

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO

Curso de Pós-Graduação em Letras — Literatura Brasileira

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

Maria Solange Almeida de Deus Leopoldino

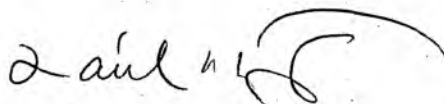
Dissertação apresentada para a obtenção do  
Grau de Mestre em Letras — Literatura Brasileira

Dr. Raúl Antelo  
Orientador

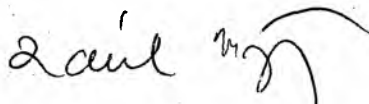
Florianópolis, abril de 1985.

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de

MESTRE EM LETRAS - Literatura Brasileira e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação.

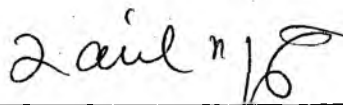


Dr. Raül Antelo - Orientador



Dr. Raül Antelo  
Coordenador do Curso

Apresentada perante a banca examinadora composta dos professores:



Raül Antelo

Lígia Chiappini Moraes Leite

Rita de Cássia Barbosa

À Mônica  
Valéria  
e Denise

Meus agradecimentos:

ã Universidade Federal do Piauí, por ter-me propiciado condições para a realização do mestrado;

às colegas Dorinha e Teresinha — Chefes do Departamento de Letras — pelo apoio e compreensão, enquanto eu "fazia te se";

ã Patrícia, pelo estímulo;

ao professor Raúl Antelo, pela orientação sêria e decisiva, para a concepção deste trabalho;

aos professores Zahidê, Edda, Celestino e Maria Helena, pelas discussões, em sala de aula, que me proporcionaram novas perspectivas de estudo da literatura;

aos colegas do Mestrado que, pelo convívio humano, muito me fizeram crescer;

a Azarias, Elza, Gerusa e Zélia, que cuidaram com dedicação, de Mônica, Valéria e Denise, possibilitando-me assim iniciar o curso.

Meu carinho especial:

ã Ana Maria, pela convivência amiga, pela colaboração crítica e pelas sugestões apresentadas aos originais;

ao Raúl, pela "espera silenciosa" do trabalho concluído;

ao Diogo, por existir.

## RESUMO

Centrado em Beira Rio Beira Vida de Assis Brasil, o presente trabalho situa-se no campo da crítica-literária demarcada pela problemática da leitura de um romance contemporâneo regionalista. Nessa direção, a análise projetada é toda ela informada pela discussão avaliativa atual do regionalismo enquanto vertente literária de criação artística capaz de representar a realidade contemporânea em determinadas manifestações sócio-culturais.

Até onde foi possível demonstrar, a conclusão evidenciada é de que Beira Rio Beira Vida se constitui, através do tratamento poético dado à prostituição, obra regionalista, no sentido em que o regionalismo marca espaço no sistema da literatura brasileira, na atualidade, como tendência literária. Com efeito, a fala da prostituta, que (des)articula o romance de Assis Brasil, ao definir-lhe espaço poético, empresta vida imaginária à prostituta, enquanto habitante marginalizado de qualquer província, revelando no pacto lingüístico um estado do debate social.

Como procedimento metodológico, a análise contida no presente trabalho se utiliza da abordagem direta da própria narrativa, explorando-lhe suas virtualidades e recursos literários, estando refletida tal postura tanto no ordenamento quanto na estruturação dos capítulos que formam o texto no seu conjunto.

## SUMMARY

Centered in Assis Brasil's Beira Rio Beira Vida, the present work is situated in the field of literary criticism marked by the problematic of reading a contemporary regionalist romance. In this sense, the whole projected analysis is informed by the actual evaluation of regionalism as well as the literary current of artistic creativity capable of representing contemporary reality in determined socio-cultural manifestations.

As far as it is possible to demonstrate, the evident conclusion is that Beira Rio Beira Vida is constituted as a regional work through the poetic treatment accorded to prostitution, in the sense that regionalism as a literary tendency has a definite place in the actual system of Brazilian literatura. Thus, the voice of the prostitute which (dis)articulates the romance of Assis Brasil, and which gives poetic space to the subject, allots imaginary life to the figure of the prostitute, the marginal inhabitant of the any province, revealing through linguistic pattern the state of a social debate.

As a methodological procedure, the analysis contained in the present work makes direct use of the narrative itself, examining its virtuality and its literary resources, and reflecting the order and the structure of the chapters which form the text of this romance.

## SUMÁRIO

Introdução.....	1
Cap. I - O Contexto do Texto.....	8
1. Um espaço no contemporâneo.....	8
2. Um espaço temático.....	15
3. Um espaço na crítica.....	24
4. Um espaço na obra do Escritor.....	25
Notas e referências bibliográficas ao cap. I...	30
Cap. II - O Texto	
1. Processo de composição.....	35
2. Unidade temática: pobreza - violência.....	48
3. A beira do rio.....	59
4. A beira da vida.....	79
Notas e referências bibliográficas ao cap. II.....	84
Cap. III - O Contexto Regionalista.....	92
1. Um espaço no sistema literário brasileiro .....	92
2. Um espaço na crítica.....	98
3. O lugar de <u>Beira Rio Beira Vida</u> , no espaço re gionalista.....	112
Notas e referências bibliográficas ao cap. II.....	118
Síntese biobibliográfica de Assis Brasil por ele mesmo.....	127
Bibliografia.....	132

## I N T R O D U Ç Ã O

A obra ficcional de Assis Brasil despertou-me o interesse para tomá-la como objeto de análise com vistas à elaboração de minha dissertação de mestrado pela recorrência nela de temas que buscam captar a tensão existente nas situações de confronto do indivíduo com a sociedade e do indivíduo consigo mesmo. Cabendo ainda fazer-se alusão, neste quadro dos motivos determinantes dessa escolha, ao fato de que, embora em essência a temática na obra de Assis Brasil gire em torno de tais confrontos, cada romance seu se restringe a abordá-los mais profundamente em um determinado aspecto, trabalhando o aspecto, assim selecionado, com recursos poéticos específicos. Esse último detalhe pareceu-me tão decisivo que nessa peculiaridade de narrativa ou de abordagem encontrei, se não as razões, argumento suficiente para separar da obra marcada, para fins de análise, apenas um de seus romances.

De outra perspectiva, justifico a preferência pela obra do escritor piauiense dentro de uma linha que procura estudar mais atentamente as produções literárias localizadas em regiões distanciadas do eixo mais desenvolvido do país. Esquecidas, essas produções podem ser desvalorizadas porque representativas de regiões periféricas. Portanto, considero necessária a atenção da crítica, seja para lhes ressaltar o valor estético, seja para



lhes negar esse valor, mas com critérios de julgamento equivalentes para todas as obras escritas no Brasil.

Como linha de consequência da posição anterior, destaco ainda como motivo da escolha, o fato de se criar, através de estudos mais atentos das obras localizadas em regiões subdesenvolvidas, uma sistematização crítico-literária que irá substituir, pouco a pouco, as "leituras impressionistas" dessas obras, ainda existentes na "província".

Querendo situar mais precisamente o texto que acabei por escolher, parti de uma classificação interna da obra de Assis Brasil tomada pelo critério dos temas que desenvolve. Desse ângulo considerei que sua obra aponta em duas direções ou toma duas diretrizes: na primeira, estão as obras que focalizam os problemas que afligem o homem contemporâneo, habitante do grande centro e fruto de uma sociedade desumanizada; na segunda, as que enfocam os problemas que afetam o ser humano, enquanto habitante da província e do meio rural. Particularizando a segunda diretriz, figura a Tetralogia Piauiense, composta pelos romances: Beira Rio Beira Vida, A Filha do Meio Quilo, O Salto do Cavalo Cobridor e Pacamão. Neste segmento ou subconjunto temático, o homem ultrajado e marginalizado do processo social é o tema de Beira Rio Beira Vida e de O Salto do Cavalo Cobridor; a Filha do Meio Quilo e Pacamão têm por tema a classe média, intoxicada de si mesma, incapacitada de ver além de seus valores mesquinhos.

Em função de meus objetivos, sem necessidade de tomar, seja o conjunto da obra, seja o subconjunto dos quatro romances que compõem a segunda diretriz, escolhi para análise Beira Rio Beira Vida, por entender ser esta das obras de Assis Brasil,

aquela onde se configura com maior apuro estético a complexidade da vida provinciana em seus desníveis sociais e conseqüente estrangulamento do crescimento individual do homem.

Tendo escolhido Beira Rio Beira Vida como objeto de análise, deparei-me, de imediato, com a problemática da leitura de um romance contemporâneo regionalista, circunstância que certamente carece de justificativa, levando-se em conta o estágio atual da crítica literária.

A problemática de leitura a que me refiro decorre, sobretudo, de duas colocações básicas, dentre outras: a primeira, ligada à natureza mesma da leitura crítico-literária; a segunda, relacionada ao romance regionalista, havido como tendência de expressão literária. A essas colocações básicas, tive de associar dois outros pontos: o primeiro, quando se destaca que a leitura do texto literário implica sempre juízo crítico ou de valor, podendo este ser menos ou mais fundamentado, dependendo do conhecimento que o leitor possua da obra; o segundo, quando se constata que a narrativa contemporânea dispõe de poucos discursos paralelos que possam ajudar o leitor a emitir um juízo valorativo o mais justo possível sobre ela.

Por linha de conseqüência ou de coerência com a primeira, a segunda colocação lembra-me o fato de que o romance regionalista vem suscitando posições diversas e divergentes da crítica literária que ora ressalta ora minimiza o regionalismo como forma válida de expressar-se a contemporaneidade e a espacialização do homem e do mundo. Nesse contexto, sabe-se, por exemplo, que para alguns críticos o regionalismo é considerado corrente incapaz de expressar a realidade contemporânea.

No âmbito dessa problemática — pelo menos, tal como a percebo — menos que razões para me afastar do texto escolhido, encontrei motivos justificadores da pretendida leitura crítico-literária de Beira Rio Beira Vida. Daí porque em termos gerais, justifico minha proposta como forma, a um só tempo, tanto de objetivar impressões de leitura crítica que possam ajudar os leitores a penetrar na obra literária, quanto de mostrar o regionalismo como fonte vivificadora da criação literária no Brasil, país de dimensão continental e de acentuada diversidade de culturas.

É sabido que a literatura, através de seu discurso específico, tem expressado e continua a exprimir as diversas formas de relações sociais e/ou individuais possíveis ao homem, possibilitando-lhe, desse modo, um conhecimento peculiar de sua existência no espaço e no tempo determinados. Ora, são algumas dessas experiências vivenciadas pelo homem contemporâneo, inserido em um contexto datado e situado, que se encontram representadas na obra ficcional de Assis Brasil. Com base nessas evidências, pretendo, a partir da análise da obra de Assis Brasil, estabelecer relações entre a referencialidade e o universo criado, acreditando que o romance de Assis Brasil que separei para análise é para tanto adequado. Inserido no contexto da narrativa regional, o romance Beira Rio Beira Vida, embora tratando do tema da prostituição — vertente já bastante explorada na literatura ocidental — representa, na década de 60, forma original de adaptação às mais recentes tendências do romance na atualidade, originalidade essa configurada, sobretudo, na visão nova que nele se empresta ao tema da prostituição e nos recursos formais que aí se utilizam para representar essa realidade.

Beira Rio Beira Vida, tematizado na prostituição, retrata o provinciano, centralizando-o nas personagens femininas. Através dessa centralização o que talvez se procure mostrar vai em duas direções: de um lado, revelar as relações de domínio e de dependência que se estabelecem nos contatos inter-humanos, perfilando a totalidade social; de outra parte, evidenciar os níveis diversos de carência que se inter cruzam e determinam a formação individual, tanto quanto configuram posturas ante a vida.

Foi a partir dessa primeira percepção de Beira Rio Beira Vida que defini como horizonte de referência três aspectos ou questionamentos a seguir apontados como hipóteses a serem conferidas pela análise: (a) a marginalização social como resultante de normas sociais rígidas; (b) a violência social como forma ou mecanismo de manutenção do estabelecido pela norma; (c) o regionalismo como forma literária válida, na contemporaneidade.

Com base nos resultados alcançados mediante a conferência das hipóteses sugeridas, procurei, em última instância, dois objetivos: a) detectar a existência da violência na sociedade brasileira — particularmente, na sociedade provinciana de Parnaíba e suas conseqüências na formação do indivíduo; b) comprovar a validade do romance regionalista contemporâneo como forma literária capaz de dar à região e aos contornos humanos uma dimensão universal.

Para alcançar os objetivos delineados, sem recorrer a um suporte teórico definido previamente e como tal considerado instrumental de referência ou metodológico, abordei Beira Rio Beira Vida, buscando na própria natureza de seu texto e narrativa os procedimentos de leitura e de pesquisa necessários à análise pre

tendida. Com essa postura tentei evitar o perigo das adaptações do texto a modelos de análise prefixados.

Afastado o recurso do suporte teórico — tomado a modo de método preestabelecido de leitura e de análise —, nem por isso deixei de considerar a contribuição recebida dos textos teóricos dos quais me aproximei subsidiariamente, servindo-me deles como de fundamentação remota, seja em relação ao nível temático, seja em relação ao nível formal da obra.

Para expor os resultados da análise realizada, além dessa introdução, onde justifico a escolha do texto estudado, incluídos nessa justificativa os objetivos da análise a partir das hipóteses para isso levantadas, três capítulos se seguirão.

No cap. I, situo o romance Beira Rio Beira Vida nos espaços que o contextuam e por isso mesmo dão suporte à sua análise. Daí os quatro níveis tratados representativos de dois planos: o primeiro, de indicadores mais gerais; o segundo, de indicadores mais particulares. Entre os indicadores do primeiro plano estão os níveis que circunscrevem o lugar e o tempo da obra analisada, tanto no sistema histórico-evolutivo da literatura brasileira, quanto no horizonte temático aberto pelo tema-prostituição na literatura nacional e estrangeira. Entre os indicadores do segundo plano, dois níveis se sucedem e se apresentam de finidos respectivamente como o espaço "da crítica" e "da obra do escritor".

No cap. II, apresento a análise textual, centralizando-a, tanto na unidade temática da obra quanto em seus processos de composição. Desse modo, o caminho percorrido pela análise,

## Cap. I

### O CONTEXTO DO TEXTO

#### 1. Um Espaço no Contemporâneo

A dimensão social do homem, materializada nos questionamentos acerca do processo histórico, das adaptações e das inaptações ao meio, da violência em suas diversas manifestações, dos valores éticos que presidem as relações inter-humanas, tem sido uma das vertentes temáticas da literatura nacional contemporânea. A incorporação dessa experiência à tessitura do texto romanesco se, de um lado, vem contribuindo para tornar o literário um discurso revelador de singularidades do homem e da sociedade como conjunto, em determinada etapa da história, serve, de outra parte, para manifestar o envolvimento dos escritores<sup>1</sup> com seu tempo e com a realidade, ressaltando a posição engajada dos intelectuais no processo social.

Neste horizonte, a incorporação da matéria social à composição do texto narrativo amplia a atuação da literatura no meio do qual emergiu, uma vez que esta retorna, enquanto obra concluída, para esse mesmo meio, influenciando na formação do homem e penetrando criticamente na realidade por ela representada<sup>2</sup>.

A representação do social nas obras contemporâneas encontra-se consubstanciada tanto nas narrativas de cunho urbano quanto nas de cunho regionalista, cabendo, porém, destacar nes

tas conformações as variações de enfoque que dão especificidade às duas feições literárias citadas.

Nesse ponto, abro um parêntese para situar o alcance que atribuo ao termo contemporâneo, em si mesmo, categoria conceitual de difícil delimitação, devido à multiplicidade e à complexidade dos fatores por ela englobados, o que concorre frequentemente para diminuir a objetividade de seu emprego. O fato é que, como decorrência dessa polivalência, a contemporaneidade, utilizada como critério de classificação das obras literária, gera certa dificuldade de compreensão pela dose de arbitrariedade sempre implícita nesta forma de seleção, quando não se toma o cuidado de precisar com maior rigor o sentido em que o termo contemporâneo e seus derivados passa a ser empregado, quando dele se faz uso como critério classificatório.

Diante desse quadro de dificuldades, justificado o parêntese, passo a delimitar o conceito e o campo de aplicação da categoria contemporâneo no âmbito deste trabalho, o que pretendo fazer na convergência de duas linhas conceituais: a ideológica e a estética. A primeira linha — a ideológica — é determinada por estas duas direções assumidas pelo texto literário: de um lado, a correspondência que pode ser estabelecida entre o tempo da História — datado e situado — e sua expressão na matéria narrativa, seja essa expressão manifestada explícita ou implicitamente; de outro lado, o comprometimento do discurso literário com o processo social que envolve o homem no labirinto de um sistema que o torna desindividualizado e deslocado de sua própria condição de homem.

Seguindo esta linha de abordagem que enfoca a dimensão

humana e social do homem, Franklin de Oliveira define contemporâneo como compromisso com a realidade e com o homem do aqui e agora; como desvendamento das causas que contribuem para a sua de gradação social e humana<sup>3</sup>. E Fábio Lucas perfila o ficcionista social como sendo

"... aquele capaz de representar nos seus tipos e heróis a perdida unidade do homem, isto é, fixar aquele ser a quem roubaram horizontes, mas que aspira a ser íntegro numa sociedade que o mutila. Ao desvendar mecanismos ocultos, a personagem tanto pode estar encontrando a gênese de sua mutilação e denunciando-a, quanto se agregando a todos em igual situação para a superação do sistema que os coisifica e esmaga"<sup>4</sup>.

Tal preocupação já se encontrava refletida na obra de escritores que literariamente manifestaram preocupação com a função de a arte expressar o homem e a época que representa. Em 1829, Edgar Allan Poe alude à necessidade de o poeta assumir o papel de crítico da realidade; Baudelaire, refletindo sobre o conceito de modernidade reporta-se à necessidade de a poesia adequar-se ao destino de sua época. Por sua vez Mallarmé, em "Un coup de Dés" manifesta com sensibilidade o espírito crítico de um artista envolvido com os destinos do poeta e da poesia.

Associada à linha temática (projeto ideológico como o concebeu Lafetá), a linha estética, noutro plano, discute nova concepção da obra de arte literária, não mais vista como representação direta da realidade, mas, ao contrário, passando a ser entendida como natureza diversa e autônoma relativamente à realidade que representa. Conseqüentemente, questiona as mudanças ope



radas na linguagem, as quais rompendo com o tradicional, instauram novas formas sintáticas, novo torneio da frase, aproveitamento diverso da cotidianidade enquanto recusa à idealização do real, além de privilegiarem a transmutação do tempo objetivo no subjetivo<sup>5</sup>.

Delimitados os parâmetros da categoria contemporâneo, considero, neste trabalho, o romance do Nordeste padrão principador do contemporâneo nas obras literárias brasileiras. Isso se justifica não só porque nos universos criados há toda uma constatação e contestação de problemas sociais existentes em sociedades concretas ou supostamente concretas, fixadas no espaço brasileiro nordestino, mas também porque nos romances formadores do conjunto — romance do Nordeste — se exprime uma realidade econômica, social, política e cultural, estruturada após 1930 e da qual somos herdeiros e contemporâneos.

O romance do Nordeste incorpora organicamente à sua composição o momento histórico iniciado com a Revolução de 30. A expressão desse momento nas obras literárias do período, ao mesmo tempo em que revela maior compromisso dos intelectuais com a vida nacional — fato reclamado por Mário de Andrade na postura da geração de 22 —<sup>6</sup>, veicula uma visão da realidade brasileira regional, apontando-lhe criticamente o caráter de subdesenvolvimento e a subcondição de vida do homem sertanejo.

Escritores como Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo, Raquel de Queiroz e Jorge Amado configuram em suas obras essa percepção do real e buscam, através de novas estruturas artísticas — exigência da nova realidade representada — redefinir suas idéias e fazer corresponder os eventos políticos e as mudanças

sociais ocorridas a partir de 30, a seus projetos literários<sup>7</sup>.

A literatura produzida na época deixa de ser ausente, isto é, perde o centramento em si mesma e funda, antecipa e deflagra nova concepção temática e nova visão de Brasil.

Avaliando a produção literária do período, Antônio Cândido conclui que o romance da época desmistifica o tratamento dado ao homem rural e prenuncia a consciência de subdesenvolvimento do país, antecipando-se, desta forma, aos economistas e políticos<sup>8</sup>.

O romance, nas décadas de 50/60, prossegue, na perspectiva da linhagem temática iniciada em 30, ou seja, o aspecto social continua a inquietar a consciência da intelectualidade e a reivindicar posição no trabalho artístico. No entanto, a veiculação do social enquanto trabalho estético descentra-se das regiões e centra-se em universo mais abrangente, onde rural e urbano formam a totalidade problematizada no texto literário. Enquanto no romance de 30 houve a hegemonia da problemática regional, neste, simultâneo a tal questionamento, há a preocupação com o urbano, principalmente com os grandes centros, que passam a erigir-se em assunto merecedor de inclusão nos projetos estéticos. Fenômeno que de certa forma tem explicação na urbanização intensa, favorecida pelo processo industrial que acentua as discrepâncias sociais e torna clara a desagregação de uma ordem de valores estabelecidos.

Há, portanto, no período, uma elasticidade no enfoque do social, na medida em que os textos literários se voltam para cobrir o urbano e o rural, denunciando, independente de espaço, a real condição de vida do homem, individualmente ou agregado a

grupos.

De outra perspectiva, paralela ou simultânea à vertente de expressão social, destaca-se a linhagem literária que privilegia o trabalho de composição do texto enquanto realidade auto-reflexiva. Os escritores que a ela se filiam voltam-se para a experimentação de atualização das virtualidades da língua, que deixa de ser instrumento de representação da realidade objetiva e passa, ela mesma, a ser portadora de realidade própria. Inserindo-se nessa linha de questionamento, o romance passa a integrar à sua feitura a reflexão sobre o próprio ato de criação, seja como forma de expressão, seja como forma de composição, tornando-se um texto questionador de si mesmo<sup>9</sup>.

A postura da época é, portanto, de reafirmação do compromisso com a matéria social, combinada ao aprofundamento e à sedimentação do questionamento do fazer literário.

É ainda Antônio Cândido quem, objetivando mostrar a posição da literatura brasileira no quadro mais amplo da literatura latino-americana, considera que as décadas de 30 a 60 ampliam e consolidam o romance, dando à literatura uma visão diferente da sua função e natureza tradicionais<sup>10</sup>.

Nesse contexto narrativo contemporâneo perfilado, enquadra-se o romance Beira Rio Beira Vida de Assis Brasil, publicado em 1965. De cunho regionalista, o texto tematiza a prostituição, abordando os aspectos sociais que a estimulam e mostrando, no desajuste social, a degradação a que se condicionam os seres criados envolvidos com esse mundo.

A prostituição, como fenômeno considerado globalmente, é, sem dúvida, originária de causas sociais, embora não se possa

esquecer os fatores individuais e a existência de códigos, de regulamentos e de leis que contribuem para a sua permanência. Além disso, tem-se que considerar, também, que essas causas e esses fatores não podem ser analisados isoladamente, uma vez que na concretização do fenômeno eles se conjugam, se complementam, se potencializam ou se enfraquecem, assumindo em cada caso peculiaridades próprias<sup>11</sup>.

O romance Beira Rio Beira Vida particulariza aspectos da prostituição e ao fazê-lo recupera a totalidade social, na medida em que denuncia a estruturação de uma sociedade fechada, onde os "ricos" são beneficiários de um sistema organizado para lhes servir; e aos "pobres", cabe apenas a distribuição equitativa da miséria, a posse do nada.

Nesse sentido, e de acordo com os critérios adotados, o grau de contemporaneidade do romance Beira Rio Beira Vida se dá tanto pela expressão da problemática social ressaltada, a qual revela a coisificação da mulher posta na marginalidade e tornada objeto de uso e de prazer dos homens quanto se dá pelo compromisso do autor com a região representada, na medida em que denuncia, através do estético, o estado de subdesenvolvimento dessa região e a inexistência, na sociedade refletida, de valores éticos que proporcionem o desenvolvimento de virtualidades humanas capazes de assegurarem a supressão de fatores condicionantes da violência existente nas estruturas social e cultural; como se dá, ainda, pela reelaboração literária do espaço regional, pelo aproveitamento dos aspectos cotidianos como negação à aparência do real e pela universalidade que empresta às personagens.

## 2. Um Espaço Temático

Enquanto tema, a prostituição não emergiu com as sociedades modernas, pois tem sua própria história na história do homem. Como tal, é um problema que inquieta e que inquietará as consciências ativas num percurso longo, sem previsibilidade de fim.

Tentativas de explicação para o fenômeno são várias, no entanto nem sempre capazes de abarcar a sua totalidade. A partir dessa idéia e da certeza de que os poetas são capazes de compreender a vida em suas diversas realizações, Otto Maria Carpeaux traça o percurso da personagem prostituta na arte ocidental, ressaltando o ângulo da compreensão do problema e não o da explicação, em virtude da impossibilidade, segundo o ensaísta, de atribuir-se causas para tal comportamento<sup>12</sup>.

Assim, as prostitutas desfilam na passarela da arte ora como vítimas da promiscuidade e da pobreza (Los Hijos de Sanchez de Oscar Lewis); ora como misto de preguiça e de bom coração, cercadas pelo senso econômico de Madame e seu marido, de inquilinos débeis mentais, de brutalhões bêbados, de estudantes tímidos, de um romântico que quer salvar a quem não quer ser salva, de policiais que aceitam dinheiro (O Fosso de Kuprin); ora como vítimas do egoísmo humano, obrigadas a sacrificarem o amor para não prejudicar o ser amado (Dama das Camélias de Dumas Filho).

De Gogol a Zola temos a visão demoníaca da mulher — "todas as mulheres são bruxas" — e a prostituta aparece como um ser de máscaras que esconde a face da decomposição; a visão apocalíptica de misoginia. Em Brecht de Homem é homem tem-se a visão da mulher como mercadoria e do homem como mercadoria. Per-

durando a situação, perdurará a prostituição.

Na literatura brasileira a primeira personagem prostituta a marcar espaço é Lucíola de José de Alencar. Lucíola é a mulher que perde a inocência para salvar a saúde do pai, e a partir daí um demônio guarda a alma de um anjo, através do desenvolvimento de uma personalidade de circunstância que a ajuda a subjugar os amantes. O anjo recupera a pureza quando descobre o amor, mas a mulher — misto de maldito e divino — é traçada por doença contraída no desempenho da profissão (Lucíola, José de Alencar). Também a prostituta arrependida e de alma pura é tema em Domingos Olímpio. Teresinha é a mulher que abandona a família para fugir com o amante e após a morte deste, impossibilitada pelos preconceitos morais da ética sertaneja de voltar para casa, resvala como objeto, de mão em mão até prostituir-se. (Luzia-Homem, Domingos Olímpio). São companheiras de Lucíola e Teresinha, no infortúnio e na sensibilidade incorruptível, mesmo conhecendo as agruras da miséria e da degradação, as personagens prostitutas de Jorge Amado: Gabriela e Teresa Batista, para ficar com apenas dois exemplos, não são contaminadas nem física nem moralmente pelo mundo da prostituição. Gabriela, inocente, cândida e cheia de ternura, conquista o amor de todos os homens de Ilhéus e com sua presença mulata e sensual lhes perturba a tranquilidade familiar. De lavadeira, cozinheira e amante passa para a sala e para a cama do sírio Nacib, tornando-se "mulher direita e de respeito" (Gabriela, Cravo e Canela); Teresa, virtuosa, torna virtuoso o coronel a quem se liga. Personalidade inteiriça, filha de Iansã, politizada, com a dose de sensualidade a ela reservada, é amada e merece o respeito de todos que

a conhecem (Teresa Batista cansada de guerra)<sup>13</sup>.

Contemporâneas de Lucíola são Maria ("Cachoeira de Paulo Afonso", Castro Alves) e Sabina ("Sabina", Machado de Assis). No entanto, no universo poético dos dois poetas as personagens vivem a prostituição condicionada pela ordem escravocrata, onde o corpo da escrava é desgastado no eito e no leito. Contrariamente a Lucíola, Maria se decide pelo suicídio e Sabina pelo cativo, justificado pelo instinto materno.

Invertendo o modelo de dominação, Aluísio Azevedo em O Cortiço, ao lado de outros espaços cedidos ao elemento feminino, cria o espaço da mulher-"sujeito", que passa a exercer o poder sobre o macho através do sexo-luxúria. Leonie e Pombinha, personagens do romance, perdem o ar angelical e assumem a imagem da serpente, elemento marcado pelo instinto e ameaça sexual. Na versão de Leonie, os homens existem para servir como escravos à mulher rainha, "senhoras num império".

No entanto, só a partir do início do Século XX, mais precisamente dos anos 30, é que a prostituta ou o marginal de modo geral assumem papel mais definido nas artes brasileiras. Talvez o fato se dê pela forte tendência de expressão social assumida pelas linguagens artísticas da época. A exemplo, a pintura de Di Cavalcanti, que nos anos 20 adota uma temática nacionalista, na qual a mulher é personagem central, mas não a mulher como figura representativa do belo ideal e sim a mulher-mulata, metáfora da sensualidade primitiva e unificadora de um conjunto diversificado de fatores, dos quais, entre outros, destacam-se as diferentes raças e culturas. Também é expressão desse momento a obra de Portinari, fortemente impregnada de motivos brasileiros, principalmente em torno da figura do trabalhador rural e das figu

ras populares<sup>14</sup>.

É interessante perceber que na música popular só a partir de 70 a prostituta assume lugar mais significativo nos universos poéticos. Tomo como exemplo a obra de Chico Buarque. No mundo criado por esse poeta/compositor a mulher é figura de destaque e se encontra representada numa metáfora temporal que traça seu percurso evolutivo de tímida espectadora da vida ("A banda", "Januária", "Carolina", etc) a figura agressiva contra essa própria vida, que a torna mero objeto de uso e de troca ("Viver do amor", "Mambordel", "Folhetim"). O retardamento referido talvez se explique pela forte tendência conservadora/moralista da sociedade brasileira. Por outro ângulo, a presença marcante da mulher no universo poético de Chico Buarque coincide com o surgimento do movimento feminista iniciado nas sociedades ocidentais que resultou e vem resultando no desenclausuramento da mulher e na sua valoração como pessoa. Ao que me parece, essa voz feminina encontra eco na poesia buarqueana; inclusive na tomada de consciência que a mulher tem de seu próprio corpo e na criação (reorientação) de novos circuitos de circulação do amor que ela encaminha (o "nós duas" de "Calabar" e de "Geni").

Na linguagem literária, todo o romance de 30 é marcado pela veiculação de temas sociais. Aí, a miséria como um todo composto de fatores assume espaço central, e a prostituta não se destaca como personagem mais representativa, pois o que interessa à literatura do período é denunciar as grandes diferenças sócio-econômicas existentes no Brasil. No entanto, pode figurar como texto representativo da miséria e nela situada a prostituta como figura central, símbolo do sujo e do deprimente, o poema



"Balada do Mangue" de Vinícius de Moraes. Aqui, a prostituta assume a forma da serpente insinadora, mas numa situação de degradação física e moral, capaz de seduzir apenas aqueles que a ela se igualam em condição. Também representativo do período e também situado no mesmo espaço é o poema "Mangue" de Manuel Bandeira; mas o cenário, contrariamente ao de Vinícius, é local de festa, onde se encontram e se confundem os tempos do Recife, do poeta e do Brasil de ontem e de hoje; e o "espaço-mulher" une os aspectos sagrado e profano, recuperando a idéia da santa (metáfora da estrela e da rosa) e da puta ("és mulher e nada mais") numa mesma personagem.

