

CRIAÇÃO E/OU INSPIRAÇÃO?

A PROSA METAFICCIONAL DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL

Dra. DANIELA SILVA DA SILVA
Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)
Guarapuava, Paraná, Brasil
oribela@gmail.com

RESUMO: Este artigo busca realizar um estudo do método de criação de Luiz Antonio de Assis Brasil, tomando como *corpus* o conjunto formado pelos três primeiros livros da série que ele denomina de *Visitantes ao sul*. Representam esse conjunto: *O pintor de retratos* (2001), *A margem imóvel do rio* (2003) e *Música perdida* (2006). Nesse sentido, propomos uma leitura sincrônico-diacrônica, a partir de B. Tomachevski, em “Temática”, e J. Tynianov, em “Da evolução literária”, publicados em *Teoria da literatura – Formalistas Russos* (1973). A partir desse diálogo, em contraponto, objetivamos discutir não apenas o ser da obra de arte, mas também suas relações com séries históricas, pensamento crítico e teoria.

Palavras-chave: Literatura. História. Criação. Metaficção. Teoria. Crítica.

Artigo recebido em: 23 maio 2018.
Aceito em: 19 abr. 2018.

CREATION AND/OR INSPIRATION?
THE METAFICTIONAL PROSE OF LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL

ABSTRACT: This article aims to study the method of creation of Luiz Antonio de Assis Brasil, taking as a *corpus* the set formed by the first three books of the series named as *Visitantes ao sul*, represented by: *O pintor de retratos* (2001), *A margem imóvel do rio* (2003) and *Música perdida* (2006). In this sense, we propose a synchronic-diachronic reading using the theoretical perspectives of B. Tomachevski, in "Temática", and J. Tynianov, in "Da evolução literária", published in *Teoria da Literatura – Formalistas Russos* (1973). Considering this dialogue, in counterpoint, we aim to discuss not only the ontology of the work of art, but also its relations with the historical series, critical thought and theory.

Keywords: Literature. History. Creation. Metafiction. Theory. Critical.

Toda narrativa literária é um jogo entre o que se diz e aquilo que não se diz. Uma história, como vimos, é feita de episódios concretos, articulados segundo a relação de causa e efeito, isto é: um episódio dá origem a outro, que por sua vez originará outro e assim forma-se o tecido narrativo. Com certeza já perceberam que estou admitindo a narrativa literária como uma “arrumação” do real, já que o real, em si, é disperso, precisando da mão do narrador para que se apresente compreensível ao leitor. É evidente que não estamos ressuscitando princípios do realismo ou do naturalismo, que estabeleciam um compromisso do literário com a realidade “real”, se me permitem a redundância. Hoje, como se sabe, a narrativa pode apresentar-se desarticulada e fragmentada; mas mesmo nessa fragmentação e desarticulação haverá um método, caso contrário a obra será ilegível.

Luiz Antonio de Assis Brasil

1. Em busca do método de criação do escritor Luiz Antonio de Assis Brasil, dos fios da sua trama ficcional, tomamos como *corpus* de investigação o conjunto formado pelos três primeiros livros a que ele denomina, no paratexto do romance, publicado em 2006, de *Visitantes ao sul*. Representam esse conjunto¹: *O pintor de retratos* (2001), *A margem imóvel do rio* (2003) e *Música perdida* (2006). Para tanto, consideramos uma proposta de análise sincrônica, num primeiro momento, a partir do texto de B. Tomachevski, intitulado “Temática”. Num segundo, tomamos um rumo diacrônico, a fim de não concentrarmos este estudo apenas em uma perspectiva imanente, intencionando, assim, utilizar a abordagem diacrônica de J. Tynianov, em “Da evolução literária”, publicada, como a de B. Tomachevski, em *Teoria da literatura – Formalistas Russos* (1973). A partir desse contraponto, objetivamos equilibrar estas duas vertentes da crítica formalista, a fim de discutir não apenas o ser da obra de arte, na sua identidade consigo mesma, mas também com séries históricas em que se encontra localizada e com as demais obras a que se relaciona. Afinal, conforme Antonio Candido, em *Literatura e sociedade* (2000), é “na própria composição do todos e das partes” (CANDIDO, 2000, p.7), que está sugerida a expressividade e a criatividade da matéria social organizada por artistas, responsáveis também por despertar o diálogo com leitores.

2. Tomachevski afirma que “a obra literária é dotada de uma unidade quando construída a partir de um tema único” (TOMACHEVSKI, 1973, p.169), que deve ser interessante. A unidade temática do primeiro romance, seccionado em quatro partes, numeradas individualmente, gira ao redor de Sandro Lanari, representante da sétima geração de uma família italiana de mal sucedidos pintores de retratos. Quando termina de crescer, o pai o convence a tirar da cabeça a idéia de pintar aquarelas e lhe dá “a obra clássica de Cenino Cenini, *Il Libro dell'Arte*, com receitas para bom pintor” (ASSIS BRASIL, 2001, p.18). Pouco depois, Sandro está em Paris em busca de novos conhecimentos nessa área. Chegando lá, no entanto, descobre que a moda na França é a fotografia. Ele encontra o famoso fotógrafo Nadar e se depara com a foto de “*L'Actrice Sarah Bernhardt*” (ASSIS BRASIL, 2001, p.25) feita por ele, a qual mudaria para sempre sua vida. Esse momento epifânico acorda alguma coisa na personagem. Sua imagem na fotografia tirada por nadar não o convence a respeito dos atributos artísticos da nova invenção. Diante dessa dúvida e sem se despedir de ninguém, como que deixando a porta aberta, resolve “descer aos infernos”, ir “lá abaixo, na metade inferior do planeta,

¹ Para fins de economia verbal e no sentido de evitar redundâncias, consideraremos, nessa ordem, os romances em análise a partir da seguinte numeração: (1) *O pintor de retratos* (2001), (2) *A margem imóvel do rio* (2003) e (3) *Música perdida* (2006).

[onde] ficava o Rio Grande do Sul, a selva que nunca teria escutado o nome de Nadar” (ASSIS BRASIL, 2001, p.48).

O Historiador viúvo e Cronista do Império é o centro nervoso ao redor do qual gravita a unidade temática do segundo romance. Constituído por cinquenta capítulos, um epílogo e um prólogo, a narrativa situa-se no Brasil do século XIX. A história tem início quando o Imperador D. Pedro II recebe uma missiva de um estancieiro gaúcho, Francisco da Silva. Ele reclama ser agraciado com o título de Barão da Serra Grande, conforme sua majestade havia prometido, por ocasião de uma visita ao Rio Grande do Sul, vinte e um anos antes. Após não ter sido encontrada, nos registros oficiais, nenhuma evidência documentando o fato, o Imperador decide enviar o Historiador à Província de São Pedro, ou seja, ao “território gélido, meio castelhano, bárbaro, lugar de guerras e sedições, pouco brasileiro” (ASSIS BRASIL, 2003, p.12), atrás do tal estancieiro, para que se fizesse valer a palavra imperial. A personagem sofre de perda de memória e tudo o que percebe é introjetado por meio dos sentidos.

