

Ana Maria Pereira do Rego Monteiro

DEUS, O SOL, SHAKESPEARE: EXORCIZAR PELA ARTE

Florianópolis

1985

DEUS, O SOL, SHAKESPEARE: EXORCIZAR PELA ARTE

OU

DEUS, O SOL, SHAKESPEARE: O DISCURSO DA DES-ORDEM CRIADORA

OU

DEUS, O SOL, SHAKESPEARE: O CAOS NOSSO DE CADA DIA

OU

DEUS, O SOL, SHAKESPEARE: A ROTINA DA CONDENAÇÃO E A CON-
DENAÇÃO NA ROTINA

OU

DEUS, O SOL, SHAKESPEARE: O UNIVERSO TRANSGRESSOR DA ORDEM

OU

DEUS, O SOL, SHAKESPEARE: SUBVERTER PARA CRIAR

OU

DEUS, O SOL, SHAKESPEARE: A IDÉIA DE PROFUNDIDADE DO ABISMO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS

PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Aos amigos

das cidades-mar de acolhida,
o carinho.

À Celina e Patrícia, a certeza
de que a amizade não é pirandelliana,
simplesmente é.

À Janete, fluxo do silêncio
interesse, confiança,
disponibilidade.
Amiga.

Às pequenas ternuras mestres/aprendizes do amor

no início: mônica, valéria, denis
durante: juliana, renato, victor
no término: natália, marcos

OBRIGADA!

À Zahidê, todos os momentos
fragmentos
sérieux = responsables,

OBRIGADA!

Para meus pais, em mim.

Para NANISO, do tamanho do mundo ...

RESUMO

Esta pesquisa centraliza seu interesse no romance Deus, O Sol, Shakespeare, publicado na década de 70 e que, ao lado de Os Que Bebem Como Os Cães, O Aprendizado da Morte e Os Crocodilos, integra o CICLO DO TERROR de Assis Brasil.

Para alcançar os objetivos a que se propõe, o trabalho estrutura-se em duas partes: a primeira situa o romance no corpus do CICLO DO TERROR, demonstrando o modo como se dá a atualização renovada do termo *terror* no universo ficcional de Assis Brasil. A segunda parte utiliza dados teóricos sobre a técnica de colagem no universo romanesco, a intertextualidade e a construção em abismo, demonstrando o caráter inovador da narrativa na intencionalidade de romper com os cânones tradicionais da criação literária.

Disto resulta a confirmação de que na sociedade contemporânea, marcada pela postura sempre passiva e alienada do indivíduo, somente a arte pode se constituir em possibilidade de des-ordem da ordem estabelecida.

RESUMÉ

Le noyau de cette recherche est l'étude du roman Deus, O Sol, Shakespeare, publié dans les années 70. Ce roman forme avec quatre autres, le CYCLE DE LA TERREUR. Les autres sont: Os Que Bebem Como os Cães, O Aprendizado da Morte et Os Crocodilos.

Pour atteindre les objectifs de départ, le travail est divisé en deux parties: dans la première, le roman placé dans le corpus du CYCLE DE LA TERREUR, montre quelle est la conception de l'auteur du mot *terreur*. Dans la deuxième, en utilisant des données théoriques sur la technique du collage dans l'univers romanesque, tels que l'intertextualité et la mise en abîme, on démontre le caractère nouveau du récit et son intention de rompre les canons traditionnels de la création littéraire.

De tout cela, il résulte que, dans la société contemporaine, marquée par l'attitude toujours passive et aliénée de l'individu, seule l'art peut se constituer en possibilité de désordre de l'ordre établi.

A função da arte não é ilustrar uma verdade ou mesmo uma interrogação previamente conhecida mas sim, provocar interrogações (e por vezes respostas) ainda desconhecidas.

ALAIN ROBBE-GRILLET

Êta mundo que a nada se destina
Se maior se faz mais se arruina
Se mais quer servir mais nos domina
Se mais vidas dá são mais os danos
Se mais deuses há mais são profanos
Esses pobres de nós seres humanos.

PAULO CÉSAR PINHEIRO

Tous les grands réformateurs essaient
de bâtir dans l'histoire ce que
Shakespeare, Cervantes, Molière,
Tolstoï ont su créer: un monde
toujours prêt à assouvir la faim de
liberté et de dignité qui est au
coeur de chaque homme.

ALBERT CAMUS

Ce fou est un grande sage. Mais les
hommes qui vivent d'espoir s'accommo-
dent mal de cet univers où la bonté
cède la place à la générosité, la
tendresse au silence viril, la
communion au courage solitaire.

