogeneizadas. Segundo a visão do jovem crítico, no ano de 1957, já era possível entrever mudanças nos rumos que tomava a arte literária nacional. Assinalou o fato de modo mais preciso ao tratar de um romance que se lhe tornou muito caro, *Doramundo*, de Geraldo Ferraz:

Geraldo Ferraz, no seu livro *Doramundo*, foge inteiramente à técnica convencional da narrativa. Não filiaríamos o escritor a nenhuma corrente da moderna ficção, pois mesmo tendo Geraldo Ferraz sido influenciado por alguns processos já conhecidos, o que fez foi amoldá-los à sua personalidade artística, tirando daí os efeitos necessários para a apresentação de uma obra nova em nossa literatura (BRASIL, SDJB, 21 abr. 1957, p.3).

No que tange ao autor de *Doramundo*, foi exatamente tal marca que conferiu singularidade à sua obra, levando-o a revelar valores estéticos revitalizadores da ficção nacional, de acordo com a visão assisiana. É necessário esclarecer que, ao considerar as técnicas caracterizadoras da *Nova literatura* como revolucionárias, o crítico se referia menos à originalidade dos escritores que ao diálogo entre a literatura nacional e outras estrangeiras, cujo substrato permitia uma nova dinâmica, especialmente, às publicações daquele período que revitalizavam o sistema literário brasileiro. Desse modo, realçou o trabalho técnico desenvolvido por Geraldo Ferraz em sua criação:

O ficcionista adota várias maneiras para desenvolver os episódios e apresentar os personagens de seu livro. Desde a superposição de planos para a narrativa, o monólogo, que não é bem o monólogo interior dos romancistas psicológicos, a incronologia (*sic*) temporal, até a variação de pessoa na apresentação dos fatos romanescos. Começa [...] neutro, apenas desenrolando os episódios. Mais adiante põe na boca ou na imaginação de alguns personagens o próprio fio da narrativa (BRASIL, SDJB, 21 abr. 1957, p.3).

Centralizados como critérios de valor, elementos intrínsecos como os citados acima deveriam ser elaborados segundo um processo tal, que revelasse a “força criadora” do escritor – base multifatorial desse eixo operacional. Tal aspecto foi destacado também por Assis Brasil em um dos seus esparsos ensaios sobre poesia, publicado no SDJB, em 18 de novembro de 1956, intitulado *Três poetisas*, no qual o crítico elegeu os livros: *Quinze poemas*, *Da posse prematura* e *Colina*, respectivamente, de Lélia Coelho Frota, Yone de Sá Motta e Maria Teresa Wuillaume. Sobre a primeira escritora, que foi incluída como representante da corrente poética que ele denominou, mais tarde, de *Tradição da imagem*, declarou que seria ela detentora de um estilo novo, particularizado, “um marco de uma nova personalidade artística” (BRASIL, SDJB, 18 nov. 1956, p.2); ao passo que, em *Colina*, de Maria Teresa Wuillaume, segundo sua visão:

Não [havia] transfiguração da realidade [...], nem tampouco uma personalidade criadora. [...]. A autora arruma algumas palavras procurando na relação vocabular um tônus modernista, caindo não raro em algumas frases feitas, tais como: “no complexo jogo do destino”, “na miragem do espelho”, “no sorriso triste num canto da boca”, “o riacho cantou longamente e o chafariz chorou”. [Ela] transporta para o papel os seus arroubos emotivos – circunstanciais (BRASIL, SDJB, 18 nov. 1956, p.2).

É recorrente nos textos assisianos a ideia de que a obra precisa se projetar em transcendência, de tal modo que será este o eixo de maior relevância de sua crítica. Segundo o crítico, Maria Teresa Wuillaume escreveu “uma poesia fria, sem nenhum contato com o mundo subjetivo”, o que acarretaria seu fracasso até mesmo diante do “tônus modernistas”, segundo ele, almejado pela autora. Desse modo, declarou que seus versos não revelavam vínculos sequer razoáveis à escola modernista, “tampouco uma personalidade criadora” que possibilitasse a ela particularidade autoral.

Mais tarde, dirá o crítico que experiências literárias realizadas de acordo com essa matriz – *particularização da autoria* – promoveram uma nova fase literária, que, cabalmente, prescindiria das constantes homogêneas, colocando em cena a apresentação autoral por meio de uma linguagem que atingiria estágios profundos de força criadora. A obra deveria,

pois, apresentar-se como um laboratório de experiências dinâmicas. Quanto à prosa de ficção, a centralidade deveria estar nos personagens, enquanto guia da narração e não mais no narrador onisciente. Grau de criação que somente uma crítica igualmente particularizada poderia alcançar. Nesse sentido, somente a leitura analítica e criadora atenta às demandas internas deveria revestir a obra em detrimento de teorias.

Assis Brasil destacou vários autores que se distinguiram pelo uso da particularidade autoral, também desvinculada manifestos e programas que tendessem à condução do “artifício criador” no curso de um tipo previsível de literatura. Esse hiato entre escolas e obras sobressaía, por exemplo, em romances como *Marcoré* de Antônio Olavo Pereira (1957), e *Lady Godiva* de Macedo Miranda (1957). A respeito deste último, destacou Assis Brasil, na seção Bibliografia do SDJB, que, embora mantivesse alguma aproximação com a narrativa tradicional, destacava-se pela “marca de uma personalidade e [pela] essência de uma obra de arte” (BRASIL, SDJB, 25 de ago. 1957, p.2), projetando-se para além da composição linear, visto que não mais fazia uso do “fraque e da cartola”.

Nas questões assinaladas em relação ao eixo operacional em foco, são perceptíveis marcas da visão do fenômeno literário, conforme apresentado no tópico anterior, no qual estariam amalgamados: objetividade e subjetividade, imanência e transcendência. Até onde é dado ver, o crítico primou por ressaltar que os arranjos técnicos deveriam se realizar de tal modo a fertilizar a obra, outorgando-lhe sacralidade, no sentido específico que conferiu ao termo. Seguiu no sentido de buscar vestígios que apontassem para a singularidade da obra que lhe caía em mãos, aspecto que será também focalizado no capítulo seguinte desta tese.

Esse pensamento, pode-se inferir, não se distingue daquele no qual o crítico se baseou para asseverar o óbito do Modernismo, considerando que tal movimento havia recaído em uma retórica repetitiva e acadêmica, isto é, em uma opacidade que não mais poderia abrigar peculiaridades. Não era outro o fundamento da sua rejeição contra o que chamou de romance documental por julgá-lo detentor de uma linguagem jornalística, não inventiva, contrariando tal critério. Para Assis Brasil, haveria sempre um caminho, como o Tao laotseano que permitiria a unicidade da arte enquanto experiência viva, enquanto irradiação consciente de um complexo que comporta peculiaridades, no sentido específico de marcar o fim das escolas literárias, condição *sine qua non* para o advento da *Nova literatura* brasileira.

Esse eixo operacional antecedeu aos demais por conter em si o substrato determinante dos outros, pois, sem o desligamento das escolas literárias tradicionais, segundo Assis Brasil, não seria possível pensar novas categorias e critérios de apreensão da literatura nascente. Em linhas gerais – ressalta-se –, esses parâmetros críticos não são autônomos entre si, conforme

será possível observar na exposição das especificidades dos demais referenciais críticos assisianos expostos a seguir.

3.2.2 Influência literária como diálogo inventivo

O segundo eixo esboçado para pensar acerca dos valores dominantes na crítica assisiana é a sua visão sobre influência literária e como tal procedimento estético foi por ele concebido. Pelo que se pode perceber nos textos publicados no SDJB, a questão da influência literária – considerando autores e obras para os quais destinou suas pesquisas – se aproximou, de certa maneira, da Antropofagia, de acordo com os termos de Oswald de Andrade, embora Assis Brasil defendesse uma visão de poesia distinta, conforme apresentado no capítulo anterior. O autor do Manifesto Antropófago postulou a equação entre modelos europeus e nacionais, por meio de um processo de assimilação crítica dos valores culturais externos. Para Assis Brasil, a literatura só havia chegado a esse estágio, no contexto no qual estava inserido, ou seja, no universo da *Nova literatura*.

Na sua crítica hebdomadária, foi uma prática comum, antes de tratar de um novo lançamento, fazer uma retomada das modificações ocorridas no gênero literário ao qual pertencia a obra em apreço, ressaltando novas propostas estéticas, reapropriações criativas ou repetições nela presentes. Assim, percorria a tradição dita moderna (nacional ou estrangeira), apontando as influências que identificava nas obras dos novos escritores. Desse processo, destacou as fontes reincidentes de influências sobre os novos escritores – tais como James Joyce, William Faulkner, John Steinbeck, Katherine Mansfield, François Mauriac, Flannery O'Connor, Machado de Assis, Mário de Andrade, entre outros – e, desse modo, selecionou os autores que considerou na vanguarda da revitalização que ocorria nas Letras nacionais. Considerando esse aspecto, destacou o crítico que as técnicas que sobressaíam na produção dos *novos escritores* brasileiros deviam, em muito, a uma recriação e reinvenção das influências segundo um modo hábil e consciente de reapropriação das influências, portanto, tratava-se, a rigor, de um processo criativo.

Toda a crítica assisiana está perpassada pela ideia de que a literatura que lhe era contemporânea superava em experimentação as escolas literárias, embora dependesse das conquistas realizadas, sobretudo, pelo Modernismo, para se elevar a tal nível. Esse pensamento se relaciona diretamente com a sua defesa de que a literatura brasileira já não era deficitária em relação às europeias, portanto apta o suficiente para dialogar com literaturas de

outras pátrias, sem se ressentir do caráter de marginalidade, bem como com escritores do próprio cânone nacional, de modo a somente impulsionar o enriquecimento literário brasileiro que ele dizia constatar.

O fato de o crítico ressaltar, por vezes, obras de escritores estrangeiros como experiências modelares não implicava, segundo ele, a inferioridade dos autores brasileiros. Assim, as influências literárias – tanto externas quanto internas – sucessivas e reinventadas que foram, terminaram por contribuir para a efetivação da nova atitude estético-cultural que culminaram na *Nova literatura*.

Isso posto, destacou que escritores como Autran Dourado, Samuel Rawet, José Louzeiro, José J. Veiga e outros, reinventavam quaisquer influências no interior de suas narrativas, de modo que estas se tornavam vestígios dada à *obnubilação brasílica*, para usar uma expressão de Araripe Júnior. O que Assis Brasil sempre reprovou foi a postura imitativa, conforme se pode observar na sua crítica sobre o romance *Um ramo para Luísa*, de José Condé (1959). Embora ressaltasse o talento do autor quanto ao uso de alguns arranjos técnicos na narrativa, frisou sua insuficiência criadora ao se deixar guiar mais “por espírito imitativo do que por [...] influência” (BRASIL, SDJB, 14 de nov. 1959, p.4). Destacou que, ao se utilizar, por exemplo, de recortes de jornais, José Condé parecia imitar o estilo de John dos Passos (1930), em *The 42nd Parallel*. Argumento similar teceu o crítico sobre o livro *O capitão jagunço*, de Paulo Dantas (1959), que, com tal lançamento, mostrava um romance em declínio – se consideradas suas obras anteriores – ao ecoar imitativamente Guimarães Rosa:

O autor de *O Capitão Jagunço* força a expressão intuitivamente naquilo em que em Guimarães Rosa é construção consciente [...]. por ser uma procura imitativa desse estilo é que Paulo Dantas deu à sua linguagem um tom incharacterístico e desequilibrado. Como já temos chamado a atenção [...] Guimarães Rosa é um abridor de caminhos e perspectivas, mas é uma influência má, pois nenhum ficcionista poderá, impunemente, se deixar influenciar pelo seu estilo, sem que não caia na imitação (BRASIL, SDJB, 28 nov. 1959, p.7).

Desde muito cedo, Assis Brasil destacou em sua crítica a antinomia das boas e das más influências. Asseverou em relação ao romance *Doramundo*: “[Fosse] escrito num estilo direto, de descrição convencional, simplista, seu valor seria muito limitado [...]. É que já se foi o tempo das boas ‘influências’. Eis o seu drama e a sua salvação” (BRASIL, SDJB, 21 abr. 1957, p.3). O crítico elucidou que há escritores que espelham má influência, dada a singularidade de seu estilo e linguagem, como Guimarães Rosa, no referido caso. Baseado na mesma premissa, observou que o romance *A ronda no pátio* (1957), de Paulo Novaes havia

sido atravessado pela má influência kafkiana, de modo a corromper a dimensão inventiva da obra. Argumentou que, do estilo substancioso de Kafka, Novaes ficou apenas com a imitação vazia, portanto, considerou que “seus propósitos ficaram a meio caminho por ter tomado como espelho um escritor de má influência” (BRASIL, SDJB, 19 jan. 1958, p.2).

Na ótica do crítico, a influência literária, devidamente assimilada, após a eclosão do chamado romance moderno, passou a ser um desafio maior. Desse modo, os escritores que se destacavam eram, principalmente, aqueles que lidavam com a influência como um enigma decifrado: “tradição e inventiva” confluíam ambas para a elevação da ficção nacional. A crítica assisiana deixa patente que os novos escritores superavam a simples influência, mesmo quando se tivesse como farol escritores da relevância de Franz Kafka ou do próprio Guimarães Rosa cujas obras exigiam, por parte dos novos escritores, criação asséptica e, de modo mais complexo, propriedade simbólica diante da arte.

3.2.3 Regionalismo como estilização da linguagem

As mais relevantes narrativas destacadas por Assis Brasil durante o período no qual trabalhou no SDJB apresentavam uma acurada e distinta reapropriação das influências, mas, para além desse aspecto, houve uma demanda técnica realçada pelo crítico quase em vias de obsessão, perpassando toda a sua crítica: o regionalismo, que – insistiu – não deveria remeter a uma categoria sociológica, uma vez que não podia ser dissociado da linguagem literária em si.

Tal categoria foi uma sombra projetada a cada crítica que tivesse como foco uma obra tida como localista. Para ele, o regionalismo constituía um elemento estrutural processado na estilização da linguagem, o que se distanciava da concepção segundo a qual alguns escritores se utilizavam para, ao ambientar a narrativa em uma localidade interiorana, empobrecê-la de seus traços culturais e enfatizar sua miséria em tom panfletário. A solução para aquilo que Assis Brasil considerou como disfunção literária no âmbito do regionalismo foi por ele elucidada sob uma espécie de assinatura messiânica: a linguagem estilizada.

Não nos batemos por uma modificação da linguagem regional num sentido erudito ou pelo seu extermínio (o que seria uma extravagante e ridícula pretensão), mas pela modificação dessa linguagem regional, num sentido de elevação literária. [Um] *approach* de expressões (erudita e popular) marcará uma futura linguagem literária brasileira, a sua [...] aceitação em todos os recantos do país. É dever do escritor brasileiro procurar essa uniformização

linguística (de caráter, acentuamos, estritamente literário). [...] romancistas do Rio Grande do Sul, Goiás e Amazonas (o leitor terá de concordar) se entendem entre si, falam uma mesma língua, embora com acentuações diferentes. Entre eles há um meio de expressão comum, pelo qual a comunicação se efetua. Esse meio de expressão comum, elevado a um nível literário, sem que o escritor prescindia de seus regionalismos, de seus ditos (não mais repetidos fotograficamente, oralmente), é que dará aquele denominador comum e formará a grande unidade literária nacional (BRASIL, SDJB, 28 nov. 1959, p.7).

Reforçou, incansavelmente, que a arte literária não autorizava a bipartição: literatura urbana e literatura regional, aludindo ele à linguagem regional, pois considerou que o dualismo representava uma deturpação provocada pelos equívocos no que tange à incompreensão do regionalismo. Ao analisar contos do escritor baiano, Jorge Medauar, Assis Brasil expôs mais extensamente seu posicionamento:

Jorge Medauar pode servir de barômetro para medirmos um dos casos mais complicados da literatura brasileira: a linguagem dita regional, a que já aludimos diversas vezes. *Água Preta*, dizem, é um livro regional [...]. Por que então outros livros não são *regionais*? [...] E alguns chegam ao exagero de ter o regionalismo como gênero. A observação é para afastar, de alguns autores que serão estudados aqui, a classificação limitativa de sua ficção. Podemos falar em dialetos de várias regiões brasileiras. E os escritores dessas regiões, naturalmente, usam as expressões locais, principalmente na área da oralidade, técnica que enriquece a linguagem literária (BRASIL, 1975b, p.50-51).

A estilização aludida imprimiria uma nova dimensão à transposição literária da fala popular, o que permitia a Medauar, bem como aos novos escritores plasmarem “novas faturas expressivas”, demonstrando, segundo ele, uma profunda consciência dos valores da língua.

O crítico – mesmo reconhecendo a utilização dos dialetos regionais como uma maneira de enriquecimento da linguagem – revelou sua aversão quanto a impropriedades em se designar uma obra como regional ou não, fato que poderia incorrer no risco de elevar, erroneamente, o termo à categoria de gênero literário. Para ele, só era legítimo se falar em estilização da linguagem, a fim de se evitar o exagero de tal classificação, uma vez que uma especificidade da linguagem não poderia representar a obra literária em sua totalidade. O risco era acentuado em função de traços erroneamente tidos como caracterizadores do regionalismo como, por exemplo: o fascínio pelo pitoresco, a ênfase em problemas de natureza político-social e o simplismo da mera transcrição de diálogos em desacordo com a norma culta da língua. Assis Brasil ratificou esse pensamento em uma nota (orelha) publicada, em tempos mais recentes, na terceira edição do romance *Serra dos Pilões: jagunços e tropeiros* (2001), de Moura Lima. Segundo o crítico piauiense:

É claro que alguns escritores dão características locais, regionais, com um vocabulário específico, [...] temas do sáfaro lendário das nossas tragédias. O que devemos observar, no entanto, em qualquer romance, é como o escritor (criador) trabalha a sua linguagem [...]. A oralidade simplesmente “transcrita de ouvido” – como diria Mário de Andrade – ao nível da narrativa, soa incongruente, daí a estreiteza de concepção de muitos romancistas tidos como regionalistas. [...] A transcrição da oralidade para a escrita – o lugar onde a linguagem literária se realiza – precisa de uma estilização, ou seja, de uma adequação entre o mundo revelado e a literalidade, o que marca toda obra criativa. Sim, o escritor pode usar vocábulos, expressões regionais, nomes locais, certos termos antigramaticais até, para que tais recursos sintáticos conotem o clima regional, sem que o escritor precise arremedar, falsamente, a linguagem interiorana (BRASIL, 2001, s/p).

Essa visão não difere daquela presente no texto de 1956, sobre *Grande sertão: veredas*, ocasião na qual ele destacou que o romance ainda figurava como um monumento quase solitário, no que tange ao regionalismo enquanto estilização da linguagem. Posteriormente à ficção de Rosa, o crítico começou a destacar outras obras que atendiam às suas expectativas quanto à referida questão, como o romance *A madona de cedro*, de Antônio Callado, em que: “a linguagem regional se ‘estiliza’ e ganha em valor artístico” (BRASIL, SDJB, 16 jun. 1957, p.2).

Por diversas vezes, Assis Brasil enfatizou o trabalho pioneiro de Guimarães Rosa naquilo que, para ele, constituía o regionalismo enquanto particularidade estilística e não enquanto gênero literário, ou seja, como uma peculiaridade linguística desvinculada das malhas sociológicas, tal como procedeu, destacou, a chamada *geração de 30* do Modernismo:

Ao quebrar, João Guimarães Rosa, o simples “enxerto” coloquial dos escritores do Nordeste, estava possibilitando a esse mesmo coloquial alçar-se a um nível propriamente literário, graças a um léxico regional incorporado harmoniosamente ao estilo [...]. Essa harmonia está na expressão que se sobrepõe ao vocábulo nu, isolado. O equilíbrio entre o popular e o erudito [...] era o grande segredo para que se obtivesse uma linguagem de ressonância universal. A simples mudança do ponto de vista narrativo (do exterior para o interior, do narrador para o personagem) facultou uma maior espontaneidade à expressão. *Água Preta* está na fase de *Sagarana*, como na mesma fase está *Vila dos Confins*, de Mário Palmério. Afirmando isso não queremos sugerir aos dois autores que evoluam no sentido de *Grande sertão: veredas*, absolutamente. Se encontrarem outro caminho melhor. Guimarães Rosa explorou ao máximo o rico veio do vocabulário regional, transmutando-o artisticamente, sem perdê-lo nunca de vista. Inventou um caminho (BRASIL, SDJB, 19 out. 1958, p.6).

O livro *Água Preta* – com o qual o poeta Jorge Medauar fez a sua estreia como contista – foi considerado pelo crítico, juntamente com os outros citados, como uma experiência que elevou a linguagem ao nível da mais criativa expressão regional. Nessa obra,

delineava-se um regionalismo intimista, segundo ele, que possibilitou “aos personagens uma maior identidade com a terra sentida de dentro” (BRASIL, SDJB, 19 out. 1958, p.6). Para melhor elucidar a estilização necessária para que o regionalismo se realizasse literariamente, esclareceu o que considerou acerto e o que considerou falho na referida obra:

No equilíbrio que falamos atrás entre o erudito e o popular, que Jorge Medauar consegue em parte, o que mais colabora para uma situação "falsa", para uma desarmonia do estilo, é a colocação dos pronomes átonos, que o escritor teme substituí-los pelos nomes, pelos objetos, agarrado que está à linha tradicional da narrativa. “... esguirar-se por entre os matos, arrombar a porta do safado, lascá-lo”. O *se*, embora colocado corretamente, dentro do convencional, dá espontaneidade à expressão, mas o *lo*, no mesmo caso, já quebra a flexibilidade da frase e seu gosto regional. O *lo* substituído por bicho (laçar o bicho, lascas o danado, etc.) conservaria a frase na integridade popular. Apenas um exemplo, e aqui o remetemos diretamente ao autor de *Água preta* [...] Uma das qualidades do livro de Jorge Medauar é sua unidade de concepção e tema (BRASIL, SDJB, 19 out. 1958, p.6).

Esse mesmo aspecto foi tematizado na crítica destinada à obra do sergipano Paulo Dantas, no SDJB de 28 de novembro de 1959; porém, ao contrário dos livros mencionados acima, para o crítico, o romance *O capitão jagunço*, lançado então naquele ano, não havia atingido uma linguagem regionalista que promovesse “elevação literária” às expressões de cunho localista.

Comentando acerca do livro de contos *Amigos velhos*, do catarinense Guido Wilmar Sassi, o crítico ponderou que o contista não valorizou artisticamente os vocábulos regionais. No conto homônimo – enfatizou – a linguagem do personagem “nos é impingida fonética e graficamente “errada”, justamente por querer o autor copiá-la do real” (BRASIL, SDJB, 20 out. 1957, p.2). Argumento semelhante ocorreu em relação à crítica do livro de contos *O caminho das boiadas*, de Leo Godoy Otero, por tratar de um regionalismo que remetia ao “descosido da concepção” (BRASIL, SDJB, 26 out. 1958, p.4), uma vez que na referida obra a linguagem regional não fora tecida segundo suas perspectivas. A opinião assisiana em relação aos contos de Godoy Otero soou em desarmonia com a recepção da obra por outros críticos da época, que reconheceram a profundidade regionalista do contista goiano, cujo livro recebeu o prêmio *Jornal do Comércio* – RJ, em 1958, na categoria de melhor ficção regional.

É interessante destacar que Assis Brasil, como ficcionista, demonstrou, nos romances da *Tetralogia piauiense*, um constante cuidado em manifestar o regionalismo literário de acordo com o que advogou, primando pela estilização da linguagem, afim de não recair no

“descosido da mera reprodução da fala fora dos padrões cultos”, para usar uma expressão recorrente em sua crítica.

Este eixo operacional, inclusive, ganhou amplas proporções no processo de reconhecimento de renovação literária efetivada pelos ficcionistas que já chamava, à época em que estava no SDJB, de *novos escritores*. Assim, exaltou a produção de escritores, como os destacados acima, em detrimento das obras dos *romancistas de 30*. Ele enumerou vários pontos de diferenciação entre os romancistas do Nordeste e os representantes da nova fase, entre os quais assinalou que, diferentemente daqueles – que apresentaram uma “visão estrábica” dos problemas sociais, assemelhando suas narrativas a relatórios sociais – estes exploravam a relação entre ficção e realidade empírica em termos essencialmente estéticos, sobretudo, por não cultivarem “compromisso político”. Para ele, à exceção dos romances de Graciliano Ramos, a produção *de 30*, dirigida ideologicamente, havia misturado romance com documento sociológico de baixo teor analítico, destacou. Não obstante a exceção feita ao autor de *Vidas secas*, a afirmação de Assis Brasil, reducionista que foi, terminou por desmerecer, indevidamente, o talento de diversos romancistas cujo *éthos* sociológico – e não uma visão pretensiosamente política – não implicou prejuízo à qualidade estética de suas produções, como quis o crítico, mas se fez crisol para o enriquecimento da literatura nacional, uma vez que contribuiu para a construção efetiva do Modernismo brasileiro.

As asserções assisianas acerca do regionalismo literário se deram conforme um paradigma que teve em sua nascente Graciliano Ramos e, em seu ápice, Guimarães Rosa. De acordo com suas proposições, somente depois da publicação de *Sagarana*, *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* vieram obras que também conseguiram mérito pelo uso da linguagem regionalista. Interessante perceber, a partir dos fragmentos citados, que, na crítica assisiana, sempre foi estabelecido um perfil de escrita que privilegiou as obras pelas vias do comparativismo literário.

3.2.4 Domínio dos gêneros literários

Ao tratar do livro *Novelas e novelistas brasileiros*, de José Arimateia Pinto do Carmo – voltado para a questão dos gêneros, especialmente para a novela, como sugere o título – Assis Brasil asseverou:

Essa etiquetagem dos livros de ficção é mera convenção didática [...] os autores nunca levam em conta – nem param para meditar – se, de fato, os seus escritos são conto, romance ou novela. Muitas vezes são as editoras que especificam os gêneros, levando em conta o peso ou o tamanho dos livros. De fato, nunca houve fronteiras exatas para a determinação dos gêneros de ficção. E os escritores de hoje, graças a uma certa independência criadora, ao escreverem seus livros não se importam mais em enquadrá-los dentro deste ou daquele gênero (BRASIL, SDJB, 4 ago. 1957, p.2).

As assertivas do crítico, tantas vezes reiteradas, tornam-se um ponto sintomático nos seus escritos, haja vista as constantes recorrências que ele próprio fez à classificação dos gêneros para referendar seus próprios argumentos ao longo de toda a sua crítica. Na análise do romance *Memória de inverno*, de Saldanha Coelho, ancorou seu pensamento em tais referências, ao destacar que:

Claro que um contista novo pode ser um futuro bom romancista, e vice-versa. Mas sabemos que o romance é obra que requer amadurecimento, não só exigindo do escritor estudo e leitura, como maior índice de vivências. Gênero sério, que implica um melhor tratamento artístico, uma maior profundidade psicológica, um conhecimento mais perfeito da técnica de narrar. Saldanha Coelho estreia agora em romance, enveredando por um caminho errado. Não realiza obra que mereça atenção. Um livro sem contextura esse *Memória de inverno* [...]. A técnica em seu “romance” inexistente. E a prova do que afirmamos está no fato desse (*sic*) livro ter sido escrito aos retalhos, aproveitando o autor alguns contos de sua autoria, que inseriu em *Memória de inverno*, com um único propósito de atingir as cento e cinquenta páginas de que o mesmo se compõe (BRASIL, SDJB, 21 out. 1956, p.2, grifos do autor).

O crítico, desde os primeiros aos últimos textos publicados no SDJB, utilizou-se de uma postura contraditória diante da importância dos gêneros literários. Negando-a textualmente, porém sem declinar de tal classificação nas inúmeras análises que publicou. Sua reprovação a Saldanha Coelho, por exemplo, está baseada no que considerou como falta de domínio do referido ficcionista diante do gênero que se dispôs a cultivar.

Este referencial crítico se tornou mais assíduo, quando o crítico passou a censurar o chamado romance documental. Tal prática, segundo sua ótica, constituía um retrocesso à renovação do gênero realizada pelos *novos romancistas*. Nesse aspecto, em específico, este eixo operacional se relaciona diretamente com o próximo a ser tematizado: a transcendência literária. A crítica ao romance *Vila dos confins*, livro de estreia de Mário Palmério, faz-se reveladora de muitos dos aspectos mencionados sobre a postura assisiana diante da questão dos gêneros literários. Por tal motivo, vale conferir um fragmento mais extenso do texto:

O romance *Vila dos Confins* [...] nos dar azo a algumas considerações em torno da técnica do romance moderno. É que muitos comentaristas de livros, embora elogiem esta estreia, por outro lado teimam em não “enquadrar” este *Vila dos Confins* no gênero romance. Ora, há muito que na literatura universal, as características tradicionais dos diversos gêneros literários deixaram de ser ponto de partida para a análise de uma obra, que se subintitulada de CONTO, NOVELA ou ROMANCE. Mas em nosso meio intelectual ainda persiste a mania do “enquadramento”, a todo custo, de um livro de ficção dentro de qualquer um dos gêneros acima citados. E sente-se que os nossos comentaristas literários se inquietam [...] quando leem contos, que acham que não sejam bem contos, ou romances, que não lhes incutam logo nos sentidos os seus chavões e lugares-comuns da técnica convencional. [...] aceitam inovações estéticas as mais curiosas, mas por outro lado opõem logo, como “fraqueza” do livro em questão, o seu não bitolamento na técnica genérica. [...] Temos como exemplo inicial dessa disparidade, os contistas novos e de valor que surgem a cada instante. Elogiam muito o seu estilo, a sua contribuição estética, mas [não se atrevem a classificá-lo de contista]; [...] teríamos de considerar um William Saroyan de cronista, o Sinclair Lewis da primeira fase de repórter, um Kafka de fazedor de parábolas, uma Mansfield de poeta abstrato, e não nos atreveríamos a “classificar” um John Dos Passos. O que é o *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, em relação à técnica tradicional do romance? [...] Embora possamos aproximar mais desse romance, *Vila dos Confins*, da técnica tradicional, a linguagem com que o mesmo foi plasmado, integrando homem e coisas no “mundo” do artista, caracteriza um autêntico ficcionista. O documento é o ponto de apoio de seu livro, o que o terá prejudicado em algumas passagens, quando o ficcionista se confunde com o cronista ou repórter; senões que Mário Palmério poderá “limpar” de seu livro numa outra edição. [...] uma linguagem viva [...] dá validade e sentido universal ao seu grande romance (BRASIL, SDJB, 24 fev. 1957, p.1, grifos do autor).

A oscilação entre negar a importância dos gêneros e, concomitantemente, utilizar-se de tal taxonomia foi constante na crítica assisiana. No mais das vezes, em meio a mais de duas centenas de textos publicados no SDJB, o crítico recorreu às referências genéricas para analisar as narrativas que lhe vinham às mãos. Ao tratar, por exemplo, das obras *Tribo* e *A lua vem da Ásia*, de Walter Campos de Carvalho, expôs:

Ao terminarmos de ler os dois livros de Campos de Carvalho – (*Tribo* [...] 1954 e *A lua vem da Ásia* [...] 1956) – chegamos à conclusão de que este último, subintitulado pelo autor de NOVELA, não tem característica alguma de obra de ficção. É um prolongamento do seu primeiro livro [...]. Não é escrito nem em forma de diálogo, nem de memórias, é um amontoado de crônicas superficiais, assim como foi escrito *Tribo*, que o autor se dignou a classificar de ensaios (?). Querendo, no entanto, lançar uma obra de ficção, que naturalmente teria uma acolhida melhor no mercado, Campos de Carvalho usou o material que tinha à mão, velhas crônicas cheias de revoltas e frustrações [...]. A suposta novela *A lua vem da Ásia*, num tom epigramático, aforístico, nada tem de ficção (BRASIL, SDJB, 7 abr. 1957, p.2, grifos do autor).

O ponto central no excerto supra é a pertinência ou não das referidas obras quanto ao gênero literário indicado pelo autor das mesmas. Em outra ocasião da sua crítica, escreveu: “Alguns teimam em classificações dentro do gênero por desconhecerem que o gênero é o resultado de uma expressão artística total” (BRASIL, SDJB, 26 nov. 1960, p.7). Contrariamente a esse argumento, ao analisar *A procissão e os porcos*, segundo livro de ficção de Jorge Medauar, ponderou:

Temos um bom exemplo de ficcionista em Jorge Medauar. Em *A Procissão e os porcos* construiu narrativas mais longas do que as de seu livro de estreia. Fugindo então do enquadramento limitado do conto, que requer uma estrutura especial, Jorge Medauar desenvolve essas suas novelas com uma maior liberdade técnica, embora não sejam simples peças espichadas num determinado espaço. A configuração de todas elas, no plano conceitual, é perfeita. Seu desenvolvimento atende a um equilíbrio que nunca desemboca num final preestabelecido, mas se enquadra no conjunto coerentemente (BRASIL, SDJB, 23 jul. 1960, p.4).

Na recepção da referida obra, a crítica foi unânime na classificação do livro como uma coletânea de contos, no entanto, Assis Brasil, se contrapôs frontalmente à referida classificação, advogando tratar-se de uma coletânea de novelas. A postura aporética do crítico patenteia a complexidade da questão em uma época na qual os autores, mais que antes, amalgamavam os elementos constitutivos de suas criações. Caberia, aqui, indagar a legitimidade da teoria dos gêneros nos últimos anos.

Se os críticos, mesmo no atual contexto, não abdicaram de fazer alusão aos gêneros – seja nas centenas de resenhas expostas nos mais diversos veículos culturais, ou em meio às regras que regem os concursos literários –, talvez a permanência dessa classificação se deva ao seu caráter funcional, facilitador naquilo que os gêneros ainda têm de garantia na particularização de obras em meio à diversidade das práticas artísticas (cinema, teatro, artes visuais). Com efeito, do ponto de vista da crítica literária, em específico, pode-se dizer que a conexão axiológica do fenômeno literário a uma taxonomia imprecisa, mas ainda possível, tutela a continuidade das categorias genéricas por serem elas, de alguma forma, ponto de confluência nas reflexões acerca do fenômeno literário, como também das mais diversas formas de arte. A teoria dos gêneros enquanto doutrina já tinha sido, extensamente, miscigenada pelo gênio criador romântico e, mais causticamente, descolorida pelas produções vanguardistas do início do século XX; no entanto, seu poder de organizar de maneira válida, alguns elementos em torno de si, provavelmente, tenha impedido sua total sucumbência em meio às transgressões dos autores.

Nesse âmbito, o pensamento de Antoine Compagnon acerca da causa auxilia o encaminhamento da questão, visto que, de acordo com os postulados do crítico francês, a pertinência teórica dos gêneros literários seria a de “funcionar como um esquema de recepção, uma competência do leitor, confirmada e/ou contestada por todo texto novo num processo dinâmico” (COMPAGNON, 2010, p.154). Assim, adotando o ponto de vista da recepção, o gênero não se concretizaria como uma “partitura” para o fenômeno literário, mas como componente oferecido por este que permitiria ao leitor “selecionar e limitar, dentre os recursos oferecidos pelo texto, aqueles que sua leitura atualizar[ia]” (COMPAGNON, 2010, p.155), asserção que remete ao caráter didático dos gêneros, aludido por Assis Brasil. A concepção de gênero no processo da recepção da obra, da qual tratou Compagnon, explicita, em justa medida, o modo como os gêneros adentraram a ensaística assisiana, embora houvesse divergência entre suas hipóteses e a sua prática crítica.

A despeito de Assis Brasil se manifestar consciente quanto ao fato de os gêneros serem categorias instáveis – e que, principalmente, naquele contexto, estavam passando por transformações ainda mais acirradas, bem como por ressaltar que sua manutenção só se explicava por mero didatismo – as categorias genéricas lhe serviram, como parte imprescindível do suporte metodológico no processo de elaboração de sua tese da *Nova literatura*. Priorizou ele alguns escritores, então, dentro de um arco temporal específico, e, distinguindo suas obras conforme o gênero, passou a mostrar as constantes estéticas que assegurariam os pressupostos da nova fase. Optando por quatro gêneros – romance, poesia, conto e crítica literária – Assis Brasil especificou, dentre as obras analisadas, os aspectos que, tal como lembrou Compagnon, poderiam ser atualizados por sua leitura. Foi essa experiência a pedra angular que lhe permitiu o arcabouço de suas hipóteses quanto às produções literárias da época. No seu ensaio *A nova literatura brasileira*, publicado em quatro volumes, o fundamento não foi outro senão o dos controversos gêneros literários.

3.2.5 Transcendência literária

Assis Brasil tomou, como fator de máxima relevância, o potencial que tem a devida inter-relação dos elementos intrínsecos da obra como aspecto fundamental na função de transcendência ou de transbordamento da qual jamais uma obra literária poderia prescindir, de acordo com seus critérios críticos, pois, para ele, não havendo transcendência, não haveria arte. Tal expediente pressupõe – conforme se pode depreender – que os arranjos estruturais da

obra se combinassem entre si de modo necessário, portanto orgânico, diz-se orgânico e não completo, uma vez que a ideia não implica linearidade e ordem, mas funcionalidade. Nessa diretiva, vale acrescentar que a fragmentação de uma obra não interfere na referida funcionalidade interna. Seus componentes poderiam, segundo o crítico, até mesmo deixar de ser simétricos ou coerentes, porém jamais de ser mutuamente necessários e orgânicos. Assis Brasil aprofundou esse pensamento, quando defendeu o que designou como “concepção literária bem realizada”, pois o equilíbrio entre a concepção (inspiração, intuição, noções prévias) e a realização (materialização racional) da obra garantiria a eficácia estética da mesma. Nesse sentido, o crítico não acolheu com o mesmo entusiasmo, com que foi recepcionado pela maioria da crítica, o romance de Hernâni Donato, lançado em 1960, *Selva trágica*, (também roteirizado) esgotado rapidamente nas cinco primeiras edições. Para Assis Brasil, o romance era documental, deixando a desejar em sua concepção artística:

Falta a Hernâni Donato contenção, *equilíbrio*, uma convergência de todos os pontos de sua criação para os personagens, que deixam em seu livro de ser assunto, o tema, o conjunto, para ser apenas o apoio informador daquele campo ervateiro que sufoca tudo o mais (BRASIL, SDJB, 30 jan. 1960, p.7, grifou-se).

O equilíbrio, mencionado no excerto, pode ser explicado como um ponto de confluência entre recursos técnicos, estilísticos, temáticos e realização: um *background* que conferiria à obra organicidade. Só assim, realizada, a obra poderia ultrapassar-se enquanto estrutura.

O eixo da transcendência foi ganhando consistência ao longo de várias críticas publicada no SDJB, bem como posteriormente. No texto que publicou, em 16 de setembro de 1956, sobre a obra do escritor norte-americano Ernest Hemingway, ainda utilizando-se do termo *catarse*, terminologia que cedeu espaço à ideia de transcendência, ressaltou: “*O velho e o mar* é um livro solitário na obra de Ernest Hemingway. [...] Um livro catártico, que por certo lhe terá dado uma grande paz interior” (BRASIL, SDJB, 16 set. 1956, p.2). Embora a transcendência tenha adquirido particularidades em meio aos parâmetros da crítica assisiana, manteve, em alguns momentos, uma relação próxima com a *catarse* aristotélica, como também foi possível observar na crítica que escreveu sobre o então inédito *Diário*, de Maura Lopes Cançado, que ainda não havia recebido o título de *Hospício é Deus: Diário I*, e que foi lançado, posteriormente, em 1965. A obra se promovia – pode-se depreender de suas palavras – por meio de movimentos que partiam de uma imanência-transcendente para uma transcendência-imanente. Os gritos de revolta ecoados do “mundo-exílio” de Maura Cançado,

a dor dos pulsos sangrando, a descrição do pátio cinzento e nu, levam – destacou – a um mergulho “no mundo dos neuróticos e psicopatas de onde saímos, paradoxalmente, purificados” (BRASIL, SDJB, 29 jul. 1961, p.5). Para o crítico, a contração e expansão da linguagem, da estruturação e do sentido no *Diário* remetiam a uma organicidade vibrante própria das obras que atingiam uma espécie de singularidade central, pulsante, que tendia ao infinito.