A convergência do sagrado e do profano se faz também em outros poemas de Bandeira: "Balada de Santa Maria Egípcíaca" e "Natal". Em "Balada de Santa Maria Egípcíaca", a santa entrega ao "barqueiro a santidade de sua nudez" e torna-se com ele uma realidade complementar e indissolúvel. Condensação de opostos dramatizados em uma só biografia é tema de "Natal": Madalena é uma figura oposta e complementar à imagem da Virgem. Como prostituta arrependida ela é santa. A oscilação dilemática puta/santa é um esquema de forte referencialidade para Guimarães Rosa. Em Grande Sertão: Veredas, por exemplo, Riobaldo debate-se com a dualidade: um de seus amores é Ninhorã, amor nascido de um abraço, que foi transformando-se de prazer sensível em sentimento de paixão; sentido por Otacília, outro amor. Convivem secreta e estranhamente confundidos o desejo e o sentimento mais puro e sagrado da mulher ideal. Essas duas imagens da mulher interpenetram-se e harmonizam-se como imagens antagônicas, mas alcançam o equilíbrio, resultado de uma união dialética em que uma supera

a outra sem excluí-la, até atingir a plenitude.

No sentido de contraposição de sentimentos e/ou de espaços, Mário de Andrade coloca na personagem Fräulein (Elza), instrutora de sexo do filho de um burguês paulista, as diferenças existentes entre as culturas alemã e brasileira e acentua, nessas diferenças, o convencionalismo da família brasileira, a cujo espírito se opõe o conceito germânico de família. Fräulein acentua o ideal romântico do amor, mas reconhece "ordeiramente" a intransitividade do verbo amar para ela e reconhece para o aluno o trânsito social livre: pode ele descer e fixar-se temporariamente na instituição de aluguel. A ela, no entanto, é vedada essa possibilidade (Amar, verbo intransitivo)<sup>15</sup>.

Em Beira Rio Beira Vida as personagens prostitutas são caracterizadas de ângulos variados, mostrando em cada traço e na totalidade deles as idiossincrasias e a multiplicidade de aspectos que convergem para a formação do fenômeno da prostituição. Inicialmente elas são atreladas a uma cadeia profissional que se repete, até certo momento, de mãe para filha, como uma herança de bens e de sangue legada de geração a geração.

"Fiz tudo isso, Mundoca. Fiz, sim. Minha mãe nunca me perdoou. A vingança foi ver a minha vida repetindo a sua, toda noite, todo dia até o fim. Ela teve culpa, mas, não sei porque, nunca se julgou culpada. Quem sabe o que sofreu da própria mãe?"<sup>16</sup>

.....  
 "Eu cumpria a sina, Mundoca"<sup>17</sup>.....

Essa cadeia é rompida, sem que a estrutura social seja revertida. Pelo contrário, há uma continuidade do processo de de

marcação social mais amplamente mostrado no romance.

Outro aspecto ressaltado é o da luta pela sobrevivência, que condiciona as personagens a uma existência limitada, sem um canal que viabilize alternativas de vida.

Com forte demarcação social proveniente da desigualdade econômica acentuada, a sociedade do romance Beira Rio Beira Vida demarca também as posições do homem e da mulher tanto no âmbito dos papéis desempenhados no contexto social quanto na divisão do trabalho, reproduzindo, assim, um modelo de organização social.

À mulher da "classe alta" cabe o papel de esposa dentro da constituição da família legalizada, o que lhe atribui o dever de participação na organização de reuniões e festas e de participação em tarefas de instituições filantrópicas<sup>18</sup>. Sem poder econômico, depende do casamento para seu sustento pessoal. A mulher da "classe baixa" — no caso a prostituta, por ser a centralização do texto — não faz parte da família legalizada, com papéis definidos. Necessitando manter-se numa sociedade onde o mercado de trabalho é fechado à participação feminina, encontra na prostituição uma "forma viável" de subsistência. Sem opção, repete indefinidamente sua auto-degradação e degradada vive no mundo e não o mundo:

"Decidiu procurar um emprego, mas à sua maneira, a única maneira que tinha em sua frente — era um gosto esquisito de vingança, tinha que se vingar do mundo, ou mais particularmente deles, dos desgraçados. Estranho que fosse uma vingança na própria carne, na própria alma"<sup>19</sup>.

Aliado ao aspecto da luta pela sobrevivência, agravada pela carência de alternativas, há também o aspecto da acomodação, o não criar situações que desestabilizem a estrutura que a aprisiona. No entanto, as personagens da narrativa alimentam o sonho de mudança: Luíza, através do casamento; Cremilda, através da aquisição de bens materiais. Essas saídas se conformam dentro das expectativas sociais, uma vez que o casamento de Luíza representa a perspectiva ideal de aceitação social para o indivíduo de sexo feminino, e a concentração material da ordem do ter, de Cremilda, obedece ao padrão econômico que tem como elemento proporcionador do respeito individual a posse material de bens.

Como os sonhos são distintos um do outro, é evidente que as personagens têm características e comportamentos distintos. Luíza é o que se pode chamar de puta santa aquela carente de amor e para quem o casamento pode reconstituir a inocência perdida; é aquela que não perde a pureza, a ingenuidade, a alma infantil, a honestidade, num universo inconciliável com esses valores.

"... Mundoca, tive uma vida honesta, você não acredita? Não fui uma mulher ruim como minha mãe; ela fazia a vida que eu fazia, mas ajuntava a maldade"20.

Tem a postura da passividade, espera a saída pronta e aguarda assim a volta do primeiro homem por quem nutre o sentido do amor.

Cremilda é a santa puta no sentido em que desenvolve o ajustamento da personalidade à profissão desempenhada. Ela, com a consciência de ser explorado, é também exploradora. Sabendo ser um objeto de prazer do homem, torna-o também objeto; sabendo ser

uma a mais na vida dos homens, sem identidade, sem nome, rouba-lhes também a identidade, expondo-os em uma galeria de retratos em sua sala de visitas e erguendo para eles, "os desgraçados" isto é, os sem nome, sem identidade, um copo de cachaça, símbolo de sua decadência física e moral, como forma de brindar a ela e a eles.

"A "dona Cremilda" quis ser rica — " a tua avô desordeira" — quis juntar um rio de dinheiro. (...) Mas queria ser rica as sim mesmo. Para se mostrar baronesa, para ficar cheia de vaidade. Soberba"<sup>21</sup>.  
.....

"Ela sempre soube quem era meu pai, e ficava com aquela história de fila de retrato na parede, "adivinha, Luíza, adivinha quem é ele?" Gargalhava e levantava um brinde, já com um bom copo de cachaça na mão: "aos desgraçados", dizia ela. "Aos desgraçados", e as caras barbadas e sem barbas na parede copiavam seus movimentos"<sup>22</sup>.

É uma personagem ativa, não espera que as situações aconteçam, ela as faz acontecerem. Entra no mundo dos negócios, adquire po sição em seu meio, rouba e engana a quantos apareçam, para atin gir seu objetivo de lucro.

No entanto, tanto uma personagem quanto a outra continuam presas a uma existência precária, sem saída. O sonho revela-se na realidade romanesca como inviabilidade de concretização, como frustração de um ideal vislumbrado<sup>23</sup>.

Levando em consideração o conjunto da obra do escritor, a personagem prostituta não se constitui num caso isolado do romance Beira Rio Beira Vida. Ela reaparece no romance Os Crocodilos. Ali, Assis Brasil a coloca novamente confinada num espaço físico,

o fundo de um poço, e com ela estão confinados também, na situação absurda, um executivo, um comerciante, um gari e um corretor de seguros. Sem possibilidade de saída, Margarida, a personagem feminina do romance, conscientiza-se do momento e vê a repetição de sua vida em sua morte: a exploração e o devoramento de seu corpo. Literalmente, num ritual antropofágico, a personagem é comida por seus companheiros de "prisão". Se na vida serviu de alimento sexual para os homens, na morte serviu de alimento na tural. Não haverá saída para a prostituta?

### 3. Um Espaço na Crítica

Considerando que a crítica literária já se fez voz sobre a obra Beira Rio Beira Vida, aqui tento sistematizar um quadro sumário das mais significativas manifestações críticas relativas à sua publicação e à sua inserção no panorama literário brasileiro.

Fausto Cunha<sup>24</sup>, em resenha crítica sobre o romance, aponta-lhe a peculiaridade de entrosamento entre os níveis temático e formal que convergem para a objetivação de um universo poético que resgata, por meio de "pequenos retângulos", a totalidade de uma comunidade estruturada em classes, onde a interdição social determina um sistema de dominação. Semantizando e questionando essa realidade em sua complexidade, refletida na composição do texto, Beira Rio Beira Vida, segundo o crítico, assume posição de destaque no quadro atual da literatura social no Brasil.

Fábio Lucas<sup>25</sup>, perfilando o caráter social da literatura brasileira, com base no princípio de apreensão do real so-

cial em sua totalidade, e não apenas na apreensão de fragmentos parciais desvinculados de sua estrutura fundamental, classifica Beira Rio Beira Vida dentro dos limites do texto configurador da patologia social, no caso um desvirtuamento da concepção globalizadora da sociedade que o autor procura representar.

Retomando a discussão de João Alexandre Barbosa sobre o romance brasileiro moderno, Benedito Nunes<sup>26</sup> questiona a linha ficcional inaugurada pelo Movimento de 22, interrompida com o aparecimento do romance do Nordeste, e interroga-se sobre a criação romanesca de hoje, em função de suas matrizes modernas.

É na fase pós-roseana, onde a região como meio ou ambiente situacional da obra, por ela reelaborada, reescrita num novo código poético, que Benedito Nunes situa o romance Beira Rio Beira Vida como uma das obras vinculadas à tradição moderna brasileira.

Analisando as abordagens críticas sobre o romance Beira Rio Beira Vida, observa-se por um lado, que os aspectos temáticos e formais ressaltados conferem à obra o que chamo de comprometimento com o homem e com a realidade localizados; por outro, insere-se no contexto da literatura brasileira mais voltado para uma nova concepção de texto, uma nova forma do fazer literário.

Há, no entanto, a visão discordante do ensaísta Fábio Lucas, que, estudando apenas os aspectos temáticos da obra, vê o romance como um texto configurador da patologia social.

#### 4. Um Espaço na Obra do Escritor

Beira Rio Beira Vida trabalha com a realidade imediata,

mas não como essa realidade é codificada e definida pela comunidade. Se assim o fizesse, diluir-se-ia nas práticas sociais cotidianas. A realidade do romance é, na verdade, um efeito literário que se alimenta do referente concreto, sem se confundir com ele.

Assim sendo, o texto obedece à dupla determinação. De um lado, a correspondência com a série social; de outro, a inserção na série literária do próprio escritor.

Tomada a obra em sua totalidade e considerada a sua divisão em ciclos, o que assegura o critério interno de classificação, pode-se dividi-la em dois núcleos temáticos: o primeiro é o núcleo regional, onde são tematizados a província e o meio rural em seus estados de subdesenvolvimento e precariedade de vida; o segundo é o núcleo existencial, onde são tematizadas situações que condenam o homem a uma existência passiva e absurda. Ao primeiro núcleo estão relacionados os romances do Ciclo da Tetralogia Piauiense: Beira Rio Beira Vida (1965), A filha do Meio Quilo (1966), O Salto do Cavalinho (1968) e Pacamão (1969); ao segundo, os romances do Ciclo do Terror: Os Que Bebem Como os Cães (1975), O Aprendizado da Morte (1976), Deus, o Sol, Shakespeare (1977) e Os Crocodilos (1980).

A Tetralogia é o painel angustiante de uma região su- focada pelo anacronismo de um sistema que "esqueceu de crescer", de modificar-se para que o homem pudesse se envolver conscientemente num processo histórico mais amplo e, assim, envolvido, ajudar na transformação do mundo e de si mesmo. A Tetralogia nasceu, segundo o próprio Assis Brasil, de uma necessidade urgente de voltar às suas origens telúricas e teve como matéria-prima para o levantamento de um mundo ficcional a experiência de vida, prin



principalmente sua infância, e significa uma denúncia e uma volta para o homem, para a sua condição<sup>27</sup>.

Assim, em O Salto do Cavalo Cobridor, tal como em Beira Rio Beira Vida, Assis Brasil centraliza o foco narrativo na marginalização humana, proveniente de um sistema social estratificado, onde existem segmentos "destinados" a servirem a outro(s). O Salto do Cavalo Cobridor tem como personagem central Inação, figura representativa do sertanejo posto a serviço do patrão, representado no romance por dr. Gervásio. O pacto que se estabelece entre esses dois segmentos evidencia um sistema de trocas em que o primeiro se sente recompensado pelo simples fato de adquirir a confiança - ser o homem de confiança - do segundo, sem se aperceber que com a postura favorece a permanência de um quadro de dominação e de exploração do homem sobre o homem. Compondo o todo, não falta à narrativa a figura dramática da mulher nordestina: sofrida, submissa e destituída de todos os direitos a ela reservados. Como não faltam também as figuras do contador de estórias e do vendedor ambulante - aqui condensados em uma única personagem - que vai mantendo a tradição oral dos fatos e intercambiando o sertão com os demais centros, através da venda de objetos produzidos "pelas cidades". É esse o único contato que o sertão/sertanejo representados no romance mantêm com outros mundos.

Em A Filha do Meio Quilo e Pacamão, a classe média urbana se mostra vinculada a uma ordem moral que impossibilita a existência de vidas dignas. A Filha do Meio Quilo tematiza a vingança da cidade de Parnaíba - cidade que adquire no romance o estatuto de personagem - contra a criatura que tenta romper os preconceitos e tabus ali existentes. Como resposta a essa vingança, d. Cota, ou Cotinha, ou "a filha do meio quilo" articula uma

contra-vingança, substantivada no silêncio e na indiferença, arma da qual se utiliza para se colocar frontalmente contrária a todos e para preservar sua identidade diferenciada. A personagem atinge seu objetivo mas termina presa, prisão essa que simboliza a inviabilidade de qualquer resistência mais libertadora.

Em Pacamão a família classe média urbana é o símbolo de preservação dos preconceitos e tabus mantidos pela sociedade mais abrangente. As figuras materna e paterna conservam todos os valores veiculados e exigem dos filhos a manutenção da ordem social vigente. Herança de sangue e de bens não podem ser misturados e/ou divididos com outros segmentos sociais. Fortalece-se o poder econômico-social, enfraquece-se o poder individual, e o que se apresenta como saída para Darcy e Nazinha, personagens representativas de uma geração menos comprometida com a norma é a degradação físico-moral proveniente da bebida e o suicídio, respectivamente.

Tomado o subconjunto da Tetralogia, percebe-se que tanto o espaço urbano da província quanto o espaço rural articulam um sistema de valores que coisificam o indivíduo, tornando-o, a maioria das vezes, meros objetos de troca ou de uso.

O Ciclo do Terror, segundo subconjunto referido da obra ficcional de Assis Brasil, problematiza a existência humana, limitada por situações absurdas como a morte (O aprendizado da morte), a rotina (Deus, o sol, Shakespeare), o destino supostamente injusto (Os Crocodilos) e a perda da liberdade (Os que bebem como os cães).

Todas as personagens dos romances citados se encontram de alguma forma presas, limitadas por uma circunstância. Olga de O aprendizado da morte é acometida por moléstia grave, a

qual a retira do convívio com os outros. Voluntariamente, a personagem se coloca na linha de quem quer aprender a morrer, já que não aprendeu a viver. E na aprendizagem a personagem deixa para o leitor a trajetória da experiência de uma vida que não se fez vida. Em Deus, o sol, Shakespeare, Hugo, personagem principal, se encontra alienado, preso a uma existência rotineira absurda, e como ele se mostra também o próprio mundo. A identificação homem/mundo surge assim como um amálgama de vazios e todas as tentativas de saída levam a um único ponto: ao nada. As diversas formas de representação desse caos (há no romance várias linguagens a expressarem a mesma realidade) apontam para a mesma situação, e o que emerge de positivo é a feitura de um livro perseguida pelo narrador - a criação artística como fonte de desalienação do indivíduo.

Opondo e combinando diversas vozes, Assis Brasil compõe o universo romanesco de Os Crocodilos, narrativa que tematiza o destino supostamente absurdo a que está condenado o ser humano. Um gari, uma prostituta, um executivo, um comerciante e um corretor de seguros, figuras representativas de diversos segmentos sociais, se encontram confinadas num único espaço e na mesma situação que as deixam a todos condenados ao mesmo fim. Através do recurso da polifonia, as diversas personagens revelam suas existências e, contrapondo-as, o leitor se coloca como o organizador de um quadro onde transparece a inutilidade de todas aquelas vidas. Nivelando a todas pelo dado da mesma circunstância, o escritor mais do que expressar as diferenças individuais expressa a condição mais generalizada da existência acomodada.

Combinando História e Ficção, Assis Brasil estrutura o romance Os que bebem como os cães. Jeremias, professor de litera

tura, é preso por defender idéias políticas contrárias ao sistema dominante. O Sistema se apresenta na narrativa como uma entidade abstrata mas que mantém e gera, através de executores de ordens, condições limitadoras da expressão livre de idéias do indivíduo. Qualquer tentativa de reação a essa Ordem eficiente é punida com severidade. A trajetória dramática de Jeremias se faz, assim, pela obediência ao poder, conseguida através de mecanismos repressores da tortura física e psicológica, e a posterior reação a esse poder estabelecido. No entanto, a desigualdade de forças mostra à personagem sua fragilidade e leva-a a deixar como forma de reação mais veemente a inscrição no mural do presídio da força de sua morte.

Como conjunto, pode-se destacar, na obra de Assis Brasil, um fio que interliga todos os romances aqui referidos: a existência de "espaços" limitadores da condição humana e, mais forte que isso, a denúncia da passividade do ser humano diante de circunstâncias, algumas vezes, criadas por ele mesmo.

#### Notas e Referências Bibliográficas ao Cap. I

1. Uso a expressão escritor(es) no sentido atribuído a esse termo por Affonso Romano de Sant'Anna, quando o define em oposição a autor(es) "...Daí decorre uma diferença entre autor e escritor. Chamo autor a quem publica um texto onde o objetivo é narrar algo relacionado com sua pessoa, despreocupado das qualidades estéticas e literárias. O objetivo da obra, neste caso, é servir de veículo e de meio. Mas com um escritor a coisa é diferente. Além da obra ser um veículo, um meio, ela também é um fim em si mesma. Ou seja: ela tem uma finalidade estética, artística, histórica e social. O escritor está voltado fundamentalmente para a questão da linguagem. E é no trato com a frase, com os recursos estilísticos e expressivos que ele vai aprendendo a reconstruir-se a si mesmo e a refletir sobre o mundo. Duas coisas, portanto, são necessárias quando se quer fazer literatura. Primeiramente assenho

rar-se das técnicas literárias e, em segundo lugar, perceber que a literatura não é uma coisa vaga, solta no tempo e no espaço, mas é um sistema..." (Cf. SANT'ANNA, Affonso Romano de. Como se faz literatura. Petrópolis, Vozes, 1985.p. 10-11 (Col. Fazer, 10).

2. Ver a propósito CÂNDIDO, Antonio. "A literatura e a formação do homem". In: Ciência e Cultura. São Paulo, 24(9): 803-809, set. 1972.
3. Cf. OLIVEIRA, Franklin de. "Caminhos para o contemporâneo". In: Defesa da Cultura Nacional, 2a. ed. São Paulo, 1984. Vol. 2. p. 136-43.
4. Cf. LUCAS, Fábio. O caráter social da literatura brasileira. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1970. p. 52.
5. Retomando os projetos estético e ideológico que definiram o Modernismo, João Luiz Lafetá credita à geração de 22 a experimentação estética e revolucionária que rompeu com os padrões tradicionais vigentes na literatura nacional. À geração de 30 tributa a coloração do estético pelo projeto ideológico, que recoloca a discussão dos problemas sociais do povo e da nação brasileiros. Embora haja o ideológico na primeira fase, o ensaísta mostra a diferença que marca as duas gerações. "O "anarquismo" dos anos vinte descobre o país, desmascara a idealização mantida pela literatura representativa das oligarquias e das estruturas tradicionais, instaura uma nova visão e uma nova linguagem, muito diferentes do "eufanismo mas ainda otimistas e pitorescas, pintando estados de ânimos vitais e eufóricos (...) A "politização" dos anos trinta descobre ângulos diferentes: preocupa-se mais diretamente com os problemas sociais, e produz os ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncias; a poesia militante e de combate. Não se trata mais, nesse instante, de "ajustar" o quadro cultural do país a uma realidade mais moderna, trata-se de reformar ou revolucionar essa realidade, de modificá-la profundamente, para além (ou para quem...) da proposição burguesa" (...) Cf. LAFETÁ, João Luiz. 1930: a crítica e o Modernismo. São Paulo, Duas Cidades, 1974. p. 18-9.
6. ANDRADE, Mário de. "O movimento modernista". In: Aspectos da literatura brasileira, 6a. ed. São Paulo, Martins, 1968. p. 253.
7. Principalmente o Graciliano de Vidas Secas e Jorge Amado de Jubiabá, que mostram, respectivamente, as figuras do camponês e do proletário, instado contra as estruturas que o dominam; a Raquel de Queiroz de O quinze que apresenta a seca como um fenômeno que altera a vida do sertanejo, e José Lins do Rego de Banguê, romance centrado na decadência de uma determinada forma de exploração econômica, sobre a qual estive fundamentada a aristocracia dos senhores de engenho.
8. Cf. CÂNDIDO, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento". In: FERNÁNDEZ MORENO, Cesar. (Org.). América Latina em sua literatura. São Paulo, Perspectiva, 1976. p. 343-62.

9. Na primeira perspectiva situada, podem ser incluídos escritores como João Antônio de Malagueta, Perus e Bacanaço (1963); Érico Veríssimo de O Senhor Embaixador (1964), dentre outros; na segunda, Guimaraes Rosa e Clarice Lispector no conjunto de suas obras.
10. Cf. CÂNDIDO, Antônio. "Os brasileiros e a literatura latino-americana". In: Novos Estudos. São Paulo. 1(1): 58-68, dez. 1981.
11. FREITAS JUNIOR, Otávio. "Histórico e causas da prostituição". In: PEREIRA, Armando et alii. A prostituição é necessária? Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1962 (Col. Impacto, 1) p. 3-44.
12. CARPEAUX, Otto Maria. "História literária da prostituição". In: PEREIRA, Armando et alii. Op. cit. p.
13. Com tom irônico e sarcástico Glauber Rocha retrata a zona da prostituição na Bahia antiga e nova, apontando, dentre outras causas, a miséria como fator determinante para a existência do fenômeno. Dividindo o grupo das prostitutas em dois segmentos, o cineasta atribui à casta conhecimentos culinários, instinto maternal, moralismo, individualidade, poder político em contraposição às prostitutas propriamente ditas, objetos de troca da "mãe-patroa". O ambiente descrito revela um quadro "fantástico" onde se inter cruzam: aventura, paixão, crime, riqueza, pobreza, política, sexo, polícia, etc. Esse ambiente lírico/trágico é semelhante ao ambiente onde se movimentam as personagens prostitutas de Jorge Amado (Cf. ROCHA, Glauber. "Um bom destino, entre outras misérias". In: PEREIRA, Armando et alii. A prostituição é necessária? Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966. p. 89-94. Col. Impacto, 1). Opõe-se ao texto de Glauber Rocha o texto-documento de Sérgio Milliet que apresenta a situação da prostituição na Colônia, especialmente, no São Paulo antigo, atribuindo possíveis causas ao fenômeno, transcrevendo a legislação existente, toda ela na punição às pessoas que exercessem ou que tornassem possível a prostituição (Cf. MILLIET, Sérgio. "A prostituição na Colônia". In: Investigações. São Paulo, 2(13): 7-15, jan. 1950).
14. Cf. ZILIO, Carlos. A querela do Brasil. A questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/1922-1945. Rio de Janeiro, Funarte, 1982. p. 85-113 (Temas e Debates, 1).
15. Devo a Raúl Antelo a observação de que a oposição indivíduo/sociedade, a partir de 30, constitui boa parte da literatura latino-americana. Haja vista os poemas de Clara Beter (pseudônimo de César Tiempo); "A incrível e triste história de Cândida Erêndira e sua avó desalmada" de Garcia Marquez ou El lugar sin límites de José Donoso, entre tantos outros.
16. BRASIL, Assis. Beira Rio Beira Vida. Rio de Janeiro, Nórdica; Brasília, INL, 1979 (Tetralogia Piauiense) p. 28.

17. Idem, ibidem. p. 56.
18. Confrontando o modelo de família apresentado por Lévi-Strauss à existência de grupos familiares existentes nas sociedades reais, Jeferson Afonso Bacelar defende a tese de que a prostituta forma um tipo de família comum no ocidente. No entanto, utilizo o conceito tal como ele é definido implicitamente no romance Beira Rio Beira Vida e que se equivale ao conceito estruturado por Lévi-Strauss, quando toma como parâmetro a concepção de família legitimada na sociedade ocidental: "... tem sua origem no casamento; 2) é constituído pelo marido, pela esposa e pelos filhos provenientes de sua união, conquanto seja lícito conceber que outros parentes possam encontrar o seu lugar próximo ao núcleo do grupo; 3) os membros da família estão unidos entre si por: a) laços legais; b) direitos e obrigações econômicas, religiosas e de outra espécie, c) um entrelaçamento definido de direitos e proibições sexuais, e uma quantidade variada e diversificada de sentimentos psicológicos, tais como amor, afeto, respeito, medo, etc. A legitimação de um tipo de família, no romance, contrapõe e reforça a existência de dois espaços na narrativa: a cidade e o cais. Para os conceitos de família, excluído sua atualização em Beira Rio Beira Vida. Apud. BACELAR, Jeferson Afonso. A família da prostituta. São Paulo, Ática, 1982. p. 14-30.
19. BRASIL, Assis. Op. cit. p. 73.
20. Idem, ibidem. p. 98.
21. Idem, ibidem. p. 98.
22. Idem, ibidem. p. 35.
23. A compreensão ou a abordagem do fenômeno da prostituição, tematizado em Beira Rio Beira Vida foge, então, ao lugar comum definido por Flaubert: "Prostituta - É um mal necessário. Salva-guarda das nossas filhas e irmãs, enquanto houver homens solteiros. Deviam ser implacavelmente perseguidas. Um cavalheiro não pode sair com a esposa por causa da presença delas nas ruas. São sempre filhas do povo pervertidas por burgueses ricos". (Cf. FLAUBERT, G. - Dicionário das idéias feitas).
24. Cf. CUNHA, Fausto. "A consciência do autêntico". In: BRASIL, Assis. Op. cit. p. 133-36.
25. Cf. LUCAS, Fábio. Op. cit. pas.
26. Elas se estendem de Machado de Assis a Clarice Lispector, passando por Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, considerados no todo ou em parte de suas obras as matrizes da ficção romanesca brasileira. Essas matrizes são admitidas por razões diversas e por essa mesma diversidade e sua recíproca interligação, possibilitaram traçar a linha de desenvolvimento da prosa de ficção brasileira hoje. Assim, Machado de Assis de Memórias Póstumas de Brás

Cubas a Memorial de Aires, Oswald de Andrade de Memórias Sentimentais de Joao Miramar a Serafim Ponte Grande, Mário de Andrade de Macunaíma, Graciliano Ramos de São Bernardo e Vidas Secas, Guimarães Rosa de Grande Sertão: Veredas e Clarice Lispector de A Paixão Segundo G.H., sobretudo, apresentam a modernidade do romance ao garantirem a ruptura da linguagem poética com a realidade representada, conseqüente na relevância da forma ou da estrutura das obras, onde o desajuste se traduz numa nova articulação com essa realidade. Cf. NUNES, Benedito. "Reflexões sobre o moderno romance brasileiro". In: PROENÇA FILHO, Domingos. (org.). O Livro do Seminário. São Paulo, LR, 1983. p. 45-69.

27. BRASIL, Assis. "Tetralogia Piauiense". In: Op. cit. p. 483-86.



## Cap. II

### O T E X T O

#### 1. Processo de Composição

Beira Rio Beira Vida tematiza a marginalidade que povoava o submundo da periferia urbana da cidade de Parnaíba. Essa marginalidade é singularizada no centramento da estória de uma família de prostitutas que habita o cais do rio que margeia a cidade. As frustrações, as realizações, as tentativas de entrosamento, por parte das prostitutas, no todo social, são aspectos relevados pelo escritor na veiculação do tema. A pobreza, a miséria, o fator hereditário, a falta de opção, a violência das relações sociais em um meio onde a estratificação social é extremamente demarcada, favorecendo a implantação de um sistema de troca interpessoal movido pelo interesse e onde os preconceitos e tabus assumem foro de verdade, são variáveis apontadas na narrativa como condição para o surgimento e estabilização da prostituição.

Observado o conjunto de composição do romance, esses problemas sociais e pessoais representados figuram como parte da necessidade e da realidade das personagens, ou seja, os fatos não são colocados de um ponto de vista externo, as personagens é que os expressam a partir de suas próprias experiências vividas no plano da cotidianidade ou desejadas no plano do imaginário<sup>1</sup>. Narradas da perspectiva de um eu ou de "eus", as ações expressam a

função assumida por cada momento em particular, e na totalidade deles, na vida das personagens. Do ambiente físico se destacam os elementos concretizadores dos dramas humanos representados: o caos como o espaço da marginalidade social e do envelhecimento sem esperanças das personagens; a cidade como um conjunto organizado com voz de comando, estruturador de normas de vida. Esses espaços fixados dimensionam, em toda a narrativa, a posição social das personagens e, através de seus elementos mais caracterizadores, destacam os tipos de relações pessoais em um meio onde há a demarcação rigorosa de estratificação social. Com certa consciência da realidade, as personagens vêem o meio não só como um espaço social estruturado, mas o vêem também como um espaço segregador de novas perspectivas de vida.

"E o que é certo, Mundoca, é que essa cidade vai matando a gente, consumindo. Se acabou com dona Cota, uma mulher forte, que não dizer de mim? De minha mãe? De minha avó? Feliz de quem foi embora, fugiu. Hein, Mundoca?"<sup>2</sup>.

Das experiências individuais são narrados os aspectos que ressaltam as ações em movimento e, normalmente, os elementos descritivos que contribuem para a composição do quadro mostram uma correlação entre os dois métodos utilizados — narrar e descrever<sup>3</sup>. A esse respeito é exemplificadora a cena da primeira menstruação da personagem Luíza<sup>4</sup>. Ali se encontram sintetizados núcleos narrativos que são trabalhados em todo o texto romanesco.

A imagem que representa a transformação fisiológica de menina em mulher condensa os elementos que expressam a sensação individual experimentada pela personagem no processo de mudança e o desdobramento dessa sensação num processo que acarretará o des

locamento de função exercida por ela no conjunto da sociedade, na qual está inserida. Estabelecendo uma relação associativa entre esse momento de transformação — onde os sintomas sentidos pela personagem são a dominante propulsora do desenvolvimento da narrativa — e a alteração sofrida pelo espaço físico, proveniente do aumento do calor solar, Assis Brasil cria um momento literário que funde as naturezas humana e cósmica. Esse estado de cumplida organiza a identidade entre sujeito e objeto de forma única e indissolúvel, compondo um momento em que o texto rompe a "pureza" dos gêneros e numa simbiose perfeita instaura, além da normatização do poético, a realidade humana da província, poetizada.