No terceiro romance – dividido em cinco capítulos, cada um deles formado por dois fios narrativos, com histórias interpoladas, novamente subdivididas – a unidade temática concentra-se em Joaquim José de Mendanha. Quincazé, assim chamado quando criança e jovem, nasce em Itabira do Campo, Minas Gerais, onde aprende solfejo com o pai – esse, Mestre de uma Lira. O Maestro Mendanha, mulato e descendente do povo, da história e da cultura africanos, cujos antepassados foram escravizados, possui “o raríssimo ouvido absoluto”, identificado quando ainda era um menino. Depois de aprender o Cravo com um magistrado, a ler e a escrever com sua filha, passa a dar aulas de viola e rabeca. Sua primeira saída de Itabira é para Vila Rica, a fim de estudar composição na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência. Lá conhece Bento Arruda Bulcão, o qual subsidia, mesmo sem a bênção do pai, sua ida ao Rio de Janeiro, para estudar com o experiente músico Padre-Mestre José Maurício. Entre as aulas e as cartas que envia ao pai e a Bento, compõe duas cantatas. Uma, a verdadeira: “Olhai, Cidadãos do Mundo”, e, a outra, a encomendada pelo Padre-Mestre. Com a morte do pai e do amigo, Joaquim José volta a Itabira, onde conhece Pilar Amarante dos Reis, uma copista de música, com quem se casa, e um grupo de franceses, a quem entrega sua cantata para o Padre-Mestre, a título de ser enviada a Rossini, em Paris. Passado algum tempo sem notícias, Joaquim José percebe que perdera sua música para sempre. Decide então partir rumo à Capital da Província, em poder do Império, como Sargento Mestre da banda do 2º Batalhão de Caçadores, contrariando todas as suas predisposições artísticas. “A quem não resta uma cantata, uma banda militar é muito” (ASSIS BRASIL, 2006, p.149).

Algumas constantes aproximam as três narrativas – apesar das particularidades formais. Tanto Sandro, quanto o Historiador e o Maestro Mendanha estão atrás de uma lacuna a ser preenchida. Quincazé perde sua música e o Historiador a esposa e sua memória. Quanto a Sandro Lanari, o que lhe falta? Guardadas as diferenças e os interesses, Sandro está em busca de algo que nunca teve: o dom artístico. Ao mesmo tempo, precisa confirmar a predominância de sua arte sobre a fotografia, cujo surgimento viria para substituí-la. O tema das obras em questão é a busca do ser humano por si mesmo, por seu lugar no mundo, a sua maneira. A escolha temática, para Tomachevski, “depende estritamente da aceitação que encontra junto ao leitor” (TOMACHEVSKI, 1973, p.169). A preocupação “com um leitor abstrato traduz-se na noção de ‘interesse’” (TOMACHEVSKI, 1973, p.170). Não é suficiente, portanto, escolher um bom tema. É preciso despertar e sustentar o interesse de leitoras e leitores através do que o formalista russo aponta como o melhor meio: a emoção. As emoções acordam o leitor e a leitora e provocam sentimentos de indignação ou revolta, que induzem sempre ao julgamento da fábula. Dessa maneira, “a obra torna-se atual no preciso sentido do termo, porque age sobre o leitor acordando nele emoções que dirigem sua vontade” (TOMACHEVSKI, 1973, p.170). Tal categoria está diretamente relacionada aos princípios de verossimilhança e necessidade. Sobre o assunto, diz Assis Brasil em *A face escondida da criação* (2005), no capítulo de “Escrever, todos escrevem”:

Criar a linguagem literária, assim, assume proporção de verdadeira arquitetura, onde os andaimes devem ser dados pela simplicidade, originalidade, bom gosto e, principalmente, pela *sabedoria* do texto, o qual precisa realizar-se com um grau excepcional de técnica. Não mais a palavra ingênua ou bela, mas aquela mais forte, a mais expressiva, a mais intencional. Tudo que vai escrito no texto literário deve ser, ao mesmo tempo, *necessário* e *suficiente*. Esses dois conceitos – de suficiência e de necessidade – constituem-se nos básicos para quem deseja escrever: nada de mais, nada de menos. Quem o julgará? Sem dúvida não será o próprio autor do texto, mas os outros, os leitores. (ASSIS BRASIL, 2005, p. 65)

Buscas, perdas, mudanças de espaço, viagens, conflitos amorosos, frustrações, novos lugares e imposições familiares despertam a emoção, porque suscitam no ato de recepção – tal como os identificou Assis Brasil (2005) – a cumplicidade diante do comportamento itinerante, bem como frente às angustias e às incertezas que permeiam os caminhos das personagens. As comoventes trajetórias de Sandro Lanari, do Historiador e do Maestro Mendanha permitem o julgamento da fábula, ou seja, do que se conta. Nesse

jogo de comoção está o convite para que sejam acompanhadas até o final da narrativa, através de suas reviravoltas, para vê-las bem-sucedidas em seus objetivos. Leitoras e leitores, por meio dos narradores, tornam-se personagens da própria ficção, podendo desejar não apenas que os três encontrem sua arte, sua memória e sua música, mas também viver junto com eles, intensamente, suas histórias e a própria história pessoal. Ao projetar o foco sobre as personagens, esses narradores terminam seduzindo interlocutores e interlocutoras para participar da construção da trama e resolver os mistérios, tal qual fossem detetives. A própria narrativa se torna uma lacuna a ser preenchida.

Se isso é possível, e se também é que os narradores acompanham as personagens, quem faz, então, a (re)constituição da História oficial, em especial a do Rio Grande do Sul, que reside no plano de expressão? Uma hipótese é a de que ao fazer dos leitores e leitoras detetives, ou leitores-pintores-historiadores-músicos/leitoras-pintoras-historiadoras-musicistas, o autor atribui à recepção uma parte da responsabilidade pela (re)construção do passado. Assim ocorre, nas palavras de Wolfgang Iser, em *A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção*, porque “as pré-condições para essa experiência são oferecidas pelo texto” (ISER, 1999, p.5). Levados pelas artimanhas desses narradores, podem ou não se dar conta dos espaços que preenchem, ou seja, de que desde a primeira até a última página de cada uma das obras são pintores/as de retratos, historiadoras/es e/ou músicos/musicistas. Tais artimanhas são intencionalmente criadas para sustentar o interesse, tal qual aponta Tomachevski, (1973) bem como para questionar a história oficial, uma vez que cada leitor e cada leitora vai criar a sua “possível” versão dos fatos. Dada a predominância desses eventos, no conjunto em que caminham os três visitantes, pressupõem-se que se trata de um recurso estilístico, o qual assume a funcionalidade responsável por configurar e edificar, junto com os demais elementos, a organicidade da arquitetura diegética construída pelo autor sulino.