O caráter transcendente da obra aparece também aliado à vertente da alteridade, como também ocorria no romance *Doramundo*: “uma das qualidades marcantes de Geraldo Ferraz está na capacidade de nos transmitir o humano” (BRASIL, SDJB, 21 abr. 1957, p.3). De falar do outro, das suas sensações profundas, agudas.

Os elementos estruturais, em sua dinâmica, promoveriam a “elevação literária” do texto, projetando-a para um além dela mesma. Ressaltou que somente um “pacto artificial” entre os recursos técnicos da criação garantiria tal sanção. A transcendência não poderia ocorrer, senão pela imanência, organicamente articulada.

Tal parâmetro pode ser entendido melhor, quando o crítico ressalta ausências que o comprometem, como ocorreu na crítica que fez ao livro de contos *Terno de reis* (1957), de Ricardo Ramos.

Adotando a linha tradicional para os seus trabalhos, Ricardo Ramos nunca consegue dar pelo menos um único toque de organicidade aos seus contos. Todos se movimentam entre o banal e o corriqueiro, e o que mais contribui para tal atmosfera é justamente [...] enxertar coisas nos seus trabalhos literários que absolutamente não funcionam: “Ao passar em frente à venda, notou a musculatura do negro Valério encostado no balcão e sorriu de leve, o primeiro sorriso da manhã [...] A tarde já descambava... Lenços enxugavam o suor, os chapéus se agitavam, afastando o calor [...] [...]”. Esses são alguns dos “recheios” dos contos de Ricardo Ramos; situações descritivas completamente dispensáveis, que primam pelo incolor, pelo incharacterístico. O autor, optando por essa narrativa superficial, deixou de dar densidade psicológica aos seus personagens [...] são simples figuras que o autor pôs no seu livro, deixando de lhes dar vida. Os contos [...] sofrem com o descritivo objetivo (*sic*). Situações do quotidiano, do rotineiro, teriam que ser valorizadas com uma narrativa subjetiva [...], o meio, os objetos acessórios dos contos teriam então uma significação muito maior, muito mais funcional. Ricardo Ramos [...] abusa do telegráfico e do fotográfico[...] as paisagens estão ali, mas não fazem parte do conto, não se integram no mundo de seus personagens, que são neutros (BRASIL, SDJB, 11 ago. 1957, p.2).

Segundo Assis Brasil, há bons recursos nos contos mais curtos do livro, todavia a maioria das narrativas não é construída de modo dinâmico, não gira em torno de um centro singular para o qual deveria convergir toda a estrutura da obra. Somente tal funcionalidade

possibilitaria que os recursos da obra se contraíssem organicamente, para, assim, facultar a dilatação do fluxo simbólico.

Contrariamente a *Terno de reis*, o romance *Chão do inferno* (1957), do maranhense Rodrigues Marques, havia sido construído de acordo com aquele pensamento que vigorou na crítica assisiana: uma obra ligada aos percalços cotidianos, transcorrendo o toque do criador na simbologia que sobrepuja os signos. Ao tratar da coletânea de contos *Os quatro filhos do Papa* (1959), também de Rodrigues Marques, Assis Brasil concedeu mais detalhes sobre a referida relação mútua e orgânica: “o importante é configurar determinada situação num arcabouço onde a ambiência, o clima, o humano, tomam corpo dentro de uma realidade” (BRASIL, SDJB, 6 jun. 1959, p.6). Na consecução dessa ideia, os elementos da obra devem coevoluir, atraídos rumo a um núcleo orgânico, de modo a se projetar em transbordamento simbólico.

No geral, os paradigmas que sobressaíram nos textos assisianos – com exceção do ensaio inédito *Poesia: origem sacrossanta da palavra* – não se estabeleceram sob a égide de teorias, mas se consubstanciaram, sobretudo, por meio de suas inferências a partir da leitura das obras de escritores nacionais e estrangeiros. No mais das vezes, seus parâmetros se basearam no primado da chamada crítica interna, somente possível em obras de elevado valor estético. Esse trabalho artesanal, engendrado a partir de recursos estéticos selecionados, daria a medida exata do que estava se processando como renovação nos gêneros e, portanto, no sistema literário, segundo ele. As referências a teóricos, *stricto sensu*, não foram inexistentes, porém inexpressivas se comparadas às alusões feitas aos próprios ficcionistas. Os textos teóricos a que mais aludiu são de autores como Umberto Eco, Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Octavio Paz, Haroldo de Campos, Euryalo Cannabrava, para citar alguns nomes. Contudo preferiu ele não monumentalizar a “morte do autor”, tal como abalizada por Barthes, mas centrou seus estudos na própria obra literária. Desse modo, por exemplo, para expor seu pensamento sobre chamado conto moderno, elucidou:

Não precisamos recorrer a críticos e ensaístas para chegarmos a uma conclusão. Basta-nos a leitura de Maupassant em confronto com Tchecov. Os dois mestres nos dão as diretrizes com uma clareza absoluta e poderão até nos sugerir para onde o conto caminha necessariamente. Fora de dúvida que Mansfield bebeu no autor russo, mas recriando sua técnica e dando ao tom poético-jocoso de Tchecov um fio lírico de ressonância mais profunda (BRASIL, SDJB, 6 jun. 1959, p.6).

Partindo dessa postura, o crítico asseverou que um processo crescente de estilização técnica promoveu a *Nova literatura* brasileira, a partir das inúmeras obras as quais analisou.

Observando o panorama acima apresentado, é perceptível a interdependência entre os suportes operacionais da crítica realizada por Assis Brasil. Este último – transcendência – configura-se, no movimento dos referidos eixos, como um reflexo somente projetado se houver a eficácia dos demais. O amálgama dessas e de outras diretrizes que certamente existem, mas que não foram aqui tangenciadas, conferiu vigor e particularizaram a crítica assisiana.

4 ASSIS BRASIL E A CRÍTICA DE FICÇÃO NO SDJB

Como a proposição da *Nova literatura*, enquanto núcleo da crítica assisiana, tornou-se a base em torno da qual foram estruturados os capítulos desta tese, considera-se salutar que sejam elucidadas, de maneira detalhada, as hipóteses que possibilitaram que tal fase fosse sistematizada, bem como o processo por meio do qual Assis Brasil incluiu e excluiu escritores que figuraram entre seus expoentes. Apesar dos riscos nos quais incorreu o crítico ao enfrentar o contemporâneo, o fato de se conduzir por referenciais específicos, como os mencionados no capítulo anterior, garantiu referencialidade ao seu trabalho. Portanto, neste capítulo, serão expostos textos publicados no SDJB – por conter as propostas fundamentais do seu pensamento – que, além de mostrarem continuidades e descontinuidades, consistências e ambiguidades que marcaram tal pensamento, projetam-se como fonte genealógica do Assis Brasil crítico.

Antes de iniciar os tópicos, é oportuno elucidar que a expressão “nova literatura” voltou à tona nos últimos anos, com a finalidade de caracterizar a produção literária brasileira em destaque a partir do início do século XXI. Não deixa de chamar atenção o fato de uma expressão tão genérica (nova literatura) ter sido utilizada duas vezes, em períodos distintos, para designar fases literárias consideradas emergentes.

O escritor e jornalista Paulo Roberto Pires (2012), ao se referir à nova literatura brasileira, esclareceu que a expressão poderia causar certo desconforto para alguns estudiosos, bem como poderia gerar indagações acerca de quais seriam as novidades e quem seriam os escritores que estariam trazendo algo novo para o cenário literário brasileiro, de modo a justificar uma reconfiguração também terminológica.

Enfatizou ele que, no período da redemocratização do país, ao contrário do que aconteceu com o cinema, com a música e com as artes visuais, por exemplo, a literatura demorou a se cristalizar como uma nova cena, o que só pôde ser observado na década de 1990. Destacou que nos anos de 1980 e início de 1990, a vida literária não estava estagnada, porém passava por um momento de transição no qual os escritores retomavam as memórias do período da ditadura militar, lastreada por um forte teor confessional, embora, ressaltou, houvesse exceções como o romance *Feliz ano velho* (1982), de Marcelo Rubens Paiva. A “reconstrução da vida literária” teria ocorrido após esse período, na virada dos anos de 1990 para o século XXI, pontuou Pires.

Tal reconstrução havia sido provocada, segundo o jornalista carioca, em virtude do advento da *internet* somado à profissionalização do mercado editorial, em um processo no qual se destacaram também a profusão das bienais e festas literárias, a instituição de vários prêmios literários de grande porte e, ainda, a edição brasileira da revista britânica *Granta*, lançada em 01 de julho de 2012, que revelou vinte novos escritores (segundo regras da revista, somente contistas com menos de 40 anos). De acordo com Pires, estiveram na origem dessa reconfiguração nomes como Marçal Aquilo, Luiz Ruffato, Nelson de Oliveira, Marcelino Freire, Paulo Scott.

Tanto os mais experientes quanto os mais jovens representantes da nova literatura – fase destituída de homogeneidade temática – apresentam-se, frisou o jornalista, em festas literárias por diversos países. É uma geração que surgiu, a partir de uma “marginalidade produzida”, uma vez que, muitos deles, ainda bem jovens, mesmo não tendo livros divulgados, alcançaram destaque, por exemplo, em eventos internacionais. Em tal contexto, ponderou, constata-se que os mecanismos de inserção na vida literária foram alterados e ampliados o que eleva, conseqüentemente, as dificuldades quanto à delimitação de um cânone.

De acordo ainda com Pires, um elemento em desvantagem, no quadro da nova literatura, seria a venda de livros – não obstante os novos escritores possam contar com a divulgação de seus textos entre os *internautas*, como também com um público representativo em suas palestras, no que diz respeito ao mercado editorial, as estatísticas não são promissoras. Lembrou o jornalista que o livro ainda é o grande veículo de divulgação da literatura, pois, embora um *e-book* tenha preço acessível, os suportes tecnológicos para a leitura dos mesmos, os chamados *e-readers*, possuem, no Brasil, preços consideravelmente elevados, portanto inacessíveis ao grande público. Tal posicionamento revela um traço significativo desses novos escritores, qual seja, o trânsito entre a literatura e as artes visuais. Muitos têm suas obras adaptadas para o cinema como é o caso de Marçal Aquino, João Paulo Cuenca, Laura Erber, Daniel Galera. Acrescentou que diversos escritores se dedicam às suas produções, garantidos por bolsas de fomento à literatura.

Tratando desse novo contexto literário, a jornalista espanhola Cecília Ballesteros, no artigo “A nova literatura brasileira: jovem, branca, urbana e de classe média”, publicado no periódico *El País*, explicitou:

"Pluralidade é a palavra chave quando se fala de estéticas contemporâneas", assegura Cristhiano Aguiar que, com um único livro de contos (*Ao Lado do Muro*, Ed. Dinâmica, 2006), sacudiu a cena literária brasileira, ganhando o

prêmio Osman Lins de contos no ano seguinte [...]. Essa literatura cidadã dominada, como em outros países, pela chamada autoficção, a mescla de gêneros, o auge do conto (*sic*), que tem uma larga tradição, e a narrativa fragmentada e episódica, própria das redes sociais, não apenas prejudica o compromisso, característico da chamada "geração 90", surgida [...] depois da ditadura militar [...]. Também rechaça uma rica e centenária tradição literária e vive em conflito entre a identidade e o cosmopolitismo, sinal dos tempos, sobretudo, em países emergentes, como o Brasil, com 75% da sua população vivendo em cidades de mais de um milhão de habitantes (BALLESTEROS, 2014, s/p).

Do fragmento, pode-se assinalar o destaque à ligação da nova literatura com as redes sociais, com as novas tecnologias o que, conseqüentemente, impulsiona – como também disse Assis Brasil outrora – a crítica a rever os parâmetros. Ganharam destaque, no texto de Ballesteros nomes como: João Paulo Cuenca (Rio de Janeiro, 1978), o citado Cristhiano Aguiar (Campina Grande, 1981), a poetisa e contista Luisa Geisler (Canoas, 1991), Emilio Fraia (São Paulo, 1982) e Laura Erber (Rio de Janeiro, 1979). São escritores que figuraram entre os vinte nomes contemplados “pela edição que a prestigiada revista britânica *Granta* dedicou ao Brasil e alguns [...] participaram da última Feira de Frankfurt, na qual o país foi o principal convidado” (BALLESTEROS, 2014, s/p).

O romancista e professor da Universidade Federal do Paraná, Cristóvão Tezza – que esteve na comissão de jurados na referida edição brasileira da *Granta* (2012) destacando “os vinte melhores jovens escritores brasileiros” –, sobre a referida questão, assegurou – próximo ao que predicou Paulo Roberto Pires – que:

Já houve uma grande ruptura com os anos 1970, que fechou um ciclo mais ou menos clássico da ficção e da poesia do século XX. [...] Nos anos 1980 e 1990, houve uma espécie de hibernação de uma geração intermediária que seguiu novos caminhos, mas foi uma transição. A característica da nova literatura é a ruptura com a tradição clássica. Reflete claramente a nova realidade econômica, política e social do Brasil. Hoje, o país é profundamente urbano e tenta dialogar com a realidade internacional (TEZZA *apud* BALLESTEROS, 2014, s/p).

Isento de dúvidas, a expressão nova literatura como concebida pelo crítico piauiense, em meados do século XX apresentou, *lato sensu*, um propósito semelhante ao uso atual do termo, por também designar uma literatura brasileira que promovia revoluções no sistema literário, aspecto que será tematizado nos tópicos a seguir que explicitarão aspectos salutares de sua crítica hebdomadária e, conseqüentemente, tangenciará a gênese da *Nova literatura*, conforme seus termos.

4.1 Desaprovação e combate na crítica assisiana

Se comparado o modo como se processa a crítica acadêmica com aquele determinante da crítica hebdomadária, observa-se que nesta sobressai uma feição bem mais afetada, mais performática, dado o impacto com o contemporâneo, bem como a necessidade de prender a atenção do leitor. Contudo, não se trata de uma realidade homogênea. Segundo Assis Brasil, a crítica produzida no SDJB mostrava-se sóbria e centrada na obra em foco, o que não se constitui como verdade, em função das agitações do período, conforme se poderá perceber nas páginas abaixo. Contudo, há de se evidenciar que os textos publicados pelo crítico piauiense, especialmente, por ser o objeto desta pesquisa, constituem uma página importante para a compreensão específica de um determinado grupo de autores que produziu de modo mais intenso durante segunda metade do século XX.

Desde que passou a atuar no quadro permanente de colaboradores do SDJB, no início do 1957, as publicações assisianas apareciam, geralmente, em uma seção denominada *Bibliografia*. Em 29 de setembro de 1957, passou a assinar uma página denominada *Ficção nacional*, título alterado, três meses depois, para *Crítica de ficção*. Paulatinamente, foram aparecendo, de quando em quando, textos de outros colaboradores na mesma página até que, a partir do mês de novembro de 1958, a crítica assisiana passou a ocupar a metade de uma página ou menos que isso; só raramente, voltando a ocupar uma página inteira. A intermitência era reflexo de problemas financeiros do próprio jornal, justificados pela crise no preço do papel.

Comum que era a um crítico de jornal, Assis Brasil, a princípio, conferia também tom encomiástico ou depreciativo às obras que lhe caíam às mãos. Escritores, por exemplo, como Saldanha Coelho, Dinah Silveira de Queiroz e Ricardo Ramos – este último, para ele, nunca conseguiu “dar pelo menos um único toque de originalidade aos seus contos. Todos se movimenta[vam] entre o banal e o corriqueiro” (BRASIL, SDJB, 11 ago. 1957, p.2) – receberam severas reprovações de crítico.

Em 21 de outubro de 1956, utilizou-se de certa virulência na apresentação de *Memória de inverno*, de Saldanha Coelho, sobre o qual, ressaltou: em sendo composto por retalhos de contos já publicados pelo autor, resultou na “feitura” do referido romance, com o intento de apenas atingir cento e cinquenta páginas. Complementou:

Descobrimos que Saldanha Coelho aproveitou [primeiro] um conto seu publicado há algum tempo num jornal carioca, com o título, se não nos falha a memória, *Romance em três tempos*. E como se o “espichamento” desse

conto não fosse suficiente para o crescimento de seu livro em preparo, o autor passou a inserir no seu “romance”, de uma maneira forçada, vários de seus pequenos trabalhos enfeitados no volume *O pátio* publicado há alguns anos pela *Revista Branca* e o curioso é que as transcrições são feitas quase sempre *ipsis literis*, ajeitando o autor apenas os tempos verbais e trocando os nomes dos personagens. [...] Façamos um paralelo entre o “romance” *Memória de inverno* e o livro de contos *O Pátio*: excerto do romance – “como das outras vezes, André saltou bem antes da casa e foi caminhando devagar, despreocupado como se morasse por ali mesmo. Anoitecia, etc.” Excerto do conto *Raquel* – “como das outras vezes, saltei bem antes da casa e fui Caminhando devagar, despreocupado como se morasse por ali mesmo, Anoitecia, etc.” Falta de honestidade para com o leitor e a literatura. Comparamos apenas alguns trechos, pois os contos aludidos foram transferidos, *in totum* para o “romance”. [...] Saldanha Coelho com esse livro afronta os nossos meios literários. [...] Gostaríamos de ler algo elogioso a respeito desse livro com base em critério, não elogio barato ou trocado. [...] Depois dessas considerações, não precisamos mais salientar o que esse “romance” representa para a nossa literatura (BRASIL, SDJB, 21 out. 1956, p.2, grifos do autor).

Quando Saldanha Coelho, em 1957, organizou a coletânea de contos *Contistas brasileiros*, em quatro idiomas (inglês, italiano, francês e espanhol) – com o propósito de expor os contistas brasileiros da mais nova geração – Assis Brasil se mostrou indignado pela ausência de nomes como os de Dalton Trevisan, Waldomiro Autran Dourado, Rodrigues Marques, Luiz Canabrava, Gasparino Damata, Samuel Rawet, Cesar Tozzi, Salomon da Costa e Silva e outros que, segundo ele, teriam diversas vantagens sobre aqueles listados por Saldanha Coelho como sendo os contistas brasileiros esteticamente mais atualizados. Sua objeção ainda tangenciou outro fator:

Sentimos que nessa apreciação de conjunto, feita a *Contistas brasileiros*, alguma coisa não cabe a Lygia Fagundes Telles, que tem o melhor conto da antologia e que já ensaiou algumas pesquisas formais no seu romance *Ciranda de Pedras*. Outro contista incluso na coletânea, que merece uma ressalva à parte, é Joel Silveira, ao lado de Vasconcelos Maia, os dois contistas mais “brasileiros” da citada antologia. Breno Accioly e Murilo Rubião, já tiveram a sua fase e já nos deram o que tinham a dar. E aqui fazemos uma breve referência à originalidade dos dois ficcionistas (BRASIL, SDJB, 30 jun. 1957, p.2).

Já Dinah Silveira de Queiroz, por exemplo, teve o romance *A muralha* bem recebido, em 04 de novembro de 1956, no entanto o livro de contos *As noites do morro do encanto* foi considerado como um lançamento que só contagiava a literatura brasileira com o “mal da mosca do sono” (BRASIL, SDJB, 07 jul. 1957, 2). Em 1961, o crítico voltou atacá-la mordazmente, ao afirmar que sua obra não passava de um arremedo literário, com “experiências apenas externas e seus padrões vivenciais [eram] apenas epidérmicos”

(BRASIL, SDJB, 09 set. 1961, p.2). Como é possível observar, o crítico defendeu uma postura genérica e, demasiadamente, imprecisa. Nesse sentido, destaca-se também seu equívoco acerca da produção de João Ubaldo Ribeiro, considerado por ele o autor mais desorientado, convencional e de “estilo descosido” de uma coletânea de contos denominada *Reunião*, lançada pela Universidade Federal da Bahia, em 1961, que trazia além de Ubaldo, Sônia Coutinho, David Sales e Noênio Spinola.

Por vezes, Assis Brasil lançava seu dardo de maneira implacável sobre lançamentos ovacionados por incontáveis críticos. Como foram os casos, em especial, do livro de contos *Boca do inferno* (em 12 de maio de 1957) e do romance *Encontro marcado* (em 02 de junho de 1957), respectivamente de Otto Lara Resende e de Fernando Sabino. No primeiro deles, destacou que havia falha na elaboração estrutural dos contos, “dado o tratamento que o autor a eles imprimiu; explicações não funcionais na estrutura da histórias; divagações, que tiram o leitor de toda a atmosfera de recriação; descrições, em suma, que fogem totalmente aos temas abordados” (BRASIL, SDJB, 12 maio 1957, p.2). Quanto ao romance de estreia de Sabino, asseverou que o autor havia relegado o cuidado técnico, utilizando-se de uma linguagem realista “que por vezes nos transmite uma [...] ‘precipitação’ [...] na apresentação dos episódios, muitos deles não essenciais ao ‘espírito’ da obra. [...], precisamente quando o escritor tenta retratar fielmente os acontecimentos” (BRASIL, SDJB, 06 jun. 1957, p.2). Assis Brasil não declinou de sua postura quanto às referidas obras, alegando sempre contrariar seus critérios críticos, com exceção feita a João Ubaldo Ribeiro que teve seu talento, em 1995, reconhecido pelo crítico, tanto com o romance *Viva o povo brasileiro* (1984), quanto com *O sorriso do lagarto* (1989).

Um aspecto marcante na construção da crítica assisiana foi a prática do aconselhamento aos escritores estreados, esclarecendo, mais tarde, que sua “atitude foi sempre orientadora” (BRASIL, 1995, p.291). Quando do lançamento da sua página *Ficção Nacional*, em 1957, criou a seção *O contista novo*, na qual pôs em relevo uma ideia que já vinha sendo abordada por ele desde o ano anterior:

Tentaremos uma espécie de itinerário para os jovens estudiosos de nossa literatura, bem como para os nossos futuros ficcionistas. O Suplemento Dominical, que já revelou ótimos poetas através da infatigável “Poesia – Experiência”, de Mário Faustino, pretende também, por meio desta página, descobrir os nossos mais jovens e valorosos ficcionistas (BRASIL, SDJB, 29 set. 1957, s/p.).

O caráter de orientação, para além dos jovens escritores, também era direcionado aos estudiosos que tivessem interesse pelo conto, em especial. Assim, difundia seus princípios

críticos por meio de sugestões, como ocorreu, por exemplo, na ocasião do livro *A amazonas*, da jovem Consuelo dos Reis e Mello:

Forma e conteúdo. Como aproximá-los numa simbiose perfeita? É um problema que só o amadurecimento e o trabalho (artesanato) poderão resolver. Para Consuelo diríamos o seguinte: a narrativa na primeira pessoa sempre limita o campo de ação do romance ou novela. A descrição, o detalhe, o pormenor, só serão bem aceitos se funcionarem ao lado das situações. [...] O tom discursivo não é recomendável à ficção. Os diálogos são bons e funcionais (BRASIL, SDJB, 09 fev. 1958, p.8).

São aconselhamentos que não reverberam senão a defesa do cultivo de técnicas que agradavam ao seu gosto, portanto uma expansão do caráter judicativo que defendeu ser inalienável da crítica. Ele permaneceu fiel à postura de orientação até o fechamento do SDJB. Ao comentar o livro de contos *Trapiá*, de Caio Porfírio Carneiro, escreveu:

Queremos chamar a atenção do autor para o lado artesanal e – por que não dizer? – racional da obra de arte. Seus casos contados se dispersam formalmente, por não ter ainda o escritor domínio sobre a técnica. Seus recursos nesse campo são primários – e ninguém me venha dizer que qualquer um pode construir uma casa por simples intuição. Curioso notar que [...] Caio Porfírio Carneiro [...] entra no longo cordão de uma narrativa acadêmica (BRASIL, SDJB, 23 set. 1961, p.2).

Nesse fragmento, o crítico faz alusão ao entendimento da obra literária (*Forma literária*) que se configurou de maneira mais complexa em meio aos seus escritores posteriores, ao conceber o trabalho artesanal do ficcionista como racional, enfatizando, assim, que somente a intuição não bastaria. Em tal processo, que transitou da prática crítica para as especulações, nesse momento inicial, Assis Brasil centralizou suas preocupações nas pesquisas formais. Essa propensão, em alguns momentos, tomou feição obsessiva, haja vista considerar que somente obras marcadas por experimentalismos formais ascenderiam ao literariamente válido. Desse modo, contrariamente, os aspectos que deveriam conferir o caráter revitalizante e inovador à literatura nacional, por ele rastreados, passaram à condição de regra imposta.

Tendo em vista tal questão, vale destacar que Reynaldo Jardim publicou, em 21 de dezembro de 1958, o texto *Três prosas concretas*, ao qual fez acompanhar uma nota explicativa quanto aos recursos ali utilizados. Em janeiro de 1959, em uma crítica a essa nota explicativa, Assis Brasil se contrapôs ao poeta brasileiro, uma vez que este reivindicava dos escritores, na ocasião, processos experimentais mais vigorosos que tirassem da crise a literatura em prosa. Reclamou o poeta: “considere-se, principalmente, a necessidade de

renovar os processos de expressão prosaica ora em voga, porque se há alguma coisa nova a dizer já não pode ser dita, esteticamente, com o material em circulação” (JARDIM, 21 dez. 1958, p.2). Assis Brasil, não obstante seu fascínio pela revitalização literária que defendia estar acontecendo, à época, replicou estupefato:

Os tais “processos de expressão prosaica” estão sendo renovados constantemente, antes de Joyce e a partir deste, até Roberto Musil, José Cela, Beckett, Guimarães Rosa e Michel Butor [...]. Pode-se mudar a técnica radicalmente, mas não a estrutura de uma linguagem, mesmo quando aparece um Ionesco, que cria sobre a sintaxe tradicional o absurdo fraseológico não a incoerência [...]. Em suma: se lutamos mais por uma “saída” na prosa, essa saída só se efetuará por meio da expressão, o que gradativamente enriquecerá e transformará o idioma, e o que era revolução, irreverência gramatical, passa a ser norma. Parece-nos [...] que a prosa se desvincula mais de suas tradições orais que etimológicas (BRASIL, SDJB, 11 jan. 1959, p.1).

O crítico combateu em espessura aquilo que não percebeu em largura nas suas próprias reivindicações que, guardadas algumas distâncias da exigência por experimentalismos propostos por Jardim, adquiriu o mesmo caráter normativo que reprovava.

Foi constante, no processo de realização de sua crítica, que a tradição literária fosse o ponto de partida para análise, não a tradição clássica, mas a moderna. Assim, destacava autores que, para impulsionar a nova cena literária em construção, trabalharam técnicas as mais expressivas, impedindo, com efeito, a estagnação do processo de evolução literária. Celebrava ou reprovava o uso de determinados recursos nas produções já catalogadas – ressaltando as mudanças imprescindíveis à dinâmica literária: deslocamento que não existiria, senão por alternâncias, tensões, lacunas e alterações – para, em seguida, dar consecução à crítica da obra em pauta. Raramente criticava uma obra, sem antes transitar pela tradição, tanto a nacional quanto outras de nações distintas, evidenciando em quais aspectos a obra analisada trazia ou não contribuições válidas para a literatura nacional.

As obras, que se particularizavam de modo irredutível, embora não atendessem a todos os seus critérios, eram aclamadas e se tornavam expoentes também em um quadro sinótico que publicava no início de cada ano, nos quais apresentava o resultado de suas análises sobre os lançamentos realizados no ano anterior, ressaltando aqueles que julgava mais significativos. No cerne dessa prática, encontra-se, certamente, a ontogênese da sua *Nova literatura*, cujo *corpus*, posteriormente, foi exposto sistematizado como um resultado que foi além da mera junção dos referidos quadros. A maioria dos autores ovacionados na crítica que escreveu para o SDJB, mais tarde denominados por ele como representantes da *Nova*

literatura, estava, no período, em fase propedêutica, portanto suscetível a variações ou alterações técnicas e temáticas. Desse modo, o crítico, em alguns momentos, reconheceu o lado promissor desses escritores e, em outros, manifestou-se insatisfeito em relação a algumas de suas obras. Soma-se a essa intermitência, o fato de ver muitos dos autores eleitos abandonarem a vida literária, apesar do reconhecimento obtido.

A tese da *Nova literatura*, não obstante as vicissitudes do percurso que a engendrou, tornou-se fim e meio do método que Assis Brasil cunhou de *Crítica reflexiva*, elaborado, segundo ele, como alternativa válida em um contexto no qual predominava um modelo crítico repleto de empréstimos teóricos – no mais das vezes, somente para fins de erudição – com os quais discordava inteiramente. Além disso, há de se ponderar que as ambiguidades presentes em seus escritos revelam o lado frágil do qual constaria qualquer tentativa de explicação crítica para o complexo literário, mormente, de um período em decorrência, dada a sua movimentação híbrida e multifacetada que, por seu turno, jamais comporta desfechos sem recair em argumentos aporéticos.

4.1.1 Particularidades e novos caminhos

Assis Brasil se mostrou entusiasmado com muitos lançamentos ocorridos no ano de 1956, marcados que estavam por uma refinada sofisticação técnica e estilística que assegurava um diferencial àquele conjunto de obras de alguns ficcionistas brasileiros, em cujo ápice estavam Guimarães Rosa, Geraldo Ferraz e ainda “Lígia Fagundes Telles, Autran Dourado, Samuel Rawet, Nataniel Dantas e outros que completam essa revolução ou evolução em nossas letras” (BRASIL, SDJB, 07 out. 1956, p.2). Foi nos ensaios destinados à obra de Guimarães Rosa que, pela primeira vez, anunciou uma das premissas da sua futura tese da *Nova literatura*: a literatura brasileira estaria passando por um processo de alterações internas ainda não experimentado: o processo evolutivo “para a nossa definitiva autonomia literária [...] alcançou o seu ponto mais alto com Guimarães Rosa” (BRASIL, SDJB, 30 dez. 1956, p.2). Referiu-se a tais alterações por meio de termos como revitalização, revolução, evolução ou ainda inovação formal.

Considerando o movimento editorial do ano de 1957, quando Assis Brasil já fazia parte do corpo de críticos permanentes do SDJB, começou ele a proceder a uma apresentação retrospectiva de sua crítica por meio de um balanço literário do ano anterior, destacando as obras que, segundo ele, estariam provocando a mencionada “revolução literária”. Em janeiro

de 1958, trouxe a lume sua primeira análise sintética em um texto intitulado de *A ficção nacional em 1957*. Declarou, na ocasião, que a qualidade estética dos lançamentos em 1957 havia sido inferior aos de 1956 e apontou apenas cinco livros que julgou merecedores de destaque, com a ressalva de que eram lançamentos que não tinham “contribuído fortemente para a renovação ou revitalização de nossa novelística” (BRASIL, SDJB, 26 jan. 1958, p.6). Esse julgamento que foi revisto, quando reabilitou vários desses lançamentos, na década de 1970, a uma posição privilegiada na configuração vanguardista da década de 1950. As obras destacadas em *A ficção nacional em 1957* foram: *Auto da Compadecida*³⁰ (dramaturgia), de Ariano Suassuna; *A madona de cedro* (romance), de Antônio Callado; *Marcoré* (romance), de Antônio Olavo Pereira; *Lady Godiva* (romance), de Macedo Miranda e *Nove histórias em grupo de três* (contos), de Valdomiro Autran Dourado. Conferiu notoriedade também a alguns livros reeditados, naquele ano, – como os romances *O Amanuense Belmiro* (1937) e *Abdias* (1945), de Ciro dos Anjos e o romance *Cascalho* (1944), de Herberto Sales – e destacou ainda contos inéditos publicados no SDJB.

Em relação aos lançamentos de 1958, a impressão do crítico foi semelhante à do ano anterior, considerando que tomou como referência para suas inferências os lançamentos de 1956: “mais pobre do que 1957, que já foi muito pobre em relação a 1956, o ano que findou em quase nada contribuiu para o enriquecimento da novelística brasileira” (BRASIL, SDJB, 17 jan. 1959, p.5). Posicionamento que foi também revisto, mais tarde, na ocasião do lançamento do ensaio *A nova literatura*. No texto *A ficção nacional em 1958*, publicado em 17 de janeiro de 1959, assinalou, a princípio, dois livros de contos: *Depois da luta*, de José Louzeiro e *Água Preta*, de Jorge Medauar; em seguida, citou o romance *O salto mortal*, de Ascendino Leite. Da dramaturgia, destacou *A beata Maria do Egito*, de Rachel de Queiroz e *3 mulheres de Xangô*, de Zora Seljan. Fez uma menção tímida a outras obras que não satisfizeram aos seus critérios, em vigor literário, mas que, segundo ele, apresentavam alguma consistência estética, tais como *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado; *O vento do mar aberto*, de Geraldo Santos; *Os incoerentes*, de Lygia Fagundes Telles (apesar da competência sempre realçada, para o crítico, esse seria o livro mais frágil da autora) e outras obras; além de citar mais uma vez autores que, durante aquele ano, só publicaram em suplementos: Dalton Trevisan, Rodrigues Marques, Clarice Lispector, Sadala Maron, José Louzeiro, Elvira Foeppe e Maura Lopes Cançado.

³⁰ Obra escrita em 1955. Sua primeira encenação foi em Recife, em 1956. Assis Brasil tomou como referência a publicação de 1957, pela editora Agir (Coleção Teatro Moderno).

O descontentamento na análise apreendida – ao afirmar que os lançamentos de 1957 em quase nada haviam contribuído “para o enriquecimento da novelística brasileira” – é contraditório se comparado a futuras publicações feitas no próprio SDJB, no qual já assinalava o surgimento de uma nova fase literária. Contudo, convém lembrar que estava ele enfrentando as vicissitudes do contemporâneo o que justifica tais oscilações. Posteriormente, revisou sua austeridade, ressaltando a expressividade então negada, em sua crítica, a muitas produções, quando do seu lançamento. Afinal, os critérios de sua seleção estavam, de certa maneira, obnubilados pelo seu fascínio diante de algumas obras lançadas em 1956, bem como ofuscados pela celeridade própria ao seu ofício que o expôs a certas vulnerabilidades.

Em março de 1960, no último quadro apresentado, o crítico elencou nove obras, iniciando as indicações com grande destaque a dois livros de contos: “em 1959, os volumes de José J. Veiga, *Os cavalinhos de Platiplanto*, e de Dalton Trevisan, *Novelas nada exemplares*, no que concerne ao equilíbrio de concepção e realização, deixaram os romancistas do ano em linha inferior” (BRASIL, SDJB, 26 mar. 1960, p.8). Quanto aos romances destacou: *Manuscrito holandês ou a peleja do caboclo Mitavaí com o monstro Macobeba*, de M. Cavalcanti Proença; *Crônicas da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso (a despeito de considerá-lo um “academicista”); *Histórias Reunidas*, de Anibal Machado; *Os Quatro Filhos do Papa*, de Rodrigues Marques e outros.

Nesse balanço literário referente ao ano de 1959, mencionou o romance *Maria de cada porto*, do escritor estreante Moacir. C. Lopes, com a ressalva de que o autor lapidasse os recursos utilizados naquela narrativa. Assis Brasil expôs considerações cáusticas sobre a obra, por julgar que ela mais reproduzia do que produzia uma “realidade”. Desse modo, considerando que se tratava de um estreante, advertiu-o: “lhe cobramos por esta menção o compromisso de se desvencilhar do contador de casinhos, do contador linear [...] num anedotário que sufoca as suas melhores qualidades [...] precisa apurar seu estilo, sua linguagem e sua técnica” (BRASIL, SDJB, 26 mar. 1960, p.8).

A cobrança feita ao estreante, não veio senão corroborar a busca incessante do crítico por obras cujos recursos técnicos – desonerados dos processos narrativos que considerava passadistas – impulsionassem, sob o signo da emancipação, “o movimento de evolução” já iniciado por uma parcela considerável de escritores que, conforme sua ótica, conferia nova feição ao sistema literário da época. Nessa marcha, enfatizou a preponderância do conto sobre o romance, o que não implicou relegar tal gênero a uma posição menos privilegiada em seus escritos. Após escrever sobre o impacto causado por *Grande sertão veredas*, reconheceu, na

crítica ao romance *Doramundo*, de Geraldo Ferraz, as novas feições do gênero que impediam a estratificação do mesmo.

Irrompeu na crítica hebdomadária assisiana, inúmeras defesas das mudanças singulares, no universo crítico e literário, por ele percebidas, sobretudo, durante o ano de 1956. Em meados de 1958, posicionou-se sobre tais mudanças de maneira mais sistematizada – ou seja, mais próxima daquilo que apresentou como fundamento para a efetivação da *Nova literatura* – ao expor sua visão acerca do livro de crítica *Dimensões I*, de Eduardo Portela:

A crítica, uma vez que temos em foco um livro de crítica literária, já devidamente entrosada, depois de alguns obstáculos naturais que sempre aparecem ante o que é novo ou revolucionário, é uma espécie de guia para uma tomada mais firme de consciência dos problemas estéticos que hoje nos assoberbam. Uma nova crítica para um novo romance, para uma nova poesia (BRASIL, SDJB, 06 jul. 1958, p.8).

As conjecturas cederam espaço à convicção de que um novo estágio marcava a literatura brasileira nas suas mais variadas expressões, inclusive, na própria crítica literária. Não se pode negligenciar que a ideia exposta no fragmento acima e o déficit de qualidade técnica e estilística por ele apontado em seu quadro sinótico do mesmo ano são incongruentes. Aspecto revelador de que a gênese da *Nova literatura* ocorreu em meio a oscilações e que o crítico só chegou a um consenso, de fato, após anos de pesquisa.

No que tange ainda à gênese da *Nova literatura*, ressalta-se que, no percurso até a década de 1970, o crítico dedicou atenção à poesia de modo paralelo e externo ao seu trabalho no SDJB³¹, visto que as suas atribuições ali não contemplavam o referido gênero. No SDJB, em específico, a crítica mais diretamente ligada à poesia ficou sob a responsabilidade de Mário Faustino; com o afastamento deste, tal tarefa foi assumida por outros críticos, entre eles, José Guilherme Merquior. Nesse sentido, também cabe acrescentar que o único livro de poemas escrito por Assis Brasil, *Nostalgia do barro*³², permanece inédito até o momento.

No entanto, de quando em quando, o crítico piauiense surpreendia o leitor do SDJB ao analisar alguns livros de poesia. Uma dessas análises, por exemplo, foi destinada ao livro

³¹ Destaca-se que, somente após a década de 1970, Assis Brasil publicou ensaios específicos sobre poetas, em livros como: *Carlos Drummond de Andrade* (1971a), *Manuel e João, dois poetas pernambucanos* (1990) – com o qual ganhou o prêmio José Veríssimo da Academia Brasileira de Letras, em 1991–, *A trajetória poética de Lêdo Ivo: transgressão e modernidade* (2007). O ensaio sobre Lêdo Ivo foi o último livro de crítica literária lançado por Assis Brasil, representando, no conjunto de sua obra, a centésima décima quarta publicação.