A leitura mais cuidadosa descobre no trecho situado do romance traços característicos de cada um dos gêneros literários. O traço lírico se salienta na prevalência do mundo subjetivo da personagem, unificador de um Eu que fala e de um Ele cósmico que o circunda. A criatura ficcional aí trabalhada é uma alma anímica que se expande no mundo e dele assimila características que passam a representá-la.

O lírico instaurado acentua a singularidade do momento de transformação fisiológica vivenciado pela personagem Luíza, ao ressaltar o aspecto da identidade entre as naturezas humana e cósmica. Luíza tem preenchida sua solidão pela presença do sol, único elemento a compartilhar do rito de iniciação que a introduz numa nova etapa de vida. Naquele instante de tempo sente-se mal e o sol é a única presença que se faz marcante:

"Nunca me senti tão ruim (...) o sol esquentava na minha cabeça, tinha sede, só

me lembro disso — o sol quente, tudo pegando fogo, tudo avermelhado"<sup>5</sup>.

A substituição dos sujeitos eu e sol pelo pronome in definido tudo, materializada na fala da personagem, retira a pessoalidade da ação e nomeia um sujeito que assume as características do todo, consubstanciando, assim, a experiência comum. Não há, no discurso, uma interioridade expressa diferentemente de uma exterioridade, tudo é igual a uma consciência que se manifesta.

No entanto, esse compartilhar não se desenvolve numa linha de regularidade capaz de manter o espaço imaginário conquistado e de sustentar uma posição individual mais definida frente ao que se coloca como futuro. Isto é: no agora, a personagem se sente povoada e caminha segura, sem conhecimento da realidade que se segue; no depois, a realidade individual se dilui no universo social<sup>6</sup>, normatizado por regras e preceitos estabelecidos.

Neste ponto, como decorrência do processo de identidade, o sol se coloca analogamente como o símbolo do conhecimento intuitivo, imediato<sup>7</sup>, da realidade. A simbologia expressa desencadeia o processo de descortinamento do mundo, no qual Luíza percebe sua vida se fazendo como a de sua mãe, sua avó... o futuro repetindo o presente, o passado:

"Juro, Mundoca, que pensei que sô mulher da iguala da minha mãe tinha aquilo, que era como uma sina ou um castigo, uma espécie de marca. E eu fora atingida, minha vida seria igual à dela, quer quisesse ou não"<sup>8</sup>.

Por outro lado, desdobrando-se o conhecimento intuitivo do mundo seqüenciado da prostituição em nova categoria simbólica, o sol amplia seu espaço refletor e se diz na censura<sup>9</sup> in consciente com que a filha vê a vida da mãe, até então: "E de repente me via suja como ela". Através do processo comparativo, é iniciada a fase de pré-consciência da realidade, que articula um dado de referência avaliativo emitido pela personagem sobre o percurso da prostituta no universo do romance.

O adjetivo suja, exprimindo o núcleo da comparação e estabelecendo um elo de ligação entre o presente e o passado, coloca a visão pluralizada que a personagem tem do objeto: de rejeição, que acentua o desvio do padrão de mulher; de aceitação, que perpetua o desvio. Embora pareçam contraditórias, as duas visões se mostram apenas como duas faces de uma mesma realidade. A pluralidade situada define a existência de um padrão cultural aceito como normalidade e o desvio desse padrão como anormalidade. Aceitar passivamente o desvio como anormalidade significa acatar as normas estabelecidas e, por conseqüência, legitimar o meio que as criou. Desta perspectiva, a personagem é igual ao meio, embora seja por ele rejeitada, em virtude de ferir normas convencionadas. Rejeitar, por definição, significa não admitir, recusar; no entanto, a personagem diz: "me via suja" (como ela é suja), confirmando a aceitação passiva daquilo que ela mesma nega. A rejeição se coloca, então, como forma velada de reprodução do discurso do outro, no caso, o discurso da sociedade. Não elaborando seu próprio pensar, Luíza é mero desdobramento do meio que a produziu. Sem linguagem, sem identidade, a personagem diz o mundo e não se diz no mundo.

Colocam-se como traços estilísticos do aspecto lírico do texto a musicalidade da frase e a preponderância da voz do tempo presente que indica a ausência de distância, apresentando-se o momento como "eterno"<sup>10</sup>. A recorrência do emprego da sibilante "s" no parágrafo que expressa com maior ênfase a sensação experimentada pela personagem, no processo de transformação, dá uma sonoridade especial ao período. Neste ponto do texto literário, a presença do sol é sensível, e prenuncia a iniciação da personagem em nova etapa de vida:

"Saí e esperei na ponte. O sol esquentava na minha cabeça, tinha sede, nunca me senti tão ruim, Mundoca. Estava com medo que ela não viesse, que fosse presa, sei lá. O sol esquentava na minha cabeça, tinha sede, só me lembro disso — o sol quente, tudo pegando fogo, tudo avermelhado"<sup>11</sup>.

É a fase da inconsciência da realidade e o sol se coloca simbolicamente como o elemento que introduz a personagem no contato com o mundo. Estabelecendo uma analogia entre este aspecto e aspectos sonoros, provocados pela presença do "s" em frases de situação, tais como "Silêncio!", "Atenção!", "Socorro!", "Psiu!" , que, de uma forma ou de outra advertem, intuem, prenunciam algo, pode-se atribuir à sibilante "s" um teor de advertência em relação ao momento que se inicia. É possível investir-se este significante do significado de cautela, cuidado. É interessante perceber, ainda, em outro momento do texto, a presença do mesmo som, na palavra suja, já como significado sintetizador da preexistência da prostituição e da conotação de marginalidade que lhe é atribuída.

Quanto à idéia de tempo trabalhada no texto, o presente, tempo por excelência do espaço lírico, se consubstancia no processo de continuidade expresso no imperfeito<sup>12</sup> ("o sol esquentava na minha cabeça") e no gerúndio ("o sol quente, tudo pegando do fogo"). Esta inconclusão do processo no passado se consolida na oração com o verbo no presente "só me lembro disso", o "isso" sendo expressão simbólica do início da prostituição, cuja concretude se dará na frase, também com verbo no presente reforçado pelos advérbios temporais "já" e "agora": "Você agora já pode ter homem, você agora já pode ter homem"<sup>13</sup>. O uso alternativo dos tempos presente e pretérito (imperfeito) aproxima os fatos passados do momento atual, emprestando-lhes valor de simultaneidade em relação ao tempo do leitor.

O traço épico, presente no romance, está expresso no próprio método narrativo: contar. Através do contar, são colocados fatos já acontecidos, distanciados no tempo, o que dá ao narrador uma visão mais objetiva e mais ampla do objeto narrado. É ainda exemplificadora deste aspecto a cena da menstruação de Luíza. Paralela à narrativa dessa personagem, desenvolve-se a narrativa da personagem Cremilda, caracterizada neste espaço de tempo, pela busca de aquisição de uma casa própria na cidade. Lograda em seu intento, Cremilda volta ao cais e passa de herança para a filha apenas o legado de sangue, de miséria e de estigma social. Até certo ponto indiferente ao drama da mãe, Luíza, no presente da narrativa, coloca aquele momento com a imparcialidade de quem presenciou mas não vivenciou o fato.

Um parágrafo elucidativo da situação é este em que o uso alternativo do perfeito e do imperfeito expressa a atualiza-

ção diferenciada do discurso e da estória:

"Levantou minha saia, tirou o embrulho. "Isso aqui é minha fortuna, Luíza". Entrou numa sala, eu fiquei na escada — o calor do sol ainda estava na minha cabeça, sentia qualquer coisa na minha barriga"<sup>14</sup>.

Embora os dois modos verbais coloquem experiências vividas no passado, as três primeiras realizações têm o sentido do feito, do acabado, denotando o distanciamento entre o eu narrador e o objeto narrado; e as duas últimas, do inconcluso, da ação continuada, expressando a identidade entre o eu e o instante. Pode-se concluir com este aspecto, a atualidade da experiência de Luíza em relação ao tempo da narrativa, em contraponto à estória de Cremilda, esquecida num tempo perdido.

Sendo a memória do eu narrador o suporte material que estrutura o passado-presente e o passado-remoto das personagens, vê-se o caráter de complementaridade existente, no texto, entre o gênero lírico, que encerra a personagem na sua própria subjetividade e o gênero épico, que objetiva o fato passado, estabelecendo a oposição sujeito/objeto. Essa oposição, no entanto, não capacita o "eu épico" de ver criticamente a realidade, isto porque, igualado ao meio, em outro nível, não consegue ter visão própria, personalizada.

Tomando como referência o texto situado, o traço dramático é exposto de forma a ressaltar a tensão entre sujeito e objeto. O mundo aqui se apresenta com vida autônoma, independente do sujeito. A tensão caracterizadora do gênero coloca duas atualizações da concepção do texto dramático: a primeira expressa o confronto, — velado — entre a interioridade da personagem



e a indiferença a esta realidade do universo social que a circunda:

"À demora dela, as coisa esquisita que estavam acontecendo, o sol, o barulho da praça, aquele chão frio onde eu estava sentada — depois já não ouvia nada, a praça deserta, era como um sonho doido"<sup>15</sup>.

Confrontam-se o barulho da praça, o chão frio, aspectos caracterizadores da exterioridade do mundo com o silêncio e a quietura do sol, aspectos caracterizadores da personagem. Na solidão, ela passa por uma mudança à qual o mundo social está alheio, imperturbável, seguindo seu ritmo normal e rotineiro. A representação do mundo se dá de forma objetiva (barulho da praça, chão frio), mas mediatizada pela subjetividade da personagem (já não ouvia nada... era como um sonho doido). A nova totalidade surgida dessa ligação é a ação como expressão imediata do sujeito<sup>16</sup>.

A segunda concepção do traço dramático se materializa também pela tensão sujeito/objeto, pela autonomia do mundo em relação ao sujeito. Só que, diversamente da tensão anterior, o confronto se dá aqui de forma mais revelada, contrapondo posições que externam vontades e objetivos contrários. A personagem que corporifica esses contrários é Cremilda, sujeito portador de vontade não satisfeita, pela rejeição que o meio oferece aos indivíduos que compõem seu grupo, especificamente. O meio, aqui representado por segmentos da sociedade, mostra-se claramente, como censor e executor de punições para aqueles que transgridem as normas por ele criadas:

"— A senhora vai na cidade? — pergun -  
tei.

— Vou comprar uma casa para nós.

.....

— Mãe, cadê suas coisas?

— Mostrei a eles que não faço empenho  
de nada, "olhem aqui pra vocês tapa -  
rem o rombo da mãe. "Vamos na cidade, Luí  
za. Na praça da Graça tinha um bando de  
chofer que ficou olhando, "errou o cami -  
nho de casa, Cremilda?"

.....

— Eles disseram que meu dinheiro não dá.

— Pra que?

— Pra comprar uma casa aqui na cidade.  
Sei que é mentira, eles não querem é me  
vender. Um ainda disse: "mesmo a senhora  
não pode se mudar pra cidade". Foi o que  
um deles disse, Luíza, e os outros acha -  
ram graça"<sup>17</sup>.

Vê-se que a ação representativa do conflito não é fil  
trada por nenhuma mediação, sujeito e objeto se defrontam atra  
vés do discurso direto, expressão de uma tentativa de transposi  
ção da barreira social e a imediata obstrução imposta pelo meio.  
O diálogo, enquanto categoria dialética, sintetizadora de visões  
diversificadas e impulsionadora de uma nova realidade, não se  
objetiva no texto. O que se realiza é um diálogo-monólogo, onde  
as diferenças são marcadas mas não constroem o novo, síntese dos  
contrários. A personagem percebe o conflito, mas o congela, per  
petuando-se o mesmo estágio da realidade.

Assim, o recurso estilístico do diálogo não se reali  
za conforme as regras que o definem, mas não deixa de acentuar ,  
talvez até de forma mais incisiva, a tensão existente entre per  
sonagem e meio, pois o que se destaca não é apenas a rejeição ,  
mas a incomunicabilidade em que se colocam.

Não optando por uma das formas reconhecidas do dramã

tico, até mesmo porque não se trata de um texto específico do gênero, o autor amplia o drama da existência da prostituta, ao dimensionar diversos níveis de segregação a que elas são submetidas.

Conclui-se, com base no texto colocado, exemplo de todo o processo de composição do romance, que Assis Brasil define o espaço poético da prostituição, na síntese de três níveis: expressão do mundo, da alma e do conflito. Através dessa descrição poética, a prostituta deixa de ser "geografizada" e assume o espaço da vida imaginária, semelhante, em suas relações, para todos os indivíduos do grupo, de qualquer província.

O verossímil desta vida imaginária, Assis Brasil consegue mediante o processo no qual a existência da prostituta não se organiza através do discurso do autor, e sim pelo discurso das próprias prostitutas. São elas que expressam livremente suas idéias. São suas falas que dão forma às suas existências.

É através da memória que Luíza, personagem principal do romance, recupera as demais personagens, dando-lhes "vida" e voz. E a partir dessas vozes, modeladas como um olhar interiorizado, são manifestadas, na narrativa, as visões-de-mundo e expressas as verdades e a realidade das prostitutas da beira do cais. Estes elementos organizados estruturam o espaço romanesco da prostituição, sem saídas possíveis, sem perspectivas.

O olhar interiorizado é voltado para uma única direção: o estar no mundo, o confundir-se com ele, com o meio, sem extrapolações e sem necessidade de superá-lo. É o olhar sem horizontes à vista, sem opinião, por isso portador de uma relação de fusão entre "sujeito" que vê e "objeto" visto. Confundidas com o meio, as personagens não são o que são, não são sujei-

tos, mas massa que assume a forma desejada por quem domina as estruturas organizadas desse meio.

Esse olhar não é solitário, é múltiplo, traduzido por várias formas de ver, em função das quais variam os pontos de vista e as posturas ante a vida. É o caráter polifônico do discurso<sup>18</sup>, que possibilita às diversas personagens, no momento oportuno, dirigir sua própria narrativa e expressar sua percepção das demais. O recursodialógico retira o caráter da homogeneidade de visão e articula um enfoque plural, através do qual o universo narrado ganha em significação, por expressar a combinação de vozes que dizem o mundo e a si mesmas.

Além do olhar interiorizado das personagens, há o olhar de fora, o olhar do narrador em terceira pessoa. É esse olhar que dá organicidade a uma visão discordante do universo do romance. É um olhar sonoro: vê e fala. Vê a possibilidade de outra vida, de outro mundo menos limitado e menos limitador. Vê a possibilidade de reação, de luta por um mundo aberto, não circular; vê um mundo ausente daquele, com uma organização social diversa, mais justa, mais humana. Fala sobre a realidade mutilada de um mundo parado, consolado com a própria desgraça; fala das vidas sem sentido, sem esperanças.

"Os mesmos atos, palavras — uma submissão completa. Assim, assim, nada mudava, todos sabiam e aceitavam, a vida era aquela, botar os passos no rumo e pronto"<sup>19</sup>.

Unindo e contrapondo os diversos discursos, o escritor institui um paralelo diferenciador de visões-de-mundo e expressa, através destas, a cristalização deste universo.

A narrativa existe, de início, num código particular, em que se articulam os tempos presente e passado da personagem-narrador. No intercruzamento e interpenetração de tempos, o passado assume papel decisivo como elemento condutor da narrativa e critério de revelação das personagens. Apresentando-se apenas como recordação, funciona no presente como necessidade de revivência de momentos, sem se constituir em fator de transformação motivada pelas experiências vividas; não é incorporado como parte orgânica que faça as personagens mudarem a posição na vida. A partir daí, a consciência de ser no mundo tem lugar apenas na experiência concreta e perpetuadora de cada momento existencial. O caminhar leva a um único ponto: o presente. O partir é sempre o voltar, sem autodefinição, sem conhecimento de si e do mundo.

O enredo, enquanto estória caracterizada do romance tradicional, inexiste em Beira Rio Beira Vida. Sua composição se dá através de uma montagem de cenas organizadas com fragmentos da memória da personagem-narrador e de um sistema complexo de retrocessos e avanços temporais, que rompem a linearidade narrativa. O retrocesso e a fragmentação, como formas recuperadoras da memória, compõem o mundo imaginário da prostituição, onde as experiências deixam de ser individuais e passam a ser coletivas, experiências que não são de uma mulher isolada mas da mulher, presa num sistema de regras que a coisifica.

De estrutura circular — o último capítulo repete o primeiro — o romance repete indefinidamente a mesma situação, a mesma precariedade de vida, o mesmo círculo sem saída, sem futuro e, por isso, sem perspectiva de transformação.

## 2. Unidade Temática: Pobreza-Violência

O romance Beira Rio Beira Vida é demarcado por uma linha imaginária que o divide em dois pólos antagônicos: o cais e a cidade. O primeiro é o espaço periférico, marcado pelo sinal da negatividade, da carência material; o segundo é o espaço central, marcado pela positividade, pela opulência material. Os espaços diferentes metaforizam as posições sociais ocupadas pelos indivíduos dentro da estrutura social: o cais é habitado por grupos marginalizados — prostitutas, marinheiros, desempregados —, desprovidos de qualquer assistência social, jurídica e religiosa. São grupos que corporificam a pobreza econômica, física, intelectual, de saúde, de lazer, conforme os padrões dominantes. Constituem minorias e por isso sem poder de influência nas transformações sociais. Ocupam o espaço da negatividade moral, da carência, portanto o não espaço social; vivem na miséria, submetendo-se às normas determinadas por uma sociedade que os exclui. A cidade é habitada pelos detentores do poder. É ali onde são determinadas as regras que regem o todo social nos níveis jurídico, religioso e econômico. É ali onde são tecidas as normas da conduta moral aceitável pela sociedade.

"Lá é onde moram os ricos, lá é onde há emprego, um hospital. Lá vivem os que dão esmolas"<sup>20</sup>.

Acrescenta-se à divisão geográfica e social que confronta os dois grupos caracterizados, a divisão na linha moral que segrega do convívio social mais amplo o indivíduo com comportamento desviante, segundo os códigos estabelecidos como nor

mais. Com base em uma relação social impessoal e despersonalizante, é desconhecida nesse indivíduo sua identidade, passando a ser reconhecido como representante característico do contexto transgressor no qual está inserido. A esse contexto transgressor pertencem, em Beira Rio Beira Vida, as prostitutas, que, por terem comportamento sexual desviante dos padrões, são identificadas como tipos e têm determinados os espaços geográficos e social nos quais podem circular.

Fixar o conceito de comportamento desviante implica necessariamente a existência de um quadro relacional em que apareçam as categorias "desviante" e "normal", pois só assim se estabelece um sistema de oposições, que não pode emergir isoladamente<sup>21</sup>. Esse quadro de relações é apresentado em Beira Rio Beira Vida na medida em que há o confronto entre ricos/pobres, cidade/cais, donzelas, damas/prostitutas. O primeiro elemento dos pares representa a ordem, o bem social, a normalidade; o segundo representa a desordem, o mal social, a anormalidade ou desvio. Como normalidade entendo, a partir da leitura do texto, o respeito ao que é estabelecido como padrão, do ponto de vista do grupo que comanda o controle social; como desvio a identificação de atributos ou comportamentos classificados como negativos ou desabonadores. Portanto, a normalidade pertence aos ricos. O poder cabe a uma parcela, gerando uma assimetria entre os grupos sociais e, conseqüentemente, uma relação de certa forma de domínio de um grupo sobre o outro. Aos pobres é sempre atribuído o papel de submissão, com a aceitação passiva de receber e não de contribuir.

A representação da sociedade do romance, em seus espaços geográficos, social e moral, torna claro o sistema de valo

res que organiza esse universo no que diz respeito às relações sociais e/ou individuais: ergue-se como valor prioritário, condicionante das posições possíveis de serem assumidas a condição moral do indivíduo no contexto social. Nesse universo fechado, impermeável a mudanças e impregnado de tabus são colocados na marginalidade aqueles que não obedecem ao código moral estabelecido. Ali as normas são rígidas e não permitem descompasso. Os que as rompem recebem o estigma identificador da culpa como castigo social<sup>22</sup>.

"Qual, teria de ser um homem e tanto, para ao menos se amigar com uma mulher do cais. Casamento, nem se falava, mulher passada pela mão de outro tinha era que ser mesmo rapariga (...) Maria Brandão chegou com ar de senhora de respeito, botou a filha para estudar no colégio das freiras, mas a casa que alugou na Coroa vivia assim de homem — até que descobriram e ela foi riscada da cidade por onde andava encobrindo a vida. A filha foi jogada fora do colégio, como se tivesse culpa, coitada"<sup>23</sup>.

Assim, forma-se um universo regido pela violência, uma vez que só uma pequena parcela discute e/ou decide os destinos da aquela sociedade como conjunto, dividindo este mundo em pólos marcados pela desigualdade em todos os níveis de relacionamento.

Devido à complexidade que encerra o conceito de violência, procuro estudá-la apenas em sua atualização no romance, sem entrar em discussão sobre suas diversas formas de realização. Segundo Nilo Odália, a violência pode ser detectada em todo ato de privação a que o homem é submetido. Assim a define o autor citado:



"Com efeito, privar significa tirar, des-  
truir, despojar, desapossar alguém de algu-  
ma coisa. Todo ato de violência é exatamen-  
te isso. Ela nos despoja de alguma coisa,  
de nossa vida, de nossos direitos como pes-  
soas e como cidadãos"<sup>24</sup>

Se violência é privação, as personagens que povoam o universo de Beira Rio Beira Vida corporificam sobremaneira a vio-  
lência em várias dimensões pois, pelo fato de não se enquadrarem dentro do registro da normalidade moral da sociedade, lhes são negados direitos essenciais para uma vida digna: educação, traba-  
lho, possibilidade de morar sem a coerção do confinamento, liber-  
dade de ser, assistência jurídica e de saúde. Tal carência impe-  
de-as de ocuparem um espaço mais significativo.

Essa violência verificada no âmbito da estrutura so-  
cial das relações mais amplas pode ser evidenciada também no con-  
texto familiar das personagens e no confronto destas com o siste-  
ma policial, que procura preservar a vigência do estabelecido.  
Essas formas de violência são manifestas no romance e sua presen-  
ça se reflete na liberdade de opção, no desenvolvimento do inte-  
lecto e nas infindas capacidades de realização dos seres ali  
inseridos.

Conforme Robert Merton, ao examinar a maneira segundo a qual a estrutura social exerce pressão sobre os indivíduos, observa-se a existência de diversas reações comportamentais que vão da conformidade à rebelião<sup>25</sup>. As personagens de Beira Rio Beira Vida de um modo geral comportam-se de maneira conformis-  
ta ante a realidade, constatando-a sem, no entanto, contestá-la.

"Quando a gente chegava em casa era mesmo

que uma festa, limpar os bichos, ferver a água, fazer o pirão, era mesmo que uma festa — comer sentindo a quentura, o gosto bom, era mesmo que uma festa. A gente nem reparava que comia só uma vez por dia. Era até bom ficar naquela luta, as horas passando sem muita preocupação"26.

Esta forma de reação não se constitui num comportamento desviado. Ao contrário, os membros da sociedade analisada encontram-se na aparência, em perfeito equilíbrio com os objetivos propostos. No entanto, esta passividade é uma forma de auto-violência que gera uma insatisfação individual desencadeadora de submissão ou de postura vingativa diante da vida. Só que esta vingança materializa-se no romance como auto-vingança, isto é, como revolta das personagens contra si mesmas, levando-as à total degradação dos valores autênticos do indivíduo ou ao alheamento do mundo circundante. Na fala da personagem Luíza, o conformismo é uma constante. Aceita sem questionamento a prostituição como meio de subsistência. Para ela, ser prostituta é uma sina que acompanha toda a geração feminina de sua família e não um problema social. Não lhe altera a visão-de-mundo o fato de ter de servir-se do corpo como matéria alienável para sobreviver. Segundo seu ângulo de visão a violência da miséria a que é submetida é inalterável, uma vez que no seu entender nada poderia ser resolvido.

"Poderiam dar um emprego pra cada um sem emprego? Vestir todo mundo? Construir casa de tijolo, em vez de barracão de madeira?"27.

"Nunca conheci outra vida, tudo foi se ajeitando normalmente, acontecendo, acon-

tecendo. Tudo parecia natural para mim, não era de pensar muito"<sup>28</sup>.

Com esta postura a personagem ratifica o comportamento social e retira o caráter de luta por uma sociedade mais justa que proporcionasse aos indivíduos que a compõem vida digna. A luta de classe fica então escamoteada na visão da personagem. Em lugar dela (luta) configura-se uma posição conformista, em que a nobreza da pobreza vai residir no fato de não precisar de ajuda.

"Isso pra dar a entender que o emprego arranjado pelo marido veio salvar tudo. Qual. Com tanta alegação era preferível não ter arranjado nada, a gente passava (...) Muito antes (...) a gente arrancava peixe lá na ponta do igarapé (...) Dava pouco dinheiro mas eu nunca tive boca grande, nem você. E até que era divertido"<sup>29</sup>.

Ora, uma vez adaptada e conformada à situação, a personagem se exclui de contribuir para uma sociedade igualitária, na construção da qual todos devem participar para usufruir dos bens e ter poder de decisão. Com este comportamento adotado, a estrutura social perpetua-se nos moldes vigentes sem redefinições sociais, sem transformação de valores.

O desequilíbrio do universo romanesco, no sentido de manifestação discordante, faz-se ouvir somente na voz do narrador, que, distanciado dos fatos, tem uma postura crítica diante daquelas vidas sem sentido.

"Eram os dias iguais numa cadência plana. Não pensava em crescer, em ficar mulher, não pensava em nada — estranho (...) Vivía entre aquele jantar suntuoso (o único que

conhecera até então), os vestidinhos de Ceci, o Rio, e as ligeiras fugas com Jesus pelo capinzal — ali estava o mundo largo de seus passos miúdos"<sup>30</sup>.

Em outro nível de observação insere-se no contexto romanesco o leitor que, como decodificador de significados, toma consciência da realidade de violência que se dá naquela sociedade, onde a estratificação social coloca na marginalidade os seres que não participam da divisão de bens e, conseqüentemente, adotam comportamento desviante dos padrões como única forma de sobrevivência.

Estigmatizadas socialmente, as personagens do romance se confinam em um espaço reduzido, onde as relações de trabalho reproduzem a mesma sistematização de violência das demais relações. As funções mais dignificantes, no sentido de desenvolvimento de virtualidades, ficam restritas ao espaço da cidade, enquanto que aos marginais sociais cabem apenas as tarefas complementares ao desenvolvimento econômico da sociedade. Aos homens é possível a exploração do rio como via mais fácil de transporte de mercadorias para outras praças comerciais. Às mulheres, no caso as prostitutas, apenas o comércio do sexo como única forma de subsistência. Tais atividades tornam essas criaturas alheias de si mesmas e da realidade circundante.

Mas a violência pode ser constatada também em outros níveis do relacionamento entre as personagens. Vivendo o papel de submissão frente às regras sociais, Cremilda, a única personagem feminina que tenta enfrentar o mundo dos negócios, é investida, em vários momentos, como sujeito repressor, quando da relação com a filha e com empregados do armazém, legitimando-se nela a

mesma violência de que é vítima.

" — Luíza, já pra casa"<sup>31</sup>

.....  
"Já pra rede, está na hora de dormir"<sup>32</sup>.

Em outros momentos a personagem é inteiramente submissa aos desejos do homem que representa seu sustento material imediato. A subserviência existente entre filha/mãe estende-se à relação homem/mulher, que degenera em total submissão feminina, na busca de despertar o interesse não do conhecimento do "ser" nela existente, mas no objeto exposto à negociação, ela mesma, seu corpo. Tentar agradar, despertar como mercadoria mais rentável passa a ser a lei nestas relações.

A igualdade só se concretiza entre as personagens femininas do romance, no momento em que elas adquirem o estatuto biológico de mulher. Isto é: quando mãe e filha fazem parte do mesmo esquema comercial — a venda do corpo. A menstruação é aqui o símbolo de igualdade e funciona como rito de passagem do estágio adolescente para o adulto. A partir daí vigora o jogo competitivo, onde mais vale quem tem mais competência para o desempenho do ofício.

"Sem querer se vigiavam — a conversa com os marinheiros, as histórias, feias e bonitas, mais feias do que bonitas, aprendiam nomes, aprendiam novas posições no ofício, discutiam, se admiravam tanto da espartezza de cada uma — concorrentes no mesmo jogo, lutavam rivais e com fúria"<sup>33</sup>.

Tal como descrito, o quadro que se configura, sem re

presentar entre os grupos caracterizados oposição dialética de classes, confirma o que observa Roberto da Matta<sup>34</sup>, quando afirma que a sociedade brasileira não se encontra radicalmente dividida entre dominantes e dominados: nela não é transparente a segmentação entre grupos que dominam e outros que são dominados. Isso porque, consoante argumento do autor, quando se verifica na sociedade brasileira uma esfera que detém formas de poder, faltam-lhe outros elementos necessários à composição do perfil de grupo dominante no sentido dialético dessa expressão. Domínio e dominação coexistem na sociedade brasileira, tornando híbrida a caracterização dos grupos que nela se opõem.

No romance Beira Rio Beira Vida esta miscividade é clara, conforme modalidades diversas de relações apresentadas anteriormente. Sujeito agressor e objeto de agressão se confundem em uma mesma personagem, dependendo do espaço ocupado. Se é o espaço da rua o ocupado, uma lei geral as engloba numa categoria em que a privação é a dominante, elas são então objeto de agressão; se é o espaço da casa o ocupado, a mãe investe-se de sujeito agressor na relação com a filha, assumindo a postura que lhe é interdita por leis específicas, em circuito mais amplo. Não se define aqui o quadro relacional da cidade, porque o texto narrativo não o torna explícito, apenas o configura para marcar os espaços humanos e social do cais. O centramento do texto se dá na estória das personagens prostitutas, que recuperam a sociedade, vista em seus opostos.

A partir daí é possível concluir que, por um lado, o poder de interferência da prostituta na sociedade na qual está inserida é vazio, não chegando a marcar nenhum espaço, a não ser

o gueto que lhe é determinado; por outro lado, sabe-se que não há modificação de comportamento quando, lhe cabe decidir. Nesses casos o modelo de agressão social é transposto para as relações interpessoais.

O mimetismo de toda a miséria, violência e impotência veiculadas no romance objetiva-se na boneca Ceci. Ela é o símbolo do abandono, do interesse momentâneo, da impossibilidade de vida. Sua estória é a estória da dinastia das mulheres do cais, em seus molambos como vestimentas, na violência da atenção interesseira, na impotência de fazer-se ser. Ceci mimetiza a decadência de vidas que não se fizeram presentes na história como sujeitos. Ela é o fixo, o estático, a não mudança.

A unidade do cais e da cidade se dá em torno de um elemento que congrega o todo social do romance: a incapacidade de as personagens criarem situações geradoras de novas perspectivas de vida. O tempo ali transcorrido é linear e inalterável, os dias se repetem numa sucessão de fatos sempre iguais. O espaço é imobilizado, sem alterações substanciais capazes de reverter o caminhar cotidiano. Independente da classe social ocupada pelos indivíduos, os grupos reiteram infinitamente a inexistência de valores que ressaltem o ser individual e social.

Organiza-se assim o universo romanesco como uma realidade acabada, encerrada em si, incapaz de ir além da linha que a circunda. Sem a busca do novo a sociedade cristaliza-se em códigos decadentes e obsoletos que impedem o surgimento de um novo homem e de novas alternativas de vida, uma vez que o agora repete o antes e prenuncia o depois, numa cadeia infinita. O futuro será igual ao sempre.