A escolha de um tema emocionante e a manutenção do interesse são alguns dos andaimes, os quais estruturam a narrativa. O arranjo dos elementos temáticos que compõem a trama representa, além desses, um outro nível na hierarquia da obra de arte. Tal disposição, segundo Tomachevski, “faz-se de acordo com dois tipos principais: obedecendo ao princípio da causalidade e inscrevendo-se numa certa cronologia, ou expondo-se sem consideração temporal numa sucessão que não obedece a nenhuma causalidade interna” (TOMACHEVSKI, 1973, p.173). No caso do primeiro romance, o nascimento numa família de “pintores”; a viagem para Paris; o encontro com o fotógrafo Nadar; a foto da atriz Sarah Bernhardt; a sua própria fotografia; a ida para o Rio Grande do Sul; as pessoas que conhece; o itinerário

em Porto Alegre e depois no interior, como em Rio Pardo, Bagé, Pedras Altas, Pelotas, dentre outros; o contanto com a guerra; a paixão proibida por Violeta; a fuga para Rio Pardo em consequência disso; o desejo de encontrar a si mesmo; a preocupação intensa com a arte; o trabalho como artista ambulante; a fotografia da Revolução: a *Foto do Destino*; o esquecimento d'*Il Libro dell'Arte*; a volta a Paris e o reencontro com Nadar e com a sua fotografia, rasgada e arrastadas pelo vento nos trilhos de um trem constituem a unidade temática de *O pintor de retratos*.

Em *A margem imóvel do rio*, os elementos responsáveis pela coesão interna da obra, segundo o princípio apontado por Tomachevski são: a visita de D. Pedro II ao Rio Grande do Sul; a promessa do título de Barão da Serra Grande; a missiva do estancieiro gaúcho, Francisco da Silva; a ausência do fato nos registros oficiais; a morte de Cecília; o envio do Historiador à Província de São Pedro; a palavra imperial; a perda de memória; o zumbido nos ouvidos (*Tinnitus Aurium*); a redescoberta do amor nos braços de Cândida; a retirada do luto; os apontamentos no *vade-mecum*; as estâncias por que passa, durante seu itinerário pelo Rio Grande do Sul; os diferentes Franciscos da Silva que encontra; o verdadeiro Francisco da Silva; a decisão de não levá-lo ao Rio de Janeiro; a desistência de escrever a sua “História do Império por um Contemporâneo dos Fatos”; a volta para o Rio de Janeiro; a proclamação da República, a expulsão do Imperador do país; a mudança na história e a cura do *Tinnitus Aurium*.

Aprender solfejo com o pai; ter nascido com “o raríssimo ouvido absoluto”; tocar rabeca desde os seis anos; fazer parte da Lira, aos dez; estudar o cravo; aprender a ler e escrever com a filha de um magistrado; dar aulas de viola e rabeca; ir para Vila Rica estudar composição na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência; conhecer e aprender música com Bento Arruda Bulcão; Adelaide; o patrocínio; livrar-se das exigências e imposições do pai e da possessividade de Bulcão; o encontro e os estudos com Padre-Mestre José Maurício; a cantata que o Padre-Mestre lhe mostra: “Olhai, Cidadãos do Mundo”; a que ele compõe; o retorno a Itabira; Pilar Amarante dos Reis; a morte de Bulcão e do pai no mesmo dia; o casamento; ter cantado para o pai do Coronel; os franceses; a entrega de sua cantata para o Padre-Mestre; o envio a Rossini, em Paris; a falta de notícias; a perda da música; a nomeação de Sargento Mestre da banda do 2º de Caçadores; a partida rumo à Capital da Província, em poder do Império; Rio de Janeiro; Rio Pardo; o frio; a guerra; os soldados legalistas; os hinos que compõe; a separação de Pilar; a baixa do Exército; a chegada a Porto Alegre; o cargo de compositor na Capital; a morte de Rossini; os empregados de Rossini; os jornalistas; os fogos nos olhos; o reencontro com sua música; a nova composição; o registro da música na partitura; o *Finale*: a morte de Joaquim

José de Mendanha; a execução de sua música; o choro de Pilar; todos esses acontecimentos estão ligados entre si pelo princípio da causalidade, em *Música perdida*.

Nos três romances, cada novo elemento surge como provável motivo para a situação dada. Esses, “combinados entre si constituem o apoio temático da obra. Nesta perspectiva, a fábula aparece como o conjunto dos motivos em sua sucessão cronológica de causa e efeito”, enquanto “a trama aparece como o conjunto desses mesmos motivos, mas na sucessão em que surgem dentro da obra” (TOMACHEVSKI, 1973, p.173). A perspectiva do formalista russo interessa a esta investigação porque permite identificar, no quadro comparativo dessas narrativas, elementos que se modificam e/ou permanecem. Isso possibilita, em contrapartida, avaliar como se movimenta o processo criativo do autor, nos casos específicos. Uma vez que as relações entre literatura e história também mobilizam esse processo, importa destacar, conforme aponta Marilene Weinhardt, em *Ficção histórica: teoria e crítica*, que “não se trata de propor a ficção como sucedâneo ou concorrente da história, mas sim de observar como e em que medida a convergência dos estudos históricos e literários pôde contribuir para revelar e desvelar mecanismos de criação artística” (WEINHARDT, 2011, p.17). A performance historiográfica presente nas narrativas em debate revela a preocupação do autor em problematizar o passado em diálogo com o presente.

A obra de 2001 possui quatro partes, a saber: 1. a adolescência de Sandro Lanari; 2. o itinerário em Porto Alegre e depois no interior da Província; 3. a paixão proibida por Violeta e a fuga para Rio Pardo; e 4. a *Foto do Destino*, a volta a Paris e a sua foto rasgada. O “rio” ou o estofo que compõe o romance de 2003 está margeado por um prólogo, que narra a morte de Cecília, e um epílogo, contando a volta do Historiador ao Rio de Janeiro, a Proclamação da República e a expulsão de D. Pedro II do Brasil. Na obra de 2006, a estrutura está ainda mais seccionada. Existem cinco capítulos, aparentemente lineares. No entanto, desenvolvem-se, paralelamente – a despeito da anacronia temporal e espacial – a trajetória do Maestro Mendanha, já na Capital da Província, doente, com sua música recuperada, à beira da morte, e a de Quincazé, passando por algumas vicissitudes, até se tornar maestro. As duas histórias de vida, ou seja, presente e passado, se entrecruzam no momento final, no último capítulo, na hora da morte.

Apesar da mudança na composição estrutural das obras, os motivos que estruturam cada um dos romances, concordando como dito de Tomachevski, “são inteiramente transmitidos de um esquema narrativo a outro” (TOMACHEVSKI, 1973, p.173). Em todos os textos há a presença de uma personagem numa situação inicial de insatisfação. Essa insatisfação culmina na busca por suprir uma necessidade. No sentido de alcançar o

objetivo, os visitantes partem para o Sul do país. Sandro Lanari é o que vem de mais longe, isto é, da Itália, passando antes pela França. O Historiador, do Rio de Janeiro, e, o Maestro Mendanha, de Belo Horizonte. Os dois primeiros retornam aos seus lugares de origem, completando o ciclo de suas vidas inacabadas. O último, como diz o narrador: “em poucos anos (...) considerava-se do Sul” (ASSIS BRASIL, 2006, p.172), lugar onde morreu, antes de passar um tempo no Rio de Janeiro, como também faz Sandro Lanari.

Tais motivos variam conforme o interesse do autor. São, além disso, heterogêneos e indispensáveis ao andamento da trama, apresentando-se, conforme a classificação dada por Tomachevski, como motivos associados. Só esses “importam para a fábula” (TOMACHEVSKI, 1973, p.175). A introdução dos motivos livres, por outro lado, em relação ao enredo, têm “uma função dominante”, uma vez que “determinam a construção da obra” (TOMACHEVSKI, 1973, p.175). As interdições do Pai, de Bulcão, dos franceses e do Padre Mestre são motivos livres responsáveis por “retardar a ação principal”: o encontro de Medanha consigo mesmo. Os sucessivos enganos com os Franciscos da Silva, durante a passagem pelas diferentes Estâncias, evitam a aproximação com o verdadeiro. A cada uma delas a história se refaz. A isso Tomachevski chama de “motivos de missões” (TOMACHEVSKI, 1973, p. 175).