ALBERT CAMUS

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
1.1. Conceito de Terror	1
1.2. O Corpus	4
1.3. Pressupostos Teóricos	5
2. UNIVERSO CAÓTICO	7
2.1. <u>Deus, O Sol, Shakespeare</u> em o CICLO DO TERROR	7
2.2. A Condenação e o Aprendizado	9
2.3. A Saída	14
3. UNIVERSO <i>CAÓTICO</i>	16
3.1. Romance de Colagem	16
3.1.1. Linguagem Verbal	18
3.1.2. Linguagem Visual	22
3.2. Intertextualidade	27
3.2.1. O Intratexto	27
3.2.2. O Discurso Literário	36
3.2.3. O Discurso Bíblico	45
3.2.4. O Discurso Popular	46
3.3. Construção em Abismo	54
3.3.1. A Entrevista	59
3.3.2. O Álbum	62
4. CONCLUSÃO	64
5. BIBLIOGRAFIA	68
6. NOTAS	77

CONVENÇÕES

As indicações de páginas dos textos de Assis Brasil contidos nos volumes:

- a) Deus, O Sol, Shakespeare;
- b) Os Que Bebem Como Os Cães;
- c) O Aprendizado da Morte;
- d) Os Crocodilos;

serão feitas, entre parênteses, no corpo do texto, como segue:

- a) simplesmente o número da página e/ou DSS e o número da página;
- b) OQBCC seguido do número da página;
- c) OAM seguido do número da página;
- d) OC seguido do número da página.

1. INTRODUÇÃO

1.1. Conceito de Terror

Na década de 70, o crítico, ensaísta e romancista Assis Brasil publica quatro romances que serão reunidos, posteriormente, em um único volume, sob a denominação de CICLO DO TERROR.

Em um primeiro momento, ao estudioso do ficcionista piauiense, chama a atenção o termo "terror", o que agudiza o interesse pelo conhecimento das obras que compõem o seu último ciclo de publicações: Os Que Bebem Como Os Cães, O Aprendizado da Morte, Deus, O Sol, Shakespeare e Os Crocodilos.¹

Do latim *terrore*, a palavra "terror" significa um estado de grande pavor ou apreensão; grande medo ou susto; pavor.² No âmbito das ciências psicológicas, se encontra uma maior precisão na definição do termo. Para este campo do conhecimento, o Medo é uma emoção que se marca pela referência a "algo" limitado, concreto, identificável.³ O Terror, na escala de graduação do Medo, aparece, então, como o seu mais alto grau de ação e

deste difere na medida em que se caracteriza por não admitir nenhuma concretização, nenhuma comprovação perceptiva tátil ou visual.

Etimologicamente a expressão *terror* está presa ao radical *terr*, comum igualmente à expressão *terra*. Os significados levantados aproximam as duas expressões, visto que permitem um elemento significativo comum a partir da idéia de *estar preso a algo*. Esta idéia evolui para uma abrangência maior no significado *paralisação*.

A imobilidade, o retardamento da ação inerente à ação do *terror*, propriamente dito, leva o indivíduo, possuído da emoção aterradora, a sentir-se impossibilitado de raciocinar para, inclusive, identificar a causa do seu estado emocional. O terror gera uma espécie de asfixia mental (cobrir com terra). Daí o indivíduo, no plano objetivo, surgir petrificado, confundido com a terra - aterrorizado - imóvel, sujeito à inércia.⁴

Analogamente, assim se apresentam as personagens do CICLO DO TERROR de Assis Brasil: confundidas com o mundo que lhes é dado experimentar, sem identidade, aterrorizadas. Seres que povoam um espaço ficcional denunciador de um universo contemporâneo que desindividualiza, massifica e *absurdiza* o indivíduo, estas personagens reduplicam o homem moderno que, obrigado por uma estrutura sócio-econômica a competir ininterruptamente, torna-se um solitário, entregue às suas próprias forças, aprisionado em uma situação de conformismo.

De outra parte, na busca de mecanismos de fuga desta situação que o faz cada vez mais isolado, tomado de ansiedade, o indivíduo é empurrado ao conformismo, ao automatismo. Mascara-se, então, da personalidade que lhe é imposta pelos padrões

sócio-culturais, renuncia à sua força autônoma e, desindividua-
lizado, torna-se desamparado, impotente, inseguro, objeto de si
mesmo e do todo social.

Em Assis Brasil, o significado do termo *terror* se de-
preende da situação permanente de se estar condenado, aprisio-
nado, impossibilitado de agir, de ser. Estado de condenação que
massacra o indivíduo e que o faz mover-se como autômato em meio
à realidade que lhe é imposta. A idéia de ansiedade,⁵ como pa-
ralela à de terror, se objetiva a partir de Deus, O Sol, Sha-
kespeare. É neste romance que o consumismo capitalista, impul-
sionador da rotina, se torna um dado objetivo para o julgamen-
to dos textos. Enquanto nas demais obras do CICLO DO TERROR a-
parece subjacente a outros fatores imediatos da narrativa ou
mascarado na ação de alguma personagem, em Deus, O Sol, Sha-
kespeare, surge em sua forma plena.

No entanto, embora condenadas, as personagens de Assis
Brasil envidam um aprendizado na busca de uma saída para o es-
tado de condenação em que se encontram, a partir de uma cons-
ciência da situação por elas vivenciada. Através de uma luta so-
lidária - e não