Desse ponto de vista, Beira Rio Beira Vida é um romance que representa duas concepções de pobreza: a primeira, a pobreza material que retira de uma parcela a possibilidade de ter vida digna, livre da dominação econômica e espiritual, o que denuncia a violência em todas as esferas do existir; a segunda, a pobreza de concepção de mundo que coloca todo aquele universo numa situação estagnada, sem perspectivas de projeção mais provocativa no futuro, sem ampliação dos limites do possível.

Apesar da semelhança apontada, o romance questiona com maior persistência o aspecto da diferença entre os grupos sociais que se opõem, tornando explícita na narrativa a inviabilidade de interrelação entre os componentes dos grupos caracterizados. Esse confronto se dá de maneira bastante velada, materializando-se no nível do discurso e não no nível da estória. Isto é: na fala das personagens subjaz um confronto que não se concretiza na estória. A discordância entre os dois níveis narrativos talvez se dê porque a relação de afastamento de um grupo do outro é bastante forte, anulando qualquer possibilidade de aproximação.

Essas profundas marcas de diferenças provocam uma sensação de orfandade no grupo periférico, gerando no quadro contextual, como tentativa de superação do desnivelamento, a condição de dependência, definida aqui como um fenômeno determinado, gerado pela relação de subordinação específica deste grupo.

Estabelece-se, a partir dessa subordinação aceita sem questionamento, o espelhamento das virtudes e bem-estar de um segmento como modelar para o outro: o desejo dos dependentes passa a ser o desejo do outro, ou seja, a busca de realizações dos habitantes do cais passa a ser a busca das realizações dos habi-



tantes da cidade, inseridos em um contexto sócio-econômico diferente. Esse desejo caracteriza-se assim pela inautenticidade, posto que não traduz necessidades reais e específicas.

Sem uma visão crítica formada, sem uma postura consciente diante dos valores cristalizados do grupo social que ocupa o espaço da cidade, o grupo marginalizado anseia ultrapassar a linha que os separa, não para "desafinar o coro dos cantantes" mas para a eles se unirem e afinar ainda mais o coro social. Falta-lhes, no entanto, o elemento mediador capaz de viabilizar tal desejo: a existência de uma nova ordem, baseada em novo contrato, onde a prostituição se fizesse desnecessária como meio de vida.

Não havendo circunstâncias favoráveis à instauração desse anseio, materializado no romance sob as formas de: casamento, conquista da estabilidade econômico-financeira, respeito social — valores consagrados pela sociedade do romance e desejados por todos que a compõem — tudo isso resulta em tentativa frustrada para os que moram no cais, pois a violência social que os atinge também os obriga a permanecer na beira do rio, na beira da vida.

### 3. A Beira do Rio

A beira do rio, no romance Beira Rio Beira Vida, é, num primeiro momento de leitura, o espaço destinado aos "cidadãos da marginal". Como tal, dimensiona o espaço romanesco da segregação social e espelha o conjunto das situações sócio-econômicas e culturais que caracteriza a sociedade mais abrangente.

Aparentemente, a beira do rio não se constitui um

"espaço problema", pois a população ali concentrada tem como projeto de vida apenas a venda da força de trabalho e a crença num futuro sem horizontes. Inexiste, para esse segmento social, a postura agressiva contra as diferenças e os contrários, porque vêm na violência a que são submetidos algo inerente ao fato de existir.

No entanto, a aparência de tranquilidade inicial, suscitada pela imobilidade, se torna conflitiva quando a beira do rio passa a ser o espaço equacionador da carência, aqui definida como predomínio de circunstâncias que confinam as personagens num circuito de limites rígidos e precisos. O confinamento a um espaço restrito impossibilita as personagens do romance de participarem do processo de interação social mais amplo, reduzindo assim as condições objetivas propícias ao desenvolvimento de um "eu" emergente do somatório de situações em que se confrontam as diferenças e se reforçam as semelhanças individuais, as quais podem sobrepor-se ou complementar-se entre si. Isoladas, sem troca de experiências que marquem a criatura como sujeito de sua vivência, de seu pensamento; enfim, como identidade pessoal única e irreproduzível, as personagens perdem o contato com o mundo, com as emoções e com a própria vida. Sem a definição do "eu individual", passam elas a representar um "eu coletivo", fruto da integração com o meio, no qual estão inseridas e passam a esclarecer as tarefas do grupo a que pertencem, como forma de manter um tipo de identidade.

Antes mesmo que a criança nasça, já lhe foi conferido um nome e ela é filho ou filha de...; essa forma mais simples, inicial de identidade, dada pela nomeação do ser através de um substantivo próprio, as personagens de Beira Rio Beira Vida possuem. No entanto, a segunda identidade, imediata à primeira,

conferida pelo sobrenome de família, que conforma o indivíduo dentro do quadro maior da ordem humana, não é atribuída às personagens; substituindo-a está a identidade de grupo, reconhecida no substantivo cais, acrescido a seus nomes próprios. A família é, então, substituída pelo grupo social do qual fazem parte, o qual passa a ser o núcleo assegurador de uma primeira identidade, no conjunto social.

Nada de extraordinário no fato, se essa referência não estabelecesse uma associação imediata entre identidade e marginalidade, condição que preestabelece a impossibilidade de convivência desse grupo, especificamente, com os demais grupos que compõem o conjunto da sociedade. Tal situação cria um ponto de conflito interior para as personagens, que não se vêem como individualidades capazes de enfrentar mundos adversos, ou seja, não se sentem motivadas para experimentar realidades diferenciadas das que compartilham em seu grupo. Assim, o desconhecido é sempre visto com temor e, mesmo quando tentam conquistar novos espaços, têm o fracasso como certeza, o que as fazem sempre retornar ao meio onde são reconhecidas, perpetuando a imutabilidade da realidade:

"... "Mamãe, quero ir embora, mamãe, quero ir embora".

- Embora pra onde, menina? Agora ninguém tem mais casa, nunca mais vamos ter uma casa daquela.

.....  
- Quero ir pro cais, mãe.  
- Lá é melhor, mesmo, lá é melhor mesmo.

.....  
- No cais compro com facilidade qualquer barracão. Que eles metam no rabo da mãe essa casa amaldiçoada"<sup>35</sup>.

O movimento de ida contém em si a obrigatoriedade da volta, confirmando o confinamento e a sujeição às regras sociais estabelecidas. Assim, a espera de alguma coisa ou a espera do na da é a realidade das criaturas que habitam o cais, mas esperam nele e do que possa vir dele. São Penélopes que aguardam a volta do homem amado ou a chegada de um homem qualquer que lhes assegure o sustento num dia de vida<sup>36</sup>.

Outro aspecto transparente da identidade, ressaltado, que talvez seja determinante da colocação anterior, é o fato de as personagens não se reconhecerem como criaturas in-divíduas, isto é, não terem a percepção de si mesmas como diferenças e como totalidade inseparável em partes. Luíza ou Cremilda não são simplesmente Luíza e Cremilda, são Luíza do cais, Cremilda do cais, o que lhes atribui uma diferença limitada, uma vez que cais é, na narrativa, significado de ação, e ação para elas é exclusivamente prostituição, que, por sua vez, é marginalidade, na sociedade representada. Portanto, o que marca a particularidade não é o prenome mas o sobrenome, o que as iguala a todas, na mesma condição: as mulheres do cais, "as desvalidas", que não têm valor de troca, meros objetos com valor de uso. (Valor é também ter saúde - "vale!" - que aparece no "convalescer"). Sendo desvalidas, não são valorosas, vicejam fracas e doentes - à margem.

Por outro lado, a composição que fazem de suas imagens é estruturada com fragmentos retidos na memória, e como esse recurso não retém o contínuo e como o presente não é expressivo em suas vidas, as personagens, especialmente Luíza, vivem de momentos estanques, que formam um todo, mas um todo fragmentado. É interessante perceber que nesse contexto, onde o fragmento é

dominante, a imagem paterna retida pela personagem Luíza é formada pela referência a um pai coletivo, ou seja, a um homem indeterminado ou a um homem formado pela junção de fragmentação, que aponta para aspectos comuns a todos os homens. Sendo todo o mundo, o pai é ninguém:

"Às vezes, nos seus oito anos, tinha saudade da barba áspera, mesmo daquele cheio ruim de fumo e cachaça. Outras barbas — esperava por um marinheiro especial, que a mãe tinha dito ser seu pai. Mas não se lembrava da cara, nem dos olhos" 37.

"- Adivinha seu pai, Luíza.

- Aquele ali de barba.

- Nada, besta.

Ela gargalhava triste, nunca disse quem era meu pai, Mundoca. Talvez não soubesse, não tivesse certeza, mas todo homem de barba, no armazém ou no barracão, lhe era empurrado como pai.

- Toma a bênção a teu pai, menina" 38.

A ausência de elementos capazes de conformarem a imagem paterna numa forma única e definitiva poderia não ser conflitiva, se a indistinção e a pluralidade não se manifestassem na reação obsessiva de a personagem referir-se ao fato e na preocupação de nomear e caracterizar a individualidade do pai de sua filha. Assegurando a essa algo que lhe foi negado, Luíza, de certa forma, projeta-se na nova realidade e vê seu sonho realizado na condição por ela criada. A necessidade de definição da figura paterna é mais sua do que propriamente da filha, que, diferente ao mundo que a circunda, não expressa desejos, nem mesmo os que lhe são possíveis naquela beira de rio, naquela beira da vida: seu mundo é o vazio. O rio não transporta para outros

mundos seus sonhos nem tampouco lhe traz de volta algo esperado; outros espaços não a fascinam, também o cais não a preenche.

Carentes, sem amos paterno ou materno — "— Minha mãe nunca me quis bem, Mundoca" — as personagens se defendem do desconhecido, evitando-o e se asseguram numa identidade plural, sem a segurança da existência de um "eu" que as tome distintas e singulares<sup>39</sup>.

Contrariamente às expectativas ou não expectativas de Mundoca, a filha de Luíza, o cais e o rio significam na vida de sua mãe, significaram na de sua avó e provavelmente na de sua bisavó...

É possível afirmar que a frequência de uso da palavra cais e seus derivados, em Beira Rio Beira Vida, liga-se diretamente à forma de vida das personagens do romance pela idéia de endurecimento, de fixidez, de aridez que contém em si.

A conotação de endurecimento, embora presidido pelo cais, não se restringe a seu uso. Uma variação lexical arma uma rede de atualização da idéia que vai do cimento à pedra, passando pelo seco, duro, fixo, desprezível e outros termos semelhantes.

Mas não é o mundo físico que se petrifica; antes, é a sua objetivação como tal que assinala, no processo de identificação das personagens, um endurecimento da vida onde ela se articula — intenso a ponto de petrificar a própria vida:

"...Eles viam você dormindo como uma pe  
dra, eles se admiravam, tua filha não  
sabe?"<sup>40</sup>.

ou de igualá-las num processo de vida semelhante:

"Certeza de que só o cais existia realmente. E as coisas lhe aconteciam a partir dali e só tinham significação se começassem no cais. A pedra grande, aquela pedra quadrada menor, tinham a marca de seu destino — era ali, um pouco próximo à esquina, um pouco distante do primeiro poste de luz, que o mapa de sua vida se fazia. (...) As trilhas pelos botequins tinham início no retângulo duro e terminavam e reiniciavam, o caminho para a cachaça alentadora, para os homens que fabricavam dinheiro"<sup>41</sup>.

Nesse contexto de identificação, alguns elementos podem ser ressaltados como referentes comuns às personagens e ao cais: elas confinadas, ele o espaço do confinamento; elas marginalizadas do todo social, ele marginalizado enquanto espaço de sintegrado do desenvolvimento da cidade; elas presas ao presente e ao passado, sem futuro, ele o fixo, o imutável, a pedra; elas beirando a vida, ele beirando o rio. Esse paralelismo confere às duas realidades um ponto comum: a igualdade no sempre.

Entretanto, é necessário perceber que as características da pedra, da mesma forma que são qualidades assumidas pelas criaturas que delas se apossam ou que são qualidades a elas atribuídas, essas características também assumem para essas criaturas, o espaço de sua proteção: o cais é o lugar que as acolhe em todas as situações de vida e é, a partir dele, que se formam os ecos que ressoam em suas memórias como sinal de vida. Mas é necessário perceber também, que o espaço dessa proteção é apertado, porque, ao mesmo tempo, indica estigma e marginalidade. E a primeira colocação que poderia parecer força de uma escolha, não passa da aceitação de uma necessidade imposta e inquestionável.

O matizamento da afirmação só surge à medida que se

verifica que a petrificação não se prende única e exclusivamente ao grupo do cais, seu significado se amplia e envolve, na ampliação, a variedade social representada no romance; aí, não só as personagens adquirem características próprias do mineral ou são com ele confundidas, também a sociedade, em sua totalidade, as adquire. A característica comum que os unem a todos, em um mesmo campo de vivências, é a imutabilidade:

"Ah, Mundoca, há muitas anos ela cospe a mesma cantilena, só pra dizer "essas des validas" "essa mancha de Parnaíba", fla em campanha moral e tudo continua o mesmo como as pedras desse velho cais"<sup>42</sup>.

Igualdade e diferença. Igualdade que aponta a negatividade do imutável, da conservação de uma mesma realidade. Diferença que assume, para o grupo periférico do cais, dupla significação: de estigma e de marginalidade; e outra de uma "diferença coletiva", não caracterizada pela soma de pensamentos diversos que convergem para uma escolha de vida, mas que é caracterizada pela junção de experiências comuns, não enriquecidas pela troca entre grupos. Igualdade e diferença que não interagem entre si, que não mantêm o processo dialético do diálogo: igualdade e diferença isoladas; assim se caracteriza o universo social do romance Beira Rio Beira Vida.

A metáfora da pedra tem sido trabalhada em textos literários brasileiros, assumindo, (para citar apenas alguns exemplos), ora o significado da inalterabilidade do mundo ("No meio do caminho", Carlos Drummond de Andrade), ora o processo de "ossificação" a que está destinada a vida humana ("Vozes da morte", Augusto dos Anjos). Em João Cabral de Melo Neto, a metáfora da



pedra é recorrente, desdobrando-se do endurecimento de seres vivos ("Poema(s) da Cabra") até ao endurecimento do próprio ser humano, do sentimento do amor ("O Rio"). No conjunto da obra de João Cabral, onde a petrificação pode ser lida como aspecto de desumanização, a postura da resistência se apresenta como uma das saídas possíveis ao homem; ou seja, o não aceitar passivamente a realidade como ela se apresenta. A recusa à petrificação, pode ser expresso até pela voz do silêncio: "A palo seco"<sup>43</sup>.

Em Assis Brasil, de Beira Rio Beira Vida, a voz do silêncio também se faz ouvir, e é um dos momentos da narrativa a configurar a rigidez e a mudez da pedra. É no espaço restrito do cais que Mundoca vê e deixa acontecer sua vida: uma vida sem linguagem. Não se trata, no entanto, da mudez-com-sentido que caracteriza as personagens de João Cabral, mas da mudez-consentida, que assegura a estabilidade do vigente e traduz a inexistência de um eu personalizado e resistente: a personagem confirma a aniquilação do sujeito e assim se auto-define como sujeito sem voz e sem vez.

É necessário atentar, nesse sentido, para o aspecto que iguala Mundoca e Luíza no mesmo processo de reprodução do silêncio-vazio. A mudez de Mundoca — mundo/oco — e a fala de Luíza se equivalem aqui, pois não é o som emitido por essa que vai diferenciá-la daquela, uma vez que as duas dizem — uma através da fala, outra, do silêncio — "aceitar" a realidade tal como esta se apresenta. São exatamente suas "vozes" que materializam linguisticamente, a estrutura do romance: um círculo — forma fixa —, onde as pontas se tocam e se fecham, reproduzindo a eternidade da pedra.

Pode-se considerar o silêncio um motivo recorrente na obra de Assis Brasil, referida neste trabalho. A referência se torna possível porque, em muitos de seus romances, o silêncio se apresenta como possibilidade de linguagem: em A filha do meio quilo, dona Cota silencia a morte do marido, e ao fazê-lo cria para si mesma um momento de prazer, pois usufrui interiormente da alegria de ludibriar a sociedade que a humilhou; em O salto do cavalo cobridor, Zita usa o silêncio como instrumento de vingança contra a dignidade de mulher ofendida pela traição: com sua mudez consegue distanciar todos no momento que precede o enterro do marido e, com o artifício, atinge o objetivo almejado: atear fogo ao caixão e dessa forma impedir que o morto tenha as glórias do outro mundo, pois, segundo a crença popular referida no romance, a incineração é fator determinante para a condenação eterna; em Pacamão, Nazinha usa o silêncio também como vingança, só que contra sua família, que a impede de realizar o casamento desejado. Os que bebem como os cães, como Beira Rio Beira Vida, tem definido o silêncio-imposto, no entanto ali Jeremias desaprende a fala pelos mecanismos da tortura, mas, ao final da narrativa, a reconquista e a expressa com maior força do que a expressava anteriormente. É o sentido da aprendizagem que vai ser retomado em O aprendizado da morte, e aqui a personagem vai aprender a conviver com o silêncio eterno: lacrado no túmulo, na pedra.

É o silêncio que se faz voz. É a voz que se articula, muitas vezes, com as características da pedra. E, se em Beira Rio Beira Vida a pedra (cais) já foi vista como metáfora situacional de ser no mundo, de estar no mundo, da mesma forma me

taforiza profissão, tempo, identidade.

Além desses significados, outros podem ser atribuídos, no romance, ao cais. Pode-se aí destacar a oposição que ele sugere entre liberdade/prisão, uma vez que o sentido de liberdade, definido na narrativa, está implícito no próprio segmento do título que indica a existência do cais: beira rio. Rio, por sua própria natureza, significa fluidez, movimento, renovação; o rio é aquele que vai em direção ao mar, ao infinito, à liberdade. Beira é o que contém a expansão natural do rio, é a parte que o margem sem com ele se confundir: no romance é o cais, o fixo, o imutável, a pedra, a prisão, o eterno em sua constância imóvel. É o tempo sem renovação.

Duas forças que se desenvolvem sobre eixos diferentes: o rio como a novidade, o variado, o acontecimento inesperado; o cais como o primitivo, o sempre, o eterno. Duas realidades que apontam para formas diversas de ver o mundo e de situar-se nele — uma marcada pela renovação, outra pela fixação. No entanto, mediando essas duas realidades há, no romance, personagens que se colocam entre o sonho e sua negação — dada a impossibilidade de convívio, para elas, desses dois estágios da vida.

Essa afirmativa adquire consistência se se atenta para o fato de que as personagens aludem ao desejo de mudança de vida. Mas é transparente que a mudança desejada não se concretiza, e o sonho vislumbrado se situa apenas a nível do imaginário — é o desejo<sup>44</sup>.

A partir dessas colocações, pode-se perceber facilmente a dupla significação que assume o rio, enquanto canal viabilizador de mudança. Para o elemento masculino que compõe o segmen-

to marginalizado no conjunto social, o rio significa, simultaneamente, meio de sobrevivência e de locomoção para outros mundos; para o elemento feminino, no sentido mais objetivo de sua utilização o rio significa sobrevivência. Eles o enfrentam e o conquistam; elas o vêem como o mistério barrento que segreda em suas águas o "castelo misterioso" dos barcos e o mistério do Cabeça de Cuia.

Dessa perspectiva, a possibilidade de mudança atribuída ao rio é transferida para outros canais e assume, assim, nova dimensão, no universo do romance. Os barcos expressam uma das modalidades de mudanças sugeridas, pois representam a existência de homens que podem concretizar o desejo latente do casamento, que traz consigo, segundo sugestão apresentada na narrativa, a estabilidade afetiva para aquelas vidas marcadas pela troca. No entanto, os barcos seguem a trajetória natural de ida e vinda ou de ida sem volta, e as personagens permanecem na beira do rio preenchidas pelo vazio ou pela lembrança de algum homem especial:

"Deixou que ela ajeitasse o camarote, como se fosse seu ou dos dois o pequenino aposento — se aliviava da casa escura, do cheiro ruim — ah, se aquilo, aquele sonho estivesse em terra firme e não fosse embora"<sup>45</sup>.

"(...) Nuno era alegre, era a vida, e a vida a visitara uma vez, assim como dizem que é a morte que visita as pessoas. Nuno passou como um dia claro de sol, um dia especial, misterioso — a gente nunca esquece, a gente nunca esquece"<sup>46</sup>.

Assim, em lugar de concretizarem o desejo, os barcos concretizam muito mais sua negação, porém não o eliminam, e ele é surpreendido a cada novo aportamento e negado a cada saída.

Por outro lado, o rio também segreda em seu curso o mistério do Cabeça de Cuia, personagem lendária do folclore piauiense que habita as águas dos rios Parnaíba e Poti.

Segundo a lenda, o Cabeça de Cuia deverá engolir sete Marias virgens, para livrar-se da maldição rogada por sua mãe<sup>47</sup>. Estabelecer a relação imediata entre o aspecto antropofágico da lenda e o significado que ela assume para as personagens de Beira Rio Beira Vida, certamente não evidenciará um quadro relacional norteado pelas leis da lógica e da causalidade, uma vez que há a exigência básica de a personagem lendária, num ritual canibalista, engolir sete Marias virgens, condição não preenchível pelas mulheres do cais: não virgens e não marias.

No entanto, destaca-se na narrativa a relevância do sentimento do medo inspirado pelo rio, como se registra também, para as personagens, a concordância da proteção masculina contra o perigo que o Cabeça de Cuia representa para as mulheres.

A partir dessas colocações, pode-se organizar uma rede relacional de idéias que retira o medo expresso do plano lógico imediato e que o coloca no plano do desejo. Nesse âmbito, o desejo, enquanto elemento organizador de significados, articula nova ordem dos fatos, isolados dentro de certos limites de tempo e espaço, pois possuem uma dinâmica e um sentido próprios e, daí, criam situações onde a prostituta pode conviver, em condição equivalente, com as marias-vingens e a semelhança delas pode igualmente definir-se.

Na rede relacional sugerida, um primeiro ponto deve ser sublinhado, a fim de que se organize o espaço do desejo e nele se defina o querer das personagens. A prostituição é representada na narrativa na forma de condição, expressa tanto do pon

to de vista do narrador em 3.<sup>a</sup> pessoa quanto do ponto de vista das personagens:

"Nunca conheci outra vida, tudo foi se ajeitando normalmente, acontecendo, acontecendo. Tudo parecia natural para mim, não era de pensar muito"<sup>48</sup>.

Ora, a aceitação investe o plano da prescrição, porém deixa vazio o plano da opção, preenchível em conformidade com as expectativas que o sujeito tem do mundo: é o espaço livre do desejo.

O projeto de vida afetiva das personagens é conformado dentro dos limites do possível inscritos pelo contexto, o qual prescreve como valor primeiro para as mulheres o casamento; portanto, o querer das mulheres do cais é o querer de todas as mulheres: seu objeto de desejo é o casamento. No entanto, esse querer pressupõe um poder, etapa normatizada pela condição de ser virgem. Com isso, o espaço do desejo, para as personagens, não perfaz o movimento perfeito, pois lhes falta a virginidade.

Como se sabe, as personagens não se chamam Maria, mas têm nomes próprios: Luíza, Cremilda. São essas criaturas, com esses nomes, que mantêm relação sexual com os homens que as frequentam. Porém, quando a eles se referem, muitas vezes os nomeiam como "os desgraçados". O substantivo "graça" pode significar nome próprio e como tal nomeia a existência de um sujeito; o prefixo "des" denota negação. Juntos na formação da palavra "des-graçados", o primeiro nega o segundo, conotando inexistência. Portanto, o termo "desgraçados" como substitutivo de nome próprio sugere, conclusivamente, a inexistência do sujeito. (Eles são "os que não têm nome" - o demo).

O nome próprio é a primeira identidade obtida e é através dele que o indivíduo inicia seu processo de diferenciação dos demais; se esse nome não existe, não há como identificar o indivíduo mais concretamente. Logo, a relação sexual que pressupunha a existência do par desaparece no espaço do desejo com o desaparecimento de um dos sujeitos necessários à sua realização. Com isso as mulheres do cais são virgens.

O desejo agora se organiza como linguagem e tem definido seu objeto: o movimento se completa e assegura a possibilidade de as personagens o manifestarem como a opção de vida.

No processo do encantamento da personagem lendária Crispim em Cabeça de Cuia, é possível a leitura da estrutura triangular do complexo de Édipo, definido por Freud como o

"...conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança experimenta relativamente aos pais: (...) desejo da morte do rival que é a personagem do mesmo sexo e desejo sexual das personagens do sexo oposto"<sup>49</sup>.

Conforme, ainda, a teoria psicanalítica há entre o desejo e sua concretização a interdição da ordem - autoridade -, representada pelas figuras simbólicas do pai ou da mãe, que circunscrevem as relações amorosas dentro do âmbito das culturas<sup>50</sup>.

Então, a lenda: Crispim desempenha na narrativa, segundo o modelo tradicional de família conjugal, o papel de pai (manutenção da família) e acumula a esse o papel de filho; portanto, ele é sujeito do desejo e da interdição simultaneamente. Porém, deve-se atentar para o detalhe que é a função de filho no contexto familiar (necessidade de sobrevivência) que leva Crisp

pim a eliminar a mãe, assassinando-a. Desencadeia-se com a morte feminina o processo que condensa em sua formulação o encantamento de Crispim em monstro e seu posterior desencantamento, após ha ver a personagem cumprido a tarefa de tragar sete Marias vir gens. Com a maldição concretizada, desaparece a figura do pai e prevalece a do filho em forma de monstro, por ter sido esse o executor do crime. Assim, eliminada fisicamente, a mãe será reencontrada, no ritual antropofágico da magia, nas Marias virgens. (Maria é símbolo de Mãe e de virgindade, na tradição cristã, fortemente, presente onde se origina a lenda) que se confundem em um só ser: sendo virgens, são marias.

Dessa forma, as personagens prostitutas de Beira Rio Beira Vida, já virgens pela irrealização, no plano simbólico, da relação sexual, são também Marias, ou Maria, nome apropriado para designar a mulher indiferenciada, isto é, sem marca nem particularidades que a excluam do todo. Ou ainda, Maria, a mulher que se manteve virgem mesmo depois do parto (maior que ela própria, já que mãe de Deus).

Marias e virgens, as personagens preenchem as duas condições básicas, segundo a lenda, para que as prostitutas ocupem o espaço comum às mulheres e possam ser tragadas pelo Cabeça de Cúia<sup>51</sup>.

Entretanto, se no espaço do desejo se organiza a possibilidade de mudança, no espaço real se produz sua negação. Isso porque a travessia do "cá" para o "lá" é resolvida apenas no plano do imaginário e não no plano da ação efetiva, que poderia resultar na negação da prostituição de forma consciente. Sem problematizar o "cá", as personagens admitem a negação de suas identidades, a discriminação social e consentem em assimilar a fei



ção da pedra, negando, assim, o movimento de renovação — símbolo do rio. A espera à beira do rio as deixará à beira da vida.

A tentativa de representar o ser humano e de exprimir as diversas relações sociais e/ou individuais a ele possíveis; de representar o cosmo na amplitude de significados que esse pode assumir; de representar as particularidades regionais e nacionais e, ao mesmo tempo, de inseri-las na humanidade e na universalidade tem sido a linha contínua em que se constrói o texto literário de todos os tempos e lugares. Dentre as modalidades em que essas representações se substantivam na literatura contemporânea, a metáfora da água se destaca de forma privilegiada nos universos poéticos; ora configurando a realidade física do mundo como espetáculo digno de contemplação (Mar absoluto, Cecília Meireles), ora exprimindo travessia interdita pela barreira social ou pelo limite individual do medo (Beira Rio Beira Vida, Assis Brasil).

A água é também elemento de transfiguração dos acidentes do mundo visível nas imagens que povoam o inconsciente de personagens (Rio Subterrâneo, O. G. Rêgo de Carvalho); como é também elemento virtual que pode articular um universo simbólico marcado pelo traço da melancolia, caso da obra de Manuel Bandeira, onde a água embala a dor ("Enquanto a chuva cai") ou a consola e acalenta ("Murmúrio d'água") ou amplia-se em

"... não sei que mágoa inconsolada, e a ouvi-la/A alma se nos escapa e vai perder-se abstrada/Na avassalante paz da solidão tranquila..." ("À beira d'água").

Ligada à vertente temática que questiona o próprio ato

da criação, a água, num movimento análogo de busca e apreensão do poema ou de sua linguagem, se vincula à existência do texto poético ("O poema e a água", João Cabral de Melo Neto); e como elemento de composição do poema marca sua presença no texto poético simultânea à presença da pedra, cujas qualidades assimila ou nega, formando a assimilação ou a oposição dialética, o universo simbólico ("Fazer o seco, fazer o úmido"; "Uma faca só lâmina", João Cabral de Melo Neto).

Particularizada na metáfora do rio, a água recebe um nome — Capibaribe — e "batizada" se liga ao passado do poeta Manuel Bandeira, que recupera através do recurso da memória as cheias do rio, um dos pólos a marcar a realidade nordestina ("Evoluções do Recife"); aspecto também relevado por José Lins do Rego ("O Rio") e por Assis Brasil em Beira Rio Beira Vida<sup>52</sup>. E o rio com o nome de Capibaribe que bem poderia ser qualquer rio do espaço nordestino — Parnaíba, Potengi, São Francisco, etc) é motivo recorrente na obra poética de João Cabral de Melo Neto, que o representa como imagem sintetizadora de lama e vida, resultando dessa identificação a realidade homem-lama ("O cão sem plumas" e Morte e vida severina). O compromisso do poeta João Cabral com a região Nordeste (em particular, pernambucana), já evidenciada no aspecto anteriormente citado, se amplia e no quadro ampliado insere a paisagem da caatinga e do canavial, na qual a marca distintiva é o ser sem vida, proveniente da terra calcinada pela seca ("O Rio"); e mais ainda quando acentua a existência, no espaço representado, de vidas severinas, ou melhor, de vidas presididas pela morte, também severina (Morte e vida severina).

Com o nome de Tietê o rio metaforiza as reflexões estético/sociais do universo poético de Mário de Andrade. Em "Tietê"

a matéria poética é o complexo urbano paulista representado em fragmentos que refletem o dinamismo da cidade e as modificações que esta sofreu a cada "invasão" colonizadora. Em "Meditação sobre o Tietê" esta metáfora se amplia e funde num mesmo espaço-tempo: a realidade objetiva do espaço físico e a realidade subjetiva do poeta. Ultrapassando gradativamente suas condições naturais, estas duas realidades definem uma terceira, onde a "água noturna, noite líquida" transformam-se em tempo sem data (eterno) e em espaço/poeta sem nomes (universal). Dimensão essa presente também em "I Fiumi" de Giuseppe Ungaretti e em "O guardador de Rebanhos" e "Lisbon Revisited" de Fernando Pessoa.

Na literatura piauiense, a metáfora do rio é um motivo recorrente, tanto do ponto de vista das obras em particular quanto do conjunto literário por essas obras formado. Talvez a recorrência e a variação por ela assumida tenham suporte em três fatores que, conjugados ou isolados, influenciaram/influenciam a escolha do tema. São eles: a presença do rio Parnaíba (principalmente) nas cidades onde nasceram ou viveram os poetas (Teresina, Parnaíba, Amarante, etc); a inexistência do mar no Estado — o Piauí é quase em sua totalidade interiorizado; ou ainda, a localização do Estado na região do polígono das secas, fato que determina a valorização do rio enquanto elemento virtualmente capaz de sanar dificuldades econômicas e sociais por elas acarretadas, e que, provavelmente,

"... invade o campo da consciências e da sensibilidade do escritor, propondo sugestões, erigindo-se em assunto que é impossível evitar, tornando-se estímulos positivos ou negativos da criação"<sup>53</sup>.