A falta de consciência da personagem sobre sua condição, no caso de Sandro Lanari, recupera o “motivo introdutório”: a inaptidão para a arte, repetida muitas vezes ao longo de sua trajetória. O fato de o pai de Mendanha não querer que ele vá para o Rio de Janeiro não interfere na sua ida, apesar de criar um clima que ambienta a relação de possessividade do primeiro sobre o segundo. Por outro lado, se o Maestro não entregar a sua música aos franceses, não viaja para o Sul do país, tampouco descobre a importância que ela tem em sua trajetória, bem como na do Rio Grande do Sul, cujo hino não teria sido composto. Talvez sua cantata jamais tivesse sido executada, se não fosse perdida. Ou, ainda, se ele não tivesse se casado com Pilar. Disso depende a história de vida da personagem e a narrativa de uma forma geral. Se Sandro Lanari não encontrar Nadar, também não vai descobrir a arte da fotografia, tampouco fazer a *Foto do Destino*. Sua inaptidão para o ofício, no entanto, não prejudica a ação principal. No caso do Historiador, a perda da memória e da esposa impulsiona sua ida ao Rio Grande do Sul. Não ter atendido ao convite do Visconde do Rio Grande para jantar, não. Os motivos modificadores da situação denominam-se dinâmicos; os demais, estáticos.

O algoritmo ordenador dos eventos na narrativa e o comportamento das personagens aproximam-se necessariamente dos comportamentos humanos. Quando da recepção, portanto, o leitor e a leitora podem preencher as indeterminações neles presentes com as suas próprias experiências. Na ficção,

tais elementos “apenas são combinados de forma diferente – em outras palavras – constituem um mundo familiar reproduzido de forma não-familiar” (ISER, 1999, p.7). Exemplo disso são os eventos históricos presentes e edificantes das três obras. Nelas, há referências ao Brasil Imperial, à Sua Majestade D. Pedro II e ao contexto do pampa, nesse período. Além desses, aos do Brasil, representados pelo Rio de Janeiro e por Belo Horizonte. Enquanto o resto do mundo já possui luz elétrica e telefone, no interior do Rio Grande, lâmpões a gás fornecem iluminação; o meio de locomoção é o cavalo, as carroças e o trem. Costumes tradicionais aparecem na obra e ambientam o pampa, como o chimarrão, as superstições mítico-ancestrais, os causos, dentre outros. A presença de imigrantes franceses, alemães, turcos, italianos e russos é também registrada. Há algumas demonstrações de novidades, como índices de modernização, registradas através da presença da imprensa local, em *O pintor de retratos*; da música clássica, tocada na Europa – Chopin, por exemplo, em *A margem imóvel do rio*, e da instalação do telefone, em *Música perdida*. A arte é o elemento responsável, nas três narrativas, por evidenciar que o Sul não é atrasado em relação ao resto do mundo. Esses dados são reconhecíveis, o que cria a possibilidade de (re)vê-los sob a perspectiva da ficção.

A Revolução Farroupilha é referida em todos os romances. Sandro Lanari é o pintor da Quinta unidade Legalista. Isidoro, um dos guias do Historiador, durante sua estada no pampa, serviu nas tropas de guerra. Já o Maestro Mendanha, autor do Hino Sul-rio-grandense, compõe não só para os Imperiais, como para os rebeldes também. Como mencionado, o jogo entre ficção e história é um dos traços marcantes da prosa de Assis Brasil. Nas palavras de David Perkins, em *História da literatura e narração*, “a narrativa histórica difere fundamentalmente da ficção porque ao se construir um romance o enredo prevalece sobre a história. O romancista imaginará eventos ao nível da história se forem exigidos pelo enredo” (PERKINS, 1999, p.8). É o que acontece nas narrativas em que transitam os visitantes. Os fatos históricos servem de mote para a ficção, ou seja, de escopo para o enredo criado pelo autor, contribuindo, ainda, para o que se passa: a fábula. Sendo assim,

A narrativa [e nesse caso a ficcional] não é a que impusemos ao passado, mas a que extraímos dele, como uma representação incompleta, mas de modo algum incorreta. Ser a narrativa do passado seletiva e lacunar não significa que seja falsa, porque se admitirmos isso, o único relato fiel do passado seria o próprio passado, e não o veríamos como história. (PERKINS, 1999, p.9)

Perkins (1999) discute questões gerais sobre historiografia, as quais podem dialogar com a obra de arte. No caso de Assis Brasil, a narrativa do passado é extraída de tempos anteriores. Essa, por sua vez, caracteriza-se por

sua incompletude, tal qual os sujeitos que as vivem e escrevem e que delas fazem parte. Isso não significa que sejam falsas. Apenas possíveis de ter acontecido, conforme permite o universo da ficção. Segundo Assis Brasil, o “visível” literário é apenas um pretexto para o texto, com perdão do jogo de palavras. Digo que é um pretexto porque o visível não é, a rigor, a causa determinante da narrativa – ao contrário”, pois para ele “é o invisível que assume a posição de verdadeiro objeto da narrativa” (ASSIS BRASIL, 2005, p.68-69). Também importa ao escritor algumas questões: “o que a história significará? O que induzirá o leitor a pensar, depois de acabada a leitura? Qual é a idéia invisível que formará?” (ASSIS BRASIL, 2005, p.69). Ele responde,

Dá-se ao leitor a possibilidade de edificar o real sentido do texto como uma forma de cativá-lo, já que o leitor é esse ente tão caprichoso. Na medida em que o leitor “escreve” o invisível, ele assume o papel de co-autor e, portanto, participe do processo de criação. Estabelece-se, assim, um diálogo entre autor e leitor, necessário à transcendência do texto e à plena fruição estética. (ASSIS BRASIL, 2005, p.70)

A recepção é peça fundamental no processo de criação de Assis Brasil. O encontro entre o momento da leitura, da escrita e da produção dá-se na obra. Porque construída ao redor de um tema interessante, a unidade temática e os motivos que a edificam emocionam seus leitores, tornando-os cúmplices da escrita. Através desse recurso estilístico, o autor prende-os e consegue sustentar o interesse pela obra do início ao fim. As personagens passam por diversas peripécias que as induzem a modificações em suas personalidades. Essas metamorfoses criam uma expectativa nas leitoras e nós leitores que vão se transformando junto com elas, para descobrir o que vai acontecer. O receptor e a receptora são humanizados pelo autor, através do narrador, que permite suas participações na história. Os heróis, portanto, são signos, recheados de significantes, pelo narrador, e impregnados de significados, pelos leitor-autor e leitora-autora, que reúnem as peças – ou motivos – para compor “um” (o seu) *puzzle*.