³² O diretor da Imago Editora, em 1998, Eduardo Salomão, sugeriu que o livro *Nostalgia do barro* fosse lançado como a centésima obra do autor que já se destacava como ficcionista. O livro revelaria o seu talento poético, mas Assis Brasil preferiu lançar, na ocasião, o livro de novelas *O sol crucificado*. *Nostalgia do barro* encontra-se entre diversos outros livros inéditos, todos igualmente datilografados, nas gavetas da escrivaninha da sua biblioteca particular. Embora não haja, nos originais, referências ao ano em que foi produzido, afirmou o autor, em conversa informal, que o escreveu no ano de 1993.

Linhagem de Rocinante, de Judith Grossmann, alvo também da crítica de diversos colaboradores daquele suplemento que foram uníssomos em reconhecê-lo como uma obra singularmente qualificada, embora, no quadro da *Nova literatura*, o nome da escritora só tenha figurado entre os *novos contistas*. Foi nessa ocasião que, pela primeira vez, o crítico fez alusão à tendência poética que, futuramente, denominou de *Tradição da imagem*, conforme se pode perceber no fragmento: “Judith se integra, a nosso ver [...] aos poetas novos que hoje, paralelamente ao concretismo, interessam sua poesia dentro do plano do objeto-coisa, e que fazem da metáfora seu campo de ação” (BRASIL, SDJB, 21 fev. 1959, p.6).

Os eixos operacionais que sustentaram a crítica assisiana atuaram, de modo especial, como fonte de acesso às obras que impulsionaram a *Nova literatura*. Considerando um dos critérios que determinou singularmente sua práxis, advogou que a apropriação devida do regionalismo literário seria imprescindível nesse processo. Em setembro de 1957, por exemplo, na crítica dedicada ao romance *Chão vermelho*, do romancista e ensaísta Eli Brasiense, o crítico reprovou a feição regionalista da obra, por estar ainda configurada, segundo ele, enquanto categoria sociológica, a exemplo do que fizeram os romancistas de 1930, em detrimento da sua apropriação estética, enfatizou, ao contrário do que acontecia na obra de Guimarães Rosa ou, ainda, na produção de Mário Palmério, Macedo Miranda e Jorge Medauar, para citar alguns nomes. Essa nova conformação da categoria, conferida pelos novos escritores – “graças a um léxico regional incorporado harmoniosamente ao estilo [atinge] equilíbrio entre o popular e o erudito” (BRASIL, 19 out. 1958, p.6) – tornou-se condição *sine qua non* para que seus cultores pudessem ascender à nova fase literária. Ainda em 1957, postulou: “graças à visão de alguns *romancistas-construtores*, já partimos para novos horizontes dentro dessa literatura” (BRASIL, SDJB, 08 set. 1957, p.2, grifou-se) de caráter regionalista.

O epíteto “romancistas-construtores” – para além de referendar a estilização devida do regionalismo – surgiu, pois, como uma das referências utilizadas pelo crítico para tratar dos escritores que impulsionavam “de modo inventivo” o dinamismo literário da época que, segundo ele – em se considerando os expoentes das escolas literárias passadas, no contexto nacional – evoluía rumo a uma “literatura superior”, do ponto de vista das conquistas técnicas. De acordo com seus postulados, não soa destoante o julgamento de que a *Nova literatura* brasileira, por ele descrita, fosse superior, em termos técnicos, àquela que lhe antecederia, bem como a inúmeros escritores coetâneos. Todavia, apesar da coerência interna, a afirmação se fez arbitrária, não exatamente no que diz respeito ao caráter evolutivo, por si, visto que ele, reiteradas vezes, declarou esse processo de evolução da produção literária nacional,

declarando-a como uma “literatura rica”, mas por ser um indicativo que, em específico, mais servia para enaltecer o seu lugar de enunciação crítica, visto que algumas das técnicas às quais se referia já haviam sido conquistadas por expoentes do Modernismo literário, como, por exemplo, Graciliano Ramos, para citar um nome (por ele mesmo reconhecido, em outro momento). Seria, afinal, tecnicamente inferior toda a literatura passada por ser concebida sob a rubrica de escolas literárias? Aqui, faz-se oportuno o truísmo: não se pode julgar o passado com referenciais do presente, ou falando, analogamente, com Santiago Nunes Ribeiro (1974), não é lícito exigir de um século aquilo que ele não pode dar.

Em meio à evolução advogada por Assis Brasil – ou mesmo à revolução, como ele afirmou: “a literatura é uma arte em constante renovação e à procura de caminhos” (BRASIL, SDJB, 12 jan. 1958, p.12) –, apontou ele alguns revezes de tal processo. Nessa diretiva, diagnosticou e atacou contos e romances aos quais chamou de passadistas ou acadêmicos, por destoar do nível de excelência literária que ele reputou se manifestar nos expoentes da *Nova literatura*, segundo os parâmetros críticos por ele privilegiados.

4.2 A crítica do conto no delineamento de uma vanguarda

A mais extensa parte da crítica literária que Assis Brasil publicou no SDJB foi dedicada ao conto. Tal ênfase ocorreu a partir do lançamento da sua página *Ficção nacional*³³ (29 de setembro de 1957) e do manifesto reconhecimento de que o impulso mais vivaz de revitalização literária nacional acontecia no conto, embora, mais tarde, viesse a reconhecer que a poesia precedeu o conto no referido impulso.

A página *Ficção nacional* contou com as seguintes subdivisões, embora a ordem de apresentação variasse em algumas edições: 1) espaço destinado a ensaios sobre contistas modernos brasileiros, seguidos da publicação de um conto do escritor em pauta; 2) seção denominada *O contista novo*, destinada a estreantes; 3) espaço denominado de *Correspondência*, reservado a notas que justificavam o motivo de alguns contos recebidos não serem publicados e ainda esclarecimentos acerca de questões que lhe eram enviadas. Essa configuração da página não obedeceu a uma esquematização rigorosa, sendo que algumas seções eram, por vezes, removidas ou alteradas, até que seu conteúdo foi reduzido à meia página ou tão somente a uma coluna, quando o SDJB já estava ameaçado pela crise em função

³³ Ainda como signatário da referida página, Assis Brasil continuava escrevendo, paralelamente, para a seção *Bibliografia*.

do preço do papel, conforme alegação dos diretores do JB. O crítico explicou a razão da primazia do conto sobre os demais gêneros, na ocasião do lançamento da página *Ficção nacional*:

Como o próprio Mário de Andrade teve oportunidade de se referir (“o conto, material e mesmo esteticamente falando, é muito mais próprio da revista que o romance. Se pode afirmar preliminarmente, que qualquer trabalho, não apresentando uma importância técnica infalível a que tenhamos de recorrer fatalmente, deve ser publicado de uma só vez [...]”), aqui fica, pois, um convite aos jovens contistas brasileiros, que nos poderão enviar seus trabalhos assinados, juntamente com seus endereços completos. Os contos não deverão ultrapassar oito laudas – espaço duplo – e cada concorrente remeterá apenas um conto de cada vez (BRASIL, SDJB, 29 set. 1957, s/p).

Na referida data, o autor de *Beira rio beira vida* apresentou as linhas gerais do trabalho que pretendia ali desenvolver e escolheu, para aquela ocasião primeira, Mário de Andrade como centro da sua discussão sobre o conto moderno brasileiro. Nesse percurso, fez uma retomada desde Joaquim Norberto de Sousa Silva, ressaltando nomes como Machado de Assis e Adelino Magalhães – “precursores do conto moderno” – até chegar a Mário de Andrade, centro de interesse do texto:

A obra do contista Mário de Andrade (aqui vemos apenas em relação a esse gênero) apresenta três fases [...], não inteiramente distintas [...]. *Primeiro Andar* (1926), seu primeiro livro de contos, foi um dos frutos da sua fase mais agitada e destruidora. [...] *Belazarte*, o seu segundo livro de contos (1934), já traz trabalhos de maior equilíbrio, embora o autor ainda continue [...] com o propósito de irritar a literatura “bem comportada”, modelo de tradição. Nesse volume, no entanto, Mário de Andrade nos dá contos da maior importância para a renovação do gênero, como o inesquecível *Piá não sofre? Sofre*. [...] com a publicação de *Contos Novos* (edição póstuma – 1947), alguns deixados prontos e outros por terminar, firmou-se como um verdadeiro renovador do conto brasileiro. Depois desta rápida visão retrospectiva, sentimos a profunda importância das fases [...] do escritor (BRASIL, SDJB, 29 set. 1957, s/p).

Na edição seguinte da página, escolheu Alcântara Machado para o centro do debate sobre o conto moderno brasileiro. Quanto à seção *O contista novo*, fez apenas menção a alguns trabalhos, argumentando que os contos recebidos não apresentavam as qualidades exigidas para publicação, ausência que se repetiu também na edição subsequente.

Embora o crítico abrisse a discussão sobre o conto moderno brasileiro com uma visão contextual de autores e obras, sua atenção, conforme apresentada no lançamento da página, prendeu-se aos recursos técnicos que marcaram, conforme sua ótica, a evolução do gênero entre os cultores da história curta no Brasil. Após apontar particularidades dos contos de

Mário de Andrade (29 de setembro de 1957) e Alcântara Machado (13 de outubro de 1957), abordou um contista coetâneo, Waldomiro Autran Dourado (27 de outubro de 1957), destacando a excelência do livro *Nove histórias em grupo de três*. Tal alternância cronológica, entre os dois primeiros e o terceiro contista selecionado, revela que, naquele exato período, o crítico estava mais preocupado em analisar contos, sem ter ainda em foco os critérios que embasariam, segundo seus postulados, a transição do conto moderno para o *novo conto* brasileiro.

O entusiasmo assisiano no que tange a alguns estreantes ficou mais explícito – algo perceptível, sobretudo, na edição de 10 de novembro de 1957 –, data na qual o espaço dedicado à seção *O contista novo* foi inaugurada, de fato, ocupando quase toda a página, especialmente, porque, na ocasião, o contemplado foi o estreante José Louzeiro que conquistou a admiração de Assis Brasil logo no primeiro contato com seus contos, conforme foi detalhado no segundo capítulo desta tese. Estava em pauta o seu inédito livro de contos, *Depois da luta*, que só foi publicado no ano seguinte, quando, mais uma vez, recebeu do crítico atenção especial. Para ele, esse escritor maranhense:

Esta[va] bem integrado na tendência atual mais forte do conto brasileiro: a intimista, com acentuada preocupação formal. Das produções suas que lemos, duas nos parecem melhor realizadas, que selecionamos justamente para esta seção, dedicada a todos os escritores novos do Brasil, que na realidade tenham algo sério a apresentar. *Luciane* e *Circulo de Fogo* são dois contos em que José Louzeiro atinge um satisfatório equilíbrio temático-formal. Há mesmo uma certa preocupação do autor em revalorizar os vocábulos, embora ainda se apegue um tanto a uma linguagem superficialmente objetiva. A temática de José Louzeiro é amarga, terrivelmente amarga. Seus personagens não são absurdos nem trágicos, mas solitários. O seu homem não tem meta, está perdido no mundo, que desconhece; e então se revolta para dois únicos caminhos de suposta solução: a loucura e a morte (BRASIL, SDJB, 10 nov. 1957, p.10).

Depois de Louzeiro, ocupou a seção *O contista novo*, em 24 de novembro de 1957, na quinta edição da página, o capixaba Ivan Anacleto Lorenzoni Borgo, com o conto *A bola de fogo*. Na referida edição da página *Ficção nacional*, a seção *O conto moderno brasileiro* foi destinada ao livro *O anjo amarelo*, de Roberto Simões³⁴, segundo o crítico, os contos da coletânea revelavam uma “nova e forte personalidade literária”. Embora o autor fosse

³⁴ Saldanha Coelho, em agosto de 1959, por meio de um texto escrito no *Correio da manhã*, dirigiu-se a Peregrino Júnior, o então presidente da UBE do Rio de Janeiro, sugerindo que tal instituição se pronunciasse, em caráter oficial, contra os plagiários. Para justificar sua solicitação, arrolou vários casos de plágios, entre os quais o cometido por Roberto Simões que, na coletânea *O anjo amarelo*, havia publicado contos de Camilo Soares Figueiredo. Coelho asseverou que a UBE de São Paulo, após apurar a denúncia, havia expulsado Roberto Simões de seus quadros, além de comunicar o fato à Biblioteca Nacional. Tal fato não foi mencionado, até onde foi possível ver, em meio às publicações de Assis Brasil.

estreado, a coletânea estava sendo apreciada naquele espaço, segundo ele, por suscitar algumas considerações em torno do gênero, que ele não havia atingido inteiramente, quando tratou do livro *Nove histórias em grupos de três*, de Waldomiro Autran Dourado. A crítica sobre *O anjo amarelo* foi antecedida por considerações nas quais o crítico destacou autores que cultivaram, no cenário internacional, o “conto de atmosfera em detrimento do meramente episódico”. Citou, nesse contexto, especificidades inventivas da obra de Marcel Proust, Nikolai Gogol, William Faulkner, William Saroyan, Anton Tchecov, Katherine Mansfield, Guy de Maupassant. Após investigar os contos de *O anjo amarelo*, declarou que: “a atmosfera depreendida dos estados de alma dos personagens é que caracteriza a sua prosa de ficção, não tanto como a expressão procurada e revalorizada em alguns trabalhos de Waldomiro Autran Dourado” (BRASIL, SDJB, 24 nov. 1957, p.8). Tal percepção patenteou a admiração do crítico pelo autor de *Nove histórias em grupo de três* que se revelava, destacou, prolífero quer como contista, quer como romancista.

Na edição de 29 de dezembro de 1957, o título da página *Ficção nacional* foi alterado para *Crítica de ficção*, além de, na mesma data, a página passar a ser dividida com a coluna *Informes* assinada por José Ricardo. No centro de sua crítica, constava não um livro de contos, mas o romance *Os caminhos da solidão*, do pernambucano Hermilo Borba Filho. Crítica na qual – assinalando apenas deficiências da obra – o crítico destilou toda a sua aversão ao regionalismo, tal como cultivado por aquele autor, para ele, preso ainda a parâmetros literários passadistas e inexpressivos.

Assis Brasil matinha o cuidado de acentuar as profundas alterações pelas quais estava passando a contística nacional. Publicou vários ensaios, frisando tais modificações, bem como ressaltando autores nacionais e estrangeiros que renovaram o gênero. Antes de iniciar seu trabalho crítico na imprensa, ressalta-se, os contos de sua autoria se configuravam segundo os recursos técnicos dos quais ele passou a ser adversário ferrenho, na sua crítica semanal – considerando-os “estéreis e acadêmicos”. Após as pesquisas realizadas sobre o gênero, seus contos ganharam novas feições técnicas, muitos deles foram publicados no SDJB. Em 2009, reuniu-os a outros no volume *A vida não é real*, lançado pela Imago, editora responsável pela divulgação de grande parte de sua obra.

Quanto à sua admiração pelo maranhense José Louzeiro, é digna de nota a crítica que publicou, quando do lançamento da coletânea de contos *Depois da luta*, corroborando suas impressões iniciais:

A valorização dos vocábulos num sentido mais visualista, contudo, sem cair na pura fotografia, dá aos contos desse volume uma característica de estilo

muito pessoal. [...] Sem recorrer ao diálogo convencional, dispensando por isso a participação direta do narrador, o ficcionista intercala várias vezes o monólogo interior (terceira pessoa) no monólogo direto (primeira pessoa), solução encontrada para fugir de um intimismo exageradamente subjetivo que vem caracterizando e despersonalizando os mais jovens novelistas brasileiros. [...] A temática de José Louzeiro é outro fator de unidade de seu livro de estreia. A aparente repetição de ações de seus personagens, ou o mesmo desenrolar narrativo dos trabalhos enfeixados sob o título *Depois da luta* trazem o mundo estranho do criador, onde todos padecem as mesmas desilusões e infortúnios (BRASIL, SDJB, 22 jun. 1958, p.1).

Ganhou recepção semelhante o escritor Jorge Medauar. Na crítica, de 19 de outubro de 1958, em relação ao seu livro de estreia, *Água Preta*, o crítico assinalou o inventivo uso que fez da linguagem regional; porém, destacou que, a despeito da competência literária de Medauar, seus contos eram incomparáveis aos de Dalton Trevisan, em nível técnico. Ao lado dos contistas mencionados, destacou ainda, em 06 de junho de 1959, o livro de contos *Os quatro filhos do Papa*, do maranhense Rodrigues Marques.

Adversamente, considerados como infelizes na concepção da história curta – pela narrativa “morna, convencional e acomodada” –, enumerou, especialmente, Moysés Duék com o livro de estreia, *15 histórias curtas*; Leo Godoy Otero, com *O Caminho das Boiadas*; e Hélio Pólvora, com *Os Galos da Aurora*, todos editados em 1958. Acerca de *O caminho das boiadas*, declarou:

Após a leitura de *Água Preta*, de Jorge Medauar, consumimos *O caminho das boiadas*, de Leo Godoy Otero. E foi bom que tal acontecesse, pois esses dois livros, de dois jovens autores, denunciam a fase de transição por que passa a ficção regional no Brasil. São duas etapas: uma ultrapassada (*O caminho das boiadas*); a outra interessada em abrir novas veredas para o gênero (*Água Preta*). [...] Há um desequilíbrio total entre a linguagem da narrativa e os diálogos [...], Leo Godoy volta aos registros do linguajar caboclo usado e abusado desde 1922. Não há nenhuma preocupação de recreação (BRASIL, SDJB, 26 out. 1958, p.4).

No final de 1959, ao comentar o livro *Os cavalinhos de Platiplanto*, de José J. Veiga, Brasil analisou a obra, respaldando-se em um comparativismo entre o livro de Veiga e o de Trevisan, *Novelas nada exemplares*, sem desmerecer nenhuma das obras:

Dalton deixa a ambientação, a realidade exterior, por uma ação interna no personagem, que [...] não se revolta contra os tabus, não se deprime por não poder realizar determinada coisa na sociedade; cria seus próprios tabus, dentro de sua ética, sua vingança ou seu agradecimento não vem sob fórmulas [...]. Os personagens de José J. Veiga [...] são [neste livro] idealizadores de uma supra-realidade [...]. O bem e o mal são encarados de um modo diferente de Dalton Trevisan. Para o autor de *Novelas nada exemplares* o contraste sentimental no homem é válido e lógico, e participa

de uma natureza complexa. [...] O homem é complexo, mata e odeia com a mesma intensidade com que ama e perdoa. O homem em face do mundo, em face da sociedade. Para José J. Veiga, o mundo é que está em face do homem [...] O homem não é complexo, tem suas pequeninas normas de vida, sua conduta preestabelecida, é simples e despretenso, o mundo e a sociedade são que o achacam, que o invertem. [...] Os acontecimentos são multifários, para que nasça uma consciência do fenômeno existir. Tudo é atabalhado, [...] a confusão é a própria condição humana. E o homem recorre ao sonho, acordado ou dormindo. Acariciar um ideal, alimentá-lo, criá-lo, parece ainda ser a única maneira de se preservar sem cair na loucura (BRASIL, SDJB, 24 out. 1959, p.4).

De modo mais amplo, tendo como foco as bases de configuração do conto, expôs diversos estudos que vieram a público paulatinamente. Evidenciou expoentes desde os primórdios do conto ocidental, ressaltando as inovações que impulsionaram o chamado conto moderno até alcançar o que chamou, especificamente na cultura literária brasileira, de o *novo conto*. Um importante momento dessa produção se encontra no ensaio *O plot no conto*, publicado no SDJB, em três blocos, respectivamente, em 01, 08 e 29 de agosto de 1959. Sua crítica teve como princípio básico a concepção do conto enquanto a “matriz literária”, uma vez que seria a primeira derivação na escrita das milenares narrativas orais, repassadas pelos contadores de história. Assim, predicou, no conto estaria o esquema capital da prosa de ficção. Nesse domínio, a visão dos narradores orais ganharam, em meio ao percurso crítico sobre o conto, conotação inferior. Para Assis Brasil, somente a complexidade técnica peculiar à escrita pôde elevar as histórias curtas à condição de arte superior.

Embora se trate de uma discussão feita em outro contexto, mas para elucidar melhor o pensamento assisiano sobre a causa, é importante lembrar a já tangenciada oposição do crítico a Ferreira Gullar por este reclamar uma linguagem poética acessível ao público, na fase áurea da Poesia Concreta e tendências a fins. O crítico piauiense foi impassível ao refutar o pensamento de Gullar, por pretender que o processo fosse inverso: acessíveis deveriam ser mecanismos que preparassem o leitor para compreender a linguagem literária que, conforme se pode depreender de sua escrita, não deve cessar de codificar, por meios complexos tanto quanto possíveis, a dinâmica inesgotável da existência e do vir-a-ser, recriando-as, polimorficamente.

Está posto em evidência que, para Assis Brasil, a arte literária jamais poderá perder seu halo sublime. Ao se contrapor a Ferreira Gullar quando este advogou uma arte mais próxima das massas, patenteou, ao contrário, uma concepção de arte enquanto ascese, enquanto meio de acesso a situações inacessíveis à linguagem oral, jornalística, cotidiana.

Outro aspecto relevante a essa questão, pode ser evidenciado, colocando-a em face aos postulados expostos por Walter Benjamin no ensaio “O narrador”, publicado originalmente em 1936. O texto coloca como questão central a crise da narrativa como consequência da cultura moderna na qual se podia verificar o desaparecimento da figura do narrador tradicional. Tal crise estava marcada pela incomunicabilidade que afetava a troca de experiências, observada por ele no período da Grande Guerra, da qual “os combatentes voltaram mudos do campo de batalha e não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 1994, p.198). Para o frankfurtiano: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994, p.198).

Em que pese o diferenciado contexto, Benjamin propõe uma visão acerca da narrativa oral bem distinta daquela instrumentalizada por Assis Brasil, em cujos textos sobressai a ideia de que a ascese da arte de narrar estaria diretamente ligada ao seu desligamento das histórias orais, uma vez que somente pelos artifícios da linguagem escrita, por meios de recursos técnicos, a narrativa crescia em excelência comunicativa e sugestiva.

Walter Benjamin apresentou, no referido ensaio, três estágios pelos quais passaram o narrador: o narrador oral (cuja formação está na troca de experiências), o narrador do romance (que não conta com a troca de experiência com o leitor) e o narrador jornalista (cuja narração tem como base somente a informação). Os postulados do frankfurtiano apontaram o confronto, tal como o fez Georg Lukács, entre o moderno e o tradicional, revelando sua nostalgia em relação a um tempo de ouro, no qual a narrativa carregava consigo – em meio aos artesãos – reconhecível valor histórico, humano e social. Argumentou, assim, que:

A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa — contos de fadas, lendas e mesmo novelas — é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos e nem sabe dá-los (BENJAMIN, 1994, p.201).

A experiência se torna, pois, o fundamento mesmo da vida, segundo o pensamento benjaminiano. O contexto de Assis Brasil é bem distinto; mais recente, sua crítica estava, de certa maneira, harmonizada com os paradigmas do seu tempo. Além disso, sem nostalgia,

centrou sua atenção nos escritores que lhe eram contemporâneos. Não obstante tais particularidades, é interessante constatar a disparidade entre o pensamento do crítico piauiense e o do frankfurtiano no que tange à visão do narrador oral. Para Benjamin, o narrador clássico foi dilacerado pelos modelos advindos da modernidade que propiciou o surgimento do romance e, de modo mais sintomático, do conto, além de aclamar a informação jornalística, como atrofiamento da capacidade de compartilhar experiências. Ambos – conto e informação –, tais como observados por ele, legitimavam a fragmentação dos tempos modernos marcados pelo “desencantamento do mundo”, para utilizar uma expressão de Max Weber.

Assis Brasil, por seu turno – embora, ressalta-se, ocupe um lugar de enunciação completamente diverso daquele ocupado por Benjamin – não colocou sob perspectiva semelhante: o romance, o conto e a informação jornalística, visto que, em sua ótica, os dois primeiros gêneros mencionados representavam um fecundo avanço, superando a narrativa oral. Contudo, em conformidade com Benjamin – que, muito antes, tratou da informação como força ameaçadora que colocava em crise o próprio romance –, Assis Brasil detectou em sua crítica os prejuízos que o predomínio da informação estava causando à crítica e à narração ficcional, quando sua feição suplantava os efeitos estéticos do texto.

Benjamin diagnosticou que, ao contrário das narrativas orais que pressupunham experiências coletivas e estimulavam a dinâmica contar-ouvir-recontar, no ambiente propício ao romance, autor e leitor seriam sempre solitários, acrescentando que:

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória o ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia (BENJAMIN, 1994, p.204).

Para Assis Brasil, adversamente, os recursos técnicos da linguagem escrita, favoravelmente, teriam emancipado o conto e enaltecido sua capacidade criadora, porque mais heterogênea e multiforme. Tal fato, portanto, não atrofiaria a capacidade de narrar, mas engendraria novas faculdades a esse processo: o poder de sugestão, o artifício do não-dito, a reinvenção da noção de tempo e de espaço.

A despeito de o conto ter adquirido novas propriedades estilísticas – como a abolição do “descritivismo narrativo”, segundo o crítico, incompatível com o gênero – que avançavam para além das ressonâncias das tradições orais, ainda persistiu por muito tempo, a chancela do

espaço material, haja vista “sua tradição feita de empréstimos” não haver cedido facilmente, e sua maioridade, conseqüentemente, ter se postergado para o século XIX.

Assis Brasil, em uma decisão feliz, não buscou conceitos cabais ao se reportar ao conto, pois sua feição proteiforme deslizaria facilmente pelas bases de qualquer fundamento epistemológico, sobretudo, no caso do *corpus* que elegera e designou como *novo conto*. Seu trabalho foi, com efeito, o de esquadriñar tais obras. As análises desses textos, todavia, não podiam prescindir de um conhecimento diacrônico, portanto seu arrazoado envolveu exames de autores de diversas épocas e culturas, como Flaubert, Maupassant, François Mauriac, Eça de Queiroz, Machado de Assis, Edgar Allan Poe, Murilo Rubião, Erskine Caldwell, Carson McCullers, Breno Acioli, Truman Capote, John Dos Passos, Flannery O'Connor, Luís Canabrava, Osman Lins e outros.

Seu ponto de apoio para julgar “se um conto se realizava ou não” residiu na experimentação técnica, na adoção de uma linguagem incisiva, não descritiva e na obliteração do “episódio conseqüente” cujo encadeamento das ações tivesse como finalidade o desenlace da narrativa. Na urdidura da obra, pelo que se pode depreender da visão assisiana, a técnica deveria sobressair em relação ao conflito ou à sua resolução final, por conseguinte iniciar o conto pelo desfecho não deveria implicar nenhum prejuízo à peça, na qual a escrita de fundo teleológico cederia a uma fração de acontecimento.

Em seu percurso, elencou contistas que deixaram suas marcas estilísticas na passagem do “conto-história” para “conto de atmosfera”. Frisou o crítico que em escritores como “Flaubert, Balzac, Maupassant, Eça de Queiroz, Machado de Assis, Edgar Allan Poe e muitos autores [...] já [se notava] uma tendência maior do sugestivo sobre o objetivo, da movimentação episódica externa para uma maior ação interior” (BRASIL, SDJB, 01 ago. 1959, p.7). Tal aspecto foi ressaltado, em sua crítica, como o auge da revolução de ordem interna que iria ensejar, de fato, o chamado conto moderno, que promoveu, segundo realçou, a recriação sugestiva, sobrepujando o ato de contar, dirimindo o critério primário do limite espacial. Nessa linha argumentativa, acrescentou: “Eis o *plot* sendo o próprio conto, mantendo sua atmosfera, seu clima de evocação. O conto é um todo, não há gradações [...] de episódios” (BRASIL, SDJB, 01 ago. 1959, p.7). Ressaltou que, assim, ascendia, na história do conto, a técnica do flagrante – como o cultivaram Anton Tchecov e Katharine Mansfield – que, revogando o relato, projetou o gênero para o teor atmosférico. Enfatizou ainda que, para o escritor russo, o campo de interesse era todo o conto, como escrita incisiva, não apenas partes dele, portanto preteriu explicações (sobre personagem ou ambiente) em seus contos. Nos contos de Mansfield, frisou ele, o flagrante durava sob um “estado evanescente, é uma

pequenina situação que evoca sentimentos, emoções – aí [estava] o lado poético de suas composições, o seu fio lírico” (BRASIL, SDJB, 01 ago. 1959, p.7). Outro nome de destaque, entre os contistas modernos, foi o de William Saroyan que, para Assis Brasil, era o mais evanescente “no sentido não anedótico”. A experiência de Saroyan patenteava, assim, o fato de o conto não poder mais ser pensado como uma forma *a priori*, com espaço definido à espera de uma narrativa curta. Em relação à estrutura do conto moderno, esclareceu ainda que:

Sua estruturação técnica é, assim, mais de sentido natural face a um flagrante, a uma sugestão, a uma determinada situação, que pelo seu “espírito” de rapidez cênica; se conforma dentro de um limite adequado intrinsecamente à sua apresentação artística, o que não acontecia com o relato episódico que tinha de ser, por vez, “comprimido” no predeterminado espaço – daí a sua característica (BRASIL, SDJB, 08 ago. 1959, p.7, grifos do autor).

O conto moderno, para o crítico, pelo que se pode depreender, aderiu à imersão no “eu”, seguindo o sentido natural do sentido enfático conferido a um momento da existência, quando este é posto em suspensão, flagrado, analisado por uma ótica específica, abordado por meio de uma linguagem direta, incisiva, porém inventiva.

A visão que o crítico expressou acerca dos contos de William Faulkner auxiliam a perceber um aspecto mais subjetivo da sua crítica, no estudo que realizou sobre o gênero. Em suas palavras:

Assim é que, de um modo geral, Faulkner não é um contista moderno se levarmos em conta a estrutura de seus trabalhos menores, que se assemelham tecnicamente a seus trabalhos de maior vulto. Essa conformação estrutural de suas narrativas pequenas obedece à mesma concepção de suas narrativas mais desenvolvidas. Há na obra do autor de *Uma fábula*, histórias com enredos [...], se seus trabalhos no gênero curto fogem à narrativa tradicional, objetiva e descritiva, dentro de uma cronologia linear, não atingem, no entanto, uma dimensão independente, deligados de sua ficção maior [...] O fato é que Faulkner nunca necessitou, dado seu temperamento literário, abandonar a fábula, o enredo, a trama que é o cerne de sua obra [...], por isso o conto como existe hoje, configurado em seus limites de gênero independente – desligado do *plot* como vetor de determinada situação e sendo o próprio *plot* o todo narrativo – não existe na obra desse romancista genial (BRASIL, SDJB, 29 ago. 1959, p.3).

Não obstante o cultivo do episódio, o crítico, utilizando-se de uma flexibilidade inusitada, superlativou a produção faulkneriana, conforme o excerto acima. Para ele Faulkner, “dado seu temperamento literário” podia elaborar seus contos utilizando-se do enredo, da trama convencional. Com tal argumento, o crítico escudou o referido ficcionista dos

virulentos ataques que ele mesmo lançou contra tantos outros contistas, comprovando, portanto, que é mesmo a crítica literária um modo de protocolar o resultado da experiência entre duas partes ativas (o crítico e o texto), processo em que o gosto pessoal pode sobrepujar critérios adotados ao apresentar análises cujos resultados se fazem sob uma ótica divergente daquela que orienta, no mais das vezes, os princípios basilares de seus referenciais críticos.

No caso de Faulkner, em ocasião anterior, o jovem crítico havia sublinhado que por adotar técnicas não convencionais, mesmo mantendo a ação episódica, teria o referido autor contribuído para a renovação da narrativa curta em uma experiência afim com os trabalhos de Allan Poe, William Saroyan, Carson McCullers e outros, havendo entre eles “uma forte homogeneidade interna, embora não exist[isse] homogeneidade de técnica” (BRASIL, SDJB, 24 fev. 1957, p.1). Na mesma linha, assegurou ainda que Faulkner, apesar de não cultivar o conto moderno, “estaria dentro de uma perspectiva artística válida, porque renovada, personalissimamente marcada” (BRASIL, SDJB, 12 jan. 1958, p.12). Desse modo, tentou respaldar a defesa de padrões que sempre contestou. Contudo, tratava-se de William Faulkner, ficcionista de sua predileção, que ocupou parte significativa da sua crítica, devido aos seus “romances geniais”, sobretudo, nos anos de 1960 e 1961.

Em solo nacional, a história do conto moderno teria sido inaugurada por Machado de Assis, embora mantivesse, destacou, ainda o “anedótico maupassaniano”. Nesse processo, foram citadas as contribuições de Adelino Magalhães, Alcântara Machado, Ribeiro Couto, João Alphonsus e Mário de Andrade. O crítico piauiense acrescentou ainda que mesmo autores como Graciliano Ramos ou Guimarães Rosa guardavam muitos vestígios do autor de *Papéis avulsos*. À época dessa declaração, 1959, Rosa não havia lançado ainda o livro *Primeiras estórias* (1962), considerado, pelo crítico, como expoente do *novo conto* brasileiro, quando, para ele, o autor se desligou da influência machadiana. *Sagarana* (1946), segundo o crítico, não continha ainda contos inovadores, mas novelas calcadas na “movimentação episódica consequente”.

O julgamento acima remete a uma incongruência já mencionada da crítica assisiana. A despeito de negar fronteiras precisas entre os gêneros literários – “Não nos interessa dizer [...] que determinada peça literária não é conto, não é novela ou não é romance. O que devemos registrar é a autenticidade da criação [...] e sua consequente estruturação num todo harmônico” (BRASIL, SDJB, 25 jun. 1960, p.7) –, o crítico não abdicou de tal classificação, expondo um discurso controverso como o supracitado.

No trabalho de analisar e comentar a especificidade do conto nacional, arrolou alguns contistas que, para ele, chegaram a contribuir tecnicamente para a “evolução do gênero”,

entretanto, ao construírem a trama, mantiveram feições “academizantes”, tais foram: “Breno Acioli, Murilo Rubião, Lígia Fagundes Telles [no conto], Luís Canabrava e Osman Lins” (BRASIL, SDJB, 29 ago. 1959, p.3), cujo poder inventivo ultrapassou escritores que tão somente retesaram o mero gosto pelo episódico ordenado, como Coelho Neto, Afonso Arinos, Valdomiro Silveira e Lima Barreto (Salvo raríssimas exceções, a leitura assisiana sempre relegou a obra de Lima Barreto ao demérito literário), para citar alguns nomes. No curso das suas pesquisas em âmbito nacional, chegou, enfim, a um grupo de escritores que considerou distinto, ocupando, de acordo com suas concepções, um campo de tal modo específico, que deixava muitos dos seus contemporâneos à deriva, dado era o engenho de suas produções. Grupo a que, mais tarde, chamou de *novos contistas*:

O contista brasileiro só AGORA começa a tomar consciência forte do gênero novo e podemos apontar, para só citar os que já publicaram livro, cinco jovens autores que serão sem dúvida os responsáveis pelo primeiro passo decisivo para a total renovação da narrativa curta ente nós, o grupo, como não podia deixar, é heterogêneo, mas possui uma única concepção do conto como nova forma narrativa. São eles: Samuel Rawet (*Contos do imigrante*), José Louzeiro (*Depois da luta*), Jorge Medauar (*Água Preta*), Clarice Lispector (*Mistério em São Cristóvão*) e José J. Veiga (*Os cavalinhos de Platiplanto*). [...] Samuel Rawet quebrou a tradição machadiana do conto entre nós, acabou com o prosaísmo narrativo e deu aos personagens uma visão interna de seus problemas, visão esta que condiciona a própria estrutura de seus contos [...]. A linguagem deixa então de ser descritiva, veículo, instrumento de apresentação de determinado tema ou assunto, para se entrosar com o próprio tema, com o próprio assunto. Essa funcionalidade de linguagem em relação ao conjunto da forma literária menor também está em Clarice Lispector, talvez de uma maneira mais incisiva, dado o domínio já pleno da língua pela autora de *O lustre*, que merece destaque especial em nossa literatura (BRASIL, SDJB, 29 ago. 1959, p.3).

De acordo com o pensamento do crítico, para tudo dizer em uma só sentença: os “desbravadores do novo conto” – devido ao domínio técnico e estilístico – se destacaram por sofisticar a técnica do flagrante. No que tange à obra *Os cavalinhos de Platiplanto*, de José J. Veiga, Assis Brasil ajuizou que o referido contista brasileiro conseguiu, nessa antologia, “um mundo mais mágico do que aquele simbólico” que se configurou nos contos kafkianos. Nesse ponto, a análise assisiana o levou a um cotejo inoportuno, por colocar sob uma mesma tópica categorias literárias distintas: pois toda literatura é simbólica, de alguma maneira, porém nem todas são construídas sob o simbolismo mágico. A ausência de argumentos que respaldassem em que plano a apropriação do *mágico* em um escritor se fez em escala superior à do *simbólico* no outro tornou inconsistente sua proposição. Contudo, o posicionamento foi

revisto, décadas depois, em seu *Vocabulário técnico de literatura*, conforme se pode verificar abaixo:

Como sinônimo de Mágico, de Fantástico, está relacionado hoje com um tipo de literatura alegórica (ficção mágica), que procura mostrar os fatos de uma maneira suprarreal. Fala-se em “realismo mágico” e em “realismo fantástico”, sendo o primeiro aquele que descreve coisas e acontecimentos com objetividade, numa linguagem simples, embora toda “história” esteja mergulhada num clima “irreal”, maravilhoso. Já o “realismo fantástico” desenvolve, a partir da própria linguagem, uma atmosfera de fantasia, podendo ser chamado também de “maravilhoso alegórico”. A ficção científica seria um “maravilhoso científico”. O escritor brasileiro José J. Veiga, autor de *Os cavalinhos de Platiplanto*, desenvolve um tipo de leitura “maravilhosa”, tendo sido muitas vezes classificado como “realista mágico”. Como usa uma linguagem simples, aproveitando termos regionais e ambientes rurais, já foi situado também como o criador de um “maravilhoso brasileiro” (BRASIL, 1979d, p.133, grifos do autor).

Foram também considerações sobre o conto que se destacaram no ensaio “Paralelo: Literatura russa e brasileira” que, dada a dimensão, veio a público em duas partes, no SDJB de 07 e de 14 de outubro de 1961. O crítico comentou aspectos que considerou afins na construção da história literária de ambos os países – como o surgimento da prosa de ficção somente durante o movimento romântico –, bem como traços distintos, como foi o caso da temática das obras, no referido período literário, por exemplo.