A conjugação desses elementos torna a realidade piauiense particularizada, e os poetas não deixam de percebê-la e, percebendo-a, não deixam de expressá-la em seus universos poéticos. Desse horizonte, pode-se pensar em uma linha de leitura da literatura piauiense das origens à contemporaneidade. No entanto, restringi o campo de referência a textos de três poetas - além dos já anteriormente situados: Assis Brasil de Beira Rio Beira Vida e O. G. Rêgo de Carvalho de Rio Subterrâneo - por serem esses poetas os mais representativos no trabalho de criação da metáfora do rio. São eles: Da Costa e Silva, Álvaro Pacheco e H. Dobal.

Da Costa e Silva, parnasiano/simbolista, constrói em sua obra, uma cadeia simbólica em que o rio, enquanto realidade sensível, e o poeta, enquanto "eu" que percebe essa realidade, vão assimilando gradativamente características um do outro - perdendo-se um no outro - até a total identidade:

"Dá-se em mim o fenômeno sombrio/Da refração das árvores da beira/Na superfície trêmula do rio..." ("Sob outros céus");

ou o rio como imagem da terra natal, perdida no tempo e com ele confundida, que vai ser reencontrada e reconhecida pelo poeta no sentimento da saudade ("Saudade"). Nessa direção, H. Dobal, contemporâneo, constrói a imagem de um rio corrente na memória de um "eu" que recupera o tempo perdido da infância, só que, contrariamente ao simbolista, se repete "num claro engano que não se renova" e que não acontecerá em "outras infâncias ensolaradas" ("O Rio"). Ainda Da Costa e Silva com o rio como imagem refletora da natureza silvestre que se desnuda aos olhos do poeta e o

encauta ("Rio das Garças").

E Álvaro Pacheco, também contemporâneo, que metaforiza o rio como ponte-miséria entre duas cidades ("A ponte (o rio) entre as cidades"); ou o rio realidade física onde, pela sobrevivência, a mulher "bate a vida" e "a vida tôda bate a morte", para assegurar a limpeza do patrão que esquece que ela mesma "Precisa roupas, fiapos/um fiapinho de nada/prá chegar no céu enxuta". ("Canto da lavadeira do rio"); ou o rio travestido na mulher amada a quem o poeta declara seu amor e com quem deseja confundir-se, mas não encontra nem a palavra para expressar-se nem o espaço para situá-la e nela morrer ("Declaração de amor").

Com base no exposto, vê-se que, enquanto veio temático, a água ou a água-rio embala os sonhos dos poetas; transporta-os para outros mundos; vincula-os a um espaço quer pelo comprometimento quer pelo encantamento e define universos poéticos, onde o homem pode ser vida mas pode também estar à beira da vida.

#### 4. A Beira da Vida

Estar à beira do rio no universo romanesco de Beira Rio Beira Vida é condição físico-espacial para estar à beira da vida, vida ali significando processo de renovação, de desafio do novo, enquanto recursos construtores de outra realidade, onde a emergência de mudança represente dado significativo: "A vida só é possível reinventada"; "Viver é plural". Portanto, se a vida implica dinamismo e se o caos contradiz esse dinamismo, permanecer nele, ou melhor, permanecer nele sem alterá-lo, esclarece a condição de permanência à beira da vida.

Nesse sentido, deve-se atentar para o fato de que o

significado vida, implícito no romance, sô é organizável no ní-  
vel da leitura, pois no nível do discurso ou da estória o que  
se desvela é seu oposto: beira vida. A oposição aqui sugerida po-  
de ser "lida" já no título do romance, no qual o escritor regis-  
tra a qualidade de vida que sua narrativa visa a descrever: uma  
vida adjetivada por ser beira e por estar condicionada a um espa-  
ço que também é beira: beira rio. A condição "beirar", negativa  
de "ser" é metáfora também em Otávio Paz (La orilla del mundo, 1942).

É interessante notar que a forma de vida representada  
no romance tem como suporte que lhe assegura a estabilidade dois  
fatores: o social e o individual. O social se materializa no sen-  
tido de condição, e o individual, de aceitação da condição. O pri-  
meiro vai sendo composto na medida em que se armam na narrativa  
as oposições ditadas pelas normas sociais, religiosas, econômi-  
cas e morais que dividem o universo romanesco em dois pólos an-  
tagônicos: o cais e a cidade:

"A "dona Cremilda" quis ser rica - "a tua  
avô desordeira" - quis juntar um rio de  
dinheiro. Mas pra que, se nem com dinhei-  
ro deixaram ela comprar uma casa na ci-  
dade"54.

"(...) O padre velho Gonçalo, esse nunca  
apareceu no cais que eu saiba. Fica lã nos  
batizados dos ricos, nos banquetes, nos  
casamentos"55.

"- É, precisamos deles, quer a gente quei-  
ra ou não. Lã é onde moram os ricos, lã  
é onde há emprego, um hospital. Lã vivem  
os que dão esmolas"55.

"Alega tudo o que faz, você sabe; por mim,  
por você. - Sua caridade serve de assun-  
to nas reuniões daquele povo - "Imaginem  
que encontrei essa criatura gemendo na  
minha porta com as dores do parto. Preci-  
samos criar a todo custo um Proventário  
nesta cidade, uma casa para essas desva-  
lidas. Temos que apagar essa mancha de

Parnaíba o quanto antes, o que não comentarão os viajantes? O que não dirão da nossa sociedade?".

Dessa perspectiva, percebe-se que as personagens têm a percepção da realidade tal como é codificada; no entanto, não têm a dose de agressividade necessária para revertê-la: as situações vão acontecendo, os fatos vão se mostrando e elas observando o mundo contemplativamente. Com isso se definem como sujeitos do enunciado e revelam no plano lingüístico um combate que não se converte em diálogo; delegam, então, a outros poderes para decidirem suas próprias vidas e legitimam a ordem existente.

Estrutura-se, assim, o fator individual de aceitação da condição que torna transparente e coerente a qualidade de vida destas criaturas: violentadas, mudas, sem identidade, petrificadas. Uma vida que se define por ser beira e que não sofre nenhuma ação para ser vida. Mudá-la não implica necessariamente afastar-se do espaço, implica penetrar nela, é o que diria a personagem de Guimarães Rosa: "A gente tem de sair do sertão! Mas... só se sai do sertão é tomando conta dele a dentro". E é também o que diz o narrador em 3a. pessoa do romance Beira Rio Beira Vida.

Não é congelando o conflito e tentando explicá-lo evolutivamente no eixo temporal ou acentuando a simples transposição de espaço, que o narrador em 3a. pessoa do romance Beira Rio Beira Vida viabiliza a idéia de outra vida diversa daquela percebida/consentida pelas personagens. O que ele organiza é a necessidade de nova realidade que transcenda a repetição da cotidianidade ameaçadora - porque acomodada. Toda essa "nova vida"/

"vida nova", não propriamente explicitada, mas claramente aludida na narrativa, é vislumbrada quando o narrador reconhece/denuncia a existência de um só tempo uniformemente repetido e uniformemente objetivo, sem criação nem reinvenção, vivido por aquelas criaturas sempre envolvidas em acontecimentos rotineiros que as ocupam por completo:

"Sorria, também declarava que era um sestro antigo, a avô tinha aquela mania quando costurava, tratava de peixes ou simplesmente olhava a paisagem"<sup>58</sup>.

"(...) Vergonha, humilhação, por quanto tempo? Os mesmos atos, palavras, uma submissão completa"<sup>59</sup>.

"(...) Jessé foi ficando mais distante, quase esquecido - a luta pelo armazém, a mudança para o barracão - de repente estavam na choça de barro pisado, ela com a barriga balançando na beira do cais - tudo normal e parado, nenhum pensamento para mudar os dias - a mãe se acaba cheia de cachaça, os homens vinham e desapareciam, a vida morna se repetia, um sonho, um pesadelo, a imagem de Jessé banguelo, o sorriso alvo de Nuno, seus olhos bonitos, os acontecimentos que ele provocava nas suas voltas - outra manhã, outra tarde sentada no cais, Ceci, a companheira - o rio continuava nas sinetas dos gaiolas, na fumaça das chaminés dos navios dourados"<sup>60</sup>.

O levantamento lingüístico das idéias do texto pode evidenciar uma rede de significados que acentua o caráter de rigidez da vida, naquele universo significada: "também declarava que era um sestro antigo, a avô..."; "mesmos atos, palavras"; "tudo normal e parado"; "Os homens vinham e desapareciam; a vida morna se repetia, um sonho, um pesadelo, a imagem"; "outra manhã, outra tarde". Ao mesmo tempo, ao dizer a cristalização da vida, essa mesma cadeia, articulada pela voz do narrador, ex



trapola a visão para além do princípio da ordem que se apresenta - "nenhum pensamento para mudar os dias" - e alude à necessidade de outros atos, de outras palavras, de novo pacto com a vida<sup>61</sup>.

A voz do narrador de Beira Rio Beira Vida expõe os fatos e denuncia a forma de vida do cais ao mesmo tempo em que a iguala à vida da cidade:

"Os mesmos atos, palavras - uma submis são completa. Assim, assim, nada mudava, todos sabiam e aceitavam, a vida era aquela, botar os passo no rumo e pronto. Eles nasceram na cidade para dar esmo las, elas nasceram no cais para receber"<sup>62</sup>.

Portanto, a primeira impressão de que o narrador compactua com a visão de acomodação das diferenças sociais claramente marcadas se desfaz porque a voz que fala nivela por baixo a burguesia cidadina aproximando putas e damas. Traçados os "destinos" semelhantes, ficam vinculados todos à marginalidade do que possa ser a vida mais livre, onde o homem seja sujeito.

Outros recursos utilizados por Assis Brasil (além da visão em 3a. pessoa) para expressar a qualidade de vida representada no romance Beira Rio Beira Vida são: a recorrência de verbos no pretérito. (imperfeito), que transportam a idéia de passado no presente, sem que haja alteração da situação: "estava", "cortava", "mordia", "entortava", "acabava", "pensava", "esperava", "queria", etc; a esse aspecto acrescentando-se o teor semântico que esses verbos exprimem: postura muito mais contemplativa do que ativa: "estava", "pensava", "esperava", "queria", etc.

A repetição parcial ou integral de monólogos e/ou diálogos; de expressões e frases já apresentadas, anteriormente, en

fatiza aspectos peculiares às personagens e expressa a persistência das mesmas atitudes<sup>63</sup>.

E, ainda, a estrutura circular do romance: o último capítulo repete o primeiro, formando um conjunto em que os tempos se fecham e definem a solidão do universo narrado, que oscila entre o passado e o presente, operando o desencanto das prostitutas do cais do Parnaíba.

#### Notas e Referências Bibliográficas ao Cap. II

1. A essa categoria literária cuja caracterização se faz pela necessidade de representação dos objetos, George Lucács denomina narrar em contraposição à categoria descrever, definida como a casualidade da representação dos objetos. Segundo Lucács, estes dois métodos não são excludentes, podem ser complementares, não existindo necessariamente um "narrar" ou "descrever" como "fenômeno puro". O que importa são os princípios norteadores da composição do texto. (Cf. LUCÁKS, George. "Narrar ou descrever? . In: Ensaios sobre literatura. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968. p. 47-99).
2. BRASIL, Assis. Op. cit. p. 67.
3. Ver nota 1, supra.
4. BRASIL, Assis. Op. cit. p. 40-3.
5. Idem, ibidem. p. 40-1.
6. Aplico a expressão "universo social" como sinônimo de sociedade, cuja definição pode ser esta: "Uma sociedade é uma coletividade organizada de indivíduos que vivem juntos num território comum, cooperam em grupos para satisfazer suas necessidades sociais básicas, adotam uma cultura comum e funcionam como uma unidade social distinta" (Cf. FICHTER, Joseph H. Sociologia. São Paulo, Herder, 1967. p. 167).
7. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant arrolam várias significações simbólicas para o sol, no entanto, utilizei apenas aquelas que se colocaram mais elucidativas para a análise: "ceci est d'une application symbolique très large: en tant que la lumière est connaissance, le soleil figure la connaissance intuitive, immédiat". "Dans un horoscope, le soleil represent ainsi la censure de Freud, d'où dérivent les tendances socia

les, la vivification, l'éthique et tout ce qui est grande en l'être". (Cf. verbete: Soleil. Dictionnaire des symboles, 5a. éd. Paris, Seghers et Jupiter, 1974).

8. BRASIL, Assis. Op. cit. p. 43.
9. Ver nota 7, supra.
10. Cf. ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. São Paulo, Buriti, 1965. p. 10-2.
11. BRASIL, Assis. Op. cit. p. 40-1.
12. O imperfeito denota "ação durativa" ou "ação frequentativa". Não há um limite para conclusão do fato passado. (Cf. ALI, M. Said. Gramática histórica da língua portuguesa, 3a. ed. São Paulo, Melhoramentos. 1964. p. 312).
13. BRASIL, Assis. Op. cit. p. 43.
14. Idem, ibidem. p. 41.
15. Idem, ibidem. p. 41.
16. Anatol Rosenfeld define duas concepções do gênero dramático: a primeira é a concepção hegeliana que define o dramático como aquele que reúne em si a objetividade da epopéia com o princípio subjetivo da lírica; a segunda é a sua própria concepção que, contrariamente à de Hegel, vê este gênero como independente, com características próprias. (Cf. ROSENFELD, Anatol. Op. cit. p. 15-8).
17. BRASIL, Assis. Op. cit. p. 40-1.
18. Bakhtine utiliza o termo "polifônico" para qualificar a escritura de Dostoiévski, em oposição ao romance monológico que precedeu a sua obra. Segundo o crítico, Dostoiévski teria rompido com este caráter, e incluído no texto do romance uma multiplicidade de sujeitos, autores da enunciação: "A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falamos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais; realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento". (Cf. BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981. p. 16).
19. BRASIL, Assis. Op. cit. p. 54.
20. Idem, ibidem. p. 85.
21. "O conceito de desvio social, da mesma forma que o de estigma, implica necessariamente um quadro relacional, uma vez que

- qualquer daquelas categorias não pode ser pensada isoladamente, mas apenas dentro de um sistema de oposições sociais: neste caso, "desviantes" e "normais" emergem como tipos que se afirmam contrastivamente, constituindo assim, essencialmente, uma manifestação de categorização social". (Cf. GOLDWASSER, Maria Júlia. "Cria fama e deita-te na cama: um estudo de estigmatização numa instituição total". In: VELHO, Gilberto (org.) et alii. Desvio e divergência. Rio de Janeiro, Zahar, 1979. p. 30). O mesmo conceito de desvio social é aplicado por Gilberto Velho em "O estudo do comportamento desviante: a contribuição da Antropologia Social". Op. cit. p. 11-28.
22. Emprego aqui o conceito de estigma conforme Goffman: "... um atributo que o torna (o estranho) diferente de outros que se encontram numa categoria em que pudesse ser incluído (...) num caso extremo, uma pessoa completamente má, perigosa ou fraca. Assim, deixamos de considerá-lo criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída. Tal característica é um estigma, especialmente quando o seu efeito de descrédito é muito grande". (Cf. GOFFMAN, Erving. Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro, Zahar, 1975 p. 12.
23. BRASIL, Assis. Op. cit. p. 77.
24. Cf. ODALIA, Nilo. O que é violência. São Paulo, Brasiliense, 1983. p. 86 (Col. Primeiros passos, 85).
25. Afastando-se da perspectiva da patologia que define os indivíduos portadores de comportamento desviante como anormais e doentes, Merton objetiva apreender o sentido de como algumas pessoas adotam determinados comportamentos como forma de reagir às pressões exercidas por estruturas sociais. Dentre esses comportamentos, nomeia cinco tipos de adaptações à estrutura social: conformidade, inovação, ritualismo, retraimento e rebelião. (Cf. MERTON, Robert K. Sociologia: teoria e estrutura. São Paulo, Mestre Jou, 1970. p. 213).
26. BRASIL, Assis. Op. cit. p. 20.
27. Idem, ibidem. p. 50.
28. Idem, ibidem. p. 35.
29. Idem, ibidem. p. 19.
30. Idem, ibidem. p. 23.
31. Idem, ibidem. p. 21.
32. Idem, ibidem. p. 22.
33. Idem, ibidem. p. 38.
34. Cf. DA MATTA, Roberto. "As raízes da violência no Brasil: re

flexões de um antropólogo social". In: A violência brasileira. São Paulo, Brasiliense, 1982. p. 11-43.

35. Cf. BRASIL, Assis. Op. cit. p. 42
36. As personagens de Beira Rio Beira Vida, no entanto, não são as únicas, na obra do escritor, submetidas à condição de prisioneiras. Os romances A filha do meio quilo, Os que bebem como os cães e O aprendizado da morte têm seus personagens principais aprisionados em celas: dona Cota e Jeremias, respectivamente personagens dos dois primeiros romances citados, são condenadas por crimes não cometidos; Olga e Francisco, personagens de O aprendizado da morte, são confinados em um quarto (cela) de hospital, acometidos por doença. E em Os Crocodilos, todas as personagens caem em um poço, sem saída possível. Isoladas, procuram compreender o sentido de suas próprias vidas.
37. Idem, ibidem. p. 59.
38. Idem, ibidem. p. 121.
39. Maryse Choisy, analisando a vida de prostitutas, a partir das experiências reveladoras da Psicanálise, afirma o seguinte: "He indicado por medio de estas biografias la constelación familiar que condujo a estas varones y niñas a convertirse en lo que son. En el origen se encuentra siempre alguna carencia de amor, sea del padre, para la hija, o de la madre, para el hijo. Estos niños frustrados han apelado a un importante mecanismo de defensa, la distancia de seguridad, que ellos expresan como anestesia. De modo que, para decirlo con mis palabras, las uniones en los burdeles se consuman solamente entre mujeres frías y hombres impotentes. (Cf. CHOISY, Maryse. Psicanálisis de la prostitucion. Trad. Daniel Ricardo Wagner. Buenos Aires, Ediciones Hormé, s.d.)."
40. Cf. BRASIL, Assis. Op. cit. p. 28.
41. Idem, ibidem. p. 36
42. Idem, ibidem. p. 50.
43. Talvez João Cabral seja um dos escritores que mais trabalhou a metáfora da pedra na literatura brasileira, haja vista a titulação de dois de seus livros que indicam o trabalho referido: Pedra do sono e A educação pela pedra, fora os poemas que compoem outros títulos do autor e que se encontram inseridos nesta perspectiva de leitura.
44. Devido à dificuldade de precisar o conceito de desejo na doutrina freudiana, já evidenciada por J. Laplanche/J.B. Pontalis, utilizo o termo conforme o conceitua J. Lacan, segundo, ainda, os dois autores citados: "O desejo nasce do afastamento entre a necessidade e a exigência; é irreduzível à necessidade, porque não é fundamentalmente relação com um objeto real, independente do indivíduo, mas com o fantasma (fantasia); é irre-

duável à exigência na medida em que procura impor-se sem ter em conta a linguagem nem o inconsciente do outro, e exige ser reconhecido em absoluto por ele. (Cf. LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.B. Vocabulário da Psicanálise. Trad. Pedro Tamen. 6a. ed. São Paulo, Martins Fontes, 1974, p. 158-60).

45. Cf. BRASIL, Assis, Op. cit. 47.

46. Idem, ibidem. p. 57.

47. Várias são as versões sobre a lenda do Cabeça-de-Cúia. Dentre elas, escolhi duas que apresentam a mesma estória mas que ressaltam elementos diferentes, mostrando, assim, a variação reprodutida pela oralidade:

Versão 1:

"Um pescador, que morava com sua mãe viúva na vila do Poty, certo dia voltou para casa sem haver pescado nada. Enraivecido bate na mãe com um "corredor" da ossada que ela lhe havia preparado. Caída no terreiro, antes de morrer, ela lhe lança uma maldição; "serás transformado num monstro, filho ingrato".

Castigo tremendo/Que Deus lhe deu  
Por bater na mãezinha/Crispim se encantou

E, até hoje, uma enorme cojuba surge e desaparece na superfície das águas do Rio Parnaíba e Rio Poty, em época de cheia.

Quando o rio/Em cheia desce  
Cabeça de Cúia/Sempre aparece

No entanto, o encanto pode acabar, conforme canta a música:

Sete Marias/Precisas tragar  
São sete virgens/Pro encanto acabar

Daí, o terrível medo que inspira às lavadeiras de Teresina e aos pescadores:

Tem medo oh, Maria/Que estás a lavar  
O Cabeça de Cúia/Te pode tragar

Rema pra margem/Oh velho pescador  
Que curva do rio/O monstro apontou

Dizem, ainda, que Crispim, ou seja, o Cabeça de Cuia, costuma passar algum tempo incorporado em algum louco que perambula pelas ruas de Teresina". (Versão coletada junto ao arquivo pessoal de um Professor de Teresina (Maria Nerina Pessoa Castello Branco). Embora sabendo-se que o documento é recorte de jornal, não há no texto referências bibliográficas).

Versão 2:

"É um monstro. Costuma aparecer na superfície da água, nas noites de lua cheia. Uma enorme cojuba (cuia) surge e desaparece, metade do ano no rio Parnaíba e a outra metade no rio Poti (Teresina fica entre estes dois rios). Dizem, ainda, que ele costuma se incorporar em algum louco que perambula pelas ruas de Teresina. Mas a estória é a seguinte:

Um pescador, chamado Crispim, morava com a sua velha mãe viúva na antiga Vila do Poti. Certo dia, voltou para casa muito

zangado porque não tinha pascado nada. A mãe lhe deu para comer um pirão de osso. Ele, enraivecido, bate na mãe e quebra-lhe a cabeça com um "corredor" de ossada do pirão. Caída no terreiro, antes de morrer, a mãe lhe joga uma maldição: "Serás transformado num monstro, filho ingrato!" E Crispim desaparece nas águas barrentas do rio. O povo ainda hoje canta:

E quando o rio/Em cheia desce  
A cabeça-de-Cúia/Sempre aparece".

(Cf. OLIVEIRA, Noé Mendes de. "Literatura oral: algumas lendas piauienses". In: Folclore brasileiro: Piauí. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE, 1977, p. 17).

O rapaz que castiga a mãe é condenado a viver 49 anos nas águas do Parnaíba e sua mãe existirá enquanto ele viver no rio (Cf. VALE CABRAL. Achegas ao estudo do folclore brasileiro. Rio de Janeiro, 1984. p. 345-6). "Este ser desconhecido vai traiçoeiramente se aproximando, pouco a pouco, do indivíduo, e se este não se evadir em tempo, será apanhado por ele e submergido incontinentemente. É representado por uma figura animada que tem a cabeça à semelhança de uma cúia. Ninguém, porém, ainda conseguiu ver-lhe o corpo". (Cf. FREITAS, João Alfredo de. Supertições e lendas do Norte do Brasil. Recife, 1884 e CASCUDO, Luís da Câmara. Geografia dos mitos brasileiros). Astolfo Serra (Terra enfeitada e rica. São Luiz do Maranhão, 1941) registra o mito no Maranhão. O mito se integra no ciclo da Boiúna (ver Macunaíma em que Iara é também a cabra boiúna luna).

48. BRASIL, Assis. Op. cit. p. 35.

49. Cf. LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.B. Vocabulário da Psicanálise, 6a. ed. Trad. Pedro Tamen. São Paulo, Martins Fontes, 1974, p. 116-121.

50. A interdição (simbólica) é assim definida por Freud: "... Numa palavra, a sua masculinidade (da criança) precocemente des-  
pertada, procura ocupar o lugar do pai junto a ela; este, até aqui, seja como for constituída, um modelo invejado para o menino, devido à força física que nele percebe e à autoridade de que o acha investido. O pai agora se torna um rival que se interpõe em seu caminho e de quem gostaria de livrar-se. Se, enquanto o pai está ausente, é permitido à criança partilhar do leito da mãe e se, quando ele volta, ela é mais uma vez afastada, a sua satisfação quando o pai desaparece e o seu desapontamento quando surge novamente são experiências profundamente sentidas. Este é o termo do complexo de Édipo, que a lenda grega traduziu do mundo da fantasia de uma criança para a suposta realidade." (Cf. FREUD, Sigmund. Esboço de Psicanálise. In: \_\_\_\_, Freud (Seleção de textos de Jayme Salomão). Trad. Durval Marcondes e outros. São Paulo, Abril Cultural, 1978. p. 231 (Col. Os pensadores).

51. Outra leitura possível da personagem Cabeça de Cúia no romance Beira Rio Beira Vida é a relação de identificação que essa estabelece com a figura de sua mãe, chegando mesmo a representá-la, no plano mágico da narrativa. Ou seja, Crispim, encan

tado em monstro, deverá seguir o mesmo percurso seguido por sua mãe no processo que envolve concepção/parição: o monstro deverá engolir 7 marias virgens para desencantar-se, e no desencantamento parirá um filho, Crispim mesmo, na forma humana. Mas a maldição assegura a eternidade da lenda e Crispim seguirá seu destino cruel. Ora, a mãe é em Beira Rio Beira Vida símbolo de eternidade para a prostituição, na medida em que pare uma filha que pare outra filha... que será prostituta, perpetuando a sina (maldição). O medo então demonstrado pelas personagens pode ser o recuo imaginário ante a realidade vivenciada por elas; a aceitação da proteção masculina põe de ser vista como o elemento que as protegerá (evitar com o casamento) contra a maldição da prostituição.

52. No romance Beira Rio Beira Vida, Assis Brasil alude ao aspecto da falta de chuva, do "rio seco", e a ele associa a idéia de prejuízo. Aliás, o rio no romance referido adquire dupla carga semântica: a positiva que desenvolve uma cadeia simbólica representativa das idéias de fonte de sobrevivência, espaço do sonho, instrumento de fuga, etc; outra que, através da adjetivação utilizada, aponta sua dimensão negativa: "seco", "miserável", "barrento", "escuro", "cheio de óleo", "água feia", "consumidor", "destruidor", "invasor", "lamacento", "atrapalhador".
53. Cf. CANDIDO, Antônio. "Literatura e subdesenvolvimento". In: FERNÁNDEZ MORENO, Cesar (org.). América Latina em sua literatura. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo. Perspectiva, 1976. p.
54. Cf. BRASIL, Assis. Op. cit. p. 58.
55. Idem, ibidem. p. 50.
56. Idem, ibidem. p. 85.
57. Idem, ibidem. p. 50.
58. Idem, ibidem. p. 105.
59. Idem, ibidem. p. 113.
61. A condição humana é motivo recorrente e se apresenta em varia da atualização na obra de Assis Brasil. No subconjunto regionalista - Ciclo da Tetralogia Piauiense - é representada nas discrepâncias sociais que deixam o homem marginalizado do processo social mais amplo; ou no homem preso à miséria espiritual, taçanha e mesquina, que inviabiliza qualquer possibilidade de liberdade. No subconjunto urbano (grande centro) - Ciclo do Terror - a condição humana é limitada pela opressão política (Os que bebem como os cães); pela rotina (Deus, o sol, Shakespeare); pela morte (O aprendizado da morte) e pelo destino implacável (Os crocodilos). Tomado o conjunto da obra, percebe-se uma visão pessimista da vida tida pelo escritor, que apresenta como saída possível ao homem a experiência da aprendizagem (O aprendizado da morte); a resistência (Os que bebem como os cães) ou a criação artística (Deus, o sol, Shakespeare).



62. BRASIL, Assis. Op. cit. p. 54

63. Exemplos disso encontram-se às paginas 18, 36, 53, 66, 92, 112 e 124 da Op. cit. de Assis Brasil.

## Cap. III

### O CONTEXTO DO TEXTO REGIONALISTA

#### 1. Um Espaço no Sistema Literário Brasileiro

O regionalismo se firmou como uma das vertentes da ficção brasileira. Surgindo no Romantismo como forma de reconhecimento do caráter nacional, prosseguiu nos períodos subseqüentes movido pelo mesmo espírito que o fundamentou, sofrendo, no entanto, em sua evolução, alterações temáticas e formais em relação às suas primeiras realizações<sup>1</sup>. Pela afirmação desta tendência no quadro da literatura brasileira e por sua capacidade de adaptação às renovações do discurso literário, justifica-se o esforço de dispor o diálogo assim travado entre as diferentes percepções da realidade nacional, por um lado, e por outro, o diálogo travado entre os textos literários e críticos sobre a forma de captação da questão nacional nas diferentes versões regionalistas.

Perseguindo esse objetivo, situo o Romantismo como o primeiro momento a sugerir a revelação do homem e da terra brasileiros. São os românticos os pioneiros na estruturação de um universo americano diferenciado do universo europeu<sup>2</sup>. Na busca de elementos que marquem essa diferenciação, os escritores românticos elegem o espaço rural como símbolo do autêntico nacional, porque aí ainda se preservam as tradições e se conservam

"puros" os costumes e a linguagem locais. As metamorfoses profundas que os hábitos e valores vinham experimentando nos centros cosmopolitas se insurgem como ameaça às tradições, comprometendo, dessa forma, o legítimo nacional, por isso a valorização do interior, do campo, se coloca como tentativa de surpreender ali o genuinamente americano, diferenciado do europeu<sup>3</sup>.

Ao espaço humano rural, onde o sertanejo é visto como arquétipo do brasileiro<sup>4</sup>, intocado pela cultura estrangeira, associa-se o espaço da natureza como imagem da terra americana, jovem, viva, em contraste com o Velho Mundo, já em declínio. Esses dois elementos, complementando-se, marcam o pólo diferenciador entre o velho (colonizador) e o novo (colonizado). Não se coloca, no período, o confronto homem/meio, pelo contrário, se acentua a integração, como forma de consolidar a idéia de autonomia nacional. Essa postura fortalece a afirmação do nacional como celebração das belezas naturais e revigora a visão meramente ornamental do homem sertanejo. A idéia de país subdesenvolvido, marcado pelos problemas de colonização, se superpõe a ideologia de "país novo", virtualmente capaz de progresso futuro<sup>5</sup>.

No Realismo-Naturalismo, as obras regionalistas seguem, de certa forma, a concepção de realidade veiculada pelo período literário que o antecede, na medida em que buscam interpretar e representar o nacional através de suas singularidades. No entanto, afastam-se dele quando o cientificismo da época poda os vãos escapistas e saudosistas românticos para considerar a fidelidade à vida e ao contemporâneo, contribuindo, desta forma, para uma visão menos idealizada da realidade, embora não se manifestem, ainda, seus elementos fundamentais<sup>6</sup>.

As relações homem/meio, mediatizadas pelo determinismo naturalista, são vistas unilateralmente e não como um processo dialético. A personagem é esvaziada de substância humana e passa a ser uma modulação do meio, o que a liga a um destino individual desfavorável. Maior do que o homem, o meio assume papel primordial nas obras regionalistas que traduzem descritivamente o quadro físico da realidade. O homem é representado pela peculiaridade do linguajar, que passa a ser um traço distintivo do brasileiro.

A obra regionalista do período é mimética (no sentido de representação direta da natureza), não se constituindo como elemento de qualidade diversa e autônoma e, ligada a um esquema tismo rígido, não apreende o real em sua complexidade. No entanto, apesar do forte descritivismo e dos entraves verbalistas, o regionalismo apresentou no Realismo-Naturalismo um avanço em relação ao primeiro momento situado, quando, pelo caráter documental, revelou novos dados da realidade nacional<sup>7</sup>.