Do agrupamento dos motivos aliado à luta entre interesse contraditórios, segundo Tomachevski (1973), resulta a intriga. No romance número um, a intriga começa quando Sandro Lanari se depara com a própria fotografia, feita por nadar em seu ateliê em Paris. No segundo, após a morte da esposa e a missiva do Estancieiro gaúcho, reclamando ao Imperador o título de Barão da Serra Grande. A perda da música é a responsável por disparar a situação conflituosa no terceiro romance. O elemento causador da desestabilização na ordem das três narrativas é o que vincula as personagens

entre si e ao Rio Grande do Sul. A intriga surge da descoberta da ausência ou da incerteza definitiva e é promotora da imersão dos três para dentro de si mesmos, a fim de resolver e preencher as faltas provenientes da descoberta mesma e do andamento dos fatos em decorrência disso. Eles podem modificar ou não a situação.

Os interesses contraditórios estão representados através das principais personagens ligadas a eles: como o pai de Sandro que não quer que ele pinte e Nadar que lhe apresenta a fotografia; a perda da memória, ironia no caso de um Historiador; quanto a Quincazé, o pai, Bento Arruda Bulcão e o Padre Mestre José Maurício Nunes Garcia. Afastando qualquer tentativa de psicologizar a obra de Assis Brasil, identificamos a presença da figura masculina como vetor dos interditos e geradora dos conflitos nas personagens. As mulheres aparecem como força produtora da diferença, isto é, fundamentais não só ao andamento da fábula, mas à composição da trama. Não fosse Violeta, Sandro Lanari não teria redescoberto o amor, nem impulsionado suas atividades como pintor. Da mesma forma, Cecília e Cândida. Graças a essa última, o Historiador recupera sua memória sensorial das coisas da vida. Adelaide também é significativa para o Maestro Medanha. Muito mais que ela, Pilar, a copista que dá forma à sua música: a cantata, que preenche a grande lacuna em sua trajetória de vida. No caso do autor, há também a significativa presença afetiva de uma mulher: sua esposa, Valesca de Assis, fato que fica registrado numa entrevista feita por José Pinheiro Torres com ficcionista gaúcho, disponível em seu site:

JPT - Valesca de Assis, sua esposa, também é escritora, e premiada, com três romances publicados. Há interação em família?

Assis Brasil - No plano afetivo e emocional, a mais completa interação; no plano literário costumamos a separar as coisas. Contudo, jamais publico algo sem que a Valesca tenha lido previamente. Suas observações são valiosíssimas e, às vezes, decisivas. Se consegui algo em minha trajetória de escritor, devo a esta mulher brilhante e ao mesmo tempo modesta, que me dá um sentido à vida e ao que escrevo. Creio que isso diz tudo.

(TORRES, s.d.)

No processo de criação de Assis Brasil, percebemos a importância da experiência de vida em diálogo com a experiência literária, bem como a dos recursos historiográficos em aliança com os ficcionais na composição do todo e das partes que regem as obras. Além disso, dos recursos metalingüísticos. Nesse sentido, importa falar da marca do Assis Brasil, fundador da Oficina de Criação Literária e Professor Titular da Faculdade Letras da PUCRS, em suas obras. Na boca de René la Grange, uma de suas personagens, um possível

conceito de arte: “ninguém quer ser retratado como é, mas como gostaria de ser. – De qualquer forma, argumentava ele, no futuro a real feição do homem passa a ser a do retrato” (ASSIS BRASIL, 2002, p.24). “Depois, em dois ou três movimentos da borracha sobre o papel, o Historiador apagou o nome que o martirizara. Francisco da Silva desaparecia da memória, tragado nas paragens do Sul. E a História passava a ser outra” (ASSIS BRASIL, 2003, p.10). O Historiador problematiza o discurso da História e o aproxima dos domínios da ficção, tema esse recorrente não apenas na prosa do autor, mas também na agenda de debates sobre o romance na contemporaneidade. No caso de *Música perdida*, o recurso metaficcional dilui-se pelo romance, mas recebe um lugar de destaque ao término de cada capítulo, listados, na ordem em que aparecem: “Da arte de tocar um instrumento”; “Da arte da composição musical”; “Dos ruídos dos instrumentos”; e “Da arte da cópia musical”. Neles trata da inspiração artística, dos instrumentos e da arte do copista, relacionando-os, metaforicamente, com o trabalho do escritor.

Através de suas obras, Assis Brasil aproxima a música, a história e a pintura uma da outra e, principalmente, da literatura. Convivência e atração recorrentes desde sempre. Tanto na arte em si, quanto por meio de quem se ocupa de aproximá-las criticamente. Diz o narrador de *Música perdida*: “copiar partituras possui nítida ligação com a harmonia geral do cosmos” (ASSIS BRASIL, 2006, p.210). A cópia aqui está colocada no sentido de fabulação. O copista ou o artista (escritor e/ou músico) cria através de símbolos um real possível, da mesma forma que o pintor e o historiador, o que não desautoriza nem desacredita a existência desse real. A metaficção é um dos pilares que sustenta os andaimes da prosa do autor gaúcho. Forma, junto com as demais categorias da narrativa – tempo, espaço, personagens, foco narrativo, narrador, unidade temática e motivos – “o arsenal técnico que um escritor deve possuir” (ASSIS BRASIL, 2005, p.75).

O professor Assis Brasil diz nas suas aulas que se o sujeito vai morrer no final, ele tem que começar a tossir no sétimo capítulo. Isso é o que Tomachevski chama de o princípio da causalidade. O Maestro Mendanha, precocemente, está doente desde o início da narrativa. “Os fogos que cruzam por sua retina” (ASSIS BRASIL, 2006, p.10), *prolepses* da morte iminente, já o atacam desde o primeiro capítulo. O mesmo acontece com seu pai. O apelido “Pedro banana” dado ao Imperador D. Pedro II, em *A margem imóvel do rio*, e o “curioso hábito de repetir ‘já sei, já sei’” (ASSIS BRASIL, 2003, 11) são dados que antecipam sua expulsão do Brasil, depois da proclamação da República, descrita no final da narrativa. A transformação de Sandro Lanari de pintor de retratos em fotógrafo já está anunciada na primeira frase do romance: “embora os descaminhos futuros, Sandro Lanari nasceu pintor” (ASSIS BRASIL, 2002, p.11). Para produzir universos tecnicamente projetados, diz Assis Brasil:

Submeto-me a horários. Sendo um animal essencialmente matutino, começo a escrever às cinco horas da manhã. Essa disciplina de horários acaba por transmitir-me à disciplina da escrita da obra. Não posso escrever a primeira linha sem que não saiba rigorosamente como será a última; penso, ademais, que tudo que a personagem faz deve estar justificado. Em literatura vige o princípio de causa e efeito das leis físicas: se a personagem há de morrer de tuberculose pulmonar no décimo capítulo, deve tossir um pouquinho no sétimo. (ASSIS BRASIL, 2005, p. 71)

Por essa razão, percebemos que os elementos nas obras estudadas estão amarrados de maneira que nada é dispensável, a fim de contribuir para o desfecho. Na situação final, Sandro Lanari descobre que é impossível fixar um homem por inteiro e que à arte não cabe isso. Nesse momento, descobre-se artista. O Historiador recupera sua memória e o Maestro Medanha sua música. A busca na narrativa de Assis Brasil é ela própria um motivo, criado conforme o estilo do autor. A resolução dos conflitos não é abrupta tão pouco regressiva, segundo a classificação de Tomachevski. Os fatos vão sendo lançados à medida que avançam as ações, de modo que ao final da trama estabelece-se um “encontro” entre eles e as leitoras e os leitores, os quais, desde o início, acompanham a trajetória das personagens para saber e ajudar no preenchimento e amarração de suas histórias de vida. O início do texto está no final e vice-versa. O primeiro capítulo normalmente sumariza a narrativa. É a maneira como arranja os dados que faz com o que o leitor e a leitora vão até o último momento para saber o que, resumidamente, têm diante dos olhos já logo na primeira linha.