Defendeu que *Papéis avulsos*, lançado em 1882, por Machado de Assis, havia sido o marco universal do conto moderno. Ao contrário do que consta na versão oficial, advogou que Machado de Assis, e não Anton Tchecov, inaugurou o conto moderno, já que, bem antes do escritor russo, Machado já havia estreado, sob a terminologia de “fragmentos”, o que se tornou conhecido, posteriormente, como “conto de flagrante”, que caracterizou a versão moderna do gênero³⁵. Sua proposição foi arrematada nos seguintes termos:

Falamos que foi em 1882 que Machado de Assis integrou na literatura, pela primeira vez, uma visão mais pessoal do conto e até certo ponto revolucionária. Por esta mesma época, Tchecov era ainda completamente desconhecido, com os seus vinte e poucos anos de idade, escrevendo uma literatura informe para jornais moscovitas. O mais curioso ainda é o fato de que Tchecov só chegaria ao Brasil dezenas de anos mais tarde. Machado e Tchecov, dentro dessa visão nova do conto, têm, logo de início, um traço comum: seus trabalhos são ostensivamente antianedóticos, embora alguns contos do russo, cheios de ironia e humor, possam ser identificados dentro

³⁵ Conforme foi possível ler sobre Braga Montenegro, no ensaio *Variações sobre o conto* (1957), escrito por Herman Lima, Assis Brasil traçou o parâmetro com acurados exemplos e mais riquezas de detalhes do que o fizera o cearense Braga Montenegro ao focalizar a presença de *sketches* e de anedotas do cotidiano sentimental e social nos contos machadianos, bem antes do que realizara Tchecov em seus contos.

de um anedotário local. Embora também com veia irônica, é de notar que os contos breves de Machado de Assis primam por um leve lirismo, até alcançar, às vezes, um realismo sutil. Não podemos fazer paralelo concreto entre as duas linguagens, entre os dois estilos [...]. Ambos, no entanto, deram uma nova forma ao conto [...]. A difusão de Tchecov foi [...] rápida via França e Inglaterra. Machado de Assis [ao contrário] foi escritor de país colonial, onde imperava uma língua desconhecida e inacessível (BRASIL, SDJB, 14 out. 1961, p.3).

O pioneirismo machadiano foi reivindicado diversas vezes por Assis Brasil, mesmo após a extinção do SDJB. Predicou que Machado de Assis – embora tivesse como veículo uma língua desconhecida – havia se utilizado, nos referidos contos, de uma linguagem perspicaz, inovadora e de um estilo inconfundível.

Nesse ponto específico, as palavras assisianas remetem, de algum modo, a um pensamento semelhante que, mais tarde, em 1975, Deleuze e Guattari expressariam, no ensaio *Kafka: por uma literatura menor*. Para eles, literatura menor não corresponderia a uma literatura escrita em uma língua menor, antes a uma literatura que uma minoria faz em uma língua maior que é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização e, assim se expressam, por conta das condições que envolveram a produção literária de Kafka, judeu de origem tcheca, que se utilizou do alemão falado em Praga: “uma língua desterritorializada, própria a estranhos usos menores” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p.26). Levando em consideração unicamente esse aspecto, não seria apropriado considerar a obra machadiana como literatura menor. No entanto, a reclamação assisiana levanta, por uma aguda fresta, os dois outros aspectos que, segundo Deleuze e Guattari, caracterizariam uma literatura menor, a saber: o político e o valor coletivo. Assim, esclareceram que “o estado da raridade dos talentos na verdade é benéfico, e permite conceber outra coisa que não uma literatura dos mestres: o que o escritor sozinho diz, já constitui uma ação comum” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p.27), portanto política e coletiva.

Machado não se utilizou do clássico vernáculo lusófono que, por sua vez, já não era uma língua hegemônica no contexto europeu. Seus escritos provocaram efeitos desestabilizadores no interior de tal código ao matizá-lo com traços de brasileiridade, por buscar, antes de tudo, maior aproximação com seus leitores. Ao criar essa linha de fuga, sua escrita representou essencialmente um gesto político e, superando as fronteiras da literatura emoldurada pela *cor local* – em alta, à época – conforme o fez, conferiu novos e amplos horizontes à chamada consciência nacional, de cujo papel está positivamente encarregada a literatura, como lembraram Deleuze e Guattari. Tais aspectos não deixam de anunciar o devir da obra machadiana, enquanto processo de enunciação coletiva, pois nela estavam também

aglutinadas lutas e também conquistas literárias anteriores e coetâneas cuja tônica era o cultivo de uma literatura de feição nacional.

Em se considerando a especificidade da crítica assisiana, para além de inovar a história do conto, Machado marcou também a história literária brasileira por meio de um trabalho que, sendo marcadamente de ordem técnica, colaborou, de modo recrudescente, para essa consciência literária almejada, sem se aprisionar ao pitoresco, à *cor local* como adendo imposto que, incessantemente cobrado, resultara certo desgaste aos discursos literários e críticos da época. Se não é certo ou reconhecido que Machado preconizou o conto moderno, não se pode questionar que tenha ele desestabilizado zonas de determinação linguística ao optar pela língua *veicular*³⁶ (intensiva, que está em toda parte, no seu meio social, na troca comercial: português abasileirado) em oposição à *vernacula* (extensiva, reconhecida legitimamente dentro de uma esfera territorial: português lusófono); desterritorializando, assim, as constantes em voga de uma prática literária, em seu devir-menor.

De acordo com Assis Brasil, os novos matizes estéticos conferidos ao gênero por Machado de Assis, por muito tempo, mantiveram-se quase inalteráveis. Somente os *novos contistas* havia conseguido superar, com técnicas distintas, tal influência, alterando-lhe a feição. Divulgar e comentar contistas, mormente, os estreantes, foi imperativo em seu trabalho no SDJB. Partindo dessa propensão, em 31 de janeiro de 1959, anunciou os nomes que fariam parte de uma antologia de contos que ele mesmo iria organizar, projeto que, por razões desconhecidas, não foi consumado. Listou aqueles que seriam eleitos, entre os quais ressaltou: Sadala Maron, Elvira Foepfel, Roberto Bittercourt Martins, José J. Veiga, Judith Grossmann, José Carlos Oliveira, Elça Maria Ferraz e José Louzeiro – geração que tinha como precursor Samuel Rawet.

Não seria incorrer em risco, afirmar que outros contistas, se próximos do crítico ou se já houvessem lançado algumas de suas obras, à época, figurariam na antologia pretendida, como seria o caso de Maura Lopes Cançado, cujo livro de contos *O sofredor do ver*, publicado, em 1968, levou o crítico a considerá-la como um dos expoentes do *novo conto brasileiro*. Sobre tal autora, é interessante acrescentar que Assis Brasil sempre deixou patente que captou o potencial transgressor e insólito de Maura ao primeiro contato com sua escrita. Além dos poemas de Maura, chamaram a atenção do crítico os escritos que ela trazia em forma de diário, no qual constavam, sobretudo, impressões de suas diversas interações em

³⁶ Deleuze e Guattari utilizam uma classificação tetralinguística proposta por Henri Gobard: língua vernacula (materna), veicular (língua de sociedade, de troca comercial), referencial (que opera reterritorialização cultural) e mítica.

clínicas psiquiátricas. Para o crítico, aquele diário consistia em um verdadeiro acervo existencial, no qual ela havia propalado o seu “mundo-exílio”. A autora matizara, sublinhou, com singularidade o que se precipitou em sua escrita durante três anos (1959-1961) em intermitentes passagens por hospícios. Destacou, em sua crítica, sobre Maura:

O que sempre capta e registra, nos longes de sua solidão, vem acompanhado de suas reflexões e de suas angústias reflexíveis. [...] Na tentativa de compreender e interpretar, antes de revelar ao grande público, estas belas e sofridas páginas, é que as olhamos em paralelo com os grandes nomes da literatura universal que deixaram, além de seu depoimento a sua visão artística do mundo. Se por um lado descobrimos no *Diário* de Maura Lopes Cançado uma espécie de masoquismo revelador a André Gide, é em Lautrèmont que vamos encontrar uma maior identidade com aquele seu satanismo pessimista, para quem o mundo é apenas negro. Visto através dela, para quem é personagem e autor, o mundo passa a ser um pátio de martírio, quando, estupefata, não consegue se adaptar nem aqui, nem fora, nem lá dentro. Que fazer então? Seus pulsos sangram e os barbitúricos dão-lhe por alguns momentos a eternidade, inalcançada. Longe assim, de seu sentido puramente documental – que achamos da mais alta importância como libelo e denúncia (BRASIL, SDJB, 29 jul. 1961, p.5).

Assis Brasil encerrou o seu texto com uma espécie de brado: o *Diário* de Maura Lopes Cançado precisava “com urgência de um editor inteligente”. Conforme já mencionado no segundo capítulo desta tese, uma parte do diário apresentado ao crítico foi publicada em 1965, sob o título de *Hospício é Deus: diário*; a outra, foi perdida. A linguagem aguda de Maura ecoou marcante em diversos escritos assisianos, naqueles também posteriores ao SDJB.

Acerca da autora, é válido ainda transcrever uma declaração feita por Carlos Heitor Cony:

É um fato mais ou menos comum em todas as literaturas: escritores de talento, alguns beirando a genialidade, passam despercebidos por seus contemporâneos e somente aos poucos vão conquistando espaço entre os estudiosos fatigados de analisar as obras já exaustivamente analisadas [...]. Temos alguns exemplos entre nós – e o de Maura me parece o mais recente e emblemático. [...] Naqueles anos, eu também colaborava no SDJB [...] cuja fauna está toda citada nos livros de Maura: Reynaldo Jardim, Ferreira Gullar, Assis Brasil, Mário Faustino, José Guilherme Merquior, Carlos Fernando Fortes Almeida, José Louzeiro, Alaôr Barbosa, Walmir Ayala, Barreto Borges, Oliveira Bastos e outros que agora não lembro. [...] *Hospício é Deus* não se trata de um desabafo. Mas de um mergulho complicado no seu universo interior, quando a matéria da carne se decompõe antes da morte, e sobra apenas a convulsão, [...] que ela experimentou fisicamente na série de eletrochoques, nos acessos de cólera contra o mundo e contra a humanidade (CONY, 2007, s/p).

Foi unânime o reconhecimento do talento de Maura Lopes Cançado entre os críticos do SDJB. Assis Brasil sustentou que, tivesse ela publicado em outro país, o seu *Diário* teria elevado seu nome ao plano literário internacional.

De mesma tonalidade foram todas as sentenças em defesa de obras nas quais o crítico piauiense reconheceu excelência literária, apreendida, mormente, por meio dos eixos críticos já especificados, de modo que seus textos publicados no SDJB possibilitam identificar – não obstante seus deslocamentos e desníveis – índices de unidade conceitual ou mesmo, pode-se dizer, de “consciência artesanal”, uma vez que considerou a crítica literária como um gênero artístico. Colocando-a, desse modo, como uma linguagem aberta às riquezas da criação.

4.3 Afinidades e divergências na crítica do romance

Neste tópico, será priorizada a crítica voltada para o romance e para a novela, gêneros tratados por Assis Brasil sob enfoque uníssono, embora destacasse suas especificidades.

Na sua página do SDJB, o conto foi priorizado, no entanto em outros espaços, sobretudo, na seção denominada *Bibliografia*, Assis Brasil analisou obras de diversos gêneros literários. Foi exatamente nessa seção, que, ao criticar *Chão vermelho*, romance de Eli Brasiense, Assis Brasil se utilizou da expressão, “romancistas-construtores”, para caracterizar os escritores, mais tarde, reconhecidos como expoentes do *novo romance*. A expressão foi utilizada de modo especial, para colocar tais escritores em oposição a um grupo de romancistas que designou como “passadistas”, cuja reprovação se manifestou desde suas primeiras colaborações para o SDJB.

Na crítica ao romance *O vento do mar aberto*, de Geraldo Santos, por exemplo, ponderou que o autor lançava, na ocasião, uma obra inferior a um romance anterior que havia publicado em 1956, *Loucos, poetas e amantes*. Asseverou que se este romance se caracterizara por uma linguagem expressiva, salvo alguns desarranjos estruturais; aquele afluía convencional, avesso que era à corrente do novo romance experimental brasileiro. Categoricamente, ajuizou:

Estranho que esse romance tenha concorrido com cem outros originais a um concurso literário e tenha saído vencedor³⁷. Analisemos com frieza: serão tão pobres nossos futuros ficcionistas a ponto de não alcançarem o baixo nível deste *O vento do mar aberto*? Que critério adotou a comissão julgadora? O

³⁷ Prêmio Monteiro Lobato

do instituidor do concurso? Ou seja, o de premiar o livro de maiores possibilidades comerciais? Até por esse lado erraram, pois o romance com seus momentos de “água com açúcar e flor de laranjeira”, não interessará aos leitores que já se empanturram dos Sagans internacionais [...]. Para vermos com que descaso foi tratado literariamente este romance de Geraldo Santos, basta pegar ao acaso qualquer passagem e constatarmos, ora frases pontilhadas de lugares-comuns, ocas, sem expressão, ora verbos repetidos ao exagero, como no caso da página 177: “O mar ERA um espelho, de tão parado. O azul do céu doía nos olhos e a costa distante ERA luminosa e nítida. Honório remava sem pressa, voltando de Ibicaba. Os movimentos de seus braços ERAM seguros, fortes, e aquela atividade física organizada, consciente, ritmada, de certa forma acalmara suas emoções e ajudava a pensar claramente em tudo quanto lhe tinha acontecido naqueles dois últimos dias. A recordação de suas andanças por Ibicaba ERA confusa”. [...] Temos ainda a deslouvar a capa e as ilustrações de Carlos Reluz e Loio Pércio (BRASIL, SDJB, 03 ago. 1958, p.4, grifos do autor).

Paralelamente aos ataques feitos às narrativas que exploravam a linearidade, expôs algumas técnicas que elevariam, em sua ótica, uma obra ao nível de excelência literária, muitas delas quais já utilizadas por romancistas modernos estrangeiros (Proust, Joyce, Kafka, Faulkner), deveriam ser reinventadas pelos romancistas brasileiros, de modo a potencializar o fluxo da narrativa, superando os arquétipos “passadistas”, bem como deveriam, por suas inventivas, senão superar, ao menos tomar feições distintas das fontes de influências.

Um modo de acesso à excelência literária, segundo se pode depreender de sua crítica, já aludido no segundo texto que publicou no SDJB, consistia no domínio, por parte do ficcionista, de distanciar “autor e personagem” o que, por seu turno, implicaria a consubstanciação entre “narrador e personagem”. Para ele, a elaboração do personagem pressupunha a desvinculação das experiências imediatas do autor, visto que, o personagem deveria ser toda invenção, a despeito da matéria inspiradora.

Em confluência com esse pensamento, ao comentar a reedição do romance *Memórias de Lázaro*, o segundo da trilogia³⁸ que ficou conhecida como *O perséquito dos mortos*, de Adonias Filho, o crítico afirmou que na referida obra não havia “mais interferências de um autor-pensante, o ficcionista aparec[ia] purificado, livre” (BRASIL, 21 out. 1961, p.3) e, somente dessa forma, poderia interagir, de maneira criativa, com os personagens. Essa preocupação, um tanto asséptica, por parte do autor é que promoveria – pode-se inferir – outro aspecto fundamental no constructo ficcional: o estabelecimento do “equilíbrio de concepção da obra”, que consistia na relação mútua e precisa entre estilo, linguagem, técnicas utilizadas e realização – amálgama que garantiria a organicidade dos seus elementos estruturais. E, por

³⁸ A trilogia contava, na ocasião, com *Os servos da morte* (1946) e *Memórias de Lázaro* (1952, data da primeira edição). Sobre o terceiro romance, *Corpo vivo*, esclareceu o crítico: “tivemos a oportunidade de ler e [...] será publicado no próximo ano” (BRASIL, SDJB, 21 out. 1961, p.3).

se tratar de um romance, a ação episódica só seria aceitável, se não fosse plasmada linearmente. O processo de “equilíbrio de concepção”, dentro da nova configuração literária que ocorria, pressupunha uma narrativa entregue aos personagens, sem interferência do narrador onisciente, como teria feito Adonias Filho em *Memórias de Lázaro*: “os personagens também contam; dialogam pouco; falam, e à proporção que falam, transfiguram a simples narrativa linear” (BRASIL, 21 out. 1961, p.3).

Cabe esclarecer que, em alguns momentos de sua crítica, o crítico piauiense se utilizou das expressões autor e narrador de forma indistinta, causando, por vezes, ambiguidade à sua argumentação, conforme se pode observar na crítica sobre o romance *A verdade de cada dia*, de Carlos Heitor Cony.

A narrativa é feita em primeira pessoa pelo personagem central que conta a história em tom de blague (que não alcança o tom da ironia literária de Machado de Assis), de sua mãe prostituta. A inclusão na história, de um personagem marginal, Marcelino (o mais bem caracterizado descritivamente pelo personagem-narrador), que tem a responsabilidade de encomprar o livro, não chega a invalidar o romance como realização literária (embora a descrição de sua vida pregressa), mas o fato de o narrador-personagem, a certa altura, por um descuido condenável do autor, passar a descrever cenas como um *autor onisciente*, cenas das quais não tinha ele a menor ideia, serve para mostrar que *A verdade de cada dia* foi escrito com um quê de irresponsabilidade (BRASIL, SDJB, 02 abr. 1960, p.3, grifou-se).

Mais devidamente, no caso acima, o crítico estaria se referindo ao narrador e não ao autor onisciente. No que tange à questão do ponto-de-vista narrativo, no fragmento abaixo, o crítico, ao destacar a habilidade com que Clarice Lispector o trabalhou em sua ficção, atacou, contrariamente, os romances memorialísticos, modalidade tantas vezes combatida na sua crítica, uma vez que, segundo ele, ao expandir-se no mercado editorial, causava, conseqüentemente, impacto negativo ao avanço do gênero, devido à falta de distanciamento entre autor e personagem:

Fazendo o rodízio dos pronomes (um de seus inúmeros recursos para não cair no relato linear) eu-ele, ou mudando o ponto-de-vista alternadamente da primeira para a terceira pessoa, Clarice Lispector consegue uma maior autonomia de seus personagens, sem necessitar da velha *narrativa memorialística* na primeira pessoa, em que, muitas vezes, autor e personagem são retratados uniformemente, com predominância do autor sobre o personagem (BRASIL, SDJB, 29 set. 1960, p.5, grifou-se).

Se o argumento serve à objeção de uma técnica, também está para celebrar o ponto-de-vista múltiplo utilizado por Clarice Lispector. O crítico ressaltou, assim, um dos recursos que ocupou o vértice das suas preferências: facultar a narrativa aos personagens. Nesse âmbito,

acrescentou também o mais acurado uso do referido recurso por Guimarães Rosa, Constantino Paleólogo e Lygia Fagundes Telles, não obstante sua primorosa utilização – acrescentou – por contistas como Valdomiro Autran Dourado, Samuel Rawet e Nataniel Dantas.

Ao negar o valor artístico do romance memorialístico, Assis Brasil se referiu a um quadro específico da época. É necessário esclarecer que ele não negou a validade literária da narrativa biográfica ou autobiográfica de modo genérico. Seu dardo foi lançado, conforme foi ficando claro ao longo dos seus textos, principalmente, sobre os romances nos quais as memórias ou acontecimentos factuais predominavam sobre a “linguagem inventiva”. Por diversas vezes, contestou o avanço dessa segunda modalidade que, a partir da década de 1970, ficou conhecida sob a terminologia de romance-reportagem, em virtude do lançamento de uma coleção – com título homônimo – editada pela Civilização Brasileira.

Nesse sentido, é importante lembrar aqui que – embora se trate de outro gênero – a visão do crítico em relação ao *Diário* de Maura Lopes Cançado, em cuja técnica destacou que “coincidiram autor, narrador e personagem”, a mesma técnica contestada por obstruir as “instâncias inventivas” do texto literário foi considerada como literariamente válida. No *Diário*, segundo Assis Brasil, ao contrário de lesar a arte literária, o referido recurso revelou o poder inventivo e a capacidade de transfiguração na referida obra.

No aglomerado de rejeições técnicas disseminado ao longo dos seus escritos no SDJB, estava sua tenaz resistência ao narrador onisciente, pois este acarretaria inverossimilhança à obra diante da contemporânea massa de recursos já incorporados à produção literária. A onisciência implicava, até onde se pôde perceber, na própria negação da coerência do personagem, cuja existência repleta de inconstâncias, para se realizar em sua complexidade, deveria deixar “de ser decorativa para funcionar intimamente com suas necessidades de comunicação” (BRASIL, SDJB, 17 ago. 1958, p.5).

Aliada às objeções supramencionadas, estava também a narrativa feita por intermédio de um único personagem-autor, uma vez que, igualmente, limitaria o campo de ação ficcional, salvo quando o autor construísse personagens que narrassem por eles mesmos, dando uma visão de si, como seres lançados às vicissitudes, não à onisciência. Na contiguidade dessa conjectura, é válido transcrever o fragmento abaixo, embora não se refira a um escritor brasileiro, trata-se de uma passagem na qual o crítico elucida com precisão sua ótica:

Observamos em Faulkner que, quando o romancista quer “isolar” seu personagem, dar-lhe uma fidelidade, não o descreve nem observa seus passos e ações, simplesmente o isola, faz com que tudo e todos passem por esse personagem, como se ele fosse o centro da criação. O mundo é visto através dele, suas reações nunca explicadas são, no entanto, aprendidas pelas

suas atitudes, seus pensamentos. [...] Poderíamos adiantar (é o que temos observado em vários escritores estrangeiros e brasileiros) que a tendência da literatura cada vez mais se acentua nesse sentido. As obras de ficção são feitas “através dos personagens”. E não teríamos, cremos, um processo mais fiel (não de contar – morre por se repetir o contador de história) de “amostragem” da realidade dentro de um nível artístico (BRASIL, SDJB, 17 ago. 1958, p.5)

Destacou, nessa diretiva, que havia inúmeros escritores nacionais preocupados com “a renovação estrutural do romance brasileiro” (BRASIL, SDJB, 26 nov. 1958, p.6), sobretudo, com o processo de elaboração de seus personagens. Acrescentou que o intimismo literário, nas bases de recursos como o do monólogo interior, havia sido decisivo para demolir as influências dos relatos orais, bem como para franquear a independência dos personagens que não necessitavam mais ser explicados, apenas expostos.

Para Assis Brasil, o amálgama dessas técnicas medulares, no movimento de invenção e reinvenção estilística de cada autor, funcionava como agenciamento ao *novo romance* brasileiro. Na obra de Clarice Lispector, por exemplo, destacou que era possível observar a potencial invenção dos entes ficcionais, já que “personagem, estrutura narrativa, técnica e expressão literária se acomodam num todo orgânico: *forma*” (BRASIL, SDJB, 26 nov. 1960, p.4, grifou-se). O autor de *Deus, o sol, Shakespeare* declarou que havia um grupo de romancistas que cultivava o que se pode chamar aqui, portanto, de romance-forma, ou seja, uma narrativa na qual sobressaía a indissociável relação de todos aqueles expedientes, imantados pela “necessidade estética”, reciprocamente. “Era toda uma literatura interessada em reformular o romance em bases artísticas [...], é primário desconhecer-se que toda forma é um tema em exposição, como diria Júlio Braga” (BRASIL, SDJB, 21 out. 1961, p.3). Fragmentos, como esses últimos, revelam que a visão sobre o fenômeno literário que o autor elaborou de modo mais complexo no ensaio inédito *Poesia: origem sacrossanta da palavra* (2009) já estava presente em sua crítica hebdomadária.

Em se tratando da rejeição assisiana ao narrador onisciente, referiu-se a tal técnica como que a um resíduo tóxico que só eliminaria a organicidade da obra. Algo semelhante havia ocorrido, para ele, em *O ventre*, romance de estreia de Carlos Heitor Cony:

As justificativas das condutas e dos pensamentos do personagem que narra (o romance teria sido valorizado com uma narrativa na terceira pessoa, pois evitaria o esfumaçamento dos personagens secundários, que aparecem sempre distantes e vazios, dada a projeção do indivíduo em primeiro plano) estragam grande parte do livro, principalmente o primeiro capítulo onde José faz uma “declaração” solene de seus sentimentos em relação ao mundo e aos homens. São acessórios que marcam a interferência do autor e que poderiam ser ditos ou sugeridos com muito maior intensidade através das ações e

atitudes do próprio personagem. A narrativa na primeira pessoa leva à confissão, a muito pormenor que se repete [...] num mundo que se pretende autônomo. Carlos Heitor Cony dirige em certos momentos a sua literatura contra aquilo que realmente não acredita, e faz panfleto (BRASIL, SDJB, 11 maio 1958, p.8).

Assis Brasil reprovou, reiterada vezes, as narrativas que tutelassem o panfletário, o documental, a reportagem, visto que tais expedientes diluiriam a ação subjetiva dos personagens – pois “o documento jornalístico [se dava] em prejuízo de um ambiente, de uma atmosfera” (BRASIL, SDJB, 26 out. 1958, p.4) –, ao dissolver a essência artística da obra. Tal postura crítica, por exemplo, revela o pensamento que estava na base da tensão entre ele e o grupo que também ficou conhecido sob a alcunha de “Esquerda festiva”.

No início de seu curso pela crítica, por exemplo, ao criticar o romance de Mário Palmério, *Vila dos confins*, anunciou que, em algumas passagens, o documento havia sido o ponto de apoio do livro, “quando o ficcionista se confunde com o cronista ou repórter” (BRASIL, SDJB, 22 fev. 1957, p.7). Na crítica ao romance *Vidas marcadas*, de José Potyguara, assinalou que “o discurso bombástico de exaltação patriótica, descrição pormenorizada da região, interrompendo aqui e acolá os episódios” (BRASIL, SDJB, 28 abr. 1957, p.3) ficariam melhor em uma dissertação.

Tal objeção, que atravessou todos os seus escritos críticos, ganhou, em 1960, um momento de destaque, quando o crítico divulgou, no SDJB, o ensaio “Romance, depoimento e documentário”, publicado, respectivamente, em 30 de janeiro, 06 de fevereiro e 13 de fevereiro de 1960. Ele se utilizou da leitura de oito livros³⁹, todos lançados em 1959, para elucidar o seu posicionamento. Nessas obras, o crítico frisou que o lado documental suplantou o inventivo. Ressaltou que fontes como o depoimento, o diário, a carta e a memória só poderiam ser utilizadas em obras literárias se submetidas ao jogo mimético. Para ele, a crítica ideológica, estaria priorizando e estimulando os aspectos sociopolíticos nas obras em detrimento dos elementos estéticos da criação. Entre nomes expressivos da “crítica ideológica”, conforme o quarto volume do ensaio *A nova literatura: a crítica* (1975c), destacou o de Carlos Nelson Coutinho que, para ele, não havia assimilado devidamente o seu mestre Lukács, portanto não havia compreendido que a obra literária, mais que reflexo, seria produtora de realidade, e que os conflitos sociais adentravam a obra por meio do olhar demiúrgico do autor, o que diferenciaria arte de panfleto. Contudo, só alusivamente, o crítico

³⁹ *O trapicheiro*, de Marques Rebelo; *Selva trágica*, de Hernani Donato; *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso; *A imaginária*, de Adalgisa Néri; *Rua do tempo será*, de Miécio Tati; *Maria de cada porto*, de Moacir C. Lopes; *Os Guaxos*, de Barbosa Lessa; *Os caminhantes de Santa Luzia*, de Ricardo Ramos.

tratou do pensamento de Coutinho, fato que pode ser explicado por sua aversão às injunções da crítica ideológica que, como enfatizou em vários momentos, exigia a participação política do escritor, bem como por questões extraliterárias, ou seja, por conta de sua implicância com o grupo do qual Carlos Nelson Coutinho participava. Aqui, na esteira de Bourdieu (1996), pode-se dizer que tal desavença se submetia à lógica do campo de produção simbólica, impulsionada, no caso, também por relações de poder, determinadas pelas posições distintas que nele ocuparam.

Afirmando sua postura diante do romance documental, procurou dilatar o centro da discussão. Assim, ao comentar o romance *O Trapicheiro*, de Marques Rebelo, o primeiro de uma trilogia da qual constam ainda *A guerra está entre nós* e *A mudança*, Assis Brasil defendeu:

O escritor emprega o diário, não bem o diário de romance [...] no qual o personagem central registra seus dias não com vistas de documentador histórico social [...] e ao quebrar esse tipo de diário ficcional, envereda pelo documento, pelo depoimento de um observador real, o que contribui para descaracterizar o seu romance e afastá-lo do âmbito ficcional. [...] Marques Rebelo é um bom observador, maneja bem a língua, tem bom estilo com certas características, seu erro talvez tenha sido [...] insistir na criação, quando poderia cometer também seu livro de memórias, que acolheria muito bem o seu depoimento pessoal dos acontecimentos de 1936 em diante, quando começa essa sua obra em série [...]. Uma obra de arte antes de tudo tem que ter o seu *equilíbrio de concepção*, a sua armadura, o seu conjunto. [...] A ficção sempre foi ficção, apenas tem andado enxovalhada e pisada por ter sido, muitas vezes, tomada como instrumento de propagação de ideias panfletárias ou de depoimentos exaltados (BRASIL, SDJB, 30 jan. 1960, p.7).

O crítico foi enfático, diante de romances dessa natureza, que o autor deveria publicá-los como memórias e não insistir “na criação”.

Para melhor elucidar sua postura contra o que considerou documental ou panfletário na ficção – segundo ele, espólio do romantismo brasileiro (pela exigência da *cor local*, da arte interessada), por um lado, e imposição de uma ordem intelectual politicamente engajada, por outro –, utilizou-se de dois pressupostos: o primeiro consistiu na ideia de que um personagem não poderia ser alienado da sua motivação psicológica e da sua problemática, para se transformar em “um memorialista” por motivação política do autor da obra. Nesse sentido, já havia escrito que: “fazer ficção usando fatos reais [...] é bem diferente do que escrever simplesmente uma história desses acontecimentos, nos quais os personagens aparecem apenas como instrumentos” (BRASIL, SDJB, 31 out. 1959, p.3). Assim, em 1960, ao comentar o romance *Os gauxos*, de Barbosa Lessa, frisou que, na referida obra, “o histórico-social

prepondera e faz também com que os personagens sejam apenas a ilustração do cenário” (BRASIL, SDJB, 13 fev. 1960, p.7). O segundo pressuposto remeteu à inaceitabilidade, após as conquistas do chamado romance moderno, de um universo novelesco no qual o narrador fosse cosendo toda a obra, sobretudo, quando tal técnica era utilizada para atender a um interesse de ordem político-partidária, conforme julgou acontecer na obra *Os caminhantes de Santa Luzia*:

O que se observa inicialmente neste livro de Ricardo Ramos é que o autor o construiu sem nenhuma motivação interior [...]. O assunto do misticismo e da luta política do interior servem ao autor, como ponto de partida documental, para movimentar alguns personagens. [...] *Os caminhantes de Santa Luzia* nos parece algo fabricado, sem nenhuma identidade com o ficcionista. O ponto-chave da novela, a morte da beata e o jogo político, fica um tanto difuso, sem a penetração, a profundidade que requeria o assunto. Ficamos apenas no depoimento do autor onisciente (BRASIL, SDJB, 13 fev. 1960, p.7).

Pode-se depreender a partir da ideia exposta que, para o crítico, tais romancistas ou revelavam compromisso social acima do estético ou se utilizavam do espaço romanesco para fazer panfleto. Marca patente da crítica assisiana era que faltava aos escritores comprometidos com a esquerda partidária o discernimento de que a invenção artística deveria ser o princípio fundador da própria concepção literária e que os demais aspectos deveriam a ele se submeter. Ao sistematizar esse arrazoado, o crítico retomou alguns postulados do método artístico que Henry James disseminou nos seus célebres prefácios que, não obstante terem sido escritos no início do século, para ele, continuavam válidos pelas contribuições que trouxeram, especialmente, em relação ao ponto-de-vista narrativo. Segundo Assis Brasil, foi a técnica empregada e teorizada por Henry James que, de modo mais consistente, abordou a complexidade do personagem enquanto “consciência central”, possibilitando que ele mesmo narrasse o que se convertia em drama. Nessa diretiva, ponderou que, na obra de Faulkner, por exemplo, a técnica teria funcionado à perfeição.

No que tange especificamente ao romance, reivindicou, em conformidade com o que postulou Henry James, que, para se pensar a fábula, o romancista deveria pressupor antes seus agentes; não sendo possível a ele imaginar uma situação que não dependesse toda ela da natureza íntima dos personagens:

Em seu ensaio *The Art of Fiction*, Henry James chama a atenção para o fato de que a vida é um desperdício contínuo, fabuloso, e que somente através de uma estrutura, de um método, de uma organização (a Arte) poderemos apreender esta mesma vida e aceitá-la compreensivamente. Há um processo artístico e um processo natural. Os fatos “tiranizam” o artista, diz ele, para

acrescentar que em literatura estamos num mundo de Deus, “do qual não conhecemos nada a não ser através do estilo, mas no qual o estilo tudo salva, e onde a imagem é, portanto, sempre superior à própria coisa” (BRASIL, SDJB, 13 fev. 1960, p.7).

Conforme Assis Brasil, os prefácios de Henry James fundaram uma concepção singular do personagem de ficção – como o “grande e lúcido refletor” – e do seu confronto com as situações narradas. Tais concepções caucionaram, por exemplo, suas ponderações sobre o primeiro romance de Moacir C. Lopes, *Maria de cada porto*, no qual julgou predominar uma linguagem de cunho jornalístico: “observamos o tom de documentário e de depoimento, um único personagem é quem dá a sua posição em relação aos fatos, acontecimentos e outros personagens. Estes não agem nem sofrem por si mesmos” (BRASIL, SDJB, 13 fev. 1960, p.7). O modo de narrar de Moacir C. Lopes, asseverou o crítico, não de todo, mas em grande parte da obra, fugiu aos propósitos da invenção, ao engenho criativo. Tal juízo diferiu daquilo que escreveram, à época, acerca do mesmo romance, outros críticos, como Octávio de Faria, Braga Montenegro e Antônio Olinto, por exemplo. Wilson Martins, por seu turno, declarou:

O golpe de gênio romanesco (em *Maria de cada porto*) foi a ideia de trazer a cada instante um pedaço do passado para a realidade do presente, foi integrar na vida dos personagens e na consciência do leitor o passado e o presente, tal como ocorre na vida real. O tempo, neste momento, não é uma convenção cronológica, é uma atmosfera mental [...] (MARTINS, s/d⁴⁰, s/p.)

O romance *Maria de cada porto* foi reeditado várias vezes, sendo também laureado com diversos prêmios, entre eles, o prêmio Coelho Neto concedido pela Academia Brasileira de Letras, bem como o prêmio Fábio Prado pela União Brasileira de Escritores de São Paulo. Contudo, para Assis Brasil, Moacir C. Lopes, que foi marinheiro, limitou sua obra ao se utilizar do depoimento pessoal, empobrecendo, assim, a linguagem; e atrofiou a dilatação artística do romance, ao subordinar seus elementos ao aspecto fotográfico.

O crítico piauiense contrapôs o estilo de Moacir C. Lopes ao do escritor britânico, também marinheiro, Joseph Conrad, que, tomando o mar como cenário em muitas de suas obras, não as havia submetido ao depoimento pessoal, indo além dele na projeção inventiva. O mesmo aspecto também pode ser ressaltado, observando o que ele escreveu em relação a Maura Lopes Cançado, em cuja escrita, o “documento” teria sido estetizado: “a perspectiva, sem dúvida, de seu depoimento é artística, pois se sentisse de outra maneira, apenas poderia revelar fatos escabrosos numa linguagem jornalística” (BRASIL, SDJB, 29 jul. 1961, p.5).

⁴⁰ A expressão indica a ausência de data de publicação.

Nesse sentido, também reconheceu a habilidade de autores como Truman Capote, John dos Passos e outros em cuja arte os fatos reais registrados não sobrepujaram o tom inventivo.

Para o crítico, cabe destacar, o romance-documento romperia com o pacto ficcional, por fragilizar a unidade técnico-temática e por turvar a preponderância estética no ato de plasmar a relação arte e sociedade. De tal modo foi, que escreveu acerca de Dos Passos: criou ele “uma atmosfera ficcional, densa, humana, sem precisar mostrar que determinado sujeito existiu mesmo” (BRASIL, SDJB, 14 nov. 1959, p.4).

Ao observar a recepção assisiana sobre o romance documental, é pertinente lembrar que, sendo ele um jornalista, poderia sua posição ter se coadunado com a de tanto outros que viram, nesse tipo de narrativa, no caso mais específico do romance-reportagem, uma tática contra a censura, pois nele haveria linguagem e temática específicas para denúncias que o jornalismo, impresso ou não, estava compelido a negar. Contudo, a postura assisiana foi guiada por parâmetros críticos, especialmente, por aqueles já assinalados. Desse modo, foi categórico ao afirmar que tais romances não estavam cumprindo artisticamente o seu papel. O crítico não declinou de seus critérios e considerou tal arte improdutiva e limitada, pois, para ele, toda arte deveria descortinar um mundo transfigurado, ainda que transpassado por problemáticas sociais, por sentimentos nobres ou perversos, por exaltação, surtos ou dores.

Considerando tal aspecto, é importante observar a especificidade de sua crítica em relação à obra de José Louzeiro, escritor cujo mérito literário foi destacado em sua crítica. Em 1961, inclusive, Assis Brasil afirmou ser a escrita de Louzeiro distinta do estilo daqueles autores que enumerou no seu ensaio “Romance, depoimento e documentário”. Nos termos do crítico:

Em seu segundo livro, editado recentemente, *Acusado de homicídio*, não encontramos qualidades se reafirmando, mas um autor em pleno domínio de seu instrumento de expressão. Sua linguagem, de forte poder comunicativo, longe de pender para um simples malabarismo verbal ou um prosaísmo superficial, a que são levados sempre os autores que conseguem adquirir uma habilidade artesanal, atinge um clima e uma dimensão ficcional fora do comum. *É que José Louzeiro não se perde em divagações ou observações jornalísticas, e faz com que sua prosa seja o próprio mundo de sua expressão.* [...] O livro está dividido em duas novelas: a que dá título ao volume, e *Ponte sem aço*. Em ambas há um equilíbrio de concepções e narração [...]. Na novela *Acusado de homicídio*, o autor desenvolve um enredo linear, sob uma narrativa na primeira pessoa. À primeira vista, temos um recurso fácil e cômodo do ficcionista, mas o poder de comunicação verbal de José Louzeiro é tão forte que a simples história de um homem tuberculoso que morre aos poucos, revoltado e sem recursos, atinge uma dimensão dramática arrepiante. [...] Assim é que José Louzeiro não procura situar seu mundo, para estudá-lo, numa ilha, como o fez Carlos Heitor Cony, porque talvez na ilha esteja mais à procura de uma libertação individual [...]

do que de uma libertação de um determinado grupo social (BRASIL, SDJB, 14 jan. 1961, p.4, grifou-se).

Na escrita de Louzeiro, o teor jornalístico não comprometia o trabalho formal e inventivo da obra. Com a publicação de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1975), porém, Louzeiro foi considerado o precursor brasileiro do romance-reportagem, modalidade cuja invenção, em caráter amplo, está atribuída ao norte-americano Truman Capote com a publicação, em 1965, do romance *A sangue frio* (*In Cold Blood*, no original). No seu *Dicionário Prático de literatura brasileira* (1979), Assis Brasil, mesmo reconhecendo em Louzeiro um representante da *Nova literatura*, fez a seguinte ressalva:

De volta ao Rio em 1975, começa a sua fase de escritor profissional, dedicando-se a um tipo de romance-reportagem e a escrever roteiros para o cinema. A obra de Louzeiro apresenta hoje duas partes distintas: a propriamente literária, inventiva, quando publicou seus melhores trabalhos, e que vai do livro de estreia até *Judas arrependido* [1968]; e a jornalística, quando passou a situar, em termos novelescos, as peripécias da vida policial. O paradoxo da posição do escritor é que a parte mais contundente é a primeira, a que fere mais o âmago do ser e de sua condição. A segunda é limitada pelo anedótico e superficialidade das situações (BRASIL, 1978, p.187).