Independente das posições assumidas e/ou defendidas, o regionalismo romântico e realista foram etapas importantes no inconcluso processo de discussão da questão nacional e necessárias para firmar a ficção na realidade local.

No modernismo, o regionalismo fixa-se definitivamente com o romance do Nordeste, que se estrutura como o primeiro bloco caracterizador de determinada região brasileira. Aqui o que importa não é o meio em sua possibilidade descritiva ou a ideologia da preservação de uma estrutura social inalterada, mas sim a colocação da consequência proveniente do confronto homem/terra hostil e da denúncia de miséria, dependência e insolvência social de determinado espaço geográfico.

É a fase de pré-consciência do subdesenvolvimento<sup>8</sup>, que articula nova visão da realidade, considerada numa complexidade bem diversa das anteriores. Esta é agora vista num quadro mais amplo onde é ressaltado um sistema econômico-cultural modificado pelo confronto entre a expansão capitalista do país e a permanência de uma estrutura agrária primitiva e ultrapassada; a estabilização da burguesia que domina os sistemas de produção e marca seus interesses, distintos dos interesses dos senhores rurais. As transformações sociais e políticas provenientes desse quadro são evidenciadas numa nova organização da sociedade brasileira, que expõe fraturas na unidade nacional e acentua a diversidade de vida entre os segmentos que compõem o conjunto social. A literatura se manifesta criticamente como expressão dessas contradições e abre espaço para o debate em torno da questão nacional, denunciando e exigindo solução para esses problemas, tal como a "questão meridional" problematiza o conjunto da literatura italiana.

É curioso notar que a fixação de um ciclo regionalista nordestino coincide com o esgotamento das esperanças em construir uma nação coesa, sem tensões. Convém lembrar que é nos anos 30 que se encerra a fase do romance "mundo-novista"<sup>9</sup>, romance esse que exprime os desníveis regionais em outros países hispano-americanos, notadamente, na área andina e do Caribe. Pertencem a esse fugaz ciclo regionalista Dona Bárbara de Romulo Gallegos ou A voragem de J. E. Rivera. Não há, na região sul-atlântica, um "romance regionalista", propriamente dito, exceção feita ao crioulisto de Gúiraldes ou ao exótico localismo de Quiroga. Isto talvez explique, por que, no Brasil, o fenômeno regionalista se confina no Nordeste. As sociedades urbanas e imigratórias do sul

do país (bem como as do Uruguai, da Argentina e do Chile) sofrem nesses anos o impacto de uma imigração maciça e outros problemas passam a ser discutidos em suas literaturas. No Nordeste, porém, regionalismo passa a ser sinônimo de denúncia e crítica, correspondendo, em conseqüência, a uma nova consciência social -- a de "país subdesenvolvido", marcado pela tensão de problemas sociais e econômicos graves. Do otimismo inicial e do posterior condicionamento terra/homem, emerge a posição de denúncia contra o sistema vigente que desfavorece a condição de vida do sertanejo.

Dessa perspectiva o texto regionalista mostra, por um lado, dentro do cenário, a insuficiente condição de vida social e individual do homem sertanejo, e, por outro, o empenho dos escritores em denunciar, comprometidamente, o estado de atraso e anacronismo da região, como produtos de uma estrutura sócio-econômica desumana e degradante.

Posteriormente, na linha evolutiva da ficção regionalista, essa vertente literária foi expressão do mais alto significado com a obra de Guimarães Rosa. Encontrando no contexto regional substância para o texto, Guimarães conservou-lhe as singularidades sem com isso estabelecer um mimetismo imediato entre referente e universo criado; privilegiando sobremaneira o caráter literário da obra, o escritor deu à região e aos contornos humanos dimensão universal.

Nesse período, o regionalismo adquire nova feição, à medida em que, apropriando-se dos elementos da realidade regional, subverte os valores antes considerados primordiais e cria nova ordem valorativa de organização do texto, resultando daí outra forma de representação dessa realidade. É a fase de cons

ciência dilacerada do subdesenvolvimento<sup>10</sup>, traduzida na prosa fragmentada do super-regionalismo.

Constata-se, assim, que o regionalismo contemporâneo — transregional e universalista — revela seu inexorável compromisso com a vanguarda — nosso destino, no dizer de Paulo Emílio Salles<sup>11</sup>. Guimarães Rosa é um momento chave na constituição dessa consciência, possível já, nos anos 20, para um Mário de Andrade ou um José Mariateguï, para quem

"...a realidade nacional está mais unida à Europa e dela é menos independente do que supõem nossos nacionalistas".

Na opinião do crítico peruano, "o nacionalismo exaltado é a única idéia efetivamente exótica e forasteira que aqui se defende"<sup>12</sup>. É essa mesma vertente que frutificaria, nos anos 70, nos conceitos de super-regionalismo (Antônio Cândido) e transculturação (Angel Rama)<sup>13</sup>.

Hoje, discutir o regionalismo como proposta de identificação nacional ou mesmo afirmar que existe uma literatura regionalista no Brasil, ainda provoca controvérsia, devido ao fato de que essa não é mais considerada pela crítica atual em sua unanimidade como expressão literária válida para refletir a realidade nacional.

Segundo José Carlos Garbuglio, não há uma proposta regionalista como

"... um conjunto com relativa uniformidade, capaz de fazer supor a presença de um movimento com programa, ação, harmonia e força suficientemente conhecidos e definidos de certa linhagem".

Mas admite o crítico que, mesmo sem ser um projeto estético-ideológico definido, o regionalismo, como fôlego de gato, resiste e revigora-se no tempo, gerando, sem sombra de dúvidas, expressões regionalistas na literatura brasileira, o que vem assegurar a permanência dessa vertente literária<sup>14</sup>.

Dessa perspectiva, embora o grande centro desperte cada vez mais o interesse dos escritores, a dimensão regional continua como fonte vivificadora da criação literária. Essa afirmação fundamenta-se no pressuposto de que nas literaturas que se desenvolvem em regiões subdesenvolvidas, agravadas por problemas de dependência, de dominação e de imobilidade, a realidade

"...invade o campo da consciência e da sensibilidade do escritor, propondo sugestões, erigindo-se em assunto que é impossível evitar, tornando-se estímulos positivos ou negativos da criação"<sup>15</sup>

Constata-se, assim, que o regionalismo, transformando-se esteticamente e ideologicamente no tempo, constitui-se ainda na atualidade como núcleo dinamizador da literatura no Brasil. Isto porque, de um lado, a realidade básica do país não se modificou; de outro, desenvolvendo-se sistemática e continuamente, o regionalismo desvincula-se de suas propostas iniciais e cria novas formas de expressão, visando à universalidade.

## 2. Um Espaço na Crítica

Como definir, no entanto, regionalismo? E, particularmente, como definir regionalismo literário?



Em 1926, Gilberto Freyre tenta dar uma primeira resposta a essa pergunta, por ocasião do Primeiro Congresso Regionalista do Nordeste, que deixou como documento mais significativo o Manifesto Regionalista de 26<sup>16</sup>, expressão das idéias do grupo de Recife, representado por Freyre. As propostas veiculadas naquele documento seguem duas direções (problemas econômicos e sociais e vida artística e intelectual) que exaltam e objetivam conjuntamente a preservação dos valores e das tradições da região Nordeste, como componentes formadores da identidade nacional e, por isso, fontes geradoras da unificação do país:

"A verdade é que não há região no Brasil que exceda o Nordeste em riqueza de tradições ilustres e em nitidez de caráter. Vários dos seus valores regionais tornaram-se nacionais depois de impostos aos outros brasileiros menos pela superioridade econômica que o açúcar deu ao Nordeste durante mais de um século do que pela sedução moral e pela fascinação estética dos mesmos valores. (...) Como explicaria, então, que nós, filhos de região tão criadora, é que fôssemos agora abandonar as fontes ou as raízes de valores e tradições de que o Brasil inteiro se orgulha ou de que se vem beneficiando como de valores basicamente nacionais?"<sup>17</sup>

Tradicional e conservador, o Manifesto apresenta a região idilicamente, sem apontar a penúria e o subdesenvolvimento que lhe são peculiares. Com essa visão — otimista — o autor propõe e advoga a causa de que a região Nordeste, ligada às demais regiões do continente Brasil, estimuladas pelo mesmo espírito, deveriam integrar-se para que, em torno dessa unificação, se desse uma nova organização do país<sup>18</sup>.

Com essa postura ideológica, os congressistas de 26 se

prendem à valorização do passado e vêm nele o elemento defini dor do nacional. Gilberto Freyre define o regionalismo, a partir desses postulados expressos, como a "defesa das tradições e dos valores locais, contra o furor imitativo", excluindo, assim, as interferências estrangeiras como componente relevante da realidade político-cultural do Brasil na época.

Mário de Andrade, em data posterior ao Congresso, re flete sobre o problema da questão nacional, um dos fundamentos ideológicos da literatura regionalista. Contrariamente às idéias defendidas e difundidas por Gilberto Freyre, o autor de Macunaĩ-ma questiona o valor da questão nacional se limitar à discussão de particularidades locais. Para ele o nacional é um conceito mais amplo, que implica variedade sim, mas não se consubstancia pela junção de diversidades localizadas em regiões: "Pátria é o ocaso de migrações". Mário de Andrade considera o particular ideologizado apenas folclore, motivo da criação espontânea e insiste que a criação erudita deve transcendê-lo, buscando o universal. Nessa transcendência o criador, conservando o particular, examina a gênese do povo e da nação, ao mesmo tempo que os insere na humanidade e no universo. "O sertão é o mundo", diria Guimarães Rosa. Assim, a idéia de Pátria se consolida na dinamicidade e na evolução, não podendo se revelar no passado, como entidade fixa. A criação erudita deverá portanto, construir a identidade nacional num processo dialético, composto pelo primitivismo e por cima das influências estrangeiras e do passado<sup>19</sup>.

Mário de Andrade coloca então o tradicional não como valor isolado, mas como elemento que integra e interage com os demais na construção do país como totalidade. Dessa perspectiva,

vê o regionalismo, sinônimo de "geografização", como uma ameaça, na medida em que configura a caracterização do nacional:

"Regionalismo em arte como em política, já mais não significou nacionalismo no único conceito moral desta palavra, isto é: realidade nacional. Significa mais é uma pobreza da expressão, se observando e se organizando numa determinada e mesquinha maneira de agir e criar.

"Regionalismo é pobreza sem humildade. É a pobreza que vem da escassez de meios expressivos, da certeza das concepções, certeza de visão social, caipirismo, saudosimo, comodismo que não sai do beco e o que é pior: se contenta com o beco. Por que quando o artista é deveras criador, bem que pode parar num beco toda a vida, porém feito Lasar Segall nas obras brasileiras dele; tira do elemento regional um conceito mais largo, alastra o documento, humanizando-o.

"A manifestação mais legítima do nacionalismo artístico se dá quando esse nacionalismo é inconsciente de si mesmo. Porque na verdade, qualquer nacionalismo imposto como norma estética, é necessariamente odioso para o artista verdadeiro que é um indivíduo livre. Não tem nenhum gênio grande que seja esteticamente nacionalista. E até são raros os que a gente pode chamar de psicologicamente nacionalista.

"O nacionalismo só pode ser admitido consciente, quando a arte livre de um povo ainda está por construir. Ou quando, perdidos as características básicas por um excesso de cosmopolitismo ou de progresso, a gente carece buscar nas pontes pulares"<sup>20</sup>.

Regionalismo é para o crítico, portanto, estreiteza de concepção, é "geografização" que conduz à limitação de expressão da realidade nacional, concebida mais amplamente como um conjunto diversificado que possui uma unidade, possível de ser atingida através da procura.

"Nacional que digere o folclore, mas que o transubstancia, porque se trata de música erudita. E um nacional que digere as tendências e pesquisas universais, por essa mesma razão do Brasil ser atual e não uma entidade fixada no tempo"<sup>21</sup>.

Duas posturas diferentes: Gilberto Freyre e Mário de Andrade. Dois postulados diversos que contribuiriam para a atuação do regionalismo em obras literárias contemporâneas: o primeiro frutificou nos anos 30 em romances que buscaram representar a realidade através da valorização do elemento regional (parte da obra de José Lins do Rêgo); o segundo, na década de 50 e seguintes, quando o elemento particular é pretexto para o alcance do universal (Guimarães Rosa). Duas linhas teóricas que norteiam a crítica e a teoria literárias: a primeira, ainda presente em discussões provincianas que acreditam ingenuamente no valor isolado da tradição como fonte caracterizadora da identidade nacional; a segunda, que norteia a crítica literária mais lúcida do país e embasa as teorias conceptivas mais significativas neste campo de discussão. Aquela se fixou no tempo e esta o transcendeu.

É, pois, desta segunda concepção que me ocuparei, procurando fazer uma revisão da literatura que nela se fundamentou ou a ela ultrapassou, acrescentando-lhe novos dados da realidade surgidos no transcorrer da história, para daí extrair elementos de análise para o romance regionalista Beira Rio Beira Vida, publicado na década de 60.

Lúcia Miguel-Pereira, procurando delimitar o alcance do regionalismo na prosa de ficção, apresenta as dificuldades en

contradas para definir essa tendência literária, que por sua natureza, segundo a autora, desvia-se do caminho habitual da ficção. Eis o que afirma ao definir o regionalismo e os regionalistas:

"Para estudar o regionalismo, é mister de limitar-lhe o alcance: sô lhe pertencem de pleno direito as obras cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagem locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores, e que se passem em ambientes onde os hábitos e estilos de vida se diferenciam dos que imprime a civilização niveladora. (...) Pela sua natureza, desvia-se do caminho habitual da ficção. Esta, de fato, vê um homem em seu meio — ou contra o seu meio — mas vê também o homem, alguém que por suas reações mais profundas se irmana, por sobre as diversidades de expressão aos outros seres; interessa-se pelos indivíduos especificamente, porém na medida em que se integram à humanidade. O regionalista, ao contrário, entende o indivíduo apenas como síntese do meio a que pertence, e na medida em que se desintegra da humanidade; visando de preferência ao grupo, busca nas personagens não o que encerram de pessoal e relativamente livre, mas o que as liga ao seu ambiente, isolando-se assim de todas as criaturas estranhas àquele. Sobre põe, destarte, o particular ao universal, o local ao humano, o pitoresco ao psicológico, movido menos pelo desejo de observar costumes — porque então se confundiria com o realista — do que pela crença o seu tanto ingenua, de que as divergências de hábito significam divergências essenciais de feitio. É por isso fatalmente levado a conferir às exterioridades — à conduta social, à linguagem, etc. — uma importância exclusiva, e a procurar ostensivamente o exótico, o estranho. Há na sua atitude alguma coisa da do turista ansioso por descobrir os encantos peculiares de cada lugar que visita, sempre pronto a extasiar-se ante as novidades e exagerar-lhes o alcance"<sup>22</sup>.

Pelo que afirma a autora chega-se à conclusão de que

o regionalismo é um modo menor de ficção, na medida em que os universos criados se limitam à expressão de uma realidade imediata, incapaz de gerar expectativas. Contrapondo o texto realista ao regionalista, Lúcia Miguel-Pereira fixa uma posição equivalente à distinção lucaksiana entre narrativo e descritivo. Neste último caso subrepõe o local ao universal prevalecendo, ainda, o pitoresco e o exótico como formas de representação do real... No entanto, no mesmo texto e nas trilhas de Mário de Andrade, Lúcia Miguel-Pereira abre nova perspectiva para a discussão do assunto, quando coloca o aspecto da transplantação cultural como determinantes da imaturidade expressiva de um povo. Tal transplantação afetaria o conhecimento da realidade nacional e levaria os escritores, na busca de superação da dependência, a valorizarem elementos que diferenciasssem a colônia da matriz. E a tradução dessa busca se faz através dos elementos pitorescos e exóticos regionais, referentes diferenciadores das metrópoles estrangeiras. Portanto, o regionalismo, tal como foi caracterizado, é, ao mesmo tempo derivação e tentativa de superação dessa dependência, não conseguindo expressar os valores genuinamente nacionais.

De uma perspectiva sociológica e ainda aqui também como o percebo nas trilhas de Mário de Andrade, Antônio Cândido<sup>23</sup> distingue momentos atualizadores do regionalismo no Brasil e com isso retira o caráter reducionista do estudo da prosa de ficção centrada na caracterização do regional. Estabelecendo uma vinculação entre regionalismo e subdesenvolvimento, considera o crítico-ensaísta que a dependência, derivação do atraso e da falta de desenvolvimento econômico, exerce influência na escolha dos

temas. Assim sendo, as áreas subdesenvolvidas são fontes estimuladoras da ficção, podendo tornar-se estímulos positivos ou negativos da criação. Na verdade, esses estímulos marcaram momentos diversos do regionalismo na literatura brasileira, quer no valor literário das obras quer na configuração da região refletida, tornando a ficção regionalista um conjunto diversificado de atualizações literárias e de expressão da realidade local.

O regionalismo é então definido sob este prisma, na contemporaneidade, como expressão literária refletidora do estado precário de uma região, uma vez considerado o prolongamento da mesma realidade básica. O que se evidencia a partir daí é a formação de uma poética regionalista que articula sua relação estética com o nacional a partir do espaço regional transmutado para o espaço universal, onde a região é transfigurada e os contornos humanos adquirem universalidade.

Nessa linha, pode-se dizer que as obras não adquirem valor pelo simples fato de serem regionalistas ou não, mas pela transição da realidade observada para uma realidade criada, para a realidade de uma outra realidade.

Neste ponto do debate, a intervenção de Alfredo Bosi<sup>24</sup> situa a polêmica noutros parâmetros. A definição de Bosi a favor de um texto literário nacional e complexo, popular e crítico parte do conceito de modernidade. Como se sabe o moderno se equipara à consciência crítica ao passo que modernista seria a fetichização do moderno, o gosto modista do "novo pelo novo". A partir dessa diferenciação já encontrada conceitualmente em Henri Lefebvre em Introdução à modernidade, Bosi estabelece uma linha literária moderna e outra modernista na literatura nacional.

Claro está que a noção de moderno deixa de ser apaziguadora porque há quem veja no moderno a idéia de cisão e dualidade, que torna o próprio homem exterior a si mesmo (Marx). Outros, porém, interpretam o moderno esteticamente como o fugitivo e o contingente (Baudelaire) e, na tradição marxista clássica, Le febvre prefere observá-lo como antecâmara do clássico (o moderno é o eterno, diria Drummond), vale dizer, como um projeto norteado pela idéia agônica de coesão e estrutura, pela busca e apropriação do desejo, ou seja, pela unidade dialética de acaso e necessidade.

Bosi, reforçando a crítica anti-tecnicista, vê em 22 a matriz de um Brasil acriticamente contemporâneo, entregue à máquina e à tecno-burocracia ao passo que o romance de 30 viria continuar a tradição nacional, menos urbana que rural, menos internacionalista que autônoma, de denúncia e retrato. Seria interessante confrontar essas colocações sobre o "regionalismo moderno" (a fórmula é quase paradoxal) com outras elaborações menos apocalípticas que preferem ver no moderno não apenas uma estética de ruptura (o que é particularmente válido para os países europeus) mas, sobretudo, uma dinâmica dos amálgamas. A fórmula de Jean Baudrillard reaparece no conceito antropológico de transcultura, e, ainda, na categoria de super-regional cunhada por Antônio Cândido.

Típico representante da ortodoxia que identifica o debate regional (ismo)/universal(ismo) com o conflito político de dependência, José Hildebrando Dacanal<sup>25</sup> aponta a esterilidade da polêmica que se criou em torno desse binômio. Afirma o autor ser essa discussão obsoleta em virtude de expressar um conflito



inexistente na contemporaneidade literária brasileira: regionalismo é uma derivação da cultura dependente que se desenvolveu nas sociedades periféricas do final do Séc. XVIII e surgiu como forma de reação à cultura européia, essencialmente urbana, dos "letrados" que buscavam traduzir os valores e as aspirações da nação brasileira, por eles representada. Extinta a relação de dominação, pelo naufrágio da matriz, tal conceito se torna passado e interessará apenas enquanto História.

Vinculando o conceito regionalismo à dependência e vendo nessa dependência um estágio já superado, o crítico situa a discussão do regional dentro do duelo que se firmou entre periferia colonizada e centro colonizador. Acredito que esta relação já inexistente realmente, e não faz sentido discutir hoje regionalismo com estes parâmetros. No entanto, se tomarmos como referencial o conjunto da literatura latino-americana, em sua pluralidade e diversidade étnica, lingüística e cultural, e se levarmos em consideração, mais particularmente, as discrepâncias regionais, motivadas pelo fenômeno da transculturação no Brasil, o que parece fato incontestável, pode-se recolocar a questão do regional e discuti-la de outros prismas.

O aspecto cultural da miscigenação é um dado unificador das diversas literaturas produzidas na América Latina, e, ao mesmo tempo um elemento que permite estabelecer suas diferenças. A intersecção entre a cultura racionalista européia e o espaço mítico americano cria o momento comum de ruptura destas literaturas com o modelo importado, e, assim, o caráter conflitivo da identidade cultural. Esse aspecto dilemático registra o fato de que somos parte de uma cultura mais ampla, da qual participamos

como variedade e nomeia o elemento determinante das diferenças que organizam as literaturas latino-americanas em bloco. Daí a afirmação de regionalismos como expressões representativas das diversas culturas nacionais, marcadas no plano linguístico, onde se evidencia a divisão entre América de língua espanhola e de língua portuguesa, bem como no aproveitamento que a ficção faz do material das culturas ameríndias e africana<sup>26</sup>.

Portanto, falar em literatura latino-americana pressupõe a consideração do princípio de identidade — dependência cultural — que se aglutina diante do padrão metropolitano comum, mas pressupõe, também, falar nos princípios de diversidade e de pluralidade, que caracterizam as literaturas nacionais e que são tradutoras das singularidades no conjunto complexo da cultura continental.

Neste caso, o conceito de regionalismo, tomado em sentido amplo, firma-se, se considerados outros parâmetros que não o da diferenciação exclusiva entre colonizador/colonizado, pois dentro do mesmo espaço geográfico discute e acentua as particularidades culturais das regiões.

As diversidades regionais no Brasil têm seu reconhecimento não só no discurso dos políticos e dos sociólogos, mas o têm também no dos críticos e dos ficcionistas. Já no Séc. XIX, o escritor nordestino, Franklin Távora, defendeu a tese de que no Brasil há duas literaturas independentes dentro da mesma língua: a do Norte e a do Sul, regiões diferenciadas pela formação histórica, composição étnica, expressão linguística, etc<sup>27</sup>.

No Séc. XX, o desenvolvimento dessa tese prossegue, alternando pontos de vista que reconhecem a unidade nacional den

tro da pluralidade regional e reivindicam a igualdade das regiões; ou os que reconhecem a fratura mas a vêem como dupla face de uma mesma realidade. Do primeiro é expressão o romance do Nordeste, que denuncia o atraso e o anacronismo da região em relação à totalidade do país. Na década de 60, a "consciência dilacerada de subdesenvolvimento" é traduzida numa ficção que reflete as diversidades regionais, mas que, em lugar de denunciá-las, visando a enquadrá-las numa realidade mais moderna, as anuncia, mostrando a especificidade de seus valores. É o caso da obra de Guimarães Rosa.

De uma forma ou de outra, os discursos expressam a diferenciação regional e ao expressá-la técnica e tematicamente modificada, confirmam a presença do regionalismo no quadro da literatura brasileira e, mais que isso, sua capacidade de adaptação às mais recentes concepções do fato literário. Aceito que o julgamento crítico das obras não se fará pela expressão do particular, mas o particular trabalhado esteticamente exerce funções que também fazem a obra de arte literária.

Partindo destes pressupostos, questiono as colocações feitas por José Hildebrando Dacanal e questiono, principalmente, a discussão de uma categoria literária se fazer de um ângulo extra-discursivo, isto é, condenar-se ao esquecimento um conceito sem tomar como base a evolução sofrida por ele a partir do próprio objeto que o tornou possível.

Seguindo a linha de questionamento do regionalismo, José Carlos Garbuglio<sup>28</sup> tributa à categoria a possibilidade de expressar o singular num determinado espaço geográfico, sendo esse função do grau de fechamento social, que contribui para a

perpetuação de valores, para a continuidade de regras que regem e controlam o comportamento individual e para a perseverança de estruturas sociais e econômicas que visam à continuidade do estabelecido como norma e como verdade.

Segundo o ensaísta, não há condições objetivas favoráveis ao desenvolvimento de um regionalismo com programa e propostas definidas, o que há hoje é o surgimento de obras com ingredientes regionais, que exprimem novas perspectivas de captação do espaço regional.

Implícita nas reflexões de José Carlos Garbuglio está a tradição de estudos críticos que se firmou em torno da categoria literária regionalismo, vista em suas tendências ora ideológica ora crítica<sup>29</sup>. É com base nessas tendências que o ensaísta explicita quatro categorias possíveis de explicar as "atitudes regionalistas" no Brasil.

Conservadora: definida pela tradição, equivalente a conservadorismo. Nesse contexto a realidade é incontestada e expressa do ponto de vista da classe dominante. É a fase que concebe o Brasil como país novo, virtualmente capaz de progresso futuro (Romantismo e Realismo).

Denunciante: consubstanciada no conflito. As obras que aqui se enquadram são marcadas pela inconformidade e organizam um diálogo polêmico com as estruturas estabelecidas, exigindo transformação da realidade. Associado ao projeto ideológico está o projeto estético, exigência da nova realidade representada. É a fase de "préconsciência do subdesenvolvimento". (Romance de 30, especialmente Graciliano Ramos).

Acomodada: de certa forma, uma volta à primeira cate

goria, pela expressão do exótico e do pitoresco como formas do real. (Certo romance de 30: parte de Jorge Amado e de José Lins do Rêgo).

Globalizante: marcada pela superação do particular e pelo refinamento técnico. O meio é o ambiente situacional da obra e é por ela reelaborado. É a fase do super-regionalismo (Guimarães Rosa).

Tomados os princípios organizadores de cada categoria em particular e considerados os dados temporais<sup>30</sup> em que se realizou o regionalismo na literatura brasileira, pode-se pensar em um quadro que tenha como linha vertical os conceitos modernismo e modernidade, e, como linha horizontal, os dois séculos em que o regionalismo foi/é expressão de representação da realidade nacional.

Conceito	Séc. XIX	Séc. XX	
		20 - 45	45
modernismo (a-crítico)	conservadora	acomodada	-
modernidade (crítica)	-	denunciante	globalizante

Pode-se perceber na organização do quadro que no Séc. XIX o regionalismo é tributário da concepção de uma realidade estabilizada, onde a emergência do novo não se faz necessária. No Séc. XX, a concepção do regionalismo é pendular, oscilando entre o descrédito na idéia de continuidade da realidade tal como se apresenta; na volta à credibilidade do estabelecido como norma e verdade, e na florescência de uma ficção regionalista

que desconfia do particular como forma de representatividade do Geral<sup>31</sup>.

O esquema de Garbúglio, como todo esquema, é precário, mas tem a vantagem de atentar para o dado da modernidade, que traz em si o caráter do eterno, e daí oferecer elementos para a objetivação da linha evolutiva do regionalismo, em seus avanços e recuos e para uma possível medida de julgamento das obras regionalistas contemporâneas no sistema da literatura brasileira.

### 3. O Lugar de Beira Rio Beira Vida no Espaço Regionalista.

Retomando a discussão mais ampla sobre regionalismo, a fim de torná-la mais presente, pode-se assim resumi-la: um dos fundamentos ideológicos do regionalismo - busca de retratação do caráter nacional - agrupa as tendências atuais da crítica literária em dois postulados gerais: um, mais tradicionalista e outro, mais moderno.

Discutir o regional é, em grande medida, discutir a parte que cabe à região na configuração global da identidade nacional. Discute-se, pois, uma estratégia e uma tópica. Discutem-se espaços culturais, e, portanto, poder político. A corrente tradicionalista, porém, reverte essa discussão por um espaço de representatividade no eixo temporal, não só congelando o conflito como tentando explicá-lo evolutivamente, sem o concurso do dado moderno. É o caso de Gilberto Freyre que, como todo pensador conservador, projeta a tensão presente num momento de síntese futura mas que define esse futuro como simples determinação do pas

sado, "criação do predecessores" (Além do apenas moderno, 102). Desta maneira, a astúcia conservadora consegue driblar o problemático contemporâneo.

Há, contudo, uma outra tendência, mais pluralista, que encara a polêmica regional como uma questão de espaços de legitimação. A cultura — diz o escritor peruano José Maria Arguedas — é um patrimônio de difícil colonização. É, portanto, o reconhecimento do caráter político dessa questão que permite situar o debate no autêntico tempo histórico. É o caso, agora, da reflexão de Mário de Andrade, prolongada e muitas vezes modificada no discurso da crítica literária contemporânea

Redefine-se a questão regional; igualmente, redefine-se a obra regionalista, que deixa de valorizar o elemento tradicional isolado como motivo revelador de identidade. Em decorrência, a matéria regional trabalhada no texto literário, sem deixar de vincular-se ao que antes era substância do exótico, do pitoresco e do documento social, passa a ser expressão de uma realidade mais abrangente que comporta o local e o particular sim, mas que se expande no universal: o "beco" faz a travessia para o universo; o sertanejo representa o homem<sup>32</sup>.

Nesse sentido, o espaço "geografizado", alastrado na universalidade e na humanidade, sem deixar de representar uma dada realidade social e humana, assume nova posição na configuração global da identidade nacional e mantém o debate com o todo, requerendo para si o (re)conhecimento de sua diferenciação.

Como se sabe, o Brasil — País de dimensão continental — apresenta grande diversidade regional<sup>33</sup>, comportando essa diferenciação múltiplos aspectos que tornam cada região uma particularida

de específica, e o País um todo marcado pela heterogeneidade, mas que tem como dominante o fator do subdesenvolvimento<sup>34</sup>; e

"Todos nós sabemos - nós mais do que ninguém - que o subdesenvolvimento é um agente obstinado da desumanização. Ser subdesenvolvido é habitar periféricamente a condição humana sem possuir, em nenhum instante, os meios de acesso a ela. O prisioneiro do subdesenvolvimento não vive; sobrevive. Toda a sua luta tem como finalidade a mera e exclusiva subsistência"<sup>35</sup>.

Parnaíba, no Piauí, espaço onde transcorre a narrativa Beira Rio Beira Vida de Assis Brasil, é uma das regiões brasileiras marcadas pelo subdesenvolvimento e onde o ser humano se degrada em consequência de um sistema econômico-social fechado numa atividade de subsistência e cristalizado em preconceitos e tabus; e o que é mais grave: acomodado a essa realidade.

Assis Brasil, em Beira Rio Beira Vida revela este estado de subdesenvolvimento, e suas personagens no romance representam a condição humana exposta à violência da pobreza, aos preconceitos morais e sociais e à falta de alternativas de novas formas de viver. A vitória do indivíduo, nesse espaço precário, se mede pela conquista da subsistência.

Incorporando tais experiências à tessitura do texto narrativo, Assis Brasil revela a singularidade do homem e da sociedade nesse texto representados, sem com isso cair no efeito eufórico, saudosista ou no otimismo patriótico; ao contrário, fixa peculiaridades da província regional urbana, mas conotando o que lhe é mais peculiar: a decadência e o anacronismo de valores.