Apesar da divergência com as demais personagens com quem se relacionam e com os espaços por onde transitam, a tensão principal dos universos criados pelo autor se dá internamente, ou seja, na psicologia de seus personagens, em conflito consigo mesmos. *O pintor de retratos* trata de um homem que não sabe o quer, porque pensa ser quem não é. Em *A margem imóvel do rio* há um sujeito que se perdeu de si mesmo, desmemoriado, que aceita uma tarefa e abdica de escrever a sua História por um contemporâneo dos fatos, para atender a um capricho do Imperador. *Música perdida* mostra um indivíduo que renega sua arte – o que tanto Sandro Lanari procura – para fazer o que não gosta, melhor dizendo, o que os outros acham ser o melhor para ele. “Isso é coisa de gente sem arte” (ASSIS BRASIL, 2006, p.28). Logo: perdido, sozinho, fragmentado, tal qual os sujeitos modernos que perambulam no momento histórico que contextualiza a produção de Assis Brasil e também em outras contemporaneidades, como a atual. Passado e presente se aproximam para mostrar que, apesar das transformações em todos os setores

da sociedades ao longo dos anos, o seres humanos vivem solitários, com seus medos, angústias e frustrações, andando pelo mundo, atrás de si mesmos e mesmas, e de uma reconciliação com o lugar onde vivem. Isso torna a prosa de Assis Brasil contemporânea de seu tempo e perene em termos literários, no próprio desenrolar da escrita. Respondendo à pergunta do autor: isso é o que ela nos faz pensar.

Outros dois paralelismos que encontramos nos romances dizem respeito ao tempo e ao espaço. Em relação ao primeiro, ao tempo da fábula, a datação – seguindo a orientação do formalista russo – é absoluta. Os acontecimentos são ancorados temporalmente através de referências ao dia, hora, ano, estações, clima, bem como por meio das ações das personagens e dos fatos históricos que são transportados para dentro da realidade do universo ficcional e servem como autenticadores do discurso. No que se refere ao tempo da narração, retomando o dito de Assis Brasil, entendemos que se mostra suficiente: “nada de mais, nada de menos”. O tempo de maior importância nos textos coincide com a trajetória das personagens no Rio Grande do Sul. Além desse, há o tempo histórico e o vivido por elas nos seus lugares de origem, nacionais ou internacionais. Sendo assim, “o que determina a condição histórica, também para a ficção, não é a proximidade ou distanciamento do tempo da narração com o da escrita, mas o modo de realizar a figuração do tempo e de concebê-lo” (WEINHARDT, 2011, p.47). Quanto ao espaço, o mesmo se repete. A Capital da Província mais ao Sul e o interior têm maior ênfase na trama, uma vez que é aí que se dá o encontro dos heróis consigo mesmos. Devido à errância das trajetórias e às viagens que realizam em busca da resolução de conflitos, os espaços por onde transitam as personagens são caracterizados como cinéticos.

Além desses paralelismos, vemos a presença do que Tomachevski chama de motivações, responsáveis pela verossimilhança interna da obra. No caso dos romances, identificamos os três tipos apontados: composicional, uma vez que na escrita do autor sulino “nenhum acessório (...) fica inutilizado na trama” (TOMACHEVSKI, 1973, p.184), obedecendo ao princípio da necessidade; a realista, que confere a autenticidade necessária ao relato, isto é, a impressão de verdade ou a “ilusão elementar” (TOMACHEVSKI, 1973, p.186), que cada leitor exige de uma obra; e, por fim, a estética, resultante de uma combinação dessas duas com a justificativa coerente e causal de cada elemento temático introduzido por meio da organização e do trabalho das categorias principais que compõem o universo diegético. Todos esses elementos dão vida aos procedimentos da trama e ajudam a compor o estilo de Assis Brasil:

A questão passa pelo equilíbrio que me parece muito difícil, que é o equilíbrio entre a razão e a emoção. Creio que todo o escritor vive sobre o fio da navalha: por um lado tem a *emoção*, que é o principal e o genuíno, que o leva a escrever, e, por outro lado, tem a *razão* a lhe dizer que isso vai ser lido por outros, e, portanto, o texto deve ser apresentado de maneira objetiva, para que as pessoas entendam. Não sei se a literatura tem alguma finalidade; contudo, parece-me que a obra literária individual pode ter uma finalidade, que irá então variar de acordo com a natureza da obra – mas terá por detrás disso tudo, uma organização. (ASSIS BRASIL, 2005, p. 71)

Salientamos, ainda, que a disciplina e o equilíbrio estético de Assis Brasil não se restringem apenas às suas obras. O autor tem sua fortuna crítica reunida e organizada, disponível em seu site², onde também é possível encontrar uma biografia completa e seu Currículo Lattes. Como não poderia ser diferente, também essa reflexão busca o equilíbrio, no caso, entre crítica, teoria e literatura. Mantivemos, por isso, um fio condutor que reuniu pelo caminho a prosa do autor sulino. Esse fio é o texto de B. Tomachevski. Por meio dele, pudemos perceber que no processo de criação de Assis Brasil estão presentes as unidades teorizadas pelo formalista russo: a temática, os motivos e as motivações. Através deles, verificamos que cada uma das obras possui um tema interessante, capaz de despertar a emoção nas leitoras e nos leitores e sustentar seus interesses pela trama, no tempo e no espaço em que transitam os heróis. O suspense, a possibilidade de co-autoria, a presença de elementos da história, a discussão metaficcional, a busca por si mesmo, motivadora da ação das personagens e metáfora da narrativa, são alguns dos elementos que identificam a prosa de Assis Brasil, como uma prosa humanizadora, característica que György Lukács, em *O romance histórico* (2011), aponta como um das perspectivas do desenvolvimento do novo romance histórico, cujos traços permeiam as obras de Assis Brasil. Tudo isso regido pela lei da causalidade, qualidade, aliás, intrínseca e indispensável segundo o ficcionista. Sendo assim, há o diálogo com a tradição, e um ganho no sentido de humanização das formas e de seus conteúdos, historicamente.

Seu estilo e sua criatividade não prescindem, ainda, do trabalho com a linguagem e com a palavra. A forma e a técnica são lapidadas ao máximo, não só na obra, mas quando ganham o debate e são exercitadas didaticamente na sua oficina, com alunos e alunas. Os princípios provenientes da teoria de Tomachevski dão conta de estudar a obra do autor em relação consigo mesma. Verificamos, por outro lado, que não se pode dispensar o contexto de vida do escritor, tampouco o de produção em que se inserem os romances. O criador está em suas criaturas e vice-versa. Se isso é verdadeiro, também é que, assim

² Disponível em: www.laab.com.br.

como suas criaturas, ao longo dos anos, sua produção ficcional se transformou. Igualmente, o seu ato criador. Afinal de contas, acreditamos que o diálogo entre razão e emoção, entre histórias de vida, tempos, espaços, ficção, história, arte, vivências, técnicas, permite o amadurecimento dos indivíduos, das formas e dos saberes.