O crítico, utilizando-se já da terminologia romance-reportagem, demarcou com precisão duas fases na obra louzeiriana. Em conformidade com seus critérios, considerou insuperável a distância entre ambas, em termos de excelência literária. Em seu *Teoria e prática da crítica literária*, retomou a questão, de um modo mais desencantado em relação às produções do autor:

Louzeiro, no entanto, já de posse de toda essa parafernália “técnica” do *best-seller*, não deixa de ter a sua nostalgia do passado, ou seja, do tempo em que fazia literatura propriamente dita, fase que ele costuma chamar de elitista [...] só que já perdeu o pulso ou a sua sensibilidade já se embotou diante do literário que fez seus três primeiros livros o melhor de sua obra “elitista” ou não, não importa, pois tal termo foi invenção de algum “esquerda festivo” desocupado (BRASIL, 1995, p.58-59).

Como se pode observar, o autor de *Os crocodilos*, anos depois, permanecia guiado pelos critérios utilizados na sua crítica quando jovem. Todavia, é indispensável ressaltar que a maneira como julgou o chamado romance documental, na sua crítica jornalística, por vezes, reduziu o arco hermenêutico de suas análises em relação a diversas produções, embora tenha ele tentado credenciar sua concepção na ideia de que os romances citados falhavam no que diz respeito ao equilíbrio entre concepção, invenção e linguagem. Contudo, o que se pode

perceber é que as obras que não atendiam aos seus critérios críticos, resultavam heréticas, sobretudo, por fugirem a um específico *complexo metafórico*⁴¹ responsável por facultar o clima de transfiguração, de transcendência inerente a uma obra literária, segundo seus postulados. Era uma vertente imprescindível ao *novo romance*, cujos autores, para ele, furtavam-se a referências “documentais, que seriam melhor apresentadas num ensaio. A realidade [se dava] em função dos personagens criados; estes [viviam] aquela realidade[...], sem foros de debatedor ou pregador, ou ainda de simples historiador” (BRASIL, SDJB, 31 out. 1959, p.3).

Foi exatamente a ausência desse aspecto – um dos condutores da transição para a *Nova literatura* – que o crítico destacou no ensaio que escreveu sobre a obra de Guimarães Rosa nos ensaios publicados em 30 de dezembro de 1956, 06 e 13 de janeiro de 1957, ponderando que a linguagem de Rosa apontava para um caminho evolutivo na literatura brasileira: “há um mundo estilístico novo, mas reconhecidamente nosso” (BRASIL, SDJB, 06 jan. 1957, p.2). De modo análogo, posteriormente, em 04 de abril de 1957, na crítica ao romance *Doramundo*, de Geraldo Ferraz, afirmou que os recursos estilísticos, ali empregados, colocavam a obra em linha de frente da novelística nacional. Nessa ordem, ganharam ainda destaque romances como *Chão do inferno*, de Rodrigues Marques; *A madona de cedro*, de Antônio Callado; *Marcoré*, de Antônio Olavo Pereira; *Lady Godiva*, de Macedo Miranda; *O Salto Mortal*, de Ascendino Leite, para citar alguns exemplos. A arquitetura dessas peças literárias, as pesquisas estéticas, o interesse por descobrir uma maneira própria de expressão, para ele, estavam demarcando a passagem da ficção brasileira para uma nova fase. Todavia, concomitante ao lançamento de romances com os referidos padrões estéticos, muitos outros se mantinham presos a técnicas “estéreis”, afirmou. Ao lançar o quadro sinótico das obras que, segundo seus critérios, haviam se destacado em 1959, ressaltou:

Quanto ao romance, não podemos destacar nenhum livro que apresente as qualidades exigidas [...], embora no ano que passou nos tenha assediado uma enxurrada de romances, fato auspicioso por um lado e inquietante por outro, ao verificarmos que [...] o romance brasileiro sofreu uma espécie de regressão, ou se entregou a um academismo bisonho ou a uma literatura de depoimento (BRASIL, SDJB, 26 mar. 1960, p.8).

⁴¹ Expressão utilizada no ensaio de Campbell e Foster, traduzido por Assis Brasil, sobre a obra de Faulkner, publicado em três etapas, respectivamente, em 04, 11 e 18 de julho de 1960. A expressão remete à utilização de imagens vivas que se processam por meio de uma sintaxe condensada e elíptica, criando a atmosfera do texto e dando a nota pitoresca do inusitado em fundo natural. Um amálgama de técnicas que contribui de modo significativo para fazer de Faulkner, se não um grande poeta, um grande artista poético da prosa de ficção.

Durante os últimos anos de circulação do SDJB, 1960 e 1961, Assis Brasil se dedicou a comentar reedições de romances que julgou importantes. Ao que tudo indica, o caráter “documental” ocasionou, na visão do crítico, um vácuo no caminho evolutivo que ele rastreava na produção literária do período. Embora quando se empenhara a elucidar as configurações do *novo romance*, tenha focalizado as publicações que julgou revitalizantes do sistema literário da época.

Para Assis Brasil, não obstante as narrativas consequentes e artificialmente lógicas, mostrou-se otimista quanto aos novos lançamentos de autores que já lhe eram caros, cujos romances – salientou – não faziam “concessões de suas prerrogativas literárias”.

Dedicou à Clarice Lispector, durante o ano de 1960, diversos ensaios que foram compilados e acrescidos a outros em um livro sobre a autora, editado em 1969. Para o crítico, as elaborações assimétricas não permitiam que a autora se repetisse a cada nova criação, a “linguagem rica de sugestões, cheia de achados expressivos a colocava, ao lado de Guimarães Rosa, como um dos renovadores, também, da linguagem literária” (BRASIL, SDJB, 24 set. 1960, p.5). Até o fechamento do SDJB, em se tratando da concepção narrativa e das técnicas insólitas utilizadas por Clarice Lispector, ele considerou *A cidade sitiada* (1949) como o romance da autora formalmente mais realizado. Em 1973, a par dos novos lançamentos, conforme dito no capítulo inicial desta tese, declarou que *A paixão segundo G.H.* (1964) seria o romance que marcaria o ápice da ficção clariciana.

De acordo com os princípios relevantes da crítica assisiana, é patente o modo imperativo como ele verificou o processo de construção dos personagens de ficção, visto que, por meio deles, é que se arvoraria a potência da transfiguração tantas vezes aludida. Desse modo, ele exaltou a técnica narrativa utilizada por Lispector por ter ela interessado sua literatura em um mundo subjetivo, o qual emanava do conhecimento, das sensações e das emoções dos personagens. Tal como Lispector, os novos romancistas conceberam “seus trabalhos de dentro para fora, ou melhor, a partir do personagem. O drama psicológico ou a ação interna forma[vam] a nuclearidade das peças (BRASIL, SDJB, 24 set. 1960, p.5).

Conforme já enfatizado, foi constantemente reivindicada, na crítica assisiana, a imprescindível funcionalidade de todos os elementos no tecido ficcional, sem a qual jamais o romance surgiria, substancialmente, enquanto *forma*, de acordo com a especificidade do termo nos seus escritos. Nesse processo de organicidade, ele deixou patente que seria o personagem o elo mais relevante nessa cadeia. O excerto abaixo, retirado do ensaio “O mundo subjetivo de Clarice Lispector”, evidencia tal particularidade:

O certo é que a visão interna do personagem, em relação ao mundo, tanto fornece os elementos externos que o rodeiam e marcam, como (e o que é mais importante) a sua reação em face ao meio em que vive. Por outro lado, a centralização da narrativa no personagem faz com que o autor dispense inúmeras informações e comentários de valor não ficcional, e sim demarcados como observações de cunho sociológico, psicológico e jornalístico e ainda observações (observações é bem o termo) peculiares, não só à crônica, como a uma certa atitude que sempre domina o escritor: de mostrar que sabe muito e que pode brilhar. É preciso que o intelectual morra e fique o criador (BRASIL, SDJB, 26 nov. 1960, p.7).

Foi para o personagem que o crítico voltou sua atenção ao longo do referido ensaio, publicado em seis blocos, que vieram a lume nos meses de outubro, novembro e dezembro de 1960. Assis Brasil frisou que o modo de narrar clariciano não permitia senão ao personagem ir ao encontro de si. Ainda diante de situações inusitadas, o rumo seria o encontro ou reencontro de si. Esse movimento centrípeto seria, pois, de tal maneira arranjado, que frases retiradas a esmo de um romance da autora poderiam ser alinhadas como a formar um novo texto, sem dispersar o sentido desse movimento. Cada romance teria efeito de uma contínua ação – realçou o crítico – desenvolvida de dentro para fora, em detrimento do enredo lógico, com ênfase no desenlace.

Os recursos estéticos presentes na obra de romancistas como Guimarães Rosa, Geraldo Ferraz, Clarice Lispector, José Lozeiro, Adonias Filho, enfim, dos novos romancistas, desarranjavam todos os “*ismos* de que uma literatura caudatária se serv[ia] para situar-se momentaneamente. Não cabe mais aqui assinalar em que corrente se filia[m] ou para onde tende sua literatura” (BRASIL, SDJB, 03 dez. 1960, p.4).

Desde de 1958, ao fazer o balanço das obras lançadas a cada ano, Assis Brasil lamentava o fato de que os romancistas, em termos quantitativos, não atingiam a mesma camada de revitalização conquistada pelos contistas. Assim, a despeito das alterações em todo o universo literário nacional, o surgimento do *novo romance* teria sido menos efusivo que o do *novo conto*.

Como parte do seu empenho para legitimar seu posicionamento crítico, após o fechamento do SDJB, publicou ensaios como *Faulkner e a técnica do romance* (1964); *Graciliano Ramos* (1969), *Adonias Filho* (1969), *Guimarães Rosa* (1969), *Clarice Lispector* (1969), *Joyce: o romance como forma* (1971), nos quais ratificou ideias críticas iniciais, contendo também acréscimos, a fim de melhor esclarecê-las. Assim, ora acrescentou novas análises, ora reeditou integralmente textos publicados no SDJB. Destacou, nesses e em outros ensaios, aspectos como influências criativas, inovações na linguagem (apropriações regionais) e, de modo especial, a utilização do ponto de vista múltiplo (polifônico, fragmentado).

Nesse sentido, por exemplo, no ensaio acerca de Adonias Filho, reafirmou o que escrevera no SDJB: “Ainda o recurso dos personagens narradores consubstancia a técnica e evita o ramerrão dos narradores objetivos” (BRASIL, SDJB, 21 out. 1961, p.3). Tal técnica, até onde foi possível observar, dirimia a pretensão de um olhar único e totalizante, tornando possível ampliar e democratizar os episódios narrados, sem lhes dar fins cabais, o que favorecia também a estetização das denúncias sociais, visto que o próprio personagem, ao expressar seus conflitos internos nas mais variadas vertentes, abordava, com eles, seus problemas sociais. Em relação à referida técnica, analisando a obra de Faulkner, ressaltou:

Ao variar, desta maneira, o ponto de vista, Faulkner sacrifica a unidade tradicional de um desenvolvimento em linha reta da complexa trama, mas, por outro lado, ganha em unidade dramática dentro de cada uma das histórias individuais dos distintos narradores (BRASIL, 1992, p.18).

No fragmento acima, à proporção que tratou do ponto de vista múltiplo, anunciou outro aspecto relevante entre suas opções: a rejeição à linearidade narrativa que, no período em que escreveu sua crítica hebdomadária, fazia parte de um mobiliário estético ainda bastante cultivado.

No entanto, é interessante observar que os elementos da crítica assisiana destacados neste capítulo, suas análises e as inferências delas resultantes legitimaram níveis de singularização aos seus escritos. Não obstante as ambiguidades neles presentes, Assis Brasil imprimiu marcas pessoais no panorama crítico da segunda metade do século XX. Presença ainda recoberta de ausência no atual campo literário, cujos agentes em destaque nas redes de disputas tendem a eclipsar diversos autores, deslizando-os para a margem de uma história que eles mesmos também ajudaram a construir.

5 A CRÍTICA E A FICÇÃO NA ESTÉTICA DO TERROR

Diante de uma obra tão vasta como a produzida por Assis Brasil, não foi tarefa simples escolher um título para figurar como centro deste capítulo, cujo escopo é apresentar uma interface entre a crítica e a ficção assisianas. De modo efetivo, em três projetos ficcionais o autor piauiense expõe uma arquitetura estilística e esquemas técnicos que colocaram em evidência, de modo mais enfático, seu talento e versatilidade: *Tetralogia piauiense*, *Ciclo do terror* e os *Romances históricos*.

Não obstante a copiosa produção literária de Assis Brasil, a opção aqui foi restringir o *corpus*, considerando que quanto mais abrangente o fosse mais horizontalizados seriam os resultados; portanto, visando à verticalização do debate, foi escolhido apenas um romance do autor. Consciente de que este não representará toda a sua obra, mas que traz em si recursos técnicos comuns à grande parte de sua ficção, optou-se pelo romance *Os que bebem como os cães*, o primeiro da série denominada de *Ciclo do terror*, projeto literário que se tornou um marco no conjunto da obra assisiana em termos de habilidade narrativa. Os romances do referido *Ciclo* tomam como matéria-prima a opressão e a violência, da menor à maior intensidade, bem como a tentativa de resistência aos limites impostos aos personagens.

Desse modo, não foi aleatório o fato de todos os romances do *Ciclo do terror* terem sido premiados: *Os que bebem como os cães* (1975), recebeu da Secretaria de Cultura de Niterói, em 1975, o Prêmio Joaquim Manoel de Macedo e, como já dito antes, foi também o primeiro colocado no Prêmio Nacional Walmap no mesmo ano; *O aprendizado da morte* (1976) foi laureado, em 1975, com o Prêmio Clube do Livro; *Deus, o sol, Shakespeare* (1978) recebeu, em 1971, menção honrosa no Prêmio Nacional Walmap, bem como no Prêmio da Fundação Cultural de Brasília, em 1979; e *Os crocodilos* (1980) recebeu da Academia Brasileira de Letras, em 1982, o Prêmio Coelho Neto. Esses romances foram reeditados em volume único, pela editora Nórdica, em 1984, edição que foi utilizada para a elaboração deste capítulo.

Soma-se a esses aspectos mencionados a especificidade do período de publicação do *Ciclo*, editado na mesma época em que o autor, menos atuante na crítica jornalística, trouxe a lume o ensaio *A nova literatura* (1973-1975), no qual sistematizou sua tese homônima; logo, são narrativas escritas em um momento menos eruptivo de sua atuação enquanto crítico. Desse modo, pondera-se que o romance em pauta estivesse menos propenso a uma espécie de estuário de ideias efervescentes, de recursos técnicos exaltados e de influências mais

imediatas de autores estrangeiros e nacionais os quais usufruíram da sua manifesta admiração em seus textos semanais, muito embora não se possa afirmar que, a rigor, temporalidades deslocadas entre a crítica e a produção literária de um mesmo autor constituam imperativos de uma produção menos influenciada ou, em última análise, mais amadurecida. Nesse sentido, mesmo sendo inegável o potencial inventivo da série, ressalta-se que são mais facilmente perceptíveis as ressonâncias das escolhas críticas assisianas (autores de sua predileção) na sua *Tetralogia piauiense*, lançada entre 1965 e 1969.

No romance *Os que bebem como os cães*, o ângulo por meio do qual o terror é abordado expõe o agônico processo de tortura corporal e psicológica a que o personagem central foi submetido. A aguda relação entre os recursos técnicos e a temática da narrativa a torna oportuna para o cotejo pretendido. Além disso, a opção pelo primeiro romance do *Ciclo* se deu pela oportunidade de poder, ao contrário de tantas análises que o tomam tão somente como romance documental, mostrar elementos na obra – como a questão da memória – que apontam para outros caminhos interpretativos. Nesse sentido de expansão da leitura, importante destacar que o projeto literário maior no qual o romance se insere não foi aqui negligenciado, embora seja inegável a autonomia das narrativas.

Aqui, foi destacado de que modo, se e quais elementos da crítica assisiana ingressam em sua experiência literária, observando o fato de que a ficção – lugar-de-criação que costuma ser – jamais poderá ser cotada, sem desconfianças, como instância simétrica à visão crítica ou ideológica do seu autor. O elã criativo sempre comportará o que lhe é análogo: a recriação; podendo, assim, descentralizar o autor como subjetividade da enunciação ou como consciência intencional.

Tais especificidades conduziram o confronto aqui perquirido, tendo como alvo o romance já assinalado. Nesse sentido, as considerações expostas no tópico a seguir são relevantes para a consecução de tal cotejo.

5.1 Estética do terror: poética do inominável

O terror nos romances da série publicada por Assis Brasil – ressalta-se – não está associado com a ficção de terror, enquanto modalidade marcada pelo sobrenatural, tampouco com o romance gótico, fantástica, embora remeta, de outro modo, ao inominável. É um terror 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.

Os romances do *Ciclo do terror* engendram, a partir dessa especificidade, um universo representativo que será tratado aqui sob a terminologia de *estética do terror*, expressão pensada para projetar, no âmbito deste estudo, maior alcance interpretativo à análise do romance *Os que bebem como os cães*. A referida expressão se configura, pois, como 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 cheque o sentido de suas existências, expondo a perplexidade dos mesmos diante das consequências letais provenientes de tais confrontos.

A estética do terror, como aqui pensada, só pode ser entendida devidamente no conjunto de todas as narrativas que compõem o *Ciclo*, e tem como aspecto basilar o avanço dos personagens para a zona do irremediável. Embora haja algumas particularidades nas técnicas utilizadas nos romances do terror, grande parte desses recursos é recorrente, por estarem a serviço da configuração das situações-limite a que os personagens centrais são submetidos. Pode-se dizer, com Franklin Leopoldo e Silva (2010), que, em tais situações, a tensão não se faz apenas em torno da liberdade subjetiva, mas também em torno do significado e da força intrínseca dos próprios valores individuais. No *Ciclo do terror*, por razões diferenciadas, os personagens não desfrutam de liberdade, sendo impelidos a lidar com o limite.

A estética do terror vai se engendrando, pois, na complexidade advinda de situações perversas que se alastram, intensificando a “angústia metafísica” dos personagens. As narrativas figuram, de modo abissal, conflitos que, processados no “complexo metafórico” da linguagem assisiana, insurgem por meio dos mais diversos modos de tortura. Assim, a referida estética tem como premissa fundadora a ideia de “humilhação cósmica” expressa pelo próprio autor em uma entrevista intitulada “A humilhação cósmica é maior que a social” – concedida, originalmente, em 1984, para Francisco Fontenele do jornal *Inovação*, de Parnaíba-PI, cidade natal de Assis Brasil –, reeditada nas páginas finais do livro *Teoria e prática da crítica literária*. Em tal entrevista, declarou:

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, 1995, p.295).

A reflexão do crítico – quatro anos após concluir o *Ciclo do terror* – centraliza o sentimento de “angústia metafísica”, envolto por um mistério insondável que se abre como um caminho à intuição do escritor. Estágio que ele atingiu nos romances do *Ciclo*, cujo terror não surge frontalmente, mas vai perpassando os acontecimentos, avançando rumo à consciência dos personagens quando, no processo de busca que empreendem pela liberdade, por suas individualidades, dão-se conta de que só lhes resta o esmagamento de suas aspirações. A travessia nauseante pela “angústia metafísica” está presente no trajeto dos personagens centrais dos romances do *Ciclo do terror*.

Os que bebem como os cães, por exemplo, é iniciado com um personagem que se encontra em uma cela escura, percebe-se algemado e desconhece as causas de ali estar. Paulatinamente, com o desenrolar da narrativa, foi tomando consciência de que se encontrava em um presídio, embora continuasse sem referência acerca da sua identidade. Em dado momento, iniciou uma luta para ter consciência sobre si e sobre o que lhe acontecera. Lançando mão de algumas estratégias, afirmou recuperar algumas lembranças do seu passado. Reconheceu-se como Jeremias, professor de literatura, que estava escrevendo um livro sobre arte e que fora preso por não se submeter aos desmandos do sistema político vigente, ao conduzir seus alunos a refletirem criticamente sobre tais abusos e injustiças. Contudo, esse processo de retomada de memórias ocorreu em meio a certo devaneio, chegando o personagem, inclusive, a se levantar para tocar em pessoas e em objetos que, ilusoriamente, tomavam forma à sua frente, mas se deparava apenas com a escuridão da cela.

O aprisionamento será, aliás, o *leitmotiv* do *Ciclo do terror*. No segundo livro da série, *O aprendizado da morte*, Olga, embora não estivesse em um presídio, fechou-se no seu conflito, ao descobrir-se com leucemia. Sabendo que não sobreviveria, começou o doloroso processo de aprender a morrer: seguiu para um abrigo – espaço entre ela e a morte, no qual viveu sua prisão-doença –, enquanto sua mãe idosa foi para um asilo. Assim como em *Os que bebem como os cães*, *O aprendizado da morte* apresenta os capítulos em movimentação elíptica, sob uma circularidade que reflete a clausura dos personagens.

No que tange aos recursos técnicos que concorrem para ressaltar a clausura dos personagens, há um aspecto que se apresenta de modo diferenciado em outro romance da série, *Deus, o sol, Shakespeare*, no qual, Hugo, personagem central, rebela-se contra a rotina que o aprisionava em uma sequência imutável. Assim, os capítulos vão remetendo a uma busca cuja possibilidade de abertura consiste em uma pseudoflexibilidade que irá lançá-lo à loucura e, posteriormente, à morte. Tal percurso se delineia quando, certa feita, incomodado profundamente por levar uma vida de modo automático – confinado que estava em sua prisão-

rotina –, Hugo decidiu que viveria um dia absolutamente distinto dos demais. Modificou todos os seus hábitos, foi a um local de trabalho que não era o seu e realizou ações inusitadas ao longo do dia. O repúdio à normalidade exterminou a lógica de uma vida rotineira. Tal mudança lhe possibilitou uma tomada de consciência de maneira tão brusca, que a loucura se tornou inevitável. Ao retornar para casa, ao fim daquele dia, assassinou sua empregada que, passivamente, dispunha-se a servi-lo a sopa, como de costume. Foi para um hospício, mas faleceu, enquanto cumpria a pena. Durante sua reclusão, confeccionou um álbum ao qual denominou *Antologia do medo*, composto por um poema, fotografias e recortes de revistas e jornais. Nele, expressou a sua inquietação mediante os males da vida moderna.

Em meio à rotina agitada é que, em *Os crocodilos*, o último romance do *Ciclo*, cinco personagens, pertencentes a classes sociais distintas, foram caindo, um por vez, em um poço aberto no meio de uma rua. Eram eles: Aderson, um executivo bem sucedido; Margarida, uma prostituta; Hugo, um comerciante; Antônio José, um gari; e Antônio, cuja alcunha era Joca, ironicamente, um corretor de seguros de vida. O espaço, exíguo e escuro, causou incômodo a todos que, a princípio, acreditavam que seriam salvos, por isso gritavam, pedindo auxílio. O tempo passava, as diferenças sociais se anulavam, igualavam-se, encurralados e famintos, naquele lamaçal. A fome foi, inclusive, o elemento desencadeador do deslocamento da metáfora do título do romance, *Os crocodilos*, para a ação dos personagens que, famintos e enlouquecidos por tomarem consciência de que não sairiam daquele poço, resolveram-se, por meio de um ato canibal, devorar Margarida ainda viva, abocanhando-a, mutilando-a até a morte.

Nos quatro romances do *Ciclo do terror*, os personagens – reitera-se – são submetidos a situações-limite, diante das quais só há malogro, o futuro se apresenta inalcançável. Os romances são construídos sob o caráter imperativo da negação, seus personagens têm suas individualidades esmagadas pela tortura, pela condenação, pela automatização imposta – elementos que se avolumam no abismo do terror.

Malgrado as especificidades dos projetos literários assisianos, na *Tetralogia piauiense*, por exemplo, o autor também expõe seus personagens a situações mordazes que, a princípio, parecem conter alguma saída para os conflitos por eles vivenciados, porém o processo narrativo os conduz a uma rota sisifista, não sem antes terem eles sentido a quase realização de um sonho cultivado. Na *Tetralogia*, com efeito, o autor se utiliza de outros recursos para figurar o caráter da negação, no caso, revelado, sobretudo, por meio “do sofrimento social”. Desse modo, destacam-se personagens como estivadores, marinheiros de água doce e prostitutas, em *Beira rio beira vida*; os barraqueiros do mercado da cidade, em *A filha do*

meio-quilo; os agregados de fazenda, em *O salto do cavalo cobridor*; os empregados de baixa renda, em *Pacamão*; enfim personagens que, produzem e reproduzem, sem terem outra opção, por meios materiais ou simbólicos, o poder daqueles que os oprimem. São vidas reprimidas sob o signo da dominação social que lhes retrai para aquém da dignidade humana, à margem da vida, conforme está nas páginas de *Beira rio beira vida*: “todos sabiam e aceitavam, a vida era aquela, botar os passos no rumo e pronto. Eles nasceram na cidade para dar esmolas, elas nasceram no cais para receber” (BRASIL, 1979c, p.54).

Na *Tetralogia piauiense*, a despeito da independência das narrativas, o autor estabeleceu o vínculo entre elas, à medida que estão ambientadas no mesmo espaço, bem como por haver personagens comuns nos romances da série. Segundo Massaud Moisés, no seu *Dicionário de termos literários*, lançado em 1974, atualmente, o vocábulo tetralogia diz respeito a “todo conjunto de quatro obras, teatrais ou não, interligadas por um nexos qualquer, ou [a] toda obra em quatro partes: *José e seus irmãos* (1933-1944), de Thomas Mann.” (MOISÉS, 2004, p.447).

No caso do *Ciclo do terror*, o autor preteriu tal terminologia, provavelmente, pode-se ponderar, pelo fato de tal vínculo não está dado. Contudo caso não o houvesse, não teria ele reunido os romances em uma série. Desse modo, considerando também a independência de tais narrativas, o vínculo observável entre as mesmas não se faz por meio de personagens ou de espaço, por exemplo, mas por meio – pode-se assegurar – das situações-limite às quais os personagens centrais estão expostos. Considerar o vínculo entre os romances do *Ciclo* permitirá que a análise dos mesmos se projete em maior alcance analítico. Afinal, não foi de modo gratuito que Assis Brasil, ao lançar o primeiro volume de cada série, anunciava que se tratava do início de um novo projeto literário. A única promessa não cumprida foi em relação ao que denominou de *Quarteto de Copacabana*⁴², do qual lançou apenas dois romances: *O destino da carne* (1982) e *Sodoma está velha* (1985), ambos publicados pela editora Nórdica.

⁴² Em uma breve entrevista concedida a autora desta tese, em 2007, Assis Brasil informou que iria designar como *Quarteto carioca* o projeto antes idealizado como *Quarteto de Copacabana*. Entretanto, não mais se manifestou sobre o assunto para legitimar a declaração que foi registrada em um texto elaborado, quando do lançamento da sua coletânea de contos *A chave do amor e outras histórias piauienses*, disponível no site: <http://www.portalentretextos.com.br/colunas/palavra-aberta/a-chave-do-amor-e-outras-historias-piauienses,208,415.html>. Desse modo, não há outros registros sobre tal alteração que possam, de fato, sancioná-la. Na ocasião, embora não conste no referido site, o escritor elucidou que a modificação terminológica seria um arranjo para ampliá-la, com a finalidade de completar o quarteto, uma vez que permitiria o acréscimo tanto de *A rebelião dos órfãos* (1975) – narrativa classificada por ele como novela –, quanto do romance *O prestígio do diabo* (1988), cujos enredos se passam no Rio de Janeiro, porém não no bairro de Copacabana.

5.2 A (des)ordem espiralada: cela, pátio, grito

Nos romances do *Ciclo do terror*, os episódios são compostos por tensões não exatamente entre personagens, mas entre os personagens e forças opressoras, acontecimentos adversos, antagonismo cuja configuração é sempre espelhada no *tour de force* técnico utilizado pelo autor. Em se considerando a tensão do romance *Os que bebem como os cães*, tem-se, de um lado, os presos (“vermes barbados”) e, do outro, cumprindo um regime penitenciário violento e torturante, os agentes penitenciários (“vermes fardados”) que atuam com crueldade contra os primeiros. A reação dos presidiários, mais especificamente do personagem central, é o expediente que proporciona movimentação à obra, composta por capítulos subdivididos em três partes: a cela, o pátio e o grito – que se mantém em simetria com o aprisionamento físico, emocional e psicológico dele e dos personagens. Tal configuração coloca, na arena estilística da obra, estruturas estéticas sempre intermediárias e nunca globais, visto que há consideráveis mutilações a cada rota. Os pontos de cruzamento das forças antagônicas, ao longo da obra, geram o impacto de violência entre a instância que se pretende verticalizada, imperativa, e que, para assim se manter, impõe a horizontalidade do outro segmento, os “vermes rastejantes”. Quando os presos lançam seus gritos no pátio (nomes das mães, esposas, filhas e até mesmo o grito por Deus) na tentativa de encontrar alguma forma de identidade, de pertença; os agentes os censuram, amordaçando-os, agredindo-os, deixando-os sem o alimento de costume e mais tempo sem ir ao pátio.

A tensão entre tais instâncias surge logo nas primeiras linhas do romance. Em dicção similar às narrativas kafkianas, o personagem central acorda sobressaltado, atônito:

A escuridão é ampla. O silêncio total, cortado apenas por aquele velho barulho que parte de seus ouvidos. Sempre fora assim: quando em silêncio, em paz ou em expectativa, o zumbido voltava, em duração enervante, direto com a fala do policial: - Deixa as mãos dele algemadas. 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, [...] – os braços para trás das costas, os pulsos algemados (BRASIL, 1984, p.13).

Atordoado, ao chão, tentava mover os braços, mas sentia suas carnes dilaceradas pelas algemas. Suas tentativas de reflexões eram esvaídas pela vertigem, pela falta de referência, seus pensamentos não encontravam centro de acomodação. Só havia para o personagem descontinuidade e uma perturbadora intermitência: da dor ao esquecimento.

Estava em meio à escuridão amorfa e acrônica: “a escuridão começava a fazer parte do seu corpo, de sua natureza. E pensou que estivesse cego” (BRASIL, 1984, p.15). De repente, o personagem ouviu passos cadenciados, a porta foi aberta, a claridade lhe agrediu os olhos, ouviu uma ordem: “Tirem as algemas”. Colocaram uma mordaca em sua boca. Seu corpo foi movido rumo ao clarão do pátio. Vencendo o excesso de luminosidade, percebeu que estava em uma fila indiana dupla, a boca foi liberta por mãos que o empurraram, como aos demais, aos jatos de água. O personagem ouviu um grito: “Mamãe” – que lhe soou como “um berro”. Depois uma sequência de gritos: “Mãe”; “Maria... minha Maria”, seguidos por gestos de violência para silenciá-los. Os gritos ecoavam vazios, não havia referência para aqueles nomes. Seus pulsos foram algemados, adentrou novamente a cela escura e silenciosa, com a qual seus olhos começam a se habituar, de modo a identificar que ali havia paredes. Difícil se acomodar ao chão, tendo os braços algemados para trás, deitava-se de lado, “para um descanso parcial”. Não sabia onde estava, por que ali estava e nem quem era. Pelo túnel do esquecimento, escoavam apenas os ecos lançados no pátio.

O romance *Os que bebem como os cães* é, ao todo, composto por quatorze capítulos, cada um deles subdividido nas já referidas partes: a cela, o pátio, o grito; sendo que o décimo quarto capítulo finaliza sem a parte referente ao grito. Em cada uma dessas instâncias, há uma descarga semântica impulsora da rota ininterrupta, monótona, porém não fechada. Portanto, mais adequado que classificar o romance como narrativa cíclica – como ocorre em diversas análises publicadas sobre a obra, sem explicações complementares –, seria classificá-lo como narrativa espiralada, uma vez que não há confluência a cada giro. Por meio dos gritos, o personagem central, do qual é dado conhecer mais detalhes, 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 linhas de fuga. 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. A princípio, ele apenas ouvia os gritos dos companheiros, como um grunhido, retornava à cela pensativo. Nesse processo, os gritos o levavam a um adiamento, para além da escuridão da cela.

Proibidos de olhar para os lados, os presos, no romance, tinham que permanecer como “cordeiros autômatos” diante de seus predadores que lhes feriam o ânimo vital, ao lhes impingir mutismo e pavor. O personagem central ficou atônito, certa feita, ao saber, por meio do sussurro de um dos seus companheiros, que as idas ao pátio aconteciam mensalmente. Na cela, surgiu-lhe, pois, inquietação quanto à passagem do tempo. E, desse modo, vagamente começou a desconfiar de que estaria sendo entorpecido. Ousou abrir os olhos na ida seguinte

ao pátio, quis gritar, mas conseguiu apenas um berro, “assim como berra um animal ferido, justo na hora em que a mão poderosa lhe fechou os lábios” (BRASIL, 1984, p.24). Contudo, pensou: gritaria da próxima vez que voltasse ao pátio. E gritou: “mãe”, seguido por outro nome: “Dulce”. Houve um golpe violento na sua boca. Na cela, esforçou-se por uma recordação que lhe revelasse um rosto para nomes que gritara. E, pela primeira vez, um vulto lhe chegou à memória: cabelos brancos, um rosto que lhe era familiar. De braços sobre o prato, sorveu o seu alimento. Em seguida, viu-se desperto, deu-se conta de que seus cabelos estavam secos e de que havia excrementos em sua roupa já enxuta. A ausência de exatidão o angustiou.

Ousou que mediria o tempo, medir o tempo significava ir em busca de si. *Tempo* para o personagem preso era correlato ao *Hoje*, para Hugo, no romance *Deus, o sol, Shakespeare* – representava, de algum modo, individualizar-se. Os romances do *Ciclo* estão perpassados pela concepção de tempo enquanto referente último da consciência e, portanto, da subjetivação dos personagens, tempo e identidade não se dissociam. Hugo, ao tomar consciência de que sua rotina não era senão um cárcere, buscou modificar seu cotidiano autômato, naquele “DIA”. Tal qual aquele preso algemado, também Olga (de *O aprendizado da morte*) ou Margarida (de *Os crocodilos*) travaram uma luta válida, porém fadada ao fracasso. Na intensidade das forças antagônicas estava o terror inarredável da condenação. Como consequência da força dos gritos, o personagem de *Os que bebem como os cães* se forçou a pensar e decidiu que mediria o tempo, como alternativa para vencer o esquecimento e buscar sua identidade ofuscada pelos prováveis entorpecentes colocados na água e no alimento por ele consumidos. Os gritos no pátio impediam que a porta da prisão psicológica fosse cerrada juntamente com a da cela. Em *Os crocodilos*, ao contrário, os gritos apenas anunciavam o irreversível fechamento do cárcere-poço.

No sétimo capítulo de *Os que bebem como os cães*, à exata metade da narrativa, um ruído rompeu o silêncio da cela, era um rato, cuja vibração no prato impulsionou o personagem a ponderar: se o rato voltasse sempre no mesmo horário, à procura de alimento, poderia ajudá-lo a medir o tempo. O universo animal – como aquele aludido no título do romance – surgia ali, *per se*, sem metáforas, cru, porém como manancial único de afeto: identidade e alteridade confluíam na presença do rato, posteriormente, dois ratinhos, companheiros que se contrapunham à rispidez da voz: “De pé, seu cachorro”.

Percebeu, no pátio, que a fila de homens estava menor, naquele dia, ouviu um grito diferente: “Deus”, depois outro: “Meu Deus”. Houve um tropel e uma maca surgiu levando um dos homens, que estava na fila, com os pulsos sangrando sobre o peito. Imaginou que ele

havia sido castigado pelo grito. A cada passagem da maca levando mais um homem com os pulsos sangrando, foi entendendo que eles estavam se suicidando, no entanto queria saber mais, por que estavam ali, quem eram ele e os outros. Na ida seguinte ao pátio, gritou: “Vivam, homens!”, mas se antes os homens respondiam a esse estímulo com alguma esperança, naquela ocasião, o silêncio vigorou.

Suas idas ao pátio pareciam estar sendo reduzidas a cada vez que gritava, ainda assim decidiu que não pararia aquele eco de subjetividade e afeto. No pátio, a fila estando sempre mais reduzida, com olhar mais buscante, pôde ver um muro marcado pelo sangue: ali os homens esfregavam os pulsos. Durante o “sacrifício”, era o único momento no qual os guardas ficavam parados, até que o suicídio fosse completado. Na sua ida seguinte ao pátio, “como uma golfada de sangue”, o grito foi mais profundo: “Companheiros, viva o muro!”. Um homem sorriu, outros grunhiram por debaixo da mordança. Recebeu um golpe na nuca, caiu. Mais uma maca, mais um homem à mostra, com os pulsos sangrando. Estava certo de que ele seria o próximo. Na cela, o cheiro dos ratinhos lhe remeteu ao cheiro de coisas velhas – um momento epifânico antes da morte mais trágica. Em meio a lembranças e alucinações, “viu” um velho baú que a mãe guardava no sótão, ele o “abriu”. Lembrou que tinha uma filha, uma esposa. Memórias e devaneios marcaram o momento:

Not[ou] que a voz da menina estava na porta da cela [...] Deu alguns passos trôpegos [...] caminhou em direção à luz intensa, escoada em ângulo. No caminho, bateu com os pés no prato [...] a menina esperava com as longas tranças [...] tentou estirar os braços, para alcançá-la com as mãos, e sentiu apertando entre os dedos o aço das algemas [...] as lágrimas pingavam no blusão grosso. Ainda se lembrava do baú [...] algo parecido com um álbum [...]. Baixou a cabeça e tentou passar as páginas com o queixo: era um trabalho duro, paciente. Eu consigo – alegrou-se ao ver as primeiras fotos [...] a menina de tranças – nos braços a boneca de olhos azuis [...] sua mãe, sua mulher [...] Por que deixara todos eles? (BRASIL, 1984, p.138-140).

Tentou seguir por um caminho que se estendeu à sua frente, mas caiu na escuridão. Ficou de joelhos e se alimentou devagar. O “passado lhe vinha em retalhos”. Lembranças, lucidez, alucinações? Tudo se amalgamava no processo de retorno a si. As memórias poderiam ser ou não elemento de reintegração, remetendo ou não a fatos do passado do personagem. De repente, na narrativa, um possível anúncio mnemônico:

Hoje é dia de meu aniversário, tenho quarenta e dois anos, me chamo Jeremias, sou professor de literatura, tenho uma mulher e uma filha, minha mãe ainda está viva, a casa em que moramos é alugada [...]
mas por que agitou os estudantes?
Hoje é meu aniversário, tenho quarenta e dois anos [...], no fim do ano levo os alunos para o ar livre, Sócrates fazia assim,

não queremos saber de seus amigos ou de sua família. Diga de uma vez: agitou ou não os estudantes?

Hoje é meu aniversário, tenho quarenta e dois anos, acordo todo dias às sete horas [...]

é verdade que está escrevendo um livro? O que está escrevendo?

Hoje é meu aniversário, tenho quarenta e dois anos, não estou tão velho assim [...], sou professor, falo sobre arte [...] (BRASIL, 1984, p.150-151).

Considerando a transcendência enquanto fator estético exigido para a realização literária, de acordo com os critérios críticos assisianos, pode-se dizer que, no fragmento acima, está o auge da transcendência narrativa, no momento em que o personagem exprime a sensação de reintegrar-se, narrando o encontro consigo e com o seu passado. Na alternância espacial da escrita na folha em branco, as idas e voltas das frases/imagens. Há um movimento poetizado, do qual merece ainda destaque o fragmento:

Hoje é meu aniversário, tenho quarenta e dois anos, tenho uma família e penso e posso pensar: meu livro é sobre a arte e a arte não pode ser um monólogo (BRASIL, 1984, p.151).