Ao vincular essa situação ao efeito que ela causa à



figura humana ali representada, o escritor cria um elo de tensão entre indivíduo/sociedade existente em outras realidades diversas da provinciana. Por outro lado, essa tensão, na forma como é particularizada no romance, esclarece o processo de incomunicabilidade dos setores sociais marginalizados<sup>36</sup>. Em Beira Rio Beira Vida, a prostituta é confinada em determinado circuito geográfico e impossibilitada de dar nova orientação a sua vida, uma vez que as normas sociais vigentes criam obstáculos, e a estrutura econômica da sociedade não oferece alternativas para o trabalho feminino. As duas situações ali conjugadas definem a existência das prostitutas. Neste espaço social, o percurso da mulher é marcado pela passagem para o casamento, possível à mulher-prostitu-ta apenas ao nível do imaginário: a realidade objetiva da modêstia dos meios de vida é transposta na modéstia da vida simbólica. Assim definida, a prostituta do romance Beira Rio Beira Vida, enquanto criatura marginalizada e incapacitada de reinventar sua vida e de tornar seu viver plural, é semelhante, em suas relações com o todo social, a todos os indivíduos de seu grupo em qualquer província; ou a todos os marginais sociais, de qualquer sociedade. Fica claro, no entanto, que o matizamento da tensão será conformado no espaço que a viabiliza, como também a respos-ta a essa tensão será dada por cada texto em particular.

Pode-se assim dizer que o "beco" provinciano, desnudando a si mesmo, desnuda outras realidades. Simbolicamente, é o rio presente em Beira Rio Beira Vida que, mesmo servindo para separar grupos sociais e para marcar o mundo sensível regional, não deixa de representar o mar, a amplidão, o infinito, o universo.

No entanto, o romance Beira Rio Beira Vida não está li

mitado à expressão documentária de uma região. Ele cria a transição da realidade observada para a sugestão de outra realidade, definida com outro sentido. Essa passagem se faz de duas formas distintas na narrativa: pelo mundo imaginário das personagens e pela visão do narrador em 3a. pessoa. Uma, acomodada, registrando uma travessia que não é propriamente expressão de mudança; outra, "inquieta", apontando mais a necessidade de modificação da ordem estabelecida do que o deslocamento de espaços.

Beira Rio Beira Vida é uma narrativa retrospectiva que se estrutura através da memória de Luíza. É esta personagem quem vai reconstruindo o passado por meio de lembranças, em decorrência seu discurso deixa visível a fragmentação de sua estória, definida por "flashes" temporais que se intercalam e se alternam, articulando o dinamismo da ação. O relato é este cruzamento temporal - passados próximo e remoto e presente - que montam a unidade significativa de uma vida linear e repetitiva. Não há, porém, o monopólio dessa única voz, ela cede a palavra a outras personagens que, à semelhança dela, reproduzem a idéia de linearidade. A polifonia registra a unidade: o limite do possível.

São essas mesmas vozes que expressam certas obsessões, só possíveis no ato de leitura do romance, porque o discurso em si não reflete nenhum sinal de reflexão, ele é reprodução. Pois bem: as personagens, expressando suas obsessões, registram o desejo de mudança de vida e a insatisfação com o processo social que as exclui do conjunto. Porém, conformadas a um meio e com ele confundidas, a mudança por elas desejada obedece às normas do padrão dominante e não se define como transformação do meio nem na alteração de suas vidas.

Contudo, uma outra voz àquelas se associa: a do narra

dor em 3a. pessoa. Esse, distanciado dos fatos, vê mais objetivamente a precariedade de vida daquelas criaturas. É ele quem organiza a sugestão de outra realidade àquela sobreposta. Porém, não é o deslocamento de espaço que efetuará a mudança sugerida, o narrador se refere à reorganização daquela situação mesma, ela é que deverá ser questionada e agredida, para daí resultar uma nova forma de vida.

Assis Brasil, contrapondo as vozes do discurso, de um lado, registra a concepção de mundo das personagens, pois são os seus desejos que ali se projeta; e de outro, registra a concepção de mundo do narrador, criando com a oposição a tensão interna do texto: o casamento por elas desejado é por ele decifrado como a única opção para a mulher provinciana; a prostituição, a miséria, as diferenças sociais por elas percebidas são por ele tidas como expressão de acomodação e conivência. Enfim, o pacto homicida por elas assumido é por ele questionado.

Assim, o narrador, articulando uma visão diferenciada, desarticula a estabilidade do espaço regional, satisfeito com a própria miséria. Contudo, a voz do "letrado" não define a outra realidade, apenas a sugere; deixa evidenciada apenas a necessidade de luta como forma de conquista. Por outro lado, como resultado dessa necessidade, o narrador expõe sua rejeição à passividade das personagens, e ao sistematizá-la coloca-se contrário ao sistema que a determina. É a luta necessária em qualquer espaço e a todos os homens. Mas ainda um dado aqui se enquadra: o narrador estende a crítica à toda a sociedade provinciana representada no romance, quando iguala a todos num mesmo esquema:

"... Assim, assim, nada mudava, todos sabiam e aceitavam, a vida era aquela, botar os passos no rumo e pronto.

Eles nasceram na cidade para dar es  
 molas, elas nasceram no cais para re  
 ceber"<sup>37</sup>.

Portanto, todos nivelados por baixo — cais/cidade — são impulsio-  
 nados ou "advertidos", conforme a visão expressa pelo narrador,  
 por o sentido de outra realidade. Em âmbito mais geral, é a  
 província que é questionada; é o espaço regional, subdesenvolvi-  
 do, que precisa ser visto e reconhecido na configuração da tota-  
 lidade do País.

A linguagem, seguindo quase na íntegra os padrões le  
 xical e sintático tradicionais e correntes nos grandes centros  
 urbanos, traz a mulher provinciana (a prostituta) para a esfera  
 do homem civilizado (o narrador), igualando, num mesmo esquema,  
 homem/mulher e província urbana/outro centro urbano. O leitor,  
 para acompanhar e compreender a narrativa, torna-se um produtor  
 de significados, uma vez que o texto se desvincula do tradicio-  
 nal e oferece resistência para o seu entendimento. Assim, parti-  
 cipando criticamente, porque distanciado, de uma experiência que  
 não é a sua, pode incorporar e enriquecer sua visão de mundo  
 com a experiência que a leitura lhe proporciona.

O nível de elaboração de Beira Rio Beira Vida, estrutu-  
 rando unidades temporais e espaciais e polifonia de vozes, con-  
 cretiza uma realidade ficcional regional possível de ser enqua-  
 drada na categoria super-regionalismo, cunhada por Antônio Cãn-  
 dido. Pois todos os recursos utilizados impedem que o romance  
 seja o relato de uma comunidade provinciana delimitada. A maté-  
 ria regional presente na obra é transformada esteticamente na re  
 apresentação da condição humana presa a um sistema de valores de  
 gradados; e da situação de insolvência de uma região mergulhada

no subdesenvolvimento e com ele conformada. São esses, temas da literatura universal. Portanto, em Beira Rio Beira Vida, o particular e o singular do homem e de uma região, datados e situados, são colocados numa linguagem que se expande na humanidade e na universalidade.

### Notas e Referências Bibliográficas ao Cap. III

1. O reconhecimento do caráter nacional, sendo uma das partes significativas do ideário romântico, não se constitui, no entanto, em sua mais forte novidade, uma vez que no período arcaico já "há um sentimento de missão relativo à manifestação literária de nossa realidade". (Cf. DIAS, Carmem Lydia de Souza. Paixão de raiz: Valdomiro Silveira e o Regionalismo. São Paulo, Ática, 1984. p. 6).

Antônio Cândido, em sua Formação da literatura brasileira, tributa a busca de "descobrimento do Brasil" também às primeiras manifestações literárias aqui surgidas. E Bernardo Elis mostra que o grande tema da literatura nacional tem sido o Brasil, concebido esteticamente e ideologicamente conforme as concepções dos diversos períodos literários. (Cf. ELIS, Bernardo "Tendências regionalistas no modernismo". In: AVILA, Afonso. O Modernismo. São Paulo, Perspectiva, 1975. p. 87-102).

Nelson Werneck Sodré, questionando o aspecto da transplantação cultural, estabelece diferenciação entre sertanismo-manifestação literária romântica e regionalismo-manifestação literária iniciada como o naturalismo: "Ao esboço de literatura regional que acompanha o desenvolvimento romântico, mencionamos conhecer como sertanismo. Regionalismo, a rigor, começa a existir quando se aprofunda e se generalizam, a ponto de surgirem em zonas as mais diversas, manifestações a que o romantismo não poderia fornecer os elementos característicos (...) são quando o naturalismo proporciona os instrumentos que o caracterizam, superando os processos românticos, e quando surgem os movimentos de renovação do pensamento em variados setores, o problema da transplantação sofre uma alteração importante, motivando a transição do sertanismo para o regionalismo (...) Trata-se, pois, de um movimento geral, cuja profundidade e cujas características, além do que nele pertencem ao aspecto formal, não tem sido devidamente apreciado. Nesse movimento geral, começa a afirmar-se um sentido peculiar, levado a extremos, a busca ainda desorientada de formulações culturalmente brasileiras". (Cf. SODRÉ, Nelson Werneck. História da Literatura Brasileira: seus fundamentos econômicos, 7ª ed. São Paulo, Difel, 1982. p. 403-8).

Seguindo a mesma trilha, Afrânio Coutinho coloca que "há uma diferença essencial entre o regionalismo tal como era visto pelos românticos e o que foi posto em prática pelas gerações realistas". Para os primeiros, segundo o crítico, "o regionalismo é uma forma de escape do presente para o passado, um passado idealizado pelo sentimento e artificializado pela transposição de um desejo de compensação e representação por assim dizer onírico. Essa modalidade de regionalismo incorre numa contradição ao supervalorizar o pitoresco e a cor local do tipo, ao mesmo tempo que procura encobri-lo, atribuindo-lhe qualidades, sentimentos, valores que não lhe pertencem, mas à cultura que se lhe sobrepõe". O Realismo, dando prosseguimento à ideologia romântica de mergulhar "no magma nacional à procura da compreensão de seus valores e motivos de vida" desvestiu, porém, a visão do país, "daquele saudosismo e escapismo românticos, para considerar a existência contemporânea e o ambiente vizinho". (Cf. "O regionalismo na ficção". In: COUTINHO, Afrânio (org.) A literatura no Brasil, 2ª ed. Rio de Janeiro, Sul Americana, 1960, vol. 3, p. 219-24).

2. Além das diferenças marcadas entre Europa/América, começam a surgir nas obras regionalistas os registros diferenciadores das regiões brasileiras. É expressão dessa ideologia a oposição entre as literaturas do Norte e do Sul, estabelecida por Franklin Távora: "Proclamo uma verdade irrecusável. Norte e Sul são irmãos, mas são dois. Cada um há de ter uma literatura sua, porque o gênio de um não se confunde com o do outro. Cada um tem suas aspirações, seus interesses, e há de ter, se já não tem, sua política. (Cf. TÁVORA, Franklin. O Cabeleira, 5ª ed. São Paulo, Ática, 1978. p. 11-16). Também são referências obras regionais que se estruturam em torno de temas específicos de regiões. (Cf. COUTINHO, Afrânio. Op. Cit. p. 219-24). Em data posterior, Mário de Andrade recoloca a questão da literatura brasileira Norte-Sul: "O problema N-Sul, na literatura brasileira, não existe. Não é verdadeiro. Existem necessariamente pequenas diferenciações psicológicas entre os homens de uma e de outra região brasileira. Estas diferenciações não atuam, porém, a meu ver, na literatura de forma suficiente a criar distinções características. Ora, eu penso que o que distingue uma corrente de outra está especialmente na contribuição psicológica e não numa simples circunstância exterior de costumes. "Se é incontestável que a literatura do Nordeste tem uma cor regional bastante própria, essa cor não é suficiente para fazer da literatura nordestina uma escola deversa do que seria uma escola mineira ou gaúcha se estas existissem. Realmente, quem ler, mudados os nomes regionais, um livro como o Sul de Guilhermino César, como As três Marias de Rachel de Queiroz, ou Estrada perdida de Telmo Vergara, seria incapaz de dizer a que região pertenciam seus autores. Outro caso típico dessa indiferenciação, ou melhor, dessa generalidade psicológica é o alagoano, Graciliano Ramos." (Cf. ANDRADE, Mário de. "Ao contrário de outros agrupamentos literários os mineiros são individualistas". Mensagem. Belo Horizonte, 1(9), nov. 1939. In: Entrevista e depoimentos. Ed. org. Telê P. Ancona

Lopez. São Paulo, T. A. Queiroz, 1983. p. 16).

Colocando a questão regionalismo(s)/regionalista(s) de outro ângulo, Augusto Meyer afirma o seguinte: "Ainda quando carecer de valor literário, o regionalismo há de impor-se mais tarde pelo valor documental de grande parte de sua produção. Também existe, é sabido, um sub-regionalismo, lengalenga imitativa que está fora da literatura. Rejeitado esse, devemos assinalar duas famílias de regionalistas: os que nasceram feitos e apenas criaram dentro das fronteiras do regionalismo, e os que improvisaram, por circunstâncias especiais, escritos regionalistas. Cf. MEYER, Augusto. "Prefácio aos contos gauchescos" In: LOPES NETO, J. Simões. Contos Gauchecos, 10a. ed. Porto Alegre, Globo, 1978, p. XVII.

3. Este processo de contaminação cultural foi sentido por Alencar, quando apontou o perigo que representava a importação indiscriminada de cultura em um país jovem, ainda em fase de formação. (Cf. ALENCAR, José de. Sonhos d'ouro. In: Obras completas. Rio de Janeiro, Aguilar, 1965, vol. 1. p. 2495-6).
4. O sertanejo não é o primeiro símbolo literário nacional, anteriormente o índio havia ocupado esse espaço, pelo caráter de autóctone e pela resistência e recusa em deixar-se escravizar pelo colonizador.
5. Cf. CÂNDIDO, Antônio. "Literatura e subdesenvolvimento". In: FERNÁNDEZ MORENO, Cesar (org.). América Latina em sua literatura. São Paulo, Perspectiva, 1976. p. 343-362.
6. A literatura regionalista dessa época interessa menos o desenvolvimento e análise de complexos problemas sociais ou psicológicos do que captar aspectos peculiares do meio local, capazes de seduzir o leitor pelo que encerram de pitoresco e até de excêntrico" (Cf. ALMEIDA, José Maurício Gomes de. A Tradição regionalista no romance brasileiro. Rio de Janeiro, Achiamé, 1981. p. 151.
7. "Sofreu, mercê das condições do tempo, muito mais favoráveis do que em relação ao sertanismo, de que se originou e colheu inspiração, a influência histórica: seus quadros já não são parados, de uma situação estática, como no antecedente, mas admitem o desenvolvimento, a transformação e ainda mesmo a ação do homem, ainda que reduzida". (Cf. SODRÉ, Nelson Werneck. Op. cit. p. 408).
8. Cf. CÂNDIDO, Antônio. Op. cit. pas.
9. A expressão pertence ao crítico chileno Francisco Contreras, que a utiliza, pela primeira vez, no prefácio a O Novo Maravilhoso, romance de 1927.
10. Cf. CÂNDIDO, Antônio. Op. cit. pas.
11. Cf. SALLES GOMES, Paulo Emílio. "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento". In: Argumento, Rio de Janeiro, 1(1): 55-67, out. 1973.

12. Cf. BELLOTO, Manoel e CORRÊA, Ana Maria M. (org.) José Carlos Mariátegui: política. São Paulo, Ática, 1982. p. 100-3.
13. Cf. RAMA, Angel. Transculturación narrativa en América Latina. México, Siglo XXI, 1982.
14. Cf. GARBUGLIO, José Carlos. "Fôlego de gato (o regionalismo e suas versões)". In: Acta semiotica et Linguística, São Paulo, Sociedade Brasileira de Professores de Linguística. Global. 1979. vol. 3, p. 56-63.
15. Cf. CÂNDIDO, Antônio. Op. cit. p. 358.
16. Vale ressaltar que as idéias de Gilberto Freyre sobre regionalismo devem ser buscadas, preferencialmente, nos ensaios publicados na década de 20 na imprensa pernambucana e não no Manifesto Regionalista de 26, que é texto de 52, portanto inexistente à época do 1º Congresso Regionalista do Nordeste. (Cf. INOJOSA, Joaquim. Sursum Corda! Rio de Janeiro, s. ed. 1981). Em 1967, o texto do manifesto é publicado com o título Manifesto Regionalista, suprimido 1926.
17. FREYRE, Gilberto. Manifesto regionalista de 26. Rio de Janeiro, MEC, s.d. (Col. Cadernos de Cultura, 80).
18. Esta consciência tradicional e conservadora não se manifesta pela primeira vez no Manifesto de 26, ela já está sendo semeada anteriormente por representantes das comunidades nordestinas. É expressão dessas idéias a Revista do Norte publicada em 1923. Tratando de assuntos relativos ao Nordeste, esse periódico traduz e defende os valores tradicionais e característicos da região. O próprio Gilberto Freyre, em artigos esparsos na imprensa pernambucana da época, difunde as idéias em questão. O mesmo autor organiza o Livro do Nordeste (1925), coletânea de ensaios variados que versam sobre o Nordeste (Cf. AZEVEDO, Neroaldo Pontes. Modernismo e Regionalismo. João Pessoa, Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984) Ainda na década de 30, Gilberto Freyre volta ao assunto em Nordeste livro de ensaios que objetiva o estudo ecológico do Nordeste agrário, da cana de açúcar, que se estende na região costeira do norte da Bahia ao Maranhão. Esses documentos reafirmam dois postulados lógicos do regionalismo tradicionalista: a) o purismo lingüístico, avesso à incorporação do mundo da técnica e da modernidade. Veja-se o abismo existente, entre, de um lado, as posições extremadas de Oswald de Andrade, "favorável à contribuição milionária de todos os erros" ou a mais moderada de Bandeira, apreciador da língua errada do povo, e de outro, o conservadorismo castiço de J.A de Almeida, no prefácio à Bagaceira (1928): "A língua nacional tem rr e ss finais... Deve ser utilizada sem os plebeismos que lhe afeiam a formação. Brasileirismo não é corruptela nem solecismo. A plebe fala errado; mas escrever é disciplina e construir..."; b) autonomismo católico e luso. Conhecendo o país como entidade que prescindia das relações internacionalistas, o conservadorismo tradicionalista reforça a linhagem ibérica em detrimento da galomania que caracteriza os setores liberais e demo-



cratas, especialmente no eixo Minas-S.Paulo. A revista Fronteras é tributária do reforço das relações entre brasileiros e ibéricos. Em seu Editorial defende e estimula a ligação Brasil/Portugal, enaltecendo os valores espirituais, morais e intelectuais do povo luso, bem como os grandes feitos e benefícios que este prestou ao homem e à terra brasileira. (Fronteras. Recife. 9(6), jun. 1940).

19. "Pois é dentro dessa arte-ação, desse primitivismo, material do Brasil em face do seu futuro, que a música brasileira tem de ser nacional. Um nacional de vontade e de procura. Nacional que digere o folclore, mas que o transubstância, porque se trata de música erudita. E um nacional que digere as tendências e pesquisas universais, por essa mesma razão do Brasil ser atual, e não uma entidade fixada no tempo". (Cf. ANDRADE, Mário. O Banquete. São Paulo, Duas Cidades, 1977. p. 132-33).
20. Crônica publicada no Diário Nacional, São Paulo, 14 fev., 1928 como contestação aos valores realçados por Gilberto Freyre e seu Congresso em Recife. Mário de Andrade, apud LOPEZ, Telê Porto Ancona. Mário de Andrade: ramais e caminho. São Paulo, Duas Cidades, 1972. p. 209.
21. Cf. ANDRADE, Mário. Op. cit. p. 132-3.
22. Cf. MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. Prosa de Ficção: de 1870 a 1920. 3ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1973. p. 179-80.
23. Cf. CANDIDO, Antônio Op. cit.
24. Cf. BOSI, Alfredo. "Moderno e Modernista na literatura brasileira". In: Temas de Ciências Humanas, São Paulo. 6:141-152, 1979.
25. Cf. DACANAL, José Hildebrando. Dependência, Cultura e Literatura. São Paulo, Ática, 1978. p. 50-4.
26. Cf. CHAVES, Flávio Loureiro. "Ficção e regionalismo na América Latina". In: O brinquedo absurdo. São Paulo, Polis, 1978. p. 121-32. Outro ensaio que coloca os aspectos da semelhança e da pluralidade e diversidade das literaturas latino-americanas é o de Antônio Cândido. Segundo o ensaísta, muitos são os elementos comuns que permitem refletir sobre a cultura e a literatura da América Latina como um conjunto, como também vários são os fatores que a distanciam. Cf. CÂNDIDO, Antônio. "Os brasileiros e a literatura latino-americana". Op. cit. p. 58-68.

No conjunto latino-americano, podem assim materializar-se algumas das expressões representativas da diversidade: a) lingüística (literaturas hispano-americanas vs brasileira); b) nacional (regionalismo do Nordeste vs regionalismo de Rulfo); c) cultural (sertanismo vs contos gauchescos; negrismo de Ascenso Ferreira em Jorge de Lima vs afro-cubanismo ou negrismo vanguardista uruguaio; Figari, na pintura; Pereda Veldés, em poesia).

27. Ver nota 2, supra.
28. Cf. GARBUGLIO, José Carlos, Op. cit.
29. Emprega o termo ideológico no sentido conferido por Lefebvre a modernismo. Segundo o autor "modernismo é a consciência que as épocas, períodos e gerações sucessivas tomaram de si mesmas; (...) fenômeno de consciência (...) o modernismo é um fato sociológico e ideológico. "Em oposição a modernismo coloca a "modernidade como uma reflexão iniciante, um esboço mais ou menos impulsionado pela crítica e auto-crítica, uma tentativa de conhecimento". (...) Cf. LEFEBVRE, Henri. Introdução à Modernidade. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1965. p. 4.
30. Os dados referentes ao tempo são retirados do próprio texto, quando o autor se refere ao Cinema Novo e à obra de Guimarães Rosa, ambos desenvolvidos nas décadas de 40 a 60. Os demais foram retirados a partir da caracterização que o autor faz do regionalismo em suas diversas etapas de atualização.
31. Neste sentido, Machado de Assis, no Século XIX, já chama a atenção para o aspecto do particular dizer o geral: "Um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flôres ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais (...) O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço (...) Nenhum escritor teve em mais alto grau a alma brasileira, e não é só porque houvesse tratado assuntos nossos. Há um modo de ver a sentir, que dá a nota íntima da nacionalidade, independente da face externada das coisas." (Sobre Alencar). Cf. MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "Notícia da atual literatura brasileira (Instinto da Nacionalidade)". In: Obras completas. Rio de Janeiro, Aguillar, 1973, p. 132-3.
- Nas trilhas de Machado, se desenvolve a crítica literária a partir de Mário de Andrade.
32. O fundamental da colocação feita é de Antonio Cândido: "Descartando o sentimentalismo e a retórica, nutrida de elementos não realistas, o absurdo, a magia da situação, ou de técnicas anti-naturalistas, como o monólogo interior, a visão simultânea (...) - ela implica, não obstante, em aproveitamento do que antes era a própria substância do nativismo, o exotismo e o documento social. Isto levaria a propor a distinção de uma terceira fase, que se poderia chamar de super-regionalista. Ela corresponde à consciência dilacerada do subdesenvolvimento (...) Esta terceira fase carrega uma dose importante de ingredientes regionais, devido ao próprio fato do subdesenvolvimento (...) uma espécie de nova literatura que ainda se articula de modo transfigurador com o próprio material do nativismo. (Cf. CÂNDIDO, Antônio. "Literatura e subdesenvolvimento". In: Op. cit. p. 361-62).
33. Sem demarcar as regiões brasileiras com base em suas especificidades, Hélio Jaguaribe sugere, num de seus artigos, uma divisão geral do Brasil em dois pólos: "O Brasil urbano, moderno e próspero" e o "Brasil rural (...) atrasado e extremamen-

te pobre"; divisão essa que situa economicamente a região onde se desenvolve a narrativa de Assis Brasil. Do autor citado, tomo a propósito a seguinte colocação: "A década de 1951-60, a despeito dos efeitos extremamente negativos do golpe de 1964, logrou aproximar seriamente o País da meta de superação de seu subdesenvolvimento. Restavam, todavia, importantes tarefas a executar. Desde logo, a industrialização brasileira ainda requeria vultosas complementações, em termos da indústria de bens de capital e das tecnologias de ponta, com o correspondente "know-how". Por outro lado, acentuara-se o desequilíbrio entre o Brasil urbano, moderno e próspero, e o Brasil rural, que permanecia atrasado e extremamente pobre. Nesse contexto, sobressaía, com crescente gravidade, a não-resolvida questão social, num país de minorias ricas e de grandes maiorias indigentes". (Cf. JAGUARIBE, Hélio. "A democracia populista". In: Veja (Encarte aos nºs 764 a 771, intitulado - 80 anos de Brasil). São Paulo, 1982. p. 94-95).

34. Se para uma análise mais científica do fenômeno do subdesenvolvimento brasileiro há necessidade de consultar a obra dos especialistas (Fernando Henrique Cardoso, Celso Furtado, dentre outros), uma visão jornalística e panorâmica da realidade brasileira abrangida, no período 1964/84, pode ser buscada no artigo recente de Raimundo Rodrigues, no qual se apresentam descritos os vários aspectos configurativos da realidade brasileira nos últimos vinte anos (Cf. PEREIRA, Raimundo Rodrigues. "A falência da modernização conservadora". In: Senhor. São Paulo, (159): 36-41, abr. 1984).
35. Meus, os grifos. Cf. PORTELLA, Eduardo. "Função e dever do escritor". In: Literatura e realidade nacional. 3a. ed. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975, p. 69-77 (Temas de Todo Tempo, 1).
36. A exemplo, pode-se ver a incomunicabilidade e a degradação do homem, provenientes da marginalidade em: Vidas Secas de Graciliano Ramos. Fabiano, personagem central do romance, é caracterizado pelo narrador como um ser sem linguagem, semelhante ao "bicho", com "vida seca" num "espaço seco". Esther, a prostituta de O ciclo das águas de Moacir Schiar, representa o aviltamento que o indivíduo pode sofrer quando está voltado apenas para a luta pela sobrevivência. Por ser prostituta tem que manter dois tipos de vida, para que o filho não sofra o processo da rejeição social que ela sofre.

A marginalização representada na obra de João Antônio também registra a tensão e sua conseqüente incomunicabilidade. São que neste universo poético a "reposta" das personagens é dada pela violência, característica cada dia mais forte no grande centro, onde, normalmente, transcorrem as narrativas do contista.

Em outro discurso, que não o literário, Lúcio Kowarick registra a condição infra-humana dos sertanejos que chegam a São Paulo em busca de alternativas de trabalho. A degradação desses seres vai sendo gradativa até a total incapacidade de reconhecerem seus mínimos direitos de homens. (Cf. KOWARICK,

Lúcio et alii. "Os cidadãos da marginal". In: Argumento. Rio de Janeiro, 1(1): 113-129, out. 1973).

37. Cf. BRASIL, Assis. Op. cit. p. 54.

## SÍNTESE BIOBIBLIOGRÁFICA DE ASSIS BRASIL POR ELE MESMO<sup>1</sup>

ASSIS BRASIL (FRANCISCO DE ASSIS ALMEIDA BRASIL), nascido em Parnaíba, Piauí, em 1932, onde viveu até a idade de doze anos. É nesse período que faz logo a sua formação "universitária" — menino da beira do rio, jogador de peladas e caçador de passarinhos, em contato com pescadores e a vida socialmente humilde. Em Parnaíba, em sua pequena bicicleta, anda pelos bairros pobres da cidade, onde acumularia experiências para escrever não somente o romance *Beira rio beira vida*, como toda a sua *Tetralogia Piauiense*.

Em casa, o contato com as artes, embora incipiente, foi incisivo naquela época: o pai (Milton Ramos de Almeida) lia livros de aventuras, especialmente de Robert Louis Stevenson, e a mãe (Rosa Leão Ramos de Almeida) tocava piano, contratava grupos folclóricos da região, para tocarem em casa, e escrevia pequenas peças musicadas, que eram levadas no Cine-Teatro Eden em benefício da Igreja. Numa dessas peças, aos dez anos de idade, Assis Brasil participou fazendo o papel de um engraxate.

A segunda fase de sua vida começa em Fortaleza, Ceará (1943 a fins de 1949), onde termina, muito moço, o curso científico, mas já aos dezesseis anos escreve as primeiras colaborações (crônicas) para os jornais *Gazeta de Notícias* e *O Radical*. Longe dos pescadores do rio Parnaíba, Assis Brasil observa agora a vida dos jangadeiros cearenses, motivo de sua primeira crônica e de seu primeiro romance, *Verdes mares bravios*, escrito aos dezesseis anos. Nessa época lê os romancistas do Nordeste, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e mais Stefan Zweig, Charles Dickens e os portugueses Eça de Queiroz e Camilo Castelo Branco. Lê os livros recomendados para a juventude: *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, e *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe. Dois livros o impressionaram nessa época: *As confissões*, de Jean Jacques Rousseau, e *Ben-Hur*, de um historiador inglês. Lê ainda e aprecia José de Alencar e Machado de Assis.

A terceira fase de sua vida tem início no Rio de Janeiro da década de 50. Viaja de navio, sozinho, para enfrentar a cidade grande. Acha que vai ser um escritor, diz para os amigos ao se despedir. A mãe o apóia para a viagem. Vai morar numa pensão em Laranjeiras e começa o trabalho duro no comércio, após uma passagem aventureira em Caxias, onde um amigo lhe arranjava emprego na Câmara. De auxiliar de escritório passou a Correspondente das Casas Pernambucanas. Nesse período ganha os primeiros concursos de contos e publica seu primeiro romance, *Verdes mares bravios*. Trabalha de dia e à noite frequenta o curso de jornalismo da Pontifícia Universidade Católica. Essa fase preparatória vai até o final de 1956, quando começa a fazer crítica literária no *Jornal do Brasil*, tendo publicado o segundo livro em 1955, *Contos, do cotidiano triste*.

Abandonado o comércio, trabalha como jornalista profissional nos seguintes órgãos: *Revista da Semana*, como repórter, 1958; *Diário Carioca*, como redator (*copy-desk*), 1959/60; *Rádio Jornal do Brasil*, como jornalista (Serviço de Utilidade Pública), 1963/64; *Enciclopédia Britânica (Barsa)*, como *copy-desk* e verbetista, 1962/63; *Tribuna da Imprensa*, como redator (*copy-desk*), 1967/69; *Projeto Radam*, como revisor ortográfico de textos de pesquisas geológicas, 1974.

Como crítico literário, ensaísta e tradutor, teve a seguinte atividade: Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, onde foi secretário de redação, 1956/61, e colunista diário (*Literatura*) em 1963/64; Suplemento Literário do

*Diário de Notícias*, 1962/63; *Correio da Manhã* (*Singra*, 1962 e Suplemento Literário, 1972); *O Globo* (*Arte e Crítica*, 1969/70); *O Cruzeiro*, onde assinou a coluna *Literatura* e chefiou o Departamento de Texto, 1964/66; novamente *Jornal do Brasil* (Suplemento Livro, 1975/76); *Última Hora*, trabalhos de crítica, 1976/77. Trabalhos avulsos para as revistas: *Senhor*, *Mundo Nuevo*, *Leitura*, *Revista do Livro*, *Cultura*, *Cláudia*, *A Cigarra*, *Enciclopédia Bloch* e para os jornais: *O Estado de São Paulo*, *Tribuna da Imprensa*, *Diário Carioca*, *Jornal do Comércio*, Suplemento do Minas Gerais, *Correio do Povo* (R. G. do Sul), *O Povo* (Ceará).