3. J. Tynianov, o outro lado da balança, faz uma abordagem diacrônica a respeito do estudo da obra de arte através do tempo. Propõe olharmos para os fenômenos literários através de uma perspectiva histórica e historiográfica. Desse modo, não foca no quesito imanência, enquanto método de investigação crítica, como faz o trabalho de Tomachevski. As propostas de ambos se diferem e se complementam ao mesmo tempo. Entendemos, nesse sentido, ser a união das duas a medida. Especialmente quando pensamos que as contribuições da crítica genética, das biografias, das fotografias, cartas, jornais, acervos, entrevistas, depoimentos, *sites*, etc., dialogam com o interno. Sua estrutura alarga-se à medida que novas informações extra-literárias são consideradas. Criar significa construir. Além disso, autoras e autores são sujeitos históricos que recebem e criticam as influências do meio onde estão inseridas e inseridos, das pessoas com quem convivem e também dos autores e autoras que leem. É a obra que guia o exame. Escolhemos esses dois métodos porque favorecem a compreensão do processo criativo de Assis Brasil e auxiliam no debate do que pensamos ser uma possibilidade de leitura imanente-dialógica, a qual permite, ainda, ler os formalistas russos na atualidade. Entendemos criatividade assim como vemos o trabalho do escritor, ou seja, como a capacidade de transformar, organizar, trabalhar, alargar. Pensamos que assim pode ser a crítica, independentemente do método escolhido pelo estudioso. E o papel do crítico? Problematizar, explorar, experienciar.

Tynianov (1973) introduz o conceito de série e sistema. Nesse sentido, mediante o estudo de uma determinada série literária é possível apurar o valor de uma obra de arte, a partir da constatação de que tal obra foi lida, relida e incorporada em/por outras obras, de outros autores e outras autoras ao longo da série. Os intertextos presentes em *O pintor de retratos*, *A margem imóvel do rio* e *Música perdida* são exemplos de autores que ao longo dos anos permanecem e são devorados “antropofagicamente” por Assis Brasil. São eles: Cervantes, Montaigne, Horácio, Shakespeare, Aristófanes, Platão, dentre outros. A música e a fotografia também aparecem representadas, respectivamente, por Haydn, Vivaldi, Mozart, Wagner, Schumann e Nadar. Alguns dos críticos especializados na prosa de Assis Brasil identificam nela o estilo machadiano, presente no conflito entre ser e parecer. Além disso, algumas motivações provenientes do estilo de Eça de Queirós e Flaubert, como

o uso do *flashback*, por exemplo. Em certa medida tanto o conflito e a ambigüidade machadianos, quanto o *flashback* dos escritores europeus estão presentes, guardadas as semelhanças e diferenças, na obra do autor gaúcho. Também aparecem nos três romances em discussão. É Assis Brasil quem confirma, na referida entrevista, a importância desses autores para a sua criação:

Assis Brasil - O primeiro romance que li por inteiro foi *A relíquia*, de Eça de Queirós. Só descansei quando não havia mais nada para ler desse autor. Depois, foi a vez de Flaubert, naturalmente com *Mme. Bovary*. E depois vieram Machado de Assis e Erico Verissimo. Em seguida, Balzac, Stendhal e Zola. Dentre os modernos e contemporâneos, estão Thomas Mann, Faulkner, Hemingway, Gide, Julien Green, Cortázar, Carpentier, García Márquez, Vargas Llosa, Saramago, Günter Grass, Pascal Quignard. Antes que essa relação se transforme numa lista telefônica, resta-me dizer que li e leio muito, e de modo assistemático, guiando-me pelo instinto ou pela sugestão de pessoas a quem respeito. Não me considero particularmente influenciado por nenhum destes, mas por todos em geral; se fosse imprescindível responder à pergunta, diria que Eça ainda está no cimo desse panteão particular: com ele aprendi, ou penso ter aprendido, como se estrutura um romance e como se desenvolve uma personagem. (TORRES, s.d.)

Rastros de Érico Verissimo podem também ser encontrados nas descrições do clima que ambientam os espaços criados por Assis Brasil. A passagem do tempo é determinada pela mudança nas estações do ano, característica, aliás, frequente nas narrativas do autor de *O tempo e o vento*. Além disso, na relação discutida e tematizada por ele entre ficção e história. Essas intersecções não apontam apenas o dinamismo histórico da literatura como as transformações que ocorrem no sistema. Ao mesmo tempo, indicam a conversa de um sistema com outro. Assis Brasil dialoga com recursos de outras séries, provenientes de espaços e tempos diferentes, mantendo seu estilo próprio. O *flashback* queirosiano movimenta-se numa estrutura fragmenta e interpolada. Destacamos com essas aproximações que, da mesma maneira como os elementos de uma obra mantêm um *link* entre si, cada obra, dentro de uma série, ou fora dela, mantêm relações com outras e com as demais manifestações artísticas. Portanto, a evolução dentro do sistema só é possível quando ocorre a evolução entre a função e o elemento formador de uma obra, o que não quer dizer que um acontecimento histórico seja refletido imediatamente na literatura, ou que uma literatura substitua a outra, mas, sim, que convivem como atos de leitura.

A maneira como Assis Brasil arranja o material literário, suas motivações e unidades temáticas, especialmente no caso dos romances em exame, e a forma como compõe as funções entre os elementos das obras é que determina a continuidade de uma série por outra. Os temas, normalmente, não mudam muito. A abordagem que Assis Brasil dá à relação entre ficção e história, já tematizados por Alencar, por exemplo, é diferente. Se esse é um dos pontos identitários de sua prosa, já aí está um motivo para entendemos que houve um aproveitamento que gerou ruptura, com continuidade, na série. A ruptura e a continuação, no entanto, são entendidas muitas vezes como apagamento. Apesar da transfiguração necessária à edificação da fábula e da trama, o diálogo permanece. É esse diálogo que dá existência e mantém um sistema literário, no caso, o brasileiro. E Assis Brasil faz parte dele.

Para Leyla Perrone-Moisés, em *Mutações da literatura do século XXI*, a presença do passado nas obras atuais não se manifesta de modo diacrônico, como nos manuais de história literária, mas de modo sincrônico, que é o modo da memória” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.116-117). Nos romances de Assis Brasil, os quais, valendo-nos da perspectiva de Tynianov, podem ser lidos dentro do sistema literário, através da série em que se encontram, especialmente dentro da tradição da prosa romanesca de cunho histórico, a qual remonta, em seus começos, a Alencar, também requerem uma leitura sincrônica, memorialística, que questiona a história e a reescreve, do ponto de vista da subjetividades que nelas se edificam. Nesse diálogo, entre o sincrônico e o diacrônico, esse diferente do enciclopédico, está o ato que evidencia a correlação entre vida e literatura, num processo histórico de reconhecimento de signos e objetificação de significados.