Antes desse momento, havia uma alteridade conflituosa: pois o seu “eu” era um ele “desconhecido”, marcado pelo hiato entre o presidiário que estava sendo e quem tinha sido antes de estar ali. Afirmou ser Jeremias, professor de literatura, perseguido por incitar os alunos, pode-se depreender da narrativa, contra um sistema opressor (“Diga de uma vez: agitou ou não os estudantes?”) e, provavelmente, por estar escrevendo um livro (“O que contém esse livro?”).

Sem apoio externo que referendasse sua restituição identitária – o tempo enquanto passagem inexistia, havia somente o terror –, o personagem recobrou imagens que, para ele, justificavam o motivo de sua prisão. Naquele momento, os supostos efeitos da intoxicação juntamente com a fome, devido ao período que passou sem se alimentar, enfraqueciam-no. Viu a porta da cela ser aberta – “o verme enfrenta a luz ofuscante”. Não havia mais fila, não havia mais ninguém, estava sem forças, os guardas estavam espalhados à distância ou “em posições determinadas para observá-lo”. Ele que sempre gritou, que não se calou mediante as ameaças, indagava-se atônito se todos haviam morrido. Veio a ordem:

- Lave a roupa, verme sujo.

O verme sujo não parece ouvir agora. Caminha trôpego, quer passar para outro lado, quer ver o muro de perto, as manchas, a grande mancha que se forma – o mural abstrato dos homens que se sacrificam.

Sim, é isso, o esforço é nulo, mas será feito, porque o homem é uma confusão de sentimentos (BRASIL, 1984, p.156).

Após o banho, sentiu-se mais leve, todos os outros já deveriam ter passado “no seu andar ensanguentado”. Rastejou-se até o muro, “quanto de sangue precisaria para alimentar a pedra?”. Seus algozes não se aproximaram, ele elevou os pulsos, uma plateia esperava indiferentemente o seu fim. Cáustica seria a expansão da vida, por isso o suicídio. Relacionado, de algum modo, ao que aconteceu em *Os crocodilos*, foi devorado, seu sangue escorreu. Em *Os crocodilos*, os personagens aderiram ao ritual escatológico e misógino, ao abocanharem Margarida ainda viva, pelo instinto, no caso, perverso por algum tempo a mais de sobrevivência. A busca pela vida, em todos os romances do *Ciclo*, está fadada ao fracasso, em *Os que bebem como os cães*, desde a entrada do personagem naquele presídio. Esfregava os pulsos, sentia a angústia do cálice não afastado, daria o seu sangue, porém em um “sacrifício sem meta”. Ainda pôde se lembrar dos ratinhos companheiros: sua vazão pela horizontalidade escoante, os bichinhos, ao menos, permaneceriam se movimentando, na sua imanência. O escuro se estendeu à sua frente: –“tragam a maca”, o fim efetivado na distensão de todas as categorizações e abstrações, vencido que foi pelas forças adversas que o sangraram e o consumiram na rota espiralada do seu trajeto.

A possibilidade, no romance, de alguma espécie de fuga à situação de aprisionamento imposta, como, por exemplo, o sentimento de pertença na retomada de memória do possível professor de literatura, não deixa de ser ilusória, pois não o retira da nauseante e contínua adversidade torturante. Desde o início da narrativa, o personagem, em meio à escuridão, pôde perceber que seu aprisionamento era mais que físico, assim como, no primeiro capítulo de *O aprendizado da morte*, intitulado “A cela”, o narrador informa que Olga sabia que não era “propriamente a cela de uma prisão, mas estava ali contando o tempo à espera de algo irremediável. Ela sabe, sente: algo irremediável, como um condenado, que conta os seus dias, as suas horas” (BRASIL, 1984, p.167).

Em *Os que bebem como os cães*, o jogo dos expedientes estruturais se configura especular em relação ao conflito entre o personagem e as forças antagônicas. No *Ciclo do terror*, de modo geral, há, um deslocamento que vai, elipticamente, despindo as camadas do complexo metafórico até desnudar e exhibir cruamente, sobretudo, no último volume da série, *Os crocodilos*, a luta contra a condenação que atormenta os personagens cede espaço à própria barbárie. No referido romance, ainda que a situação inicial possa remeter a possíveis soluções, o avanço da narrativa agiganta a metáfora do título, destruindo os vetores de acesso à liberdade. No *Ciclo*, inexistente salvação ou *deus ex-machina* que venha inibir as feições do

terror. Tal negação – pressuposta na “concepção artística” do referido projeto – garante o caráter reticulado dos romances.

O fechamento espacial, psicológico e social é comum aos quatro narrativas. O caráter circunferencial é transposto aos quatro romances, no caso de *Os que bebem como os cães* e de *O aprendizado da morte*, de modo mais contundente, haja vista o modo como os capítulos são estruturados. Os personagens do *Ciclo* surgem ao leitor por meio de uma pressão que evolui gradativamente, sufocando-os como algo inalienável.

Hugo, em *Deus, o sol, Shakespeare*, ao reconhecer paradoxalmente na sua liberdade cotidiana uma grande prisão, empreendeu repudiá-la com atos imprevisíveis. Negou-se à vida autômata, porém a expansão de seus atos o levou à loucura. Sua luta, com efeito, como a dos demais personagens do *Ciclo*, é sempre anulada por potenciais engrenagens de movimentação irrefreável. Sua reação contra seu cárcere-rotina, dolorosa e implosiva que foi, colocou-o diante do terror implacável.

Não obstante, todos os personagens dos romances se movimentam, embora, a cada nova instância, suas individualidades sejam um tanto mais dilaceradas. Os infortúnios plasmados no labirinto técnico das obras patenteiam as consequências das situações-limite: o silêncio forçado e o grito ofegante do óbito. Em *Os crocodilos*, por exemplo, o terror se apresenta transvertido de uma lascívia mórbida e especular, pois as carnes de Margarida, ao saciarem a fome dos demais personagens – crocodilos são, simultaneamente, predadores e presas em meio à própria espécie –, tornam-se estigmas reveladores do perecimento de todos.

Isso posto, é importante ressaltar que as diretrizes estéticas do romance *Os que bebem como os cães* determinarão as prioridades na retomada dos referenciais críticos do autor. Nesse sentido, tornaram-se relevantes, no tópico a seguir, os expedientes estéticos indissociáveis: “concepção literária bem realizada”, intrinsecamente, relacionada à reclamada transcendência literária – referencial que se tornou uma espécie de campo magnético dos eixos operacionais da crítica assisiana – que, por seu turno, pressupõe a tão aludida organicidade dos elementos constitutivos da obra.

5.2.1 Interseções: crítica e literatura

A partir das ponderações expostas em relação aos romances do *Ciclo do terror*, pode-se perceber na constituição dos mesmos aquilo que Assis Brasil se referiu, em sua crítica, como grau de equilíbrio entre a “concepção artística” e sua realização. Os personagens dos

romances já iniciam seus trajetos sendo impulsionados a situações para as quais não há saída. Tal aspecto remete a uma arquitetura técnica que garanta a unidade do projeto quanto à “concepção artística”, pois ainda que haja expansão ou fragmentação da temática e dos demais elementos da narrativa, tal desdobramento ou rupturas não devem desintegrar o princípio responsável pelo sentido estético da obra, bem como pela realização do projeto literário enquanto tal. Esse pensamento se insere em vasta proporção na crítica do autor, por ser um pensamento que resulta na eficácia quanto à organicidade dos elementos constitutivos da obra, cujo resultado deve ser “o mais funcional e completo em seu espaço criado” (BRASIL, SDJB, 21 out. 1961, p.3).

Para o escritor-crítico, a “concepção artística é responsável pela plausibilidade e coerência da criação, em sua totalidade expressiva” (BRASIL, SDJB, 04 nov. 1961, p.4). Só assim é possível ao escritor conferir independência a mundos estranhos, fragmentários ou não, a mundos insólitos, sem a pretensão de lhes querer desvendar os mistérios, mas intuí-los, por meio de mecanismos artísticos. Tornaram-se recorrentes, desde os primeiros escritos críticos de Assis Brasil, os enfoques sobre questões como as influências presentes na obra analisada, a desenvoltura do escritor diante do gênero literário que se determinou a cultivar e, de modo mais enfático, como cada autor se utilizou inventivamente da literatura para expressar mais do que o escrito, transcendendo-o, transbordando-o. Nos textos escritos após sua juventude, ainda ressaltou que, embora sendo material estético, a obra deveria ser fonte de conhecimento. Segundo o crítico, algumas medidas deveriam ser arquitetadas para que uma obra não caísse no demérito. Nesse sentido, como demonstrado no capítulo anterior, Assis Brasil levantou questionamentos especialmente sobre o ponto de vista – rejeitando, principalmente, o narrador onisciente –, bem como a presença marcante do autor, ele mesmo, pois resultaria na relação “mal assimilada” entre literatura e documento ou literatura e fatos jornalísticos.

Considerando aspectos relevantes da crítica assisiana, é possível identificar alguns caminhos confluentes entre sua ficção e obras de autores comentados por ele. Nesse sentido, ganha destaque o fato de que figuras marginais ocupem o centro de suas narrativas, tal como ocorre nas obras dos escritores por quem manifestou admiração. No romance em pauta, além desse aspecto, outros sobressaem, como o típico estranhamento dos personagens às situações a que são submetidos, algo comum às narrações kafkianas; a narrativa sob o sinestésico reflexo da busca do passado como ocorre em Proust (no romance em foco, o cheiro dos ratos que o personagem central associou ao cheiro do baú que pertencia à sua mãe); um *borrão* à moda de Flannery O’Connor ou de Capote, ao exporem seus personagens a situações-limite; a polifonia ou o ponto-de-vista multifário como em Faulkner (a narração por vários

personagens é marca relevante na ficção assisiana); alguns arranjos remetem às colagens de John dos Passos (especialmente em *Deus, o sol, Shakespeare*); o absurdo de Beckett, Ionesco, Murilo Mendes (especialmente em *Os crocodilos*); o tom agônico das páginas rawetianas; a crueza irreprimível próprio ao estilo de Dalton Trevisan. Nesse sentido, vale acrescentar que sua atividade não somente a crítica, mas também a jornalística inevitavelmente influenciaram sua ficção. Afinal, influência também se faz por contingências, visto que não se trata de uma equação exata.

No que concerne ao aspecto das influências literárias, estrangeiras ou nacionais – de modo contrário à ótica binária centro-margem – o crítico Assis Brasil, sempre as considerou válidas, desde que fossem inventivamente assimiladas. As influências perceptíveis no *Ciclo do terror* surgem sob um processamento mais sutil se comparadas ao modo como aparecem na *Tetralogia piauiense*, em cujos romances a influência de William Faulkner e de Henry James, por exemplo, aparece de modo mais direto. Embora, para Assis Brasil, o inaceitável era a influência imitativa, portanto, em sua crítica, sempre ressaltou, antes, as influências na obra analisada, para, em seguida, destacar se a partir delas havia assimilação inventiva ou pastiche.

Com efeito, em meio ao diálogo estabelecido entre Assis Brasil e outros autores, destaca-se a questão do ponto de vista da narrativa. Não obstante sua austera rejeição à onisciência, em *Os que bebem como os cães*, o narrador em terceira pessoa que se une ao personagem central para contar os episódios não é de todo destituído de onisciência. Na *Tetralogia piauiense*, por exemplo, tal técnica também obteve algum espaço; todavia, para utilizá-la, no romance *Pacamão*, o último da série, Assis Brasil criou um capítulo intitulado “O narrador interfere no mundo dos personagens”, título que ressoa, a um tempo, certo desconforto pelo uso da técnica, como uma espécie de *mea-culpa*. Em *Os que bebem como os cães*, não há justificativa ou réplica antecipada a algum contra-ataque pela insurgência, de quando em quando, da onisciência do narrador, que – há de se reconhecer – está menos preocupado em esclarecer o mundo interior do personagem e mais em contorcê-lo psicologicamente no seu sofrimento, na sua *via crucis*. A despeito dos momentos nos quais revela alguma onisciência, o narrador está também entregue às contingências da narrativa, pois só vai tomando consciência da identidade do personagem juntamente com ele próprio.

Até onde foi possível verificar, não há muitos estudos disponíveis sobre os romances do *Ciclo do terror*, exceção feita ao romance *Os que bebem como os cães*, que conta com diversas análises já publicadas. Pode-se mencionar a já citada dissertação, *A dialética do poder na relação entre resistência e repressão na obra Os que bebem como os cães, de Assis*

Brasil, defendida por Soraya de Melo Barbosa Sousa; o ensaio *A morte dos que bebem como os cães*, de Almir Aquino Corrêa (2007), além de o referido romance ser analisado em meio a outros estudos nos livros: *Itinerário político do romance pós-64: A festa*, de Renato Franco (1998); *Protesto e o novo romance brasileiro*, de Malcolm Silverman (2000) – que também cita romances da *Tetralogia piauiense* e do incompleto *Quarteto de Copacabana* –; *Angústia da concisão: ensaios de filosofia e crítica literária*, de Abrahão Costa Andrade (2003), para citar alguns exemplos.

Embora haja análises que tenham explorado aspectos diversificados do romance, *Os que bebem como os cães* terminou sendo tomado por diversos estudiosos sob a rubrica única de romance documental, por ser ele considerado como representativo de um *corpus*, por vezes, denominado de romance de resistência, que vigorou na esfera do contra-poder, durante os chamados “anos de chumbo”. Os autores dos estudos que assim tematizam o romance não operam em desacerto, todavia, é importante ressaltar que o romance comporta um espectro interpretativo bem mais amplo.

Não se pode negar, no romance em questão, passagens sugestivas de situações que remetem àquelas vivenciadas pelos presos políticos no período do regime militar no Brasil, aspecto que valida a recepção da obra como partícipe dessa memória estética que refletiu os desmandos ideológicos de tal contexto. No entanto, há elementos no próprio romance que podem também arremessá-lo a uma esfera que remete a imprecisões quanto a essa questão, se observada a maneira como a memória do personagem se manifesta, conforme será demonstrado nas próximas páginas.

Renato Franco, no livro *Itinerário político do romance pós-64: A festa* (1998), embora tenha como foco o romance *A festa*, de Ivan Ângelo, ao contextualizar sua pesquisa, tentou montar um quadro dos romances que tematizaram aspectos políticos da época, argumentando que a memória social não poderia negligenciar as atrocidades contra vítimas indefesas de um passado recente com o qual seria necessário ajustar contas; se assim não o fosse, não “deixaremos de viver em um ‘estado de exceção’, o qual, infelizmente, ainda não se extinguiu, ao contrário – como profeticamente assinalou Walter Benjamin – ele tem sido, para a maioria, permanente” (FRANCO, 1998, p.17).

O estudo de Renato Franco contempla oito movimentos literários, o romance assisiano aparece no terceiro deles, denominado de “O romance na época da abertura (1975-1979)”, que proporcionou à literatura, segundo ele, a busca de novos caminhos. Primeiro, destacou o caso dos romances que, posteriormente, ficaram conhecidos como romances-reportagem, cuja tendência foi, por meio de uma ânsia documental, denunciar a violência dos militares. Em

seguida, afirmou Franco ter surgido dois tipos de romances: aqueles constituídos por memórias e depoimentos de militantes políticos, como ocorre no romance *Em Câmera lenta* (1977), de Renato Tapajós, bem como em *O que é isso companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira e outro tipo, igualmente “marcado pelo fim da censura, [seria] o romance-documental empenhado em denunciar as truculências e brutalidade da repressão política. O melhor exemplo é *Os que bebem como os cães* de Assis Brasil” (FRANCO, 1998, p.101). Como já evidenciado no capítulo anterior, uma das questões mais polêmicas do espólio crítico assisiano foi a sua virulenta aversão aos chamados romances documentais ou panfletários ou àqueles que, subjetivamente, assim os considerou. Pelo modo como Franco conduziu a análise do romance, seu estudo será mencionado com mais recorrência que outros citados, visto que proporciona colocar em cena questões relevantes da crítica assisiana e sua relação com aspectos do romance em foco.

Convém esclarecer que, no período de vigência do regime militar, Assis Brasil escrevia como crítico literário para revista *O Cruzeiro* (de 1964 a 1966), na qual, além de assinar a coluna Literatura, chefiou também o Departamento de texto, bem como para *O Globo* (de 1969 a 1970) e para *Suplemento do Livro* (de 1975 a 1976), este pertencente ao JB. No período, trabalhou também como professor na Escola de Comunicação da UFRJ e como redator e *copy desk* no jornal *Tribuna da Imprensa*, nestes dois últimos órgãos, sentiu-se mais cerceado pelas ações do Departamento de Ordem Política e Social, conforme declarou em entrevista:

Estava no Jornal [*Tribuna da Imprensa*] e na Escola de Comunicação (UFRJ) dando aula sobre Técnica de jornal e usando os jornais do dia como matéria-prima. Eram dois focos: Dops, censura, soldados armados na redação e na escola. Qualquer editorial mais forte do jornal, o Hélio Fernandes era logo preso. Havia um clima de terror na redação. Muitos costumavam fugir por um “caminho” no telhado, que ia sair, na outra rua, no *Correio da Manhã*. Ali também a barra era pesada [...] Quando dava aula, deixava que os estudantes marcassem tranquilamente suas passeatas. Quando publiquei *Os que bebem como os cães*, [...] temi. Mas já estávamos em 1975 (BRASIL, 1995, p.303).

De fato, o próprio autor reconheceu a ligação entre o romance e o referido momento histórico, ao se referir ao seu “temor” diante do Dops, todavia a palavra do autor não se impõe à própria obra, portanto tomará, ela mesma, a posição de frente na discussão que segue.

Em sua análise, Franco argumentou que o fato de Assis Brasil usar como epígrafe uma citação do romancista argentino Ernesto Sábato – “A verdade histórica está muito mais na novelística do que no próprio relato dos fatos que constituem a história reconhecível como

tal” (SÁBATO *apud* BRASIL, 1984, p.12) – induz o leitor a acreditar na superioridade do romance perante a história, procedimento que, para Franco, evita a desconfiança do leitor, bem como sonega ao mesmo “a possibilidade da dúvida, da adequação marota acerca de sua indagação à realidade: atitude, nessa medida, também autoritária” (FRANCO, 1998, p.104). De fato, uma epígrafe pode ser tomada, legitimamente, como reveladora de um dos possíveis caminhos de leitura de uma obra ficcional, porém não como um entrave que se estabeleça como “medida autoritária”, impedindo a “possibilidade da dúvida” do leitor. Obviamente, não se pode negar a ainda potencial presença do leitor desavisado, em qualquer contexto cultural, porém é inconcebível pensar o autor, contemporaneamente, como detentor da reverência de seus leitores, a ponto de uma epígrafe lhes ofuscar toda a capacidade de desconfiança. Faltou a Franco relativizar seu posicionamento. Afinal, a intencionalidade do autor, ao eleger uma epígrafe, não deve se tornar credencial superior ao próprio romance. Tal posicionamento pode repassar a ideia de recepção como ato passivo, negando, assim, o “horizonte de expectativas” do leitor, como o definiu Hans Jauss (1994), segundo o qual, uma obra potencializa novas leituras, ou seja, configura diversas ressonâncias. Assim, a obra literária, embora sendo criação de um determinado autor, jamais pode ser medida isoladamente, senão em sua sintonia – também ela uma espécie de criação – com o público.

Franco complementa seu raciocínio, asseverando que a linguagem do romance “tende para a abstração e o ensaio, ou antes, para a afirmação de princípios ideológicos ou políticos que não são questionados” (FRANCO, 1998, p.104), aspectos que, somados à estrutura da obra, resultariam um ritmo de tensão frágil. Para exemplificar seu argumento, transcreveu o seguinte trecho do romance: “Um nome que lhe fora caro no passado, se é que tinha passado, ou era apenas a consciência sofredora de todos aqueles homens, de todos os homens que sofriam em qualquer parte. Homens sem liberdade” (BRASIL, 1984, p.30). Em seguida, ressaltou que a referida técnica assisiana fragiliza a tensão do texto. É uma possibilidade interpretativa válida, porém as referidas “descrições abundantes”, por outra ótica, podem ser concebidas como artifícios de prolongamento do personagem no ambiente em que está inserido, reforçando o terror – proposta do *Ciclo* do qual faz parte o romance. Desse modo, estariam elas concorrendo para a organicidade dos elementos estruturais da obra, tão enfatizada na crítica do autor.

O aspecto das descrições abundantes, considerando a ordem estrutural dos capítulos, não deixam de também enfatizar a monotonia daquele ambiente que desperta a lenta sensação de morte, que não pode ser gerada senão diante de uma contínua tensão, além de patentear também o movimento espiralado da obra que, de tal modo incisivo, chega a provocar no leitor

uma estranha e ingênua espera pela sobrevivência do personagem, impossibilitada desde o início.

Que *Os que bebem como os cães* pode se realizar como romance documental – modalidade fortemente combatida na crítica assisiana – é inegável, visto que diversos dos seus elementos se reportam a um contexto específico. Contudo, reitera-se, há elementos na obra que possibilitam ampliar o arco interpretativo da mesma. Embora haja elementos que remetem a fatos ocorridos durante os anos em que vigorou o regime militar no Brasil, não se pode negligenciar que as situações narradas transcendem marcas historicamente datadas, visto que há mais sugestões que referências cabais quanto ao tempo e ao contexto dos fatos narrados. Até mesmo os dados identitários do personagem central aparecem em um misto de lembranças e delírios, não havendo, pois, como assegurar que coincidam com fatos ocorridos no seu passado, dado o tom onírico da descrição. Desse modo, fazer alusões a esses dados do personagem sem alguma desconfiança, como o fez Franco, constitui um passo arriscado.

Malcolm Silvermann, no seu livro *Protesto e o novo romance brasileiro*, tem como meta estudar os romances que questionaram e contestaram o que ocorreu no Brasil de 1964 a 1984. Assim, elegeu um *corpus* e o dividiu em nove categorias: romance jornalístico, romance memorial, romance da massificação, romance de costumes urbanos, romance intimista, romance regionalista-histórico, romance realista-político, romance da sátira política absurda e romance da sátira política surrealista. Ele incluiu romances assisianos em três das categorias elencadas. A *Tetralogia piauiense* foi classificada como regionalista-histórica. *Os crocodilos* ganhou destaque especial no estudo referente ao romance da massificação, que tematiza os problemas advindos do crescimento desordenado dos grandes centros urbanos, “já imersos em uma atmosfera de opressão e terror” (SILVERMANN, 2000, p.117). Acrescentou ainda que Assis Brasil, para além do *Ciclo do terror*, também projetou a decadência urbana e a censura social nos dois romances já publicados como parte do *Quarteto de Copacabana*.

Os que bebem como os cães foi classificado como realista-político. Segundo Silvermann, no romance realista-político, o passado recente ou remoto é sempre utilizado como metáfora para o presente. Apesar de Silvermann ter se reportado aos possíveis danos no processo rememorativo do personagem, ressaltou que “Jeremias, um professor preso por motivos políticos [...] é mantido drogado a ponto de ter danificado o seu processo rememorativo” (2000, p.287). O fragmento, como já aludido, revela-se ambíguo, pois menciona os danos do processo rememorativo, utilizando-se dos dados resultantes do referido processo.

Destacou ainda que o personagem representa uma “figura alegórica para toda a população escravizada; por extensão, seus inóspitos confins microcósmicos são o Brasil, uma prisão gigantesca” (2000, p.287). Em continuidade, considerou que o suicídio do personagem seria “um protesto não original, entretanto valente, contra a tirania política; bem como uma alusão clara àqueles que, em face da adversidade e arriscando a vida, se opuseram aos regimes pós-1964” (2000, p.228). Desse modo, Silvermann, embora tendo uma leitura mais vasta da ficção assisiana, sustenta uma análise que não se distancia, sobremaneira, daquela realizada por Renato Franco, no que tange ao teor documental da obra. Visão que se alia ao pensamento de Abrahão Costa Andrade, quando afirma, no ensaio “O romance como aprendizado do grito”, que o romance *Os que bebem como os cães* é “indiscutivelmente um dos produtos da literatura brasileira pós-64 mais vigorosos e contundentes” (ANDRADE, 2003, p.149). O referido autor acrescentou que o romance não beira o panfleto, quando muito, o documento, mostrando-se “como uma tentativa de apreender em seu movimento essencial a dinâmica desta ditadura e o seu significado para o país” (ANDRADE, 2003, p.151).

No artigo *A morte dos que bebem como os cães*, que tematiza a morte, Almir Aquino Corrêa faz alusão à ditadura militar, porém se mostra mais atento ao caráter de sugestão do romance assisiano, o que tem sido aqui colocado em relevo, conforme se pode perceber no fragmento: “Mesmo que o texto tenha o seu ar de inconcretude [...] há poucas referências a local/país identificável, caso dos nomes (Lúcio, Irineu, Baltazar, Lídia, Inez, Beatriz), não é possível a qualquer leitor desviar do inelutável – a ligação com o regime de exceção” (CORRÊA, 2007, p.122).

A despeito das peculiaridades, do embasamento e da validade das referidas análises, não sobressai nas mesmas o questionamento acerca das condições nas quais a identidade, ou seja, o passado do personagem aflorou à memória do mesmo. Embora Malcolm Silvermann tenha aludido aos prejuízos que as drogas possam ter causado ao processo rememorativo do personagem, como dito, utiliza-se dos dados identitários do personagem de modo fluente.

Nesse sentido, pode dizer com Márcio Seligmann (2005) que, corroborando Freud, destacou que, em situação de choque, a sensação de desamparo é total, o ego é dominado por uma angústia automática. Utilizando esse postulado para pensar o processo rememorativo do personagem, reforça-se a ideia de que a experiência traumática pode ter lhe ofuscado os sentidos, desvirtuando o referido processo.

De acordo com a narrativa, estava o personagem, na ocasião, mais desperto, esforçava-se por referências espaço-temporais. O cheiro dos pelos dos ratos o remeteu a um baú que a mãe guardava no sótão. Sua emoção o levou a um momento de devaneio. Conforme o

narrador: “Abriu devagar o velho baú: a filha lhe pedira a boneca da avó [...] Olhou mais no fundo do baú: roupas velhas, [...] desenrolou o que poderia ser um diploma” (BRASIL, 1984, p.137). Ouvia a voz da filha como se ali ela estivesse. Estava sem se alimentar, sentia-se fraco e trêmulo.

Há de se ponderar que a técnica utilizada pelo autor para compor a cena na qual o personagem fala de um possível passado remete a uma espécie de surto psicótico, impondo desconfiança ao leitor. Além disso, o recurso técnico utilizado por Assis Brasil na referida passagem dialoga com a Poesia Concreta, movimento que lhe foi muito caro, colocando o processo mnemônico também na ordem do jogo poético.

Para explorar melhor tal questão, vale retomar Ricœur que, na esteira de Platão, elucidou haver ajustamento ou fracasso na retomada de uma imagem-lembrança (*eikon*) e sua impressão original (*tupos*). No romance, não há, pois, como assegurar se o que houve foi ajuste ou fracasso na relação entre as lembranças e o passado descrito do personagem, pois a cena é recoberta por aspectos oníricos. Os entorpecentes que possivelmente ingeriu durante algum tempo, a decisão de não beber a água do pátio – saciando sua sede com a água (provavelmente da chuva) que escorria em um canto de sua cela –, bem como o fato de consumir somente metade da sopa são aspectos que se, por um lado, permitiram-lhe mais tempo acordado, portanto livre dos efeitos dos entorpecentes; causaram-lhe, por outro, grave enfraquecimento, comprometendo o seu quadro físico.

O escritor-crítico construiu o romance em meio a uma teia metafórica que vai além das fronteiras históricas; podendo, inclusive, mas não somente, remeter à realidade brasileira do período do regime militar. Afinal, é recorrente à ficção assisiana mimetizar a luta de um indivíduo contra a potencial negação da sua liberdade, sua busca interminável pelo ser interditado no próprio ser da sua luta.

5.2.1.1 O terror: transcendência e imanência

Em *Os que bebem como os cães*, os mecanismos de tortura foram engendrados de modo a negar aos presidiários qualquer possibilidade de redenção mínima que fosse; até mesmo o céu do pátio era tão somente uma cúpula pintada de azul. Em relação ao personagem principal, cujo itinerário reflete o dos demais companheiros, há um processo de zoomorfização, já sugerido na metáfora do título, conforme mostra o fragmento:

A língua parecia ter crescido um palmo e pegava a gosma e a levava à garganta, assim como a tromba de um elefante ou a língua de um tamanduá. E ouvia o seu próprio barulho ao se alimentar cadenciado, bocado após bocado, um cão domesticado e ativo. Só lhe faltava a coleira e o rabo. Podia até grunhir e escolher o canto para suas necessidades (BRASIL, 1984, p.58).

O amálgama da escuridão, da ausência, da hostilidade se intensificava pela alienação da identidade do personagem. Se considerado seu percurso, tantos seus gritos no pátio, quanto o episódio de retomada das memórias/delírios podem ser concebidos como acontecimentos narrativos que se projetam como forma de libertação. Quanto ao suicídio, se por um lado, representava a não-passividade diante da morte iminente, assumindo um caráter subversivo; por outro, não pode ser concebido, sem uma discussão mais aprofundada, como libertação, como assegura Franco sobre o personagem: “E opta, como forma de libertação, pelo suicídio” (FRANCO, 1998, 109). Ou ainda como quer Andrade: As marcas de sangue [...] são sinais, [...] linguagem – uma forma de negar o silêncio e superar o estado subumano de tutela. A morte, significativa, é a consumação de uma liberdade (ANDRADE, 2003, p.159).

Se observado o sentido comum do termo liberdade como agir de acordo com a própria vontade, ter independência, autonomia ou, ainda, livrar-se de alguma opressão, será inevitável não estabelecer uma relação, no âmbito do romance, entre a ideia de libertação e um dos parâmetros mais relevantes da crítica do autor: a transcendência literária, eixo que remete ao ir-além da obra literária. Nessa diretiva, é importante ressaltar três momentos decisivos na trajetória do personagem central: 1) a sua entrada na narrativa, em estado de pura imanência: um ser desmemoriado na escuridão; 2) os gritos ouvidos no pátio a partir dos quais foram desencadeados pensamentos, ainda que vagos e, posteriormente, chegando a despertá-lo em relação à busca por sua identidade; e 3) o confronto com o terror e sua decisão pelo suicídio.

Em se considerando esses momentos, a narrativa começa a ser impulsionada a uma movimentação mais intensa a partir dos gritos até culminar com o momento em que o personagem tem acesso a imagens memorialísticas/delirantes, suplantando, para si e em si, a condição de alienado. Tais momentos proporcionam o que o crítico chamou de transcendência ou transbordamento. Na recepção do romance aqui realizada, ressalta-se que transcendência e liberdade serão tratadas sempre de modo associado. Isso posto, entende-se que após o episódio de retomada das possíveis lembranças, a decisão pelo suicídio passou à ação. As forças potencialmente destrutivas do cárcere anularam as perspectivas do personagem em relação ao futuro e, como linha de fuga, restou-lhe a antecipação da morte. A questão que se levanta é analisar se o suicídio pode ser ou não concebido como forma de transcendência, aqui, aliado à liberdade.

A transcendência é um expediente, conforme explicitado em capítulos anteriores, centrado, especialmente no personagem, embora pressuponha a organicidade de todos os elementos estruturais da narrativa. No caso do romance *Os que bebem como cães*, são inegáveis os momentos que possibilitam o reclamado transbordamento, como os mencionados acima. Contudo, não é da mesma maneira que se pode conceber o suicídio como mediador de transcendência, de acordo com os termos assisianos. Conforme se pode perceber no romance, o personagem optou pelo suicídio – como o fizeram seus companheiros –, no entanto, seu desejo mais íntimo era viver, sair da prisão e reencontrar sua família. O suicídio ocorreu após gritar, dias antes, no pátio em prol da vida, pedindo para que seus companheiros não desistissem, a despeito da agressão dos guardas.

Após o momento no qual as lembranças narradas ocuparam o vazio do esquecimento, entre saudade e desesperança, resolveu enfrentar o terror: desistiu dos gritos, restou-lhe o muro sepulcral. O suicídio foi inegavelmente reação e negação da passividade diante das torturas que o levariam inevitavelmente, mais tarde, a óbito. Sua atitude só avançava de modo subversivo, ao passo que limitava o controle dos seus algozes, retirando das mãos deles o poder de exterminá-lo. Tais aspectos, no entanto, não mitigam o fato de se tratar de um suicídio induzido. Na ocasião, os guardas o deixaram no pátio, ele tomou “um banho purificador”, enquanto aqueles esperavam para assistir ao espetáculo da sua morte, friamente, pois seria mais uma tarefa cumprida. Nesse sentido, o suicídio remete à imanência. Após a morte, que mais pode ser dito sobre o personagem? Se, por um lado, o suicídio libertou o personagem da dor física, emocional, psicológica; por outro, libertou aquele sistema opressor do cárcere de sua voz dissonante – o que viria a acontecer inevitavelmente, por meio das torturas impostas. Sua liberdade era inalcançável, condição intrínseca aos romances do *Ciclo do terror*, concorrendo para a efetivação da “concepção literária” da série. Assim, o ideal de transcendência, iniciado com os gritos e, posteriormente, com as lembranças/desvarios foi comprometido pela imponência do suicídio que, ao desintegrar a força existencial do personagem, expôs a supremacia da barbárie. Apesar de o suicídio ser coerente com a “concepção literária” do *Ciclo*, até onde se pode ver, não é simétrica com o princípio da transcendência que tomou posição de destaque na crítica assisiana.

Na narrativa, a tomada de consciência do personagem, por meio de suas lembranças/devaneios, alicerça a decisão de evadir daquele espaço. O suicídio pode ser, como dito, concebido como um ponto de fuga e, distinto dos gritos e das lembranças/devaneios que proporcionaram emoções vitais ao personagem, remeteu-o a uma espécie de beco sem saída, marcando o fim de suas aspirações, bem como de qualquer abstração acerca da sua existência,

porém não deixa de ser um ato válido, porque uma reação consciente contra a opressão e o homicídio lento. Todavia, impelido pela hostilidade do cárcere, o suicídio não tangenciou a liberdade.

A despeito de o romance também poder ser concebido como documento de uma época, embora tendo a supremacia do estético, suas peculiaridades permitem inseri-lo, bem como os demais romances do *Ciclo do terror*, na tendência que o escritor-crítico denominou de *novo romance* brasileiro. Nos quatro romances, de modo especial, sobressai o princípio do “romance como forma”, cuja tônica é o equilíbrio entre os aspectos técnicos, estilísticos e temáticos.

Contudo, no âmbito desta discussão, acrescenta-se que Renato Franco, dando continuidade às suas inferências sobre o romance assisiano, afirmou:

Nos momentos de crueldade extrema, toda pretensão literária de dizer algo acerca do sofrimento é uma mistificação. Diante deles ou da brutalidade sem limite dos algozes das massas, *o romance não tem o que dizer*. A experiência do sofrimento radical não é comunicável; a tentativa de expressá-lo o atenua. Essa impossibilidade salta à vista em *Os que bebem como os cães* de Assis Brasil. Por isso, uma crítica dialética deve levá-lo em conta não pelos resultados, pífios, mas pelo eventual valor sintomático da tentativa (FRANCO, 1998, p.217, grifou-se).

É inquestionável que a tentativa de expressar o sofrimento radical tem sempre um efeito atenuante em relação à intensidade sentida factualmente. No entanto, afirmar que, diante “brutalidade sem limites dos algozes das massas”, a arte romanesca, de modo geral, não teria nada a dizer é uma assertiva que exige cautela. Há de se reconhecer que não somente em relação ao sofrimento radical, mas em relação a qualquer sentimento profundo e intenso, arte alguma poderá ser concebida como correspondente simétrico. Ressalta-se que diante das numerosas catástrofes que afrontaram e ainda afrontam a humanidade, causando desesperanças com semelhante ímpeto, de tal modo que poderiam silenciar o artista, pela dor ou pelo trauma, o que se vê é a arte como o artista se estendendo sendo reinventada para superar as crises: fragmentando-se, reestruturando-se, desintegrando-se, cosendo-se.

Por essa razão, embora se tenha aqui priorizado o romance *Os que bebem como os cães*, o projeto amplo da série foi sempre tangenciado. Uma compreensão mais profunda da temática e dos recursos utilizados pelo autor possibilitou, assim, reconhecer o processo singular de comunicabilidade dos romances diante das situações-limite abordadas – peculiaridade que legitima pensar tais obras, como foi aqui proposto, sob a rubrica da estética do terror. Adentrar a malha desse projeto estético permitiu a percepção do modo como, nesses

romances, sobretudo, naquele aqui enfocado, o sofrimento vivenciado pelos personagens é exposto ao leitor. Nessa direção, no *Ciclo do terror*, os personagens se fazem “Sísifos condenados” (fechamento: prisão, doença, rotina, poço); no caso, massacrados e exterminados por questões bem mais prosaicas do que por fabulações míticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao ler pela primeira vez os textos que Assis Brasil escreveu para o SDJB, a ideia inicial foi apresentá-los e discuti-los, de acordo com uma continuidade temática e cronológica. Contudo, a impossibilidade surgiu, ao perceber que tais textos haviam culminado em uma proposição mais ampla, a da *Nova literatura*. Dada a extensão da crítica publicada por Assis Brasil, tanto no SDJB quanto em livros, no período pesquisado, de 1956 a 2000, aproximadamente, não foi possível trazê-la em sua totalidade para o âmbito deste estudo, dados os recortes necessários para viabilizar a pesquisa e a escrita. O critério para a seleção dos textos contemplados foi atender o objetivo geral da pesquisa: elucidar os aspectos peculiares à crítica assisiana, bem como fundamentar a proposição da *Nova literatura* brasileira.

Conforme enfatizado, a referida expressão voltou à tona no atual contexto, com a finalidade de também demarcar uma nova geração de escritores que estaria se destacando, de acordo com o escritor e jornalista, Paulo Roberto Pires (2012), no cenário nacional, sobretudo, do ano 2000 aos dias atuais. Um breve cotejo entre ambas as fases auxilia no processo de retomada de alguns aspectos relevantes abordados no corpo desta tese. Ambas as fases, mesmo em momentos distintos e segundo concepções particulares, constituíram-se como sucessoras de um momento literário no qual os autores escreviam de modo cada vez menos diferenciável entre si, no que tange à temática e aos recursos técnicos, assim afirmou Assis Brasil sobre a Geração de 45 e Paulo Roberto Pires acerca da década de 1980. A rigor, para ambos, as novas fases não se construíram a partir de produções originalmente brasileiras. Assis Brasil evidenciou, à época, que os escritores nacionais estavam revitalizando a literatura nacional, principalmente, por meio da apropriação inventiva – ou antropófaga, para utilizar uma expressão oswaldiana – de recursos técnicos já utilizados por escritores de outras nações, como Joyce e Faulkner, para citar apenas dois nomes. No caso da nova literatura do século XXI, a jornalista espanhola Cecília Ballesteros (2014) elucidou que, no Brasil, como em outras nações, os novos escritores singularizavam suas produções, sobretudo, pelo uso da autoficção e pela mescla de gêneros, revelando outro ponto de aproximação: terem nos gêneros literários (ou na mescla deles) um dos seus pontos de apoio.