É detentor dos seguintes prêmios para ficção: Prêmio *Jornal de Letras* para contos, 1954; vários prêmios do Concurso Permanente de Contos *A Cigarra*, 1954/55; vários prêmios do concurso de contos da *Tribuna da Imprensa*, 1956/57; Prêmio de Contos de Carnaval do *Jornal do Brasil*, 1957; Prêmio Nacional Walmap (1965) com *Beira rio beira vida*; Walmap/Menção Honrosa (1967) com *O salto do cavalo cobridor*; Walmap/Menção Honrosa (1969) com *Ulisses, o sacrifício dos mortos*; Walmap/Menção Honrosa (1971) com *Deus, o Sol, Shakespeare*; Prêmio Secretaria de Cultura da Guanabara (1971) com *A volta do herói*; Walmap/Menção Especial (1973) com *A rebelião dos órfãos*; Prêmio Joaquim Manuel de Macedo/Sec. de Cultura do Niterói (1975) com *Os que bebem como os cães*; Prêmio Clube do Livro/Menção Honrosa (1975) com *O aprendizado da morte*; Prêmio Walmap, novamente o 1.º lugar (1975) com *Os que bebem como os cães*; Prêmio da Fundação Cultural de Brasília (1979) com *Deus, o Sol, Shakespeare*; Prêmio Fernando Chinaglia/Menção Especial (1979) com *Aventuras de Gavião Vaqueiro* (Infanto-juvenil).

Colaboração cultural: Membro da Comissão de Alto Nível (leitura de textos e seleção crítica) do Instituto Nacional do Livro (1969/70); autor de verbetes sobre literatura brasileira e estrangeira para a *Enciclopédia Barsa* (1962); autor do capítulo *A nova literatura*, na obra de equipe (Vol. 6) *A literatura no Brasil*, dirigida por Afrânio Coutinho, 2.ª edição (1971); fez crítica de cinema com o pseudônimo de Castro Muséi no *Jornal do Brasil* (1960/61); lecionou Técnica de Jornal (nas três séries) na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1968); produziu, para o Projeto Minerva, da Rádio MEC, o programa: *A literatura brasileira, sua história, seus autores* (1975/76); autor de introdução e apêndice (47 novos nomes) para a 5.ª edição da *Bibliografia crítica da literatura brasileira*, de Otto Maria Carpeaux (1978); produziu para o Programa de Desenvolvimento do Livro (MEC) o projeto: *Literatura brasileira hoje* (1980); fez a apresentação de livros dos seguintes escritores: José Louzeiro, Samuel Rawet, Dalton Trevisan, Ricardo L. Hoffmann, Helena Parente Cunha, José Edson Gomes, Benjamin Sanches, Maura Lopes Cançado, José Carlos Mendes Brandão, Paulo Jacob, Edson Guedes de Moraes, Dirceu Lindoso, Newton Sampaio; participou como jurado dos seguintes concursos: Prêmio *Esso/Jornal de Letras* (1969); Concurso Nacional de Contos do Paraná (duas vezes/1971-74); IV Concurso Nacional de Literatura de Goiás/Romance (1979). Pertenceu ao Conselho de Literatura do Museu da Imagem e do Som e ao Conselho de Administração da Embrafilme; é do Sindicato dos Escritores Profissionais do Rio de Janeiro. As revistas *Chasqui* e *Hispania*, dos Estados Unidos, e a revista *Casopsis pro moderni filologii*, de Praga, têm publicado apreciações críticas sobre seus livros.

## OBRA PUBLICADA

### Romances:

#### Tetralogia Piauiense:

- Beira rio beira vida* (1965)<sup>2</sup>
- A filha do meio quilo* (1966)
- O salto do cavalo cobridor* (1968)
- Pacamão* (1969)

#### Ciclo do Terror:

- Os que bebem como os cães* (1975)
- O aprendizado da morte* (1976)
- Deus, o Sol, Shakespeare* (1978)
- Os crocodilos* (1980)

#### Ciclo Minha Pátria:

- Verdes mares bravios* (1953)
- A volta do herói* (1974)
- A rebelião dos órfãos* (1975)
- Tiúbe, a mestiça* (1975)

#### Fábulas Brasileiras:

- O livro de Judas* (1970)
- Ulisses, o sacrifício dos mortos* (1970)

## Contos:

- Contos do cotidiano triste* (1955)  
*A vida não é real* (1975)

## Infanto-Juvenis:

- Aventuras de Gavião Vaqueiro:*  
*Um preço pela vida* / 1.º Episódio (1980)  
*O primeiro amor* / 2.º Episódio (1980)  
*O velho feiticeiro* / 3.º Episódio (1980)  
*A viagem proibida* / reúne o 4.º Episódio: *O seqüestro*;  
 5.º Episódio: *A viagem proibida*; e  
 6.º Episódio: *A pena vermelha do gavião* (1982)

## Ensaio e Crítica literária:

- Cinema e literatura* (1967)  
*Faulkner e a técnica do romance* (1964)  
*Joyce, o romance como forma* (1971)  
*A técnica da ficção moderna* (1982)  
 História Crítica da Literatura Brasileira:  
*Graciliano Ramos* (1969)  
*João Guimarães Rosa* (1969)  
*Clarice Lispector* (1969)  
*Adonias Filho* (1969)  
*Carlos Drummond de Andrade* (1971)  
 A Nova Literatura:  
 I — *O romance* (1973)  
 II — *A poesia* (1975)  
 III — *O conto* (1975)  
 IV — *A crítica* (1975)  
*O modernismo* (1976)

## Didáticos:

- Redação e criação* (1978)  
*Vocabulário técnico de literatura* (1979)  
*Dicionário prático de literatura brasileira* (1979)  
*O livro de ouro da literatura brasileira* (1982)

## SOBRE O AUTOR

## Em livros e dicionários:

- Adonias Filho. *Lugar para esses*. In: *Modernos ficcionistas brasileiros*, 1.ª série, ensaios. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1958, Cap. 25, p. 191.
- Barbieri, Ivo. *O modernismo na ficção*. VI. *Situação e perspectivas*. Assis Brasil. In: Coutinho, Afrânio, org. *A literatura no Brasil*, 2.ª edição. Rio de Janeiro, Sul Americana, 1970. V. 5, p. 491.
- Bruno, Haroldo. *Em busca da identidade (A volta do herói)*. In: *Novos estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1980, p. 50-52.
- Carvalho, José Cândido de. *Apresentação*. In: *Os que bebem como os cães*, 1.ª edição. Rio de Janeiro, Editorial Nórdica, 1975; *O menino do Piauí*. In: *Tetralogia Piauiense* (edição conjunta). Rio de Janeiro, Editorial Nórdica, 1979.
- Corrêa, Nereu. *Monólogo da solidão (A rebelião dos órfãos)*. In: *A tapeçaria linguística d'Os sertões e outros estudos*. São Paulo/Brasília, Edições Quiron/MEC, 1978, p. 157-159.
- Cunha, Fausto. *A consciência do autêntico (Beira rio beira vida)*. In: *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1970, p. 56-60; *Fábula dos crocodilos: o realismo grotesco*. In: *Os crocodilos*. Rio de Janeiro, Editorial Nórdica, 1980.
- Coutinho, Edilberto. *Um marco estético / História e crítica num painel de pesquisa estética*. In: *Criaturas de papel*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980, 53-54 e 221-222.
- Elis, Bernardo. *Tendências regionalistas do modernismo*. In: *O modernismo*, org. Affonso Ávila. São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 95-96.
- Fujyama, Y. *A ficção pós-modernista*. In: *Noções de literatura brasileira*. São Paulo, Editora Ática, 1975, p. 136.
- Gomes, Celuta Moreira. *O conto brasileiro e sua crítica* (Bibliografia — 1841-1974). Vol. 1 A/L, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1977, p. 101.

- Lyra, Pedro. *Síntese modernista (Assis Brasil: o modernismo)*. In: *O real no poético*. Rio de Janeiro, Cátedra/MEC, 1980, p. 74-75.
- Machado, Janete Gaspar. *Os que bebem como os cães / O poder repressivo*. In: *Os romances brasileiros nos anos 70 / Fragmentação social e estética*. Florianópolis, Editora da UFSC, 1981, p. 82-91.
- Menezes, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*, 2.<sup>a</sup> edição, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1978, p. 129.
- Moraes, Herculano. *O romance: Assis Brasil*. In: *A nova literatura piauiense*. Rio de Janeiro, Artenova, 1975, p. 25-32; *Os vanguardistas*. In: *Visão histórica da literatura piauiense*. Rio de Janeiro, Artenova, 1976, p. 104.
- Moraes, Herculano; Evandro, Carlos; Santos, Cineas. *Literatura piauiense (para o vestibular)*. Teresina, Edições Corisco, 1979, p. 64.
- Houaiss, Antônio. *Pequeno dicionário enciclopédico Koogan Larousse* (Editoria). Rio de Janeiro, Editora Larousse do Brasil, 1979, p. 961.
- Maia, Pedro Américo. *Dicionário crítico do moderno romance brasileiro*. Assis Brasil: *Tetralogia Piauiense* (comentário crítico). Belo Horizonte, Grupo Gente Nova, 1970, V. 1 — A/J, p. 107-9.
- O romance brasileiro* (Bibliografia). In: *Do modernismo à atualidade*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional / Divisão de Publicações e Divulgação, p. 36.
- Pinto, José Alcides. *Um painel social (A filha do meio quilo)*. In: *Tetralogia Piauiense* (edição conjunta). Rio de Janeiro, Editorial Nórdica, 1979; *Apresentação*. In: *O aprendizado da morte*, 1.<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro, Editorial Nórdica, 1976; *Assis Brasil e o Valmap/75*. In: *Política da arte*, Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, p. 52-54.
- Sá, Carlos A. A. de. *O salto do crítico ao escritor*. In: *Profissão: escritor* (entrevistas). Porto Alegre, Editora Emma, 1978, p. 13-17.
- Sá, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. In: cap. 1 — *Fortuna crítica, décadas de 60/70*. Petrópolis, Vozes/Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, 1979, p. 48-50.
- Santos, Venceslau dos. *Assis Brasil: posição literária*. In: *O livro de ouro da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Editora Tecnoprint, 1982, p. 284-286.
- Tristão de Athayde. *Literatura*. In: *Quem é quem nas artes e nas letras do Brasil*. Rio de Janeiro, Ministério das Relações Exteriores, 1966, p. 284.
- Vasconcelos, José Maria. *Assis Brasil e sua obra*. Teresina, s.e., 1978, p. 84.
- Xavier, Raul. *Beira rio beira vida*. In: *Romance e poesia do Norte*. Rio de Janeiro, Cátedra/MEC, 1980, p. 55-57 e trecho p. 101-102.
- Em jornais e revistas:
- Benevides, Artur Eduardo. *Novo romance de Assis Brasil*. *Correio do Ceará*, Fortaleza, 17 de fev. de 1979.
- Borba, José César. *Assis Brasil, profissional das letras*. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, jan. de 1976; *O pântano e seu panorama*. *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, nov. de 1980.
- Braga, Roberto. *A parábola sairá do fundo do poço? (Os crocodilos)*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 de agosto de 1980.
- Campos, Moreira. *Os crocodilos*. *O Povo*, Fortaleza, 19 de nov. de 1980.
- Carrero, Raimundo. *O novo romance brasileiro e Assis Brasil*. *Diário de Notícias*, Recife, 1 de jul. de 1971; 8 de jul. de 1971; 15 de jul. 1971; 22 de jul. de 1971; 29 de jul. de 1971; 5 de agosto de 1971.
- Carvalho, José Cândido de. *Assis Brasil: a vitória da simplicidade*. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 4 de out. de 1971.
- Cunha, Fausto. *Um retrato do Futuro, sem esperanças (Deus, o Sol, Shakespeare)*. *Status*, São Paulo, jun. de 1979; *Os crocodilos*. *Status*, São Paulo, março de 1981.
- Faria, Álvaro Alves de. *O escritor, sua consciência e dever*. *Diário de S. Paulo (Literatura)*, São Paulo, 1 de dez. de 1974.
- Fundação Assis Brasil nasce com ideais literários*. *Jornal Inovação*. Parnaíba, out. de 1980; *Fundação cultural ganha vagão de trem*. *Jornal Inovação*. Parnaíba, jan. de 1982.
- Gorga Filho, Remi. *Assis Brasil faz do distante Piauí cenário de obra madura e premiada*. *Correio do Povo*, Cad. Sab., n.º 78, Porto Alegre, maio de 1969.
- Guimarães, Torrieri. *Assis Brasil e os novos poetas*. *Folha da Tarde*, São Paulo, 23 de out. de 1975; *Bilhete a Assis Brasil*. *Folha da Tarde*, São Paulo, 16 de maio de 1977.
- Khêde, Sônia Salomão. *Romance montagem*. *Jornal do Brasil*. Supl. Livro, Rio de Janeiro, 10 de fev. de 1979; *A hora da verdade / No fundo do poço*. *Jornal do Brasil*. Supl. Livro, Rio de Janeiro, 16 de agosto de 1980.
- Macedo, Dimas. *Deus, o Sol, Shakespeare*. *O Catolé*, Fortaleza, abril de 1980.
- Menezes, Carlos. *Tetralogia Piauiense assinala 25 anos de ficção de Assis Brasil*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 de abril de 1979; *Assis Brasil aos 25 anos de vida literária: 30 livros, 20 prêmios*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 de nov. de 1979; *Vocabulário técnico de literatura, de Assis*



- Brasil, *aestuna-se mais ao leigo*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 de nov. de 1979; *No dicionário de Assis Brasil só entra quem tem obra de criação*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 de março de 1980; *Assis Brasil lança seu 13.º romance e fala franco sobre vida literária*. *O Globo*, 4 de agosto de 1980; *Saga crônica de Copacabana: novo ciclo romanesco de Assis Brasil*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 de set. de 1981; *Assis Brasil lança estudo global de nossa literatura*. *O Globo*, 30 de abril de 1982.
- Monteiro, José Lemos. *Um romance de Assis Brasil (Os crocodilos)*. *O Povo*, Fortaleza, 30 de abril de 1981.
- Moraes, Emanuel de. *Para quem não respeita a humana condição (Os que bebem como os cães)*. *Jornal do Brasil*, Supl. Livro, Rio de Janeiro, 7 de fev. de 1976.
- Moura, Francisco Miguel de. *O dilúvio dos crocodilos/Assis Brasil*. *Jornal da Manhã, Teresina*, 2 de agosto de 1981.
- Papi, Luiz F. de. *Os crocodilos e a verdade moram no fundo de um poço*. *Minas Gerais*, Supl. Lit., 1 de agosto de 1981.
- Penteado, Ilvaneri. *Assis Brasil. Fatos e Fotos (Literatura)*, Rio de Janeiro out. de 1976.
- Pinsky, Mirna G. *Renovação estilística na ficção (O salto do cavalo cobridor)*. *O Estado de São Paulo*, Supl. Lit., n.º 640, São Paulo, 1969.
- Pinto, José Alcides. *Os crocodilos ou o poço do terror*. *O Povo*, Fortaleza, 12 de out. de 1980; *Assis Brasil, o romancista*. *Jornal de Cultura* (Universidade Federal do Ceará), Fortaleza, Ano 1, n.º 4, 1981; *História literária para todos*. *O Povo / Supl. Cultural*, Fortaleza, 18 de abril de 1982.
- Pólvora, Hélio. *Balada sobre a vida carcerária (Os que bebem como os cães)*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 de março de 1976.
- Pontes, Mário. *Econômico e funcional (Vocabulário técnico de literatura)*. *Jornal do Brasil*, Cad. B, Rio de Janeiro, 2 de out. de 1979.
- Safatli, Mounir. *A difícil opção de um escritor profissional* (entrevista). *Revista Rio Sul*, Rio de Janeiro, jun. de 1976.
- Saibro, Maria Luiza Fleck. *Assis Brasil: o romance é o gênero nobre da criação*. *Folha da Tarde* (Suplemento), Porto Alegre, 11 de ag. de 1979.
- Sandroni, Laura Constância. *Um tema brasileiro para o leitor jovem (Aventuras de Gavião Vaqueiro)*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 de mar. 1981.
- Santarrita, Marcos. *Música de câmara (Tetralogia Piauiense)*. *Jornal do Brasil*, Supl. Livro, Rio de Janeiro, 8 de set. de 1979.
- Silva, Dias da. *A volta do herói*. *Tribuna do Ceará*, Fortaleza, 26 de nov. de 1974; *A rebelião dos órfãos*. *Unitário*, Fortaleza, 14 de mar. de 1976; *Os crocodilos*. *O Catolé*, Fortaleza, julho de 1981.

## Notas e Referências Bibliográficas

1. O que apresento sob este título é reprodução de inteiro teor e forma do texto contido in: BRASIL, Assis. Ciclo do Terror — romances: Os que bebem como os cães; O aprendizado da morte; Deus, o sol, Shakespeare; Os Crocodilos. Rio de Janeiro, Nórdica; Brasília, INL, 1984. p. 553-59.
2. As referências desta obra citadas no decorrer do texto, foram tomadas da edição: BRASIL, Assis. Tetralogia Piauiense — romances: Beira Rio Beira Vida; A filho do meio quilo; O salto do cavalo cobridor; Racamao. Rio de Janeiro, Nórdica; Brasília, INL, 1979.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Obras de referência

- ALENCAR, José de. Obras completas. Rio de Janeiro, Aguilar, 1965. vol. 1.
- ALI, M. Said. Gramática histórica da língua portuguesa, 3a. ed. São Paulo, Melhoramentos, 1964.
- CÂNDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 5a. ed. Belo Horizonte, Itatiãia; São Paulo, USP, 1975. vol. 2.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dictionnaire des symboles, 5a. ed. Paris, Seghers, 1974.
- FLAUBERT, Gustave. Dicionário das idéias feitas.
- FREUD, Sigmund. Cinco lições de psicanálise. Trad. Jayme Salomão (coord.). Rio de Janeiro, Imago Editora, 1980 (Edição Standart Brasileira, 11).
- \_\_\_\_\_. Esboço de Psicanálise. In: \_\_\_\_ Freud (Seleção de textos de Jaime Salomão). Trad. Durval Marcondes e outros. São Paulo
- LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.B. Vocabulário da psicanálise, 6a. ed. Trad. Pedro Tamen. São Paulo, Martins Fontes, 1974.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "Notícia da atual literatura brasileira (Instinto de Nacionalidade). In: \_\_\_\_\_. Obras completas, Rio de Janeiro, Aguilar, 1973. vol. 3.
- ROSA, Ubiratan (org.) Enciclopédia sexual do conhecimento. São Paulo, Editorial Amadro, s.d.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. Como se faz literatura. Petrópolis, Vozes, 1985. (Col. Fazer, 10).
- SODRÉ, Nelson Werneck. História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos, 7a. ed. São Paulo, Difel, 1982.
- TÁVORA, Franklin. O Cabeleira. São Paulo, Ática, s.d.

## 2. Apoio teórico

## Gerais

- ADOUM, Jorge Enrique. "O realismo da outra realidade". In: FERNÁNDEZ MORENO, César (org.) América Latina em sua literatura. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- ANDRADE, Mário. O banquete. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- \_\_\_\_\_. "O Movimento modernista". In: \_\_\_\_\_. Aspectos da literatura brasileira, 6a. ed. São Paulo, Martins, 1978.
- \_\_\_\_\_. "Ao contrário de outros agrupamentos literários os mineiros são individualistas". Mensagem. Belo Horizonte, 1(9): 16, nov. 1939. In: \_\_\_\_\_. Entrevistas e Depoimentos. Ed. Org. Telê P. Ancona Lopez. São Paulo. T. A. Queiroz, 1983.
- ARGUEDAS, José Maria. "La cultura: un patrimonio difícil de colonizar". In: \_\_\_\_\_. Formación de la cultura nacional indioamericana. México, Siglo XXI, 1975.
- BACELAR, Jeferson Afonso. A família da prostituta. São Paulo, Ática, 1982.
- BACHELARD, Gaston. El agua y los sueños. Trad. Ida Vitale. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- BAKHTIN, Mikail. Problemas da poética de Dostoiévsk. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981.
- BARTHES, Roland. Fragments de um discurso amoroso. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.
- BATAILLE, George. O erotismo, 2a. ed. Trad. João Bernard da Costa. Lisboa, Moraes Editores, 1980.
- BATISTA DE LIMA. "A metáfora da água em João Cabral". In: Revista de Letras, Fortaleza, 6(1/2)\_\_, jan./dez. 1983.
- BELLOTO, Manoel & CORRÊA, Ana Maria. M. (org.) José Carlos Mariátegui: política. São Paulo, Ática, 1982.
- BOSI, Alfredo. "Situações e formas do conto contemporâneo". In: \_\_\_\_\_. O Conto brasileiro contemporâneo. S. Paulo, Cultrix, 1977.
- \_\_\_\_\_. "Moderno e modernista na literatura brasileira". In: Te-

mas de Ciências Humanas, São Paulo, 6: 141-152, 1979.

CÂNDIDO, Antônio. "Literatura e cultura", In: \_\_\_\_\_. Literatura e Sociedade, 5a. ed. São Paulo, Nacional, 1976.

\_\_\_\_\_. "Os brasileiros e a literatura latino-americana". In: Novos Estudos. São Paulo, 1(1): 58-68, dez, 1981.

\_\_\_\_\_. "A literatura e a formação do homem". In: Ciência e Cultura. São Paulo, 24(9): 803-809, set. 1972.

CASCUDO, Luis da Câmara. Geografia dos mitos brasileiros, 1947.

\_\_\_\_\_. Dicionário do folclore brasileiro, 2a. ed. Rio de Janeiro, INL, 1962 (Col. Enciclopédia Brasileira, Biblioteca de obras subsidiárias - Série A6, 1)

CONTERIS, Hiber. "A situação humana no atual romance latino-americano". Trad. Vilmar Barsante. In: Paz e Terra. São Paulo, 1(4): 153-164, ago. 1967.

COUTINHO, Afrânio. A tradição afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968. (Col. Documentos Brasileiros).

COUTINHO, Carlos Nelson. Ideologia da cultura brasileira: 1933-1974. São Paulo, Ática, 1980.

FICHTER, J. H. Sociologia. Trad. Hebe Guimarães Leme. São Paulo, Herder, 1967.

FREITAS, João Alfredo de. Supertições e lendas do Norte do Brasil. Recife, s. ed, 1884.

FREYRE, Gilberto. Nordeste, 2a. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1951.

GOFFMAN, Erving. Estigma. Trad. Rio de Janeiro, Zahar, 1975.

GULLAR, Ferreira. Vanguarda e subdesenvolvimento, 2a. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

INOJOSA, Joaquim. Sursum corda! Rio de Janeiro, s. ed. 1981.

JAGUARIBE, Hélio. "A democracia populista". In: Veja (Encarte aos nºs 764 a 771, intitulado 80 anos de Brasil). São Paulo, 1982.

- JITRIK, Noé. "Producción literaria y producción social". In: \_\_\_\_\_. Producción literaria y producción social. Buenos Ayres, Sudamericana, 1975.
- KAMENSZAIN. El texto silencioso: tradición y vanguardia en la la poesia sudamericana. México, UNAM, 1983.
- KOWARICK, Lúcio et alii. "Os cidadãos da marginal". In: Argumento. Rio de Janeiro, 1(1): 111-131, out., 1973.
- KRISTEVA, Júlia. "Une Poétique ruinée". In: MIKAIL, Backhtine. La poétique de Dostoïévski. Paris, Ed. du Seuil, 1970.
- LAFETÁ, João Luiz. "Os pressupostos básicos". In: \_\_\_\_\_. 1930: A Crítica e o Modernismo. São Paulo, Duas Cidades, 1974. p. 11-25.
- LEFEBVRE, Henri. Introdução à modernidade. Trad. Jehovanira Chrisóstomo de Souza. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1965.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. Mário de Andrade: ramais e caminhos. São Paulo, Duas Cidades, 1972.
- LOSADA, Alejandro. "Os sistemas literários como instituições sociais na América Latina". In: Contexto, São Paulo, 2: 37-61, mar. 1977.
- \_\_\_\_\_. La producción literaria como praxis social en Hispano América y el Perú. Lima, Universidad Mayor de San Marcos, 1976.
- LUCAS, Fábio. O Caráter social da literatura brasileira. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1970.
- LUKÁSC, Georg. "Narrar ou descrever". In: \_\_\_\_\_. Ensaio sobre literatura, 2a. ed. Trad. Leandro Konder e outros. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- MATTA, Roberto da. "As raízes da violência no Brasil: reflexões de um antropólogo social". In: \_\_\_\_\_. et alii. A violência brasileira. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- MEIRELES, Cecília. "Trabalho feminino no Brasil". In: O observador econômico e financeiro. Rio de Janeiro, 4(42): 93-107, jul. 1939.
- MERTON, Robert K. Sociologia. Trad. Miguel Mailliet. São Paulo, Mestre Jou, 1970.

- MEYERHOFF, Hans. O tempo na literatura. Trad. Myrian Campello. São Paulo, Mcgraw-Hill, 1976.
- MENDILOW, A.A. O tempo e o romance. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre, Globo, 1972.
- ODALIA, Nilo. O que é a violência. São Paulo, Brasiliense, 1983 (Col. Primeiros Passos, 85).
- OLIVEIRA, Franklin de. "Caminhos para o contemporâneo". In: Defesa da Cultura Nacional, 2a. ed. São Paulo, 2:136-143, 1984.
- OLIVEIRA, Noé Mendes. "Literatura oral: algumas lendas piauienses". In: \_\_\_\_\_. Folclore brasileiro: Piauí. Rio de Janeiro. MEC/FUNARTE, 1977.
- PEREIRA, Raimundo Rodrigues. "A falência da modernização conservadora". In: Senhor. São Paulo, (159): 36-41, abr. 1984.
- PORTELLA, Eduardo. "Função e dever do escritor" In: \_\_\_\_\_. Literatura e realidade nacional, 3a. ed. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975. p. 69-77 (Temas de Todo Tempo, 1).
- POVILLON, Jean. O tempo no romance. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, Cultrix, 1974.
- PROENÇA FILHO, Domício (org.) O Livro do Seminário. São Paulo, LR Editores, 1983.
- RAMA, Angel. "Literatura y cultura. In: \_\_\_\_\_. Transculturación narrativa en America Latina. México, Siglo XXI, 1982.
- ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. São Paulo, Buriti, 1965.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento". In: Argumento. Rio de Janeiro, 1(1): 1973.
- SAFOUAN, Moustapha. A sexualidade feminina na doutrina freudiana. Trad. Maria da Glória Ribeiro da Silva. Rio de Janeiro, Zahar, 1977.
- SCHWARTZ, Roberto (org.) Os pobres na literatura brasileira. São Paulo, Brasiliense, 1983.

SERRA, Astolfo. Terra enfeitada e rica. São Luiz do Maranhão, s. ed., 1941.

TEMPO BRASILEIRO. Rio de Janeiro, (58), ago./out. 1979.

VALE CABRAL. As achegas ao estudo do folclore brasileiro. Rio de Janeiro, s. ed., 1884.

VELHO, Gilberto (org.). Desvio e divergência. Rio de Janeiro. Zahar, 1979.

VILELA, Orlando. A violência no mundo atual. São Paulo, Loyola, 1977.

XIRAU, Ramón. "Crise do realismo. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (org.). América Latina em sua literatura. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo, Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. Poesia Iberoamericana contemporânea. México. SEP/UNAM, 1982.

ZILIO, CARLOS. A querela do Brasil. A questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/1922-1945. Rio de Janeiro, Funarte, 1982. p. 85-113 (Temas e Debates, 1).

### Regionalismo

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. A tradição Regionalista no romance brasileiro. Rio de Janeiro, Achiamê, 1981.

AZEREDO, Carlos et alii. "O romance social no nordeste brasileiro como modo de produção social revolucionário". In: \_\_\_\_\_. Literatura latino-americana en El Caribe. Berlin, Freie Universität, 1983.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes. Modernismo e regionalismo. João Pessoa, Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.

CÂNDIDO. Antônio. "Literatura e subdesenvolvimento". In: FERNÁNDEZ MORENO, César (org). América Latina em sua literatura. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo, Perspectiva, 1976.

CASTELLO, José Aderaldo. José Lins do Rêgo: Modernismo e regionalismo. São Paulo, Edart, 1961.

CHAVES, Flávio Loureiro. "Ficção e regionalismo na América Latina". In: \_\_\_\_\_. O brinquedo absurdo. São Paulo. Polis, 1978.

- COUTINHO, Afrânio. "O regionalismo na ficção". In: COUTINHO, Afrânio (org.) A literatura no Brasil, 2a. ed. Rio de Janeiro, Sul Americana, 1968. (vol. 3).
- DACANAL, José Hildebrando. Dependência, cultura e literatura. São Paulo, Ática, 1978.
- DIAS, Carmen Lydia de Souza. Paixão de raiz: Valdomiro Silveira e o regionalismo. São Paulo, Ática, 1984.
- ÉLIS, Bernardo. "Tendências regionalistas no modernismo". In: ÁVILA, Affonso (org.) O Modernismo. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- FREYRE, Gilberto. Manifesto regionalista de 1926. Rio de Janeiro, MEC, s.d. (Col. Cadernos de Cultura, 80).
- GARBUGLIO, José Carlos. "Fôlego de gato: regionalismo e suas versões". In: Acta Semiotica et linguistica. São Paulo, Global, 1979. vol. 3.
- LIDMILOVA, Paola. "Transformação da ficção regionalista brasileira". In: \_\_\_\_\_. Alguns temas da literatura brasileira. Rio de Janeiro, Nórdica; Brasília, INL, 1984.
- MEYER, Augusto. "Prefácio". In: LOPES NETO, J. Simões. Contos Gauchescos, 10a. ed. Porto Alegre, Globo, 1978.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. Prosa de ficção: de 1980 a 1920, 3a. ed. Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1973.
- PRAGANA, M. Elisa Colher. Literatura do Nordeste: em torno de sua expressão social. Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1983.
- PRIETO, Adolf. Literatura y subdesarrollo. Rosário, Biblioteca, 1968.
- SILVEIRA, Rosa M. Godoy. O regionalismo nordestino. S. Paulo, Moderna, 1984.

### Prostituição

- BASSERMANN, Sujo. História da prostituição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, s.d.
- CARPEAUX, Otto Maria. "História Literária da prostituição". In:



- PEREIRA, Armando et alii. A prostituição é necessária? Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966. (Col. Impacto, 1).
- CHOISY, Maryse. Psicanálisis de la prostitución. Trad. Daniel Ricardo Wagner. Buenos Aires, Hormé, s.d.
- FREITAS JUNIOR, Otávio. "Histórico e causas da prostituição"  
In: PEREIRA, Armando et alii. A prostituição é necessária?  
Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966. (Col. Impacto, 1).
- MILLIET, Sérgio. "A prostituição na Colônia". In: Investigações. São Paulo, 2(13): 7-15, jan. 1950.
- ROCHA, Glauber. "Um bom destino, entre outras misérias". In:  
PEREIRA, Armando et alii. A prostituição é necessária? Rio  
de Janeiro. Civilização Brasileira, 1966. (Col. Impacto, 1).