4. Na arte, a função estética é dominante. Para a literatura, enquanto tal, isso também é verdade. Ao criar uma percepção particular do mundo, o escritor singulariza e amplia a visão desse mundo aos observadores e observadoras: os leitores e as leitoras, que podem ou não, dependendo do pacto que estabelecerem, reconhecerem-se no que estão lendo. Um dos sentidos da literatura, independentemente disso, e, paradoxalmente, em função disso, é provocar a recepção, através da lógica interna do texto. Essa lógica, conforme mostramos, depende, não exclusivamente, mas principalmente, da criatividade, ou seja, da maneira como cada autor arranja o material literário, a fim de lhe conferir certa expressividade, ou, como aponta V. Chklovski, em *Teoria da literatura – Formalistas Russos* (1973), no sentido de reforçar os objetos e, com isso, libertá-los do automatismo. Ao fazer tal afirmação, Chklovski (CHKLOVSKI, 1973) tem em seu horizonte de expectativas a definição de arte como a violação do ritmo prosaico da vida. Isso já é uma visão bastante singular e ao mesmo tempo histórica, pois, com resquícios aristotélicos, demonstra entender a arte não como uma manifestação das coisas como elas são, mas como uma significação, que

comunica/expressa, independente daquilo que elas possam vir a ser, e porque elas podem ser. E podem ser muitas coisas.

Uma vez feito o dialógico ente Tomachevski e Tynianov (1973), contando com a contribuição de outros teóricos, uma pergunta parece-nos necessária, para garantir a verossimilhança do trabalho: criação e/ou inspiração? Assis Brasil é quem responde, na mesma entrevista já citada. José Pinheiro torres questiona o autor se ele acha importante a técnica:

Assis Brasil - Técnica literária - eis um sintagma diabolizado em certos meios cultos: é como se a literatura derivasse apenas da inspiração (sabe-se lá o que é isso), ou que a técnica fosse algo menor, própria dos obreiros manuais, dos carpinteiros e alfaiates. A verdade é outra: qualquer arte possui sua técnica. Tinham razão os arquitetos das catedrais góticas: *ars sine scientia nihil est*. Entendo a técnica literária como a soma das condições necessárias à escrita. É o senso de medida na frase, sua musicalidade, a perfeita construção do diálogo, a eficiência descritiva e narrativa e, em especial, a idéia de proporção da peça inteira, de modo que suas partes dialoguem com a necessária harmonia compositiva. Técnica também é não atrapalhar-se com as palavras; ao contrário, é fazer com que trabalhem a nosso favor. Técnica é entender o axioma: o que se corta, ganha-se - os leitores, aliviados, agradecerão essa higiênica providência. Técnica é saber que não se escreve para desabafar, mas para construir uma realidade estética autônoma, a ser fruída pelos leitores. Dominar a técnica é escrever de tal maneira que o leitor queira saber o que virá no capítulo seguinte. É, por isso, dizer algo novo a cada frase. (TORRES, s.d.)

Parece possível concluir que, em literatura, “haverá um método, caso contrário a obra será ilegível.” Primeiro, a *emoção*; depois, a *razão*. Literatura é inspiração. É técnica. É trabalho. É problematização da teoria, sem determinismos. É autorreflexão. Assim também é a escrita de Assis Brasil, “um romancista ao sul”, expressão que intitula o livro de Débora Mutter, e ao mesmo tempo nos permite pensar a prosa de ficção do autor como o resultado do trabalho com o universal, o gênero romanesco, e o particular, o espaço sulino, o qual, ao não ser tratado de maneira localista, uma vez que os dramas ali vivenciados são do campo do humano, desfaz fronteiras, assim como sublinha debates, de que é exemplo a íntima relação entre literatura e história; como o que se dá em termos metaficcionalis, quando é a arte que está sendo pensada e experienciada, nas mais diferentes semioses. Desse trabalho, resulta a particularização do universal e a universalização do particular. A metáfora da visita ilustra essa possibilidade de leitura.

Em busca do processo de criação desse escritor, da mesma forma que Sandro Lanari, o Historiador e o Maestro Mendanha, guardadas as devidas proporções, viajamos até ao Rio Grande do Sul do passado na sincronia de cada romance. Somos, por meio dessa reflexão, mais uma visitante a integrar o conjunto, representado por *O pintor de retratos*, *A margem imóvel do rio* e

Música perdida. Na bagagem, pudemos levar os formalistas russos, Tomachevski e Tynianov (1973), a fim de pensar a estrutura da obra literária, mas também sua historicidade; sincronia e diacronia. E, no finalzinho, Chklovski (1973). Eles nos ajudaram a abrir as portas da ficção do autor gaúcho. Além deles, coube na bagagem Antonio Candido (2000), David Perkins (1999), Débora Mutter (2017), José Pinheiro Torres (2018), Leyla Perrone-Moisés (2016), Marilene Weinhardt (2011), Wolfgang Iser (1999). O próprio autor realizou conosco essa jornada, assim como sua esposa. Contribuição, aliás, fundamental durante o trajeto. Da composição do todo e das partes dessa jornada, entendemos que a criatividade de Assis Brasil e da sua estética residem entre as margens imóveis dos rios do trabalho com a(s) linguagem(ns) literária, entre razão e emoção. Lá onde a música não está perdida, e sim harmonizada no fio da palavra; onde a fotografia do espaço e do tempo remontam passado e presente, história e ficção, da maneira como poderiam ter sido. Lá, principalmente, está o ficcionista e o oficinairo.

REFERÊNCIAS

- ASSIS BRASIL, L. A. de. *O pintor de retratos*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- _____. *A margem imóvel do rio*. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- _____. Escrever, todos escrevem. In: PECHANSKY, C. (Org.) *A face escondida da criação*. Porto Alegre: Movimento; Pelotas: UFPel, 2005. p.61-76.
- _____. *Música perdida*. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. Estudos de Teoria e História Literária. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento In: EIKHENBAUM, B. et alii. *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973. p.39-56
- ISER, W. A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção. In. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS – Série traduções*. Porto Alegre, volume 3, número 2, março de 1999.
- LUKÁCS, G. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- PERKINS, D. História da literatura e narração. In. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS – Série traduções*. Porto Alegre, volume 3, número 1, março de 1999.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações da literatura do século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MUTTER, D. Um romancista ao Sul: a ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil. Porto Alegre: BesouroBox, 2017.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. et alii. *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973. p.169-204.

TYNIANOV, J. Da evolução literária. In: EIKHENBAUM, B. et alii. *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973. p.105-118.

TORRES, J. P. *Entrevista com José Pinheiro Torres*. Disponível em: <http://www.laab.com.br/bio.html>. Acesso em: 20 jul. 2018.

WEINHARDT, M. *Ficção histórica: teoria e crítica*. Ponta Grossa: UEPG, 2011.

DANIELA SILVA DA SILVA é mestre (2006) e doutora (2010) em Letras, na área de Teoria da Literatura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), com pós-doutorado em andamento (2018), no Programa de Pós-Doutorado da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade de Buenos Aires (UBA). Atualmente é professora da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), atuando como professora e pesquisadora do Departamento de Letras, na linha de pesquisa Texto, memória e cultura. Dentre suas publicações estão o artigo “Circulação do argumento da censura no Brasil: o caso das biografias” (Testimonios, 2018) e o capítulo de livro “Estratégias memorialísticos na contemporaneidade: a historiografia literária como acervo e uma romancista como biógrafa do passado” (Artes e discursos na contemporaneidade, 2017).