Segundo Pires, a recente nova literatura tem como vetor imediato, não somente, mas, sobretudo, a *internet* que, por ser um espaço democrático e potencialmente anárquico, redimensionou o ambiente literário, ao oferecer uma gama muito variada de textos ao público,

o que dificulta a avaliação dos mesmos. Lembrou também Cristóvão Tezza (2014) que tais textos se distanciam do regionalismo de outrora, pois são fortemente marcados pelo regionalismo e por força mais destruidora na ruptura dos tabus. Desse modo, provocou desconcerto nos referenciais da crítica, obrigando-a, sobretudo, a crítica acadêmica, a se flexibilizar. Acrescentou ainda que o jornalismo cultural estaria facilitando o acesso à nova literatura e, não raro, se refere à crítica acadêmica com expressões similares às aquelas utilizadas por Assis Brasil: “exacerbação metodológica”, “esoterismo terminológico”. Para o crítico piauiense, a *Nova literatura* havia engendrado uma *nova crítica*, segundo ele, efetivamente realizada no SDJB, superando a crítica impressionista – sem, de todo, negá-la – e se fazendo mais apta ao novo cenário literário que a crítica acadêmica nascente, pois, segundo frisou, nesta, as “teorias importadas” suplantavam a própria obra em análise.

Enquanto há, segundo Pires, um amplo reconhecimento de que a recente nova literatura está sendo definida por uma mudança nos paradigmas da linguagem, sobretudo, pela globalização, pela interferência das redes sociais, pelas novas mídias, Assis Brasil, à época, expôs seu pensamento, mas partindo de um estudo metucioso de obras que lhe chegavam de escritores da mais diversas cidades brasileiras. Assim, argumentou que se tratava uma nova configuração advinda do processo de evolução da linguagem literária de modo intrínseco, admitindo a influência advinda de outras literaturas como diálogo inventivo.

Nesse sentido, é interessante destacar que a recente nova literatura brasileira principia exatamente no período em que Assis Brasil somente se propunha a reafirmar seus postulados anteriores. Contudo, na sua crítica sobre o romance, ainda no SDJB, considerou que a literatura em que o teor documental ou jornalístico sobrepujava o valor estético só enfraquecia a força revitalizante da *Nova literatura*. Para ele, tais romances rompiam com a dimensão da transcendência literária, sobretudo, dada a predominância da linguagem denotativa. Esse pensamento o levou a censurar de modo incisivo a crítica sociológica que se submetia às injunções de partidos políticos. Contudo, conforme foi evidenciado nesta pesquisa, a análise desse posicionamento exige cautela, pois o crítico não rejeitou a denúncia de problemas sociais no âmbito literário – ele mesmo o fez em grande parte de seus romances, como no caso de *Os que bebem como os cães* –, mas ressaltou que toda denúncia deveria estar submetida à invenção, realizando-se esteticamente. Desse modo, terminou por evidenciar uma postura política, porém não-dogmática, pois censurou a visão da literatura como reflexo social, sem negar o fato de ela se construir enquanto espaço político.

Se o crítico demonstrou cuidado em seus posicionamentos, em sua lida com o dinamismo literário que lhe era contemporâneo, sua crítica abrigou também ambiguidades e

contradições como, por exemplo, o prematuro e indevido anúncio do fim do modernismo literário brasileiro; a negação da validade dos gêneros literários, ao passo que dispôs de tal taxonomia como base de toda a sua crítica; e sua visão reducionista quanto ao regionalismo de 30 – que foram os pontos mais recorrentes. Não obstante, tais descuidos não retiraram dos seus registros críticos a sua particularidade, sobretudo, no que tange à proposição da *Nova literatura*. Um traço importante de identificação de sua crítica foi a prioridade conferida às demandas internas do texto, sempre acompanhada do esclarecimento de que tal procedimento não significava anular o uso de elementos extrínsecos e categorias teóricas de outras áreas do saber no processo analítico, desde que fossem demandadas pela obra. Acrescentou ainda que a prioridade aos elementos intrínsecos não impedia a manifestação da subjetividade do crítico e a inventividade da linguagem, que terminariam conferindo à crítica o caráter de gênero literário.

Apesar de Assis Brasil ter sido um integrante do quadro de colaboradores permanentes do SDJB, sua crítica, bem como sua ficção, permanecem ainda desconhecidas do grande público e as hipóteses para tal fato foram levantadas no corpo desta tese, quando especificidades do seu trânsito pelo meio cultural foram evidenciadas, a partir de suas próprias memórias. As hipóteses contemplaram suas escolhas e sua indisposição com alguns escritores, aspectos que teriam gerado um embate desfavorável a ele no campo literário que, sendo também político, projeta ou ignora escritores na sua movimentação histórica. A posição ocupada por Assis Brasil no campo literário, no período de sua atuação crítica e literária mais intensa, trouxe-lhe prejuízos diante das instâncias legitimadoras dos artistas. Quiçá possa ser a realidade alterada e sua obra ganhe maior projeção, já que a lógica do campo literário também se metamorfoseia. A isso pode ser somado o seu lugar de enunciação – o jornal – espaço, à época, tido ainda como próprio da crítica impressionista. Assim, é possível que os escritos assisianos ainda sejam ignorados, ao serem aliados a uma postura crítica impressionista, pelo fato de não primar pelas convencionais referências teóricas. Com efeito, as categorias teóricas e críticas de sua predileção foram asseguradas a partir da leitura, do enfrentamento da obra em si e deles partiu o crítico para a realização de suas análises – processo que embasou o método que ele cunhou como *Crítica reflexiva*. Para um entendimento mais claro de sua crítica, seus escritos foram rastreados com a finalidade de demarcar não o conceito, mas a noção tanto do fenômeno literário quanto da própria crítica com as quais Assis Brasil operacionalizou suas análises e avaliação das obras, pois para ele, era tarefa do crítico também julgar o mérito literário das obras analisadas.

A *Crítica reflexiva*, metodologia particular defendida por Assis Brasil, foi processada como estágio posterior ao da *nova crítica* cuja configuração se deu com base no trabalho realizado, de modo especial, pelos críticos atuantes no SDJB. Segundo seus postulados, somente seria considerada uma autêntica crítica literária aquela que permitisse uma reflexão concomitante sobre a obra, sobre a crítica e sobre a postura do crítico. Uma vez que não foi elaborada segundo um modelo específico, mas se faria segundo as demandas de cada obra, tal metodologia só é entendida mais devidamente no acompanhamento das críticas realizadas por Assis Brasil ao longo de vários lançamentos. Como exemplo desse processo, pode-se citar o volume *A trajetória poética de Lêdo Ivo: transgressão e modernidade* (2007), no qual o crítico, sob um compasso binário, entrelaçou elementos estéticos e biográficos que julgou relevantes para maior alcance interpretativo das poesias analisadas. A esse procedimento crítico exigido pela produção poética de Lêdo Ivo, Assis Brasil chamou de estético-existencial. Utilizando-se de tal estratégia, infere-se, julgou atender à sua *Crítica reflexiva*.

Sua visão acerca da crítica literária não se distanciou de sua práxis ficcional, conforme se pôde depreender na análise do romance, engendrando, assim, o Assis Brasil, escritor-crítico, que se manteve ativo por muitos anos. Nos últimos anos, publicou mais ficção, sobretudo, infanto-juvenil, lançou, em 2011, pela Imago, a coleção *Os jovens gênios*⁴³, composta por seis volumes – com direcionamento didático também ao público jovem – dedicados, respectivamente, à biografia de cientistas, poetas, romancistas, inventores, pintores e compositores. Sua produção ensaística e ficcional, embora extensa, se mantém, em grande parte, conectada entre si. Esse aspecto foi o que permitiu perceber certa aproximação entre a visão de mundo que está na base da escrita assisiana com aquela exposta nos projetos de Fritjof Capra – de quem o crítico é leitor assíduo – no que tange aos seus respectivos modos de lidar com suas áreas de atuação. A relação entre ambos está centrada, pois, na tendência às inter-relações, à defesa das integrações funcionais, abordagem que, somada a outros aspectos, Capra preferiu chamar de pensamento sistêmico.

O reflexo dessa abordagem crítica na produção assisiana pode ser observado desde suas produções iniciais. O conjunto de seus textos críticos publicados no SDJB foram retomados, décadas depois, quando do processo de sistematização da *Nova literatura*; dispondo-os, assim, segundo propriedades integradas. A ideia de separar, para, em seguida, unificar alguns títulos de sua obra em séries ou ciclos não se dissocia da ideia de organicidade, categoria crítica que recobriu todas as suas reflexões acerca da literatura.

⁴³ Os seis volumes foram lançados juntos, em forma de coleção, pela editora Imago, em 2011.

Assis Brasil iniciou seu percurso de escrita como ficcionista em 1953, três anos depois se tornou também um crítico literário, processo que o projetou para uma rede de diversificadas temáticas. Certamente foi o fato de Fritjof Capra ter partido da física para uma produção que se utilizou sistematicamente de outras áreas do saber como economia, engenharia, administração, cibernética, biologia, etc., visando a um todo integrado e interdependente, que mais tenha chamado à atenção de Assis Brasil. Também ele, em um curto caminho, em 1967, publicou, pela editora Tempo brasileiro, o ensaio *Cinema e literatura*, que se tornou apenas o princípio das diversas direções para as quais expandiu sua escrita. Os dicionários temáticos – *Dicionário prático de literatura brasileira* (1979), *Vocabulário técnico de literatura* (1979), *O livro de ouro da literatura brasileira* (1980), *Vocabulário de ecologia* (1992) –, nos quais expôs mais que verbetes e expressões literárias, também assinalaram tal expansão, de modo que, em 1984, Assis Brasil publicou um dicionário que revelou um empenho de pesquisa mais sofisticada, *Dicionário do conhecimento estético* (1984), no qual estabeleceu a relação entre a arte e oitenta e seis outras áreas, tais como: arte e antropologia, arte e culinária, arte e devoção, arte e educação, arte e filosofia, arte e indústria cultural, para citar alguns pares.

Como lembrou Capra (1989), a ideia de pensamento sistêmico tem como fim a consciência do observador humano. Tal alusão situa bem o percurso da escrita de Assis Brasil, evidenciando que o processo não se deu, às cegas, de modo convulsivo, mas foi sendo elaborado em conformidade com uma cadeia lógica, que unificou, crítica e ficção a uma pesquisa ampla e diversificada, utilizando-se, conforme defendeu, da sensibilidade e da intuição, o que não se distancia, segundo ratificou, de um projeto racional. Assim, foi que o escritor piauiense trouxe a lume projetos ousados como, por exemplo, o ciclo d’*Os romances históricos*; o projeto das antologias, *A poesia brasileira no século XX*, composto por antologias de onze estados brasileiros; os ensaios que ele denominou de *Trilogia teocrática*⁴⁴ – composto por *Jeová dentro do judaísmo e do cristianismo* (1997), *A vida pré-humana de Jesus: o mistério da imortalidade* (2001) e *Apocalipse: a espécie terminal* (2001); além da série de narrativas infanto-juvenis denominada *Aventuras de Gavião Vaqueiro*, com mais de vinte volumes publicados.

Assis Brasil, por meio de suas publicações, revelou uma malha de temas variados, demonstrando o nível de dilatação do seu interesse: da literatura para outras temáticas e gêneros textuais. Desse modo, terminou por concretizar dois dos seus referenciais críticos

⁴⁴ Os três ensaios que compõem a *Trilogia teocrática* foram publicados pela editora Imago.

inextrincáveis que nortearam suas especulações: a transcendência e a organicidade. A malha patenteada pelo projeto de sua escrita revela, portanto, a literatura como vetor para temas e discussões que tangenciam diversas áreas do conhecimento humano. Em consonância com esse pensamento, Assis Brasil se opôs à crítica e à literatura que privilegiavam a informação, em detrimento de uma visão integrada. Censurou, nesse sentido, o predomínio da informação sobre a formação, tanto quando as resenhas das obras começaram a tomar o espaço das análises críticas no jornal, bem como quando informações jornalísticas estariam sobrepujando a invenção estética na obra de alguns autores, conforme foi demonstrado no quarto capítulo deste estudo. Tal postura imputou ao crítico piauiense consideráveis responsabilidades, pois, para se manter coerente, obrigou-se a não se utilizar de tal recurso em sua ficção. De fato, até onde foi dado perceber, tal concessão não ocorreu, nem mesmo quando se dedicou aos seus romances históricos, visto que, nestes, a “concepção literária” está posta a partir do próprio título da série: seu pacto é com a arte de romancear, embora tenha declarado que realizou pesquisas em fontes históricas para a realização do referido projeto literário.

No que concerne ao exercício de sua crítica jornalística, o autor piauiense se lançou às vicissitudes do seu tempo, de modo a não temer a exposição, o não provável, as ambiguidades próprias de quem enfrenta o contemporâneo, o constante devir: em se construindo e em se desconstruindo no fluxo dos acontecimentos. Muitos indícios da trajetória assisiana, como suas escolhas e preferências, conduzem aos bastidores de um cenário cultural que permitem acessar outros reveses literários que podem funcionar como possibilidade de revisão de algumas determinações do campo literário brasileiro da segunda metade do século XX, conforme foi mostrado no segundo capítulo. A crítica de Assis Brasil se destaca por focalizar escritores contemporâneos, sobretudo, aqueles que julgou injustamente marginalizados. É habitual aos críticos dos suplementos literários enfrentar o dinamismo do mercado editorial, expediente que os coloca em constante desafio, dadas as contingências do contemporâneo. Falando-se especificamente de Assis Brasil, ele contemplou em suas publicações hebdomadárias, a um tempo, obras contemporâneas e outras já canônicas, nacionais e estrangeiras, de modo a evidenciar, nas obras focalizadas em sua crítica, continuidades e rupturas diante da tradição literária, mormente, aquela que se estabelecia no cenário brasileiro. Tal procedimento resultou uma crítica que apresentava um peculiar repertório de autores e obras, uma lista atípica, conferindo visibilidade a muitos escritores. Alguns se tornaram amplamente reconhecidos; outros, sendo retomados por meio de pesquisas, já estão recebendo alguma notabilidade como é o caso de Samuel Rawet e Maura Lopes Cançado, para citar dois dos principais nomes; e há outros que estão ainda por receber o reconhecimento devido, como

é o caso do crítico que lhes conferiu visibilidade, o próprio Assis Brasil. Que esta tese se encaminhe na contramão de tal ostracismo.

Os resultados apresentados, ao contrário de uma abordagem conclusiva, expõe o quanto há por ser explorado na crítica assisiana e na sua obra de modo geral, ampla e diversificada que é. No que tange à sua crítica, com efeito, é legítimo reconhecer que há nela um discurso com marcas particulares. A despeito das ambiguidades e contradições que foram apontadas, o conjunto dos seus ensaios sobrepujou a visão crítica hegemônica da época. O crítico procedeu – sob uma específica ótica de apreensão – a uma categorização peculiar, buscando sistematizar suas hipóteses acerca do dinamismo literário brasileiro da segunda metade do século XX.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ABREU, Alzira Alves. Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50. In: _____ (Org.). *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Getúlio Vargas, 1996.
- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Ed. Argos, 2009.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 2007.
- ANDRADE, A. C. *Angústia da concisão: ensaios de filosofia e crítica literária*. São Paulo: Escrituras, 2003.
- BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário: ensaios Bienal Nestlé de Literatura Brasileira*. São Paulo: L. R. Editores Ltda, 1983.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- BALLESTEROS, Cecília. *A nova literatura brasileira: jovem, branca, urbana e de classe média*. São Paulo, 16 mar. 2014. Disponível em: < http://brasil.elpais.com/brasil/2014/03/16/cultura/1395005272_200765.html >. Acesso em: 30 mar. 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução do Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 2010. Jo,1:1.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRASIL, Assis. *Verdes mares bravios*. Rio de Janeiro: Aurora, 1953.
- _____. *Faulkner e a técnica do romance*. Rio de Janeiro: Leitura, 1964.
- _____. A literatura brasileira atravessa seu melhor momento. Entrevista concedida a Arnaldo Saraiva. *Diário de Notícias*, Lisboa, 21 jul. 1966.
- _____. *Joyce: o romance como forma*. Rio de Janeiro: Livros do Mundo Inteiro, 1971.

- _____. *A nova literatura: o romance*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1973.
- _____. *A nova literatura: a poesia*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1975a.
- _____. *A nova literatura: o conto*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1975b.
- _____. *A nova literatura: a crítica*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1975c.
- _____. *Dicionário prático de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1979a.
- _____. “Tetralogia piauiense” assinala 25 anos de ficção de Assis Brasil. Entrevista concedida a Carlos Menezes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 abr. 1979b.
- _____. *Tetralogia piauiense*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979c.
- _____. *Vocabulário técnico de literatura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1979d.
- _____. *O livro de ouro da literatura brasileira: 400 anos de história literária*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1980.
- _____. *A técnica da ficção moderna*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1982.
- _____. *Ciclo do terror*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984.
- _____. *Dicionário do conhecimento estético*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1984.
- _____. *Joyce e Faulkner: o romance da vanguarda*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- _____. *A poesia maranhense no século XX*. Rio de Janeiro: Imago; São Luís: SIOEGE, 1994.
- _____. *Teoria e prática da crítica literária*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- _____. Regional e estilo. In: LIMA, Moura. *Serra dos Pilões: jagunços e tropeiros*. 3. ed. Gurupi: Cometa, 2001 [orelha do livro].
- _____. A nova literatura brasileira: o romance, a poesia, o conto. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A nova literatura no Brasil: relações e perspectivas conclusão*. São Paulo: Global, 2004. v. 6. p.245-274.
- _____. *A trajetória poética de Lêdo Ivo: transgressão e modernidade*. Rio de Janeiro: Editora Universitária Cândido Mendes (Educam), 2007.
- _____. *Poesia: origem sacrossanta da palavra*. 2009. [Livro inédito].
- _____. *Memória e aprendizado: entrevista concedida a Francigelda Ribeiro*. Teresina: EDUFPI, 2010.
- _____. *A vida literária no SDJB*. Entrevista concedida a Francigelda Ribeiro. Portal Entretextos, 17 set. 2009. Disponível em:

<<http://www.portalentretextos.com.br/colunas/palavra-aberta,208.html>>. Acesso em: 15 dez. 2012.

BRASIL, Assis. *A poesia imortal*. Portal Entretextos. Disponível em: <<http://portalentretextos.com.br/noticias/a-poesia-imortal,1345.html>>. Acesso em: 13 nov. 2012.

_____. *O ziguezague da vida literária*. Entrevista concedida a Francigelda Ribeiro. Teresina, 2012 [texto inédito].

BAZZO, Ezio Flavio. Memória diálogo e discurso literário – passagem trágica de Rawet por Brasília. In: KIRSCHBAUM, Saul (Org.) *Dez ensaios sobre Samuel Rawet*. Brasília: LGE, 2007.

CALLADO, Antônio. O crítico não deve esquecer que a obra de arte é fundamentalmente lúdica. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 jul. 1957.

CAMPOS, Milton de Godoy. *Antologia poética da geração de 45*. São Paulo: Clube da Poesia, 1966.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CAPRA, Fritjof. *O Tao da Física: uma exploração dos paralelos entre a física moderna e o misticismo oriental*. Lisboa: Presença, 1989.

CASTELLO, José. *A crítica como ficção*. A literatura na poltrona. Blog. 23 dez. 2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/literatura/posts/2011/12/23/a-critica-como-ficcao-420295.asp>>. Acesso em: 1º fev. 2013.

CARPASO, Carlienne. *Assis Brasil recebe título de Doutor Honoris Causa pela UFPI*. Portal O dia, 13 nov. 2012. Disponível em: <<http://www.portalodia.com/noticias/art-gente/assis-brasil-recebe-titulo-de-doutor-honoris-causa-pela-ufpi-156433.html>>. Acesso em: 12 mar. 2013.

CÉSAR, Guilhermino. A poesia brasileira de 22 até hoje. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário: ensaios Bienal Nestlé de Literatura Brasileira*. São Paulo: L. R. Editores Ltda, 1983.

CHAVES, Lilia Silvestre. *Mário Faustino: uma biografia literária*. 2004. 338 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

CHERQUES, H. R. T.. *Pierre Bourdieu: a Teoria na Prática*. Revista SciELO Brasil, 2006, p. 27-56. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rap/v40n1/v40n1a03.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2013.

COELHO, Saldanha. *A UBE e os plagiários*. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 21 a 27 ago. 1959. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_06&pagfis=109708&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#>. Acesso em: 25 mar. 2014.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CONY, Carlos Heitor. Maura Lopes Cançado. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 15 jun. 2007. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1506200736.htm>>. Acesso em: 22 jan. 2014.

CORRÊA, Almir Aquino. A morte dos que bebem como os cães. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 30, p. 119-130, 2007. Disponível em: < <http://redalyc.org/articulo.oa?id=323127094010> >. Acesso em: 20 abr. 2014.

COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COUTINHO, Afrânio. *Crítica e teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1987.

COUTINHO, Afrânio. *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FILHO, Domício Proença. Prefácio. In: FILHO, Domício Proença (Org.). *O livro do seminário: ensaios Bienal Nestlé de Literatura Brasileira*. São Paulo: L. R. Editores Ltda, 1983.

FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Cinco teses sobre o conto. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário: ensaios Bienal Nestlé de Literatura Brasileira*. São Paulo: L. R. Editores Ltda, 1983.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

JAKOBSON, Roman. *Huit questions de poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

JARDIM, Reynaldo. Três prosas concretas. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 dez. 1958.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1957.

LORENZOTTI, Elizabeth. *Suplemento literário, que falta ele faz! : 1956-1974 do artístico ao jornalístico – vida e morte de um caderno cultural*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

MANNARINO, Ana de Gusmão. *Amilcar de Castro e a página neoconcreta*. 2006. Dissertação (Mestrado em História do Centro de Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006.

MARTINS, Wilson. *Depoimentos*. Disponível em: <<http://www.moacirclopes.com.br/depoimentos.php>>. Acesso em: 22 jan. 2014.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: da carta de Caminha aos contemporâneos*. São Paulo: Leya, 2011.

NINA, Cláudia. *Literatura nos jornais: a crítica literária dos rodapés às resenhas*. São Paulo: Summus, 2007.

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. São Paulo: Iluminuras, 1988.

NUNES, Benedito. Crítica literária no Brasil, ontem e hoje. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: Itáu, 2000.

OLIVEIRA, Franklin de. O Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em seu primeiro aniversário: repercussão em nosso ambiente cultural. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1957.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIRES, Paulo Roberto. *Vida literária 2.0*. Disponível em: <<http://www.cpfcultura.com.br/wp/evento/cafe-filosofico-cpfl-programacao-a-definir-2012-08-26/>>. Acesso em: 14 mar. 2014. Palestra gravada em Campinas-SP, 10 maio 2012.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da filosofia: do romantismo ao empiriocriticismo*. São Paulo: Paulus, 2005. v. 5.

- RIBEIRO, Francigelda. *A chave do amor e outras histórias piauienses*. 2007. Disponível em:< <http://www.portalentretextos.com.br/colunas/palavra-aberta/a-chave-do-amor-e-outras-historias-piauienses,208,415.html>>. Acesso em: 10 abr. 2014.
- _____. Tetralogia piauiense de Assis Brasil: interface entre o literário e o social. In: BRANDÃO, Saulo *et al* (Org.). *Literatura de subversão: três estudos*. Recife: Bagaço, 2008.
- RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade de literatura brasileira. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Ed. Americana/Prolivro, 1974, p.30-61, v.I.
- RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alan François e tal. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. São Paulo: Documentos, 1969.
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Crítica literária: em busca do tempo perdido?* Chapecó: Argos, 2011.
- SALGUEIRO, Wilberth. *Forças & Formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: EDUFES, 2002.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. Anotações sobre a poesia brasileira de 1922 a 1982. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário: ensaios Bienal Nestlé de Literatura Brasileira*. São Paulo: L. R. Editores Ltda, 1983.
- SANTIAGO, Silviano. Fechado para balanço: 60 anos de modernismo. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário: ensaios Bienal Nestlé de Literatura Brasileira*. São Paulo: L. R. Editores Ltda, 1983.
- SCHLEGEL, Friedrich Von. *Dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Filosofia da arte*. São Paulo: Edusp, 2010.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- SILVA, Franklin Leopoldo. Ética e situação limite. *Revista Cult*, 2010. Disponível em:<<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/04/etica-e-situacoes-limite/>>. Acesso em: 24 fev. 2014.
- SILVERMANN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- SUPLEMENTO Dominical do Jornal do Brasil (SDJB). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1956 a 1961.
- SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

TEZZA, Cristóvão. In: BALLESTEROS, Cecília. *A nova literatura brasileira: jovem, branca, urbana e de classe média*. São Paulo, 16 mar. 2014. Disponível em <http://brasil.elpais.com/brasil/2014/03/16/cultura/1395005272_200765.html>. Acesso em: 30 mar. 2014.

VELTMAN, Henrique. *Os comunistas festivos*. In: ASA: Órgão informativo e de divulgação cultural da Associação Scholem Aleichem de Cultura e Recreação. Rio de Janeiro, mar./abr. 2010, p.8. Disponível em: <<http://www.asa.org.br/sistema/imagens-sistema/4995ASA%20ed%20123.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2013.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ANEXOS

Anexo A

O ziguezague da vida literária

“O inesperado é a meta de todo escritor, e o tempo, para que este seja alcançado, pode ser a própria vida” (Assis Brasil).

Francigelda Ribeiro – Para iniciar, que fato ou quais fatos lhe pareceu (permaneceram) mais marcantes em sua carreira de crítico literário?

Assis Brasil – Em quase sessenta anos de minha carreira literária, tenho, hoje, 132 livros⁴⁵. A chamada vida literária – a marginália da criação – vem me acompanhando, ora de maneira benéfica, ora de maneira patética. Para o escritor, conhecer o ser humano, em toda a sua complexidade é muito importante, embora esse contato, muitas vezes, seja negativo. Minha vida literária começou no Rio de Janeiro, praticamente quando comecei a escrever para jornais – de modo geral, crítica literária – e a publicar livros. Era década de 1950, quando fui atuar no SDJB, como crítico literário – de vez em quando também publicava alguma ficção – e quando comecei a conhecer de perto escritores e a vida literária, ou seja, o que envolve a atividade criativa. Esse aprendizado do período em que estive no SDJB foi o que mais marcou minha vivência de crítico. O SDJB me deu um estofo cultural muito grande. Li os críticos da cultura da época e os escritores brasileiros que iam surgindo e apoiei muitos escritores que já tinham publicado livros, mas não tinham chamado a atenção das grandes mídias, que, em questão de cultura, são limitadas e omissas, o que acontece ainda hoje. Naquela década, nomes como Clarice Lispector, Autran Dourado, Adonias Filho, Herberto Sales, estavam ainda no desvão do esquecimento. Analisei as obras deles no SDJB, textos que depois redundariam em livros.

FR – Qual a projeção dos chamados escritores invisíveis no seu exercício crítico?

AB – Os invisíveis? Eram os excluídos, exatamente os que me interessavam. Os estreatantes, sobretudo, não tinham vez naquelas mídias, por razões as mais estranhas possíveis: desconhecimento da parte dos críticos, política e ignorância. Já na década de 1960, lembro-me 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, os escritores tidos por esquerdistas tinham a sua vez

⁴⁵ Mais um livro infanto-juvenil foi lançado, depois da entrevista. Portanto, sua obra consta, atualmente, de 133 títulos publicados.

nas mídias. Muitos que não pertenciam à esquerda partidária foram excluídos, como é o caso do notável romancista baiano Adonias Filho, escrevi um livro sobre a sua obra, priorizando seu potencial literário, sua postura política partidária não me interessava. Ele é um dos escritores que precisam ser reabilitados. Na época, creio que por volta de 1967, Adonias Filho era diretor da Biblioteca Nacional, onde recebia alguns amigos. Naquele momento, eu estava trabalhando na *Tribuna da Imprensa*, um jornal de oposição à ditadura. Seu redator chefe, Hélio Fernandes, de vez em quando era preso, eu o vi, muitas vezes, saindo algemado da redação. Uma noite, trabalhando por lá, recebi um telefonema de um amigo meu, um maranhense, José Paes de Andrade, ligado à área do cinema, comunicando que havia sido preso, que estava na Praça da Harmonia. Como? – perguntei. Ele disse que estava no quartel e ninguém até então tinha falado com ele. Ele fora preso porque frequentava a Cinemateca do Museu de Arte, um foco, segundo os meganhas, de comunistas. Zé Paes me sugeriu, já que eu era amigo do Adonias Filho, que fosse à Biblioteca Nacional e pedisse para ele mandar soltá-lo, pois ele já havia soltado muitas pessoas presas por questões culturais que os militares julgavam suspeitas. No dia seguinte fui à Biblioteca. Adonias foi me vendo e dizendo: “já sei por que veio me procurar. Você quer que eu interfira para soltar algum amigo seu”. Eu expliquei a situação, ele perguntou onde o Zé Paes estava e disse que ia ver o que podia fazer. Ele o soltou, de fato. Esses gestos de solidariedade, acima de qualquer corrente política, não entram na história, ficam omissos. Excluído dos hegemônicos e do cânone, Adonias ainda é um nome desconhecido.

FR – Durante o seu trabalho no SDJB, alguma tendência ou autor recebeu destaque especial?

AB – 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. Contista admirável, desde o seu livro de estreia, passei a apontá-lo como um dos pioneiros do conto de flagrante. Tanto é que coloquei Samuel Rawet – poucos se interessavam pelos *Contos do Imigrante* – como um dos fundadores de uma Nova Literatura, ao lado de outros, inclusive, de Geraldo Ferraz, outro nome esquecido. Rawet publicou muitos outros livros extraordinários por editoras marginais, porque o seu primeiro editor não quis mais publicar suas obras, o todo poderoso José Olympio. Rawet se sentia frustrado e amargurado – engenheiro de profissão, participou da construção de Brasília, ao lado de seu amigo, o poeta Joaquim Cardoso. Enquanto estava no Rio de Janeiro, muitas vezes tomei cafezinho com ele e com Fausto Cunha, num boteco do Largo do Machado. Em 1974, viajamos para Curitiba, onde foram jurados em um concurso literário.

Eram cabeças pensantes e marginalizadas pelo sistema. Rawet acabou voltando para Brasília. O síndico do edifício onde morava foi quem primeiro nos disse que Rawet estava mentalmente perturbado. Tempos depois, foi encontrado morto, sozinho. Ao lado, havia uma sacola de supermercado cheia de baganas de cigarro. Fausto Cunha – que também teria uma morte inglória (grande cabeça, grande intelecto) – quando soube, pegou um avião e foi ao enterro do amigo. Rawet era polonês naturalizado brasileiro, praticamente criado em São Cristóvão, no Rio de Janeiro. Assimilou nossa língua literária de modo extraordinário, foi um grande estilista. Outro contista também marginalizado é o maranhense Rodrigues Marques. Por alguma razão misteriosa, ele nunca teve chance alguma com os editores. Publicou seus livros marginalmente, por interferência financeira de um irmão. Marques morava no Rio, mas isso de nada adiantou para a edição de seus livros. Dediquei-lhe várias páginas na minha crítica. Por causa do Rodrigues Marques, ganhei um dos grandes prêmios literários, Contos de Carnaval, patrocinado pelo JB, em 1959. Havia um bar, o Vermelhinho, em frente ABI, na Rua Araújo Porto Alegre; ali se reuniam alguns intelectuais. Por vezes, eu me encontrava lá como Rodrigues Marques. Numa certa tarde, encontrei lá o escritor, que foi logo me perguntando se eu iria participar do concurso do JB. Eu disse que não estava sabendo, ele me perguntou se eu tinha algum conto que tratasse do carnaval e me disse que as inscrições se encerrariam no dia seguinte. Ainda disse que a comissão julgadora seria Manuel Bandeira, Rachel de Queiroz e Barbosa Lima Sobrinho. Eu tinha escrito um conto sobre vida de uma lavadeira minha, uma velhinha que morava na Rua Ipiranga, num porão. E que já tinha sido rainha de carnaval. Rodrigues Marques estava concorrendo com os *Quatro filhos do Papa*. No dia seguinte, mandei o meu conto, *Salomé e o carnaval*, hoje incluído no volume *A vida não é real*. Ganhei o primeiro lugar e Rodrigues Marques, o segundo lugar. Fomos juntos receber o dinheiro, cinco e três mil cruzeiros, respectivamente. Rimos muito do caso. Um amigo disse que eu tinha que dar algum dinheiro para o Rodrigues Marques. Ele bebia muito, andava muito angustiado, morreu de cirrose hepática. Sua obra, importante, ainda está ali naquele desvão da ignorância. Fomos vizinhos de sítio, no caminho de Friburgo, onde tomamos alguns porres, mas aquilo não era a minha praia.

FR – Como você tratou da esquerda partidária, esclareça melhor como você se posicionou diante de tal movimento.

AB – Eu tinha a ousadia e a satisfação de escrever sobre livros de estreia, sem sequer perguntar a postura política do escritor, que não vinha ao caso. Essa prática é algo temerária, do ponto de vista crítico, pois não se sabia realmente se o escritor confirmaria suas qualidades

literárias, mas eu agia por intuição ou por algum conhecimento estático, após ler o livro. Foi assim, por exemplo, com José J. Veiga. *Os Cavalinhos de Platiplanto* foi por mim comentado numa página inteira do SDJB. Ele começou a publicar com 45 anos de idade; goiano, era tradutor da Fundação Getúlio Vargas. Depois da crítica, eu o conheci e nos tornamos amigos. Escrevi sobre outros livros dele. Felizmente não ficou naquele desvão, mas sofreu um tropeço, quando a Editora Civilização Brasileira quis transformá-lo num escritor esquerdista, participante, um viés retrógrado do editor festivo, Ênio Silveira, que se recusou a lançar Samuel Rawet e Clarice Lispector por julgá-los como alienados. Ele queria concorrer com o José Olympio – que editava diversos autores, de diversos segmentos sociais. Dalton Trevisan, o curitibano, e o Moacir C. Lopes, cearense, arribaram da Civilização Brasileira, porque não recebiam os direitos autorais corretamente. O Carlos Heitor Cony continuou lá, porque era comensal, ou *beberral*, do editor que queria panfleto e não arte e promovia conchavos. Era, na verdade, um grupo, alguns deles se autodesignavam de “Esquerda festiva”. Todos os dias, à tarde, depois de algum expediente, eles se reuniam no hall do Hotel OK, no centro do Rio, para beberem uísque. Do grupo também faziam parte Paulo Francis, outro arrivista, Nelson Werneck Sodré, Nelson Coutinho, Leandro Konder e outros. Nesse passo da vida literária, na mesma época, havia outro editor de visão mais ampla acerca da literatura, o baiano Gumercindo Rocha Dória, que tinha as suas Edições GRD, que lançou os primeiros livros de Rubem Fonseca e Nélide Pinõn, entre outros jovens, e uma coletânea de ensaios sobre poesia do Mário Faustino, que eu organizei logo após a morte do poeta, em 1963. Fui o primeiro, antes de Benedito Nunes, a recolher trabalhos de Mário publicados no SDJB. Bem, o Gumercindo pertencera ao partido do Plínio Salgado, e por isso era considerado direitista. O Ênio o odiava. Um dia, chegando à livraria da Civilização Brasileira, na Rua Sete de Setembro, viu em um dos balcões, vários livros das Edições GRD. Fez um escândalo, gritou, esbravejou, jogou os livros no chão e demitiu o funcionário responsável por aquilo, o Geraldo Magela. Gritou que não queria livros daquele fascista em sua livraria e mandou jogar os livros na sarjeta. Vários passantes se beneficiaram com esse evento, um gesto de um fascista esquerda festivo. Algo que os nazistas fizeram em muitos lugares. Como estávamos naquele transe político, a sua livraria foi derrubada a golpes de trator pelo militares, porque era um comunista, um pseudocomunista.

FR – Certa feita, você me relatou que teve uma indisposição, nos caminhos literários, com Otto Maria Carpeaux. Como se deu o fato?

AB – Como lhe disse Otto Maria Carpeaux não tinha simpatia por mim, por conta de uma crítica que saiu no SDJB, em uma seção chama *Tabela*. Por força de alguns comentários, ele afirmava que a crítica não elogiosa havia sido feita por mim, quando na verdade, tinha sido o Gullar quem a escrevera. Mesmo sabendo dessa indisposição dele para comigo, em uma entrevista que fiz com vários escritores e críticos no caderno de comemoração de um ano do SDJB, eu peguei também o depoimento dele, no Jornal *Correio da Manhã*, reconheço que ele era um grande e experiente ensaísta. Em relação à sua quilométrica *História da literatura ocidental*, muitos diziam que, em terra de cego, ele passou a posar de gênio. Alguns, nos bastidores, diziam que ele havia “mamado” muito da Enciclopédia Italiana, nas noites insones, transcrevendo em outra língua, com outra sintaxe as informações lidas. Mas a história comigo foi outra. Eu escrevi um ensaio, para o SDJB, fazendo um paralelo entre a literatura russa e a brasileira. Algum tempo depois, ligou para mim um editor que queria lançar uma coleção sobre autores russos, principalmente sobre os contistas. A supervisão era do enciclopedista Otto Maria Carpeaux, que faria a introdução particular dos dez volumes da coleção. Como aquele editor e sua equipe haviam, naturalmente, lido o meu trabalho no SDJB, me telefonaram, propondo que eu fizesse a introdução geral da coleção, com certa pressa. Fui até lá, aceitamos o valor, seria quinze mil cruzeiros. O editor, que se chamava Jacob concordou e pediu que eu tivesse pressa, pois os livros já estavam sendo impressos. Na semana seguinte, levei o trabalho e ele acertou que eu receberia o pagamento na semana seguinte. Quando voltei à editora (costumo dizer que sou, como romancista, um psicólogo amador), observei no editor alguma mudança repentina. Ele me estirou a mão fria e magra e me pediu que sentasse. Então disse que havia surgido um pequeno problema e que meu texto não seria mais publicado. Eu perguntei a razão, ele disse que o Sr. Otto Maria Carpeaux não queria o texto. Naquele momento, imaginei que ele não tivesse gostado do meu trabalho, dada a sua sapiência enciclopédica. Ele, um nome; eu, um neófito das Letras. Perguntei então se ele não tinha gostado do texto. O editor disse que ele não o havia lido. Fiquei aliviado, mas indignado. O Jacob estava trêmulo e suava. E disse mais: o professor Carpeaux disse que se eu colocar o seu prefácio, ele retirará todas as introduções que fez. E fez questão de esclarecer: “Ele é uma referência, uma garantia de venda”. Eu disse ao Jacob: “em relação a mim, o senhor lava as suas mãos como Pilatos?”. Ele se levantou, como quem queria se despedir e perguntou como ficaríamos. Eu também me levantei e disse que ele tinha que me pagar o que combinamos e só assim eu iria embora. Ele vacilou um pouco, deu alguns passos na sala e de repente chamou o seu secretário e disse laconicamente: “Faça um cheque de quinze mil cruzeiros para o Sr. Assis Brasil”. E se retirou da sala. Esperei, peguei o cheque e

fui embora. A coleção saiu, sem a minha introdução. Ficou boa, o Gilberto Mendonça Teles se utilizou dela em suas aulas por muito tempo. Bem, mas a minha história com o Carpeaux não se encerra aí. O destino, tecendo as suas malhas – como diria Ulisses – nos proporcionou algo estranho. O Carpeaux tinha feito para Ediouro, do Rio, um livro chamado *Bibliografia crítica da literatura brasileira*, uma espécie de dicionário de nome e obras, mas com a omissão de muitos nomes importantes. Quem ele não gostava não entrou, como Dalton Trevisan. Na época, Carpeaux havia falecido há pouco tempo, eu estava fazendo para as Edições de Ouro uma série de introduções a livros de escritores estrangeiros. Então, como o gerente de lá, Osmar, já conhecia o meu trabalho – já lhe tinha vendido o *Beira rio beira vida* para edição de bolso e, mais tarde, venderia *Os que bebem como os cães* – me chamou para completar a *Bibliografia crítica* do Carpeaux, um parente dele tinha dado autorização. Eu acrescentei quase cinquenta novos nomes, principalmente de escritores novos, Dalton Trevisan, José Louzeiro, José Edson Gomes e muitos outros. O livro, nessa estranha parceria, ficou bom. Comentando o caso com Fausto, ele disse com um sorriso mordaz que tinha sido o próprio Carpeaux quem pedira para eu fazer o trabalho. E fomos tomar um cafezinho com o Samuel Rawet.

FR – José Louzeiro é um nome com bastante relevância na sua crítica. O que chamou sua atenção na ficção desse ludovicense?

AB – Fui o primeiro crítico a falar da obra dele, na época do SDJB. Tudo aconteceu, em uma ocasião na qual eu fui almoçar na Cinelândia, centro do Rio, num restaurante especializado em massas, eu gostava do ravióli de lá. Então, me encontrei com o cineasta Miguel Borges, foi ele quem me apresentou o Glauber Rocha. Borges me disse que estava indo para o atelier do pintor Benjamin Silva, medalhista em algumas exposições de pintura e me convidou para acompanhá-lo. Fui com ele. Era em um décimo terceiro andar na Rua Senador Dantas. Benjamin me recebeu muito bem, estava terminando um quadro. Ele nos ofereceu um vinho, foi então que se voltou para mim, de repente, e perguntou se eu acreditava em destino. Eu disse que sim. Ele disse que estava, há alguns dias, esperando me encontrar, porque acompanhava meu trabalho no SDJB e havia percebido o perfil do meu trabalho, o meu desprendimento em divulgar autores jovens. E disse que tinha um livro o qual estava ilustrando para me mostrar. Estirou-me os originais e me pediu que eu fosse lendo, enquanto ele terminava o quadro, pois teria que mandá-lo para a Bienal de São Paulo e de Veneza. Peguei os originais e, como a sala estava meio escura, adaptada para o seu trabalho de artista plástico, fui para o parapeito de uma janela e fiquei ali, lendo o livro, o autor se chamava José

Louzeiro. Fui lendo e me entusiasmando, belíssima linguagem, ótimas histórias, observações argutas de um autêntico escritor, ao nível de um Rawet. O Benjamin Silva de vez em quando me dava uma olhada, eu lia, em silêncio. De repente ele me disse em tom de brincadeira: “Estou preocupado, não com a sua leitura, mas temendo que você despenque dessa janela”. Desci da janela e me sentei numa almofada no chão. Arranjei uma lanterna e foquei no livro. Perguntei ao Benjamin se ela já havia feito as ilustrações dos contos. Ele disse que sim, ligou a lâmpada e continuou a conversar com o Miguel Borges. Terminei de ler o livro do Louzeiro já bem tarde. Pedi ao Benjamin que dissesse a ele que fosse ao SDJB com uma cópia dos originais e algumas ilustrações. No dia seguinte, foram os dois lá, pintor e escritor. Louzeiro tinha uma cara meio patética. Eu conheceria a sua vida, passo a passo, nos tornamos grandes amigos depois. Dediquei ao seu livro uma página inteira do SDJB, incluindo algumas ilustrações do Benjamin. Louzeiro se destacou, publicando uma série de romances policiais. Vendia bem, era cobrado pelos editores e escrevia ininterruptamente. Até que escreveu a história de marginais na Amazônia, apressado, sem pesquisas, acabou colocando na selva brasileira alguns chimpanzés. Quando o SDJB fechou, foi ele quem me recomendou para trabalhar na Enciclopédia Britânica. O redator-chefe era o romancista carioca Antônio Callado e o projeto era uma versão da Britânica, a Enciclopédia Barsa. Nela, há inúmeros verbetes de minha autoria, inclusive o de Poesia. O outro verbetista de literatura brasileira era o Afrânio Coutinho. Repartimos os nomes, ele ia passando as sugestões para mim e perguntando se eu queria aquele escritor ou não. Quando eu dizia: “este não”, ele morria de rir. E assim fizemos a nossa parte muito bem paga, por sinal. Bem, quando me indicou para falar com o Callado, o Louzeiro me disse, “vá bem arrumado, Callado é de hábitos londrinos”. Como estava desempregado, naquela altura do fim do SDJB, verifiquei que só tinha camisas esporte, nenhuma para gravata. Tinha um terno cinza todo enxovalhado, mesmo assim me arrumei, botei uma gravata marrom em cima de uma camisa azul, calcei o único sapato e fui, era na Rua General Polidoro, em Botafogo. Ao adentrar o edifício, tropecei num tapete da entrada e o sapato direito abriu a sola, e ficou com a boca escancarada como um jacaré ao sol. Tentei arrumar, mas não houve jeito e assim, meio mancando, entrei. Fui recebido pelo Octávio Mello Alvarenga, secretário do Callado, mineiro, romancista, havia recebido um prêmio Walmap também. Ao me ver manco, ele me perguntou o que eu tinha na perna? O Louzeiro era *copy desk*. Ficou lá quando eu saí. Os anos, foram passando, fui tratar da minha *Tetralogia piauiense*, já toda esboçada na minha cabeça. Escrevi os quatro volumes no Hotel Santa Rita, onde morava então. Louzeiro tinha passado para a Civilização Brasileira e se embrenhou naquele esquema festivo. Como o romance *Beira rio beira vida*, da minha

Tetralogia, ganhei o Prêmio Walmap, em 1965. Nesse período, voltei a me aproximar do José Louzeiro e de maneira dramática, pois, um mês depois do Walmap, sofri um grave acidente. Ocorreu em frente ao teatro Municipal: um caminhão desgovernado jogou um poste de ferro nas minhas costas. Eu estava na calçada. Aquele barulho de ferragens, o aglomerado de pessoas e eu sangrando no chão, o peito cheio de furos do vidro das lâmpadas. Fui socorrido por um guarda, a quem passei o telefone do Elysio Condé (do *Jornal de Letras*), enquanto felizmente um enfermeiro fez um garrote no meu braço com meu próprio lenço, admirado por eu estar lúcido. Veio a ambulância do Hospital Souza Aguiar. A enfermaria estava cheia de acidentados, um horror. De lá fui levado por um ortopedista para Hospital da Cruz Vermelha, onde fui submetido a duas cirurgias. Ainda no hospital, recebi a visita dos escritores Herberto Sales e José Cândido de Carvalho. Fui convalescer no Hotel Santa Rita, onde recebi a visita do amigo José Louzeiro que se dispôs a me levar, toda semana, ao ortopedista na Rua Real Grandeza. Ele fez isso no seu fusquinha, com o maior desvelo e solidariedade. Praticamente me carregava nas costas, nordestino forte. E assim foi até o fim do tratamento. Nós já tínhamos antes passado por outra experiência, quando trabalhávamos no *Diário Carioca*, conhecido por vagão da fome. O jornal era bem feito, aprendi muito lá; tivemos como chefe do *copy desk* o Luiz Edgar de Andrade, que mais tarde iria chefiar a redação da TV Manchete. Nesse período, eu ainda estava no SDJB. Louzeiro só tinha o *Diário*, naquele momento, que atrasava três ou mais meses o pagamento. Louzeiro, casado, uma enteada, sem dinheiro. Emprestei-lhe algum dinheiro e ele pagava encadernando livros meus. De repente ele escreveu um romance sobre o bandido Lúcio Flávio, teve grande sucesso, continuou a publicar outros livros na mesma linha. Saiu do sufoco por algum tempo. Você conhece a vida? Como o destino tece as suas malhas, quer para o homem bom ou para o homem mau? Louzeiro era diabético e não sabia. Horas e horas sentado no computador escrevendo, escrevendo, as pernas acabaram esclerosando. Quando eu estava para vir para Teresina, ainda em 2008, fui visitá-lo. A mulher o havia abandonado; ele estava sendo cuidado por uma enteada e um empregado que o ajudava na sua cadeira de rodas. Quando adentrei o pequeno apartamento dele, tomei um susto, tinham amputado as duas pernas do meu amigo. Eu sussurrei: “Meu Deus”. Ele, irônico e mordaz, tentou brincar: “Você não é ateu, Assis?”. Disse-lhe: “Vou embora do Rio”. A nossa conversa foi um ressentimento total diante da vida literária, da vida... Soube que ele foi convidado recentemente para uma homenagem na feira do livro de São Luís.

FR – Fale um pouco da sua trajetória após o fechamento do SDJB.

AB – Ao receber a notícia formal do fechamento, por ordem da Diretoria – Nascimento Brito, um perseguidor contumaz do Suplemento que era mantido pela Condessa Pereira Carneiro – me virei para o Gullar e disse: “Estamos desempregados”. O Gullar já estava trabalhando no *Diário de Notícias*, eu não tinha nada. Só lembrando que foi no *Diário* que se travou a polêmica crítica entre Álvaro Lins e Afrânio Coutinho, que queria acabar com a crítica de rodapé. Colaborei com os dois críticos. Com Afrânio Coutinho, participei da *Enciclopédia de literatura brasileira* e da coletânea *Literatura no Brasil*. Álvaro Lins, naturalmente lendo a minha coluna no Caderno B, no JB, me convidou para colaborar com artigos na sua página no *Diário de Notícias*. Como o SDJB tinha se acabado, o Reynaldo Jardim arranhou para mim uma coluna literária no Caderno B, também criado por ele. A Condessa gostava muito dele, e autorizou que ele me convidasse. O redator chefe naquele momento, Alberto Denis, me disse que eu deveria escrever uma coluna de 30 linhas, duas vezes por semana. Comecei a fazer a coluna, comentava livros, fatos da vida literária, fazia resenhas. Estava indo tudo bem, inclusive, já estava prestes a tirar férias, quando, entrou de novo na minha história o Ênio Silveira. Ele lançara uma Biblioteca Popular para vender livros com preço mais em conta, eram livros de bolso, mal feitos, papel ordinário e sem revisão, o que era pior. Depois de lançar vários livros, um dia critiquei o tal projeto, assinalando a falta de revisão, o que tornava os livros quase ilegíveis. Então, houve algo curioso, porque a tal coleção popular, econômica, fora financiada pelo Banco Nacional (José Luiz de Magalhães Lins) o mesmo que patrocinara o Walmap. Então o Banco Nacional estava emprestando dinheiro para o JB, que estava em crise. Quando fui levar a minha coluna para o Nonato Massom, ele me deu essas informações e me pediu que repensasse, mas eu disse que podia publicar. Antes de a coluna sair, eu tirei férias e fui para Itapecerica, na Bahia, visitar uma amiga. Era época de carnaval. Aproveitei e levei uma pequena máquina de escrever, pois queria organizar meu livro de ensaios sobre William Faulkner, que foi publicado em 1964. Quando voltei, fui direto ao Departamento de Pessoal, já sabendo o que acontecera: eu estava demitido, sem explicação, mas recebi a indenização de praxe. No meu lugar, assinando a coluna, ficou o maranhense Lago Burnet, outrora companheiro do Gullar e do Sarney. Não reclamei da Condessa, nem do Reynaldo Jardim. Fui em frente cuidar dos meus livros, estava em contato com Gumercindo Rocha Dória (Edições GRD), lá criei um Clube do Livro, com algum sucesso.

FR – Como foi o seu contato com Carlos Heitor Cony?

AB – Quando eu trabalhava no SDJB, tínhamos um relacionamento cordial. Um dia, ele apareceu lá com o seu romance de estreia, *O ventre*, um livro à Émile Zola, mas bom. Não

sou radical e nunca tive preconceito em elogiar um livro bom, ainda que tivesse traços acadêmicos e tradicionais. Como ele fazia parte daquela Esquerda festiva, o Ênio tinha publicado o livro, publicou também outros. Enquanto eu elogiei, tudo bem. Mas um dia apareceu com um negócio chamado *A verdade de cada dia*, me entregou os originais e me pediu um prefácio. A coisa ruim. Sugeri-lhe, por exemplo, que mudasse o ponto de vista da narrativa, passando da primeira pessoa para a terceira, eu queria ver se ele salvava o romance, mas não houve jeito. Ele publicou o livro, sem o meu prefácio. Quando o livro foi publicado, escrevi sobre o romance no SDJB, apontando-lhe as falhas. Ele apareceu lá meio constrangido para me dizer que o Ênio não havia gostado da crítica e disse que a coisa tinha sido pessoal. Eu disse que ele entendesse como bem quisesse. Cony se levantou e foi embora. Costumo dizer que a minha autonomia crítica acarretou prejuízo para a minha carreira, enquanto crítico e enquanto ficcionista. Lembro-me que o Cony ainda cometeu uma vingança mesquinha e primária. Ele foi a um sebo, o da Livraria São José, e perguntou ao Vieira – este me contou depois – se ele tinha meu primeiro livro, *Verdes mares bravios*. Ele comprou os dez exemplares que havia e depois distribuiu entre os membros da Esquerda festiva, dizendo: “Olhem o primeiro livro do nosso crítico”. Disse isso para reforçar a algazarra da noite. Quem me contou foi o Geraldo Magela, o daquela história dos livros do Gumercindo. Porém, o Cony nunca se afastou totalmente do SDJB, depois, ele entrou para a Academia Brasileira de Letras. Como eu sempre ia lá assistir a conferências, de vez em quando, me encontrava com ele. Conversávamos, ele sempre simpático. Depois de algum silêncio, ele publicou *Quase memória*, uma biografia do pai escrita com muita sensibilidade.

Quando eu estava prestes a voltar para o Piauí, me encontrei com ele na ABL, ele me disse: “Você sabe que tenho o seu primeiro livro?” Eu disse: “sei”. Ele complementou: “Está na minha estante”. Estava envelhecido, bengalante e gordo. Meu livro de estreia foi reeditado pela Editora Melhoramentos, em 1988, para a área infanto-juvenil. Eu fiz algumas alterações, afinal de contas, fora escrito por um adolescente.

FR – Como nasceu a ideia de escrever os romances históricos?

AB – Com tantas idas e voltas, diria que essa entrevista poderia se chamar O zigzague da vida literária. Pois bem, essa história dos romances históricos está ligada ao meu contato com Autran Dourado. Eu nunca tinha escrito um romance histórico, nem pensava em fazê-lo. Então, um dia estava assistindo a uma conferência na ABL, quando vi Autran Dourado me perguntou se eu não queria escrever um romance histórico. “Eu não havia antes pensado nessa possibilidade”, disse-lhe. Então, ele falou que havia sido convidado para escrever um romance

histórico por um almirante chamado Macedo Soares, ele era de família ilustre e queria abrir uma editora. Autran me disse que eu escrevia sobre tudo e que deveria aceitar, ele me recomendaria para substituí-lo e ainda fez questão de dizer que o almirante ia pagar bem. Depois da conferência, nos despedimos e ele voltou a falar que iria me recomendar e disse que o livro seria sobre o holandês Maurício de Nassau e que já havia uma espécie de roteiro, pois alguém iria fazer um filme para a TV Globo. Além de psicólogo amador, como já disse, eu tenho a mania de, quando converso com alguém, olhar bem no fundo dos olhos, para ver se elas estão concentradas no que digo ou divagando. Bem, por essa mesma época, eu chefiava o *copy desk* da revista *O cruzeiro*, no seu final melancólico, Assis Chateaubriand à morte, o seu Império jornalístico à deriva e já alguns urubus sobrevoando o espólio. Um dia, por lá, de repente um repórter foi me chamar para falar com um casal de idosos que dizia ter viajado em um disco voador. A revista tinha se especializado no assunto, inclusive com fotos estranhas de supostos discos. Fui então falar com o casal, dois idosos trêmulos e assustados. A redação da revista, cheia de curiosos. Sentei ao lado deles, repórteres e fotógrafos em volta, e lhes perguntei: (também para mim era uma experiência nova com pessoas): “Então viajaram em um disco voador? Onde foi isso?”. A mulher disse que ele pousara no quintal da casa deles e que um homem de cabeça grande os convidou para embarcar, dizendo que eles não deveriam ter medo, que eles iriam ver a beleza do Universo. O marido perguntou ao alienígena: “Por que nós?”. Ele respondeu que era uma dádiva de Deus. Para encurtar esse preâmbulo aos romances históricos, eu me aproximei dos dois, olhei nos olhos deles e percebi que os olhares estavam perdidos, não estava fixos em nada ali, não me fixavam também. Bem, isso deve ocorrer aos demais ufólogos. Estou contando isso porque vi a mesma coisa nos olhos do almirante, ele parecia um louco, o que iria acontecer dali em diante comprovaria o que estou relatando. O almirante tinha passado por uma experiência editorial na Francisco Alves, o Fausto Cunha o conheceu. Quando cheguei ao escritório dele, que era todo um andar luxuoso, com várias empresas de pecuária, criação de cavalos, ele tinha alguns no Jockey Clube para corridas e mais a editora, no quinto andar. A coisa era luxuosíssima. “O homem tem dinheiro”, pensei. Entrei, várias secretárias me receberam e me levaram a sentar numa poltrona enorme, na qual fique praticamente afogado. Parece que os executivos têm a pretensão de humilhar os humildes. De repente deparo-me com o homem, enorme, cavalhar, cabelo lusco-fusco, voz de trovão. Falou: “O Dourado recomendou o senhor”. As empresas todas, mais de dez, tinham nome de Rio Fundo. Ele continuou dizendo que gostaria primeiro de publicar um romance histórico sobre o Almirante francês Villegagnon. Disse que era apaixonado pela vida dele, mas como tinha pressa de inaugurar a Rio Fundo Editora, queria

publicar antes um romance sobre Maurício de Nassau, pois já tinha um roteiro da vida dele. Ele me perguntou o que eu achava. Eu disse que poderia iniciar pelo holandês e que depois, faria sobre o francês. Lembro-me que ele disse: “Ótimo, Sr. Assis Brasil. Sei que vamos nos dar bem. O senhor me diz o seu preço”. Sei que ele já foi se arrumando para preencher um cheque, como adiantamento dos direitos autorais. Eu me aproximei para receber o cheque e o olhei nos olhos dele, lá estava aquele mesmo vácuo do casal do disco voador, não se fixava em ponto algum. Fiz o romance, venderam nove edições rapidamente. Concebi o romance cheio de aventuras, minha intenção era esta. O almirante ficou deslumbrado, pois o primeiro romance de sua editora fora um sucesso. Aí ele me cobrou imediatamente o romance sobre Villegagnon. Ele me pagava direitinho, adiantava dinheiro e o que eu queria, até os livros para pesquisa. Enquanto eu ia escrevendo, ia acontecendo algo estranho com as suas empresas. Foram fechando uma a uma. Por alguma razão misteriosa, o império desabava. Acabou ficando só com a editora. Mudou-se da suntuosidade para uma pequena sala, em uma outra rua. Me lembro bem, ele devia ter mais de 30 funcionários. Fiz o romance *Villegagnon: paixão e guerra na Guanabara* como, de fato, eu concebo um bom romance, sem as concessões do *Nassau*. Eu sabia que não iria vender bem como o outro, mas meu compromisso é com a literatura, afinal. O almirante publicou livros de outros autores também. Certa feita, colocou lá o Virgílio Moretzsohn para gerenciar a coisa e desapareceu. Depois disso, fiquei interessado em escrever outros romances históricos, foi quando li em um livro do Márcio Jardim sobre a Inconfidência, relatando que a Maçonaria tinha feito uma trama para substituir Tiradentes na forca. Então passei a pesquisar sobre o assunto. O Vieira, do sebo São José, me arranjou quase cem livros, li todos, fiz o romance com base em muitas pesquisas. Fui à editora do almirante, havia lá o filho dele, um rapaz subserviente, o pai o desprezava. Percebi que não seria bom deixar o *Tiradentes* por lá, resolvi entregar os originais para a Imago Editora, que já tinha publicado dois livros meus, *Manuel e João: dois poetas pernambucanos* e *Joyce e Faulkner: o romance de Vanguarda*. Com o primeiro, ganhei o prêmio José Veríssimo da Academia Brasileira de Letras. Por causa da temática do *Tiradentes: poder oculto o livrou da forca*, suponho, as mídias ficaram reticentes e omissas. O JB deu uma página, num tabloide. A curiosidade é que um programa de TV chamado Sem Censura me convidou, mas vetou a divulgação do livro, por conta da trama da maçonaria. O romance saiu em 1993. Inclusive, na noite de autógrafos em Copacabana, um professor do Rio Grande do Sul disse, sem ler o livro, que se tratava de um estelionato literário. Isso porque, em epígrafe, citei Machado de Assis, ao afirmar que Tiradentes tinha morrido em 1816 e não em 1792, data do suposto enforcamento. E que ele vivia de uma pensão dada por

D. João VI. Um dia, o almirante me encontrou na rua e reclamou por eu não ter levado o *Tiradentes* pra ele editar. Eu disse que o filho dele havia mostrado pouco interesse. Então ele disse que o filho não tinha jeito mesmo. Me convidou a ir à editora que ainda continuava no mesmo endereço. Nessa altura, eu estava interessado na história de Jovita Alves Feitosa, uma cearense/piauiense, que estivera ou não na Guerra do Paraguai. Interesse que veio junto com as histórias de Solano Lopes, de D. Pedro II e do advento da República. Esse livro, sobre Jovita – figura extraordinária – eu dei para uma nova editora chamada Notry, uma famosa gráfica. Não foi para frente, embora estivesse lá o produtor da Rio Fundo – ele fazia o contato entre editoras e gráficas. Bem, existia uma índia a qual eu admirava muito, a índia tupinambá Paraguaçu, juntamente com o marido, o famoso Caramuru – ambos estiveram na França. Os dois estão enterrados em uma das igrejas católicas que ela mandou construir. Senti nostalgia da Rio Fundo e daquele louco e levei o *Paraguaçu e Caramuru: paixão e morte da nação Tupinambá* para ele. A Rio Fundo fez uma bela edição, o almirante voltou para o seu sítio e seus cavalos. A editora fechou. Verifiquei que entre os fatos marcantes da História do Brasil, para mim, faltava a história da fundação de São Paulo, os bandeirantes. Ali, por volta de 1554: Anchieta, Nóbrega, Tibiriçá. Então, surgiu o romance *Bandeirantes, os comandos da morte*, levei-o para Imago. O editor decidiu lançar os seis volumes em uma edição conjunta. Uma proeza editorial que deu certo, ficou uma coleção de quatro volumes.

FR – Assim, como os romances históricos, há muitas pessoas que não acreditam que você tenha escrito sozinho as antologias poéticas dos estados brasileiros. Como surgiu a ideia de elaborá-las?

AB – Muitos acham que eu escrevi os romances históricos e as antologias com uma equipe de pesquisadores. De fato os fiz sozinho, utilizando-me de vasta correspondência com os poetas de diversos estados; lendo seus livros, velhas antologias, histórias literárias; obtendo informações ao pé do ouvido e viajando bastante. Como se tratava de poesia, ainda hoje um horror mercadológico para os editores, solicitei a coedição da Imago junto a entidades culturais dos estados. Então o projeto das antologias fluiu, embora algumas dessas entidades tenham dificultado o processo. A antologia do Maranhão saiu sem problemas, como a do Piauí. A do Ceará foi complicada, mas saiu. A Imago, uma editora profissional, conforme combinado só editava depois de receber a sua parte. Confesso que praticamente não tive nenhum ganho financeiro com esse empreendimento, mas me agradava muito ir ao lançamento das antologias nos seus respectivos estados, com noites de autógrafos e homenagens para o autor e para os poetas citados que estivessem presentes. Alguns

reconheciam o trabalho hercúleo, outros não ligavam. Houve quem me perguntasse por que estava fazendo aquela loucura e eu dizia: “Estou tirando dos guetos culturais do país grandes poetas isolados”. A sequência foi Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul. Eu esperava que no Sul fosse mais fácil o financiamento, pelo contrário, foi muito mais difícil, mas fiz as antologias destes três estados, ainda estão aqui na minha gaveta, inéditas. “Esperando ainda a vez? Não sei”. Cansei de fazer solicitações, um secretário de cultura de um estado dessa Região me perguntou: “Poesia nessa altura?”. Respondi: “Sim, doutor, poesia, para melhorar a sua vida e tirar do anonimato os bons poetas que o seu estado despreza”. Por outro lado, o contato com essa gente foi muito proveitoso pra mim como escritor, pois a minha matéria-prima é o ser humano, quer seja o verme de Pascal ou o menino de Nazaré. Consegui ainda publicar onze antologias. O curioso é que me perguntavam se eu não faria uma de Brasília, onde vivem poetas de todos os estados, mas eu os retirava de lá e os colocava nos seus estados de origem. Quando fui fazer a antologia de Goiás, tive a ideia de colocar nela um poeta brasileiro, nascido lá. Foi um trabalho que demandou muita pesquisa, eu as vejo como um manancial importante. A última que publiquei foi a da Bahia, foi a primeira a vender toda a edição. Estive em Salvador para o lançamento. É interessante contar o que aconteceu com a antologia do Amazonas, terra de bons poetas. O secretário de cultura da época cujo nome não me recordo, concordou em bancar a coedição, entreguei os originais à Imago, mas o dinheiro não foi repassado. A Editora bancou sozinha a antologia amazonense. Soube que o secretário recuou do compromisso, porque um dos poetas citados na antologia tinha criticado a administração dele. Aproveitei para contar toda essa história nas orelhas do livro. Uma crítica pesada contra o Secretário. Os livreiros locais não quiseram receber a antologia, por medo de represália do governo. Não costumo usar reticências, mas em um caso como esse sou obrigado: Há muita coisa subalterna para se entender... “Você acredita no oculto do Rajnees?”. Pois bem, Paulo Jacob – romancista amazonense – me enviou um novo romance que havia publicado e eu observei que o livro era dedicado ao tal secretário. Pensei, então, que o Paulo deveria ser muito amigo do homem. Resolvi escrever para ele contando toda a história e sugeri que ele falasse com o secretário para cumprir com o que fora combinado. Após alguns dias, A Imago recebeu uma ligação da parte da Secretaria de Cultura, propondo a compra de quinhentos exemplares, com a condição de que fossem retiradas aquelas orelhas, coisas do Brasil. Mas meu objetivo sempre foi o de destacar os bons poetas esquecidos nos rincões do país.

FR – Seu romance *Beira rio beira vida* recebeu o prêmio Walmap, em 1965. A editora José Olympio promovia os autores das obras que editava. Por que seu livro, recebendo um prêmio de tamanha projeção, foi lançado por outra editora?

AB – Essa história tem relação com o meu contato com Álvaro Lins. Em uma das minhas visitas à casa dele, ocasiões em que gostava de servir chá de Artemísia, no Parque Guinley. Como uma história puxa a outra, lá morava também o arrivista Ênio Silveira que passou por um grande drama, pois a esposa dele caiu do décimo andar do edifício, chegaram à conclusão de que foi suicídio, mas muitos falaram em crime. Bem, foi lamentável! Então, eu falei para o Álvaro acerca da minha admiração pelas obras de Herberto Sales e de José Cândido de Carvalho, que já havia escrito sobre ambos. Álvaro se encontrou com Herberto e falou da minha crítica e admiração. Então, Álvaro entrou em contato para me dizer que o Herberto havia pedido que eu fosse até a revista *O cruzeiro*, para nos conhecermos pessoalmente. Isso foi em 1964, eu estava concorrendo ao Walmap com o pseudônimo de Joana. Ano que José Cândido lançava *O coronel e o lobisomem*. Conheci os dois, depois dessa visita, vieram outras, escrevi ensaios a obra a obra de ambos, tornamo-nos amigos. Herberto saiu da revista e foi para editora O cruzeiro, um departamento do império de Assis Chateaubriand, já à deriva e os urubus associados tentando cada um levar a sua parte. Após a morte de Herberto, eu juntei todos os artigos que havia escrito sobre a obra dele, reuni-los em um volume que foi publicado pela Academia Brasileira de Letras, em 2002. Bem, voltando à pergunta, eu ganhei o Walmap em 1965 e resolvi dá-lo para a editora O cruzeiro. O editor da moda na época, que dava prestígios aos seus editados, era, de fato, o José Olympio. Ele esperava, naturalmente, que eu o procurasse depois do prêmio, como muitos o faziam. Alguém me contou que ele andou perguntando sobre o vencedor do Walmap, mas não veio a mim. Herberto fez uma edição de dez mil exemplares e o livro participou das colunas dos livros mais vendidos. Depois a José Olympio faliu, a Xerox tomou conta da editora e mudou toda sua direção, uma irmã do Rachel de Queiroz ficou sendo a gerência editorial. O velho José Olympio, melancólico e cabisbaixo, ainda ficava na editora, num canto, como emblema dos velhos tempos. Depois a editora foi comprada pela Record. Eu tenho um livro publicado pela José Olympio, um livro infanto-juvenil. Um dia, recebi um telefonema da Maria Luiza Queiroz dizendo que tinha ouvido falar na minha obra infanto-juvenil e queria saber se eu tinha algum livro inédito nessa área. Eu levei para ela um volume que iria compor a minha série *Aventuras de Gavião Vaqueiro*, chamado *Os esqueletos das Amazonas*. Ela disse que passaria para um revisor, como era de praxe. Depois de quinze dias voltei lá. Ela não havia mudado a aparência como aquele Jacob, da história do Otto Maria Carpeaux, mas estava mais séria. E passou para

mim os originais revisados. Eu olhei o livro e pensei: “ainda bem que o tal revisor mexeu no livro com lápis”. A pessoa havia alterado o meu estilo, desfazendo frases, alterando períodos inteiros. Eu não era mais o autor do livro, do começo ao fim. Quando terminei de ler, suspirei, olhei para a Maria Luiza, que perguntou o que eu tinha achado. E disse: “Eu não achei nada. Você tem uma borracha aí?”. Ela me deu a borracha e eu apaguei tudo que o revisor tinha escrito e o entreguei à Maria Luiza, dizendo: “O meu texto este, se você quiser publicá-lo, tudo bem”. Ela o publicou e o livro vendeu bem.

FR – O romance *Os que bebem como os cães*, vencedor do prêmio Walmap, em 1975, foi publicado pela Editora Nórdica. Por que tal escolha?

AB – Em 1975, aconteceu a última edição do prêmio Walmap. Assim, conquistei o primeiro, em 1965, e o último prêmio dado por meio desse concurso literário. Por causa do tema do romance, que era a tortura de um preso político, muitos temeram que a polícia interrompesse a entrega do prêmio ou incomodasse os integrantes da comissão organizadora do prêmio, por isso algumas precauções foram tomadas. O Prêmio me foi entregue na Fundação Casa de Rui Barbosa, e chamaram o Carlos Drummond de Andrade para me entregar a honraria. Quando cheguei ao local, realmente havia um aparato policial gigantesco. Jornalista não entrava, eu mesmo ainda consegui convencer alguns policiais a deixarem entrar alguns jornalistas. Na ocasião, o Drummond me perguntou se eu tinha lido uma revista norte-americana na qual haviam publicado uma resenha sobre o meu romance *A volta do herói*. Eu tinha visto, pois recebera a revista, e ficamos por ali, entre tumulto e perguntas dos repórteres. Nunca mais nos vimos. Então, Jaime Bernardes, um editor português que veio para o Brasil, tinha uma editora chamada Nórdica. Na época, eu tinha um amigo chamado Rômulo Paes Barreto, agente literário. Foi ele quem negociou com o Jaime Bernardes que, inclusive, estava presente na entrega do prêmio. Ele lançou também, anos depois, em 1984, em volume único todos os romances do *Ciclo do terror*, que foi inaugurado com o romance *Os que bebem como os cães*. Só lembrando que, em 1965, quem me entregou o prêmio foi João Guimarães Rosa. Ele leu o *Beira rio beira vida* ainda no original, quando ainda era um texto único, sem aqueles espaços à maneira de capítulos, como ficou na versão final. É que antes, eu o havia visitado no Itamarati, pois ele havia comentado acerca dos textos que escrevi sobre *Grande sertão: veredas*, ainda no período do SDJB, com o Cony e lhe disse que queria me conhecer pessoalmente. Só o Fausto Cunha havia lido a primeira versão do *Beira rio*. Fui com uma cópia dos originais. Rosa me recebeu muito bem no seu gabinete. Naquela tarde de dezembro, era 1964, encontrei o homem eufórico, caminhando de um lado ao outro do seu gabinete, com

um livro nas mãos. Quando me viu, disse logo que gostava do Piauí por causa dos rios Parnaíba e Poti, e me mostrou o livro que estava folheando. Era uma tradução francesa do *Sagarana*, com o título de *Buriti*. No final do diálogo, eu deixei com ele os originais que havia levado. Ele me pediu que passasse lá depois. Demorei cerca de um mês para voltar, o que me encorajou foi mais uma vez o Cony me dizer que ele havia perguntado por mim. Ao chegar ao Itamarati, ele me disse que o livro era bom, que tratava de água, que o Rio Parnaíba era quase um personagem em meu romance, mas pediu que eu não publicasse ainda, pois aquela história precisava ser desenvolvida, era uma história que envolvia rio e que poderia ser voluminosa, se eu quisesse, claro. Eu acatei a sugestão. Como fiz referência a esse fato em uma entrevista, então o gerente do Banco Nacional, José Luiz de Magalhães Lins, parente do Magalhães Pinto, o fundador da entidade, mandou convidá-lo para o almoço dado na ocasião da entrega do prêmio. Guimarães Rosa, como sempre elegante e simpático, na hora de me entregar o cheque, brincou: “Não sei se tem fundo, mas o Banco é rico”. Durante o almoço, o Magalhães Jr. me perguntou onde eu arranjava tanta prostituta pra colocar no romance. Soube depois que ele não foi favorável à premiação por achar a obra fescenina. Depois desse Walmap, veio aquele terrível acidente. O Fausto, vez por outra, aparecia no Hotel, enquanto eu convalescia, para um bate-papo. Como disse, ele tinha lido o livro, antes do Rosa. Quando o romance saiu pelas Edições *O cruzeiro*, dei logo um exemplar para ele. Na véspera de sair o seu artigo – *A consciência do autêntico* – ele apareceu no hotel, eu estava com a perna direita engessada. Então me disse que havia escrito um artigo sobre o livro no *Correio da Manhã*. Vendo-me cheio de dor, brincou: “Você vai ficar famoso”. Não perguntei nada sobre o conteúdo do artigo, nem ele adiantou coisa alguma. Quando Fausto saiu, fiquei pensando como iria comprar o jornal, pois se esgotava cedo. A arrumadeira que tratava de mim não mais apareceu àquela noite, dormi apreensivo. Pois bem, lá pela madrugada, entre cinco e seis horas da manhã, eu acordei com um chiado na porta do quarto, vi que alguém empurrava por baixo dela um exemplar do jornal. Fausto jurou que não fora ele, mas talvez tenha sido ele mesmo. Acendi a lâmpada e li o artigo, o texto demonstrava um conhecimento absoluto sobre a estética nova do romance, reconhecendo a dimensão dramática da vida dos personagens.

FR – Queria que você falasse um pouco sobre o seu contato com Clarice Lispector e com Marly de Oliveira.

AB – Naquela noite de autógrafos do livro *A maçã no escuro*, Marly de Oliveira, minha namorada, à época, me pediu para apresentá-la à Clarice. Mas havia muito tumulto, pedi que deixasse para outra ocasião menos agitada. Não a levei, quando fui ler os textos que Clarice

me pediu que os classificasse quanto ao gênero literário. Clarice me mostrou uma pasta enorme, cheia de textos, alguns publicados, outros não. Conhecendo a literatura dela, sabia que o trabalho que me pedia seria difícil, foi árduo, mas prazeroso. Enquanto eu me debruçava sobre os textos, ela, fumava o seu cigarro Cônsul, de sabor mentolado. Passei uma tarde toda envolvido com aquele trabalho. Ela morava no bairro do Leme. Fiz a classificação dos textos. Diferenças? Muito sutis, nos *soi disant* contos, o surgimento de alguns personagens e suas inominadas sensações. Que poderia fazer naquele transe existencial. Elogiei e disse algo que os textos poderiam ser publicados como contos ou simplesmente como um romance. Ela disse que já havia pensado mesmo em publicá-los sem especificar o gênero. Depois disse que o livro ia se chamar *A legião estrangeira*. Havia ali, muitas naturezas mortas e vivas. O livro foi publicado muito tempo depois desse encontro. Quanto ao pedido da Marly, ele foi realizado. Um dia, fomos passear pelo Leme, sem avisar, fomos visitar a Clarice que tomou um susto quando me viu. Eu as apresentei, as duas mal se deram as mãos, se tocaram nas pontas dos dedos. Eu disse para Clarice que a Marly já havia publicado livros de poesias, que era professora de literatura italiana e hispano-americana. Com algum tempo de conversa, as duas combinaram de trocar alguns livros. E, na saída, as duas se abraçaram em gesto de cordialidade. O tempo passou, publiquei meu livro sobre a obra de Clarice, em 1969. Depois do Walmap de 1975, estive fora por quase um ano. A retornar, encontrei um livro de Clarice, lançado no mesmo ano do meu ensaio, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, em cuja dedicatória, ela dizia que eu não havia citado aquele livro no meu ensaio sobre a obra dela. O curioso é que, depois daquele nosso diálogo sobre os gêneros literários, ela passou a classificar o gênero de seus livros de ficção. No retorno da viagem que fiz com Matilde – uma mineira zen-budista –, minha namorada, no período, Marly de Oliveira me ligou, disse que estava noiva. Eu brinquei, perguntando por que ela não convidava Clarice para ser a madrinha. Ela disse que achava que ela não aceitaria, mas o certo é que Clarice e Manuel Bandeira foram os padrinhos do primeiro casamento de Marly de Oliveira, com um diplomata do Itamaraty, Lauro Moreira, que havia sido seu aluno. Marly se separou anos depois e, em 1986, casou-se com João Cabral de Melo Neto. Achei bom, porque ficaram amigas. Antes da Marly viajar para o exterior com marido diplomata, ela me convidou para jantar com eles, à época, em um apartamento em Botafogo. Ela sempre espontânea, exuberante, ele me pareceu reservado. Bem, Clarice e Marly foram casadas com diplomatas, tiveram um destino semelhante, ambas largaram o marido e voltaram ao Brasil. Clarice faleceu em 1977, ano em que saiu *A hora da estrela*. Marly se casou novamente com João Cabral de Melo Neto, que estava viúvo. Ele a pediu logo em casamento, ela me contou

depois que ficou emocionada. A poeta tem um livro chamado *A suave pantera*, que tinha saído exatamente da concepção de objeto estético de Cabral. A sugestão para escrever tal livro tinha sido minha, em uma conversa que tivemos. *A suave pantera* não tem nada a ver com os seus outros livros de poesia dela, mas é uma experiência bela. Lembro-me que Fausto Cunha, que gostava do livro, quando se encontrava comigo, sempre perguntava: “Cadê a suave pantera?”. Eu sei que ele também nutriu uma paixão aguda por ela.

FR – Queria agradecer os encontros realizados e dizer que a entrevista será chamada *O ziguezague da vida literária*, conforme sua indicação.

AB – Eu também a agradeço e queria finalizar dizendo algo, em especial: o inesperado é a meta de todo escritor, e o tempo, para que este seja alcançado, pode ser a própria vida.

Teresina, dezembro de 2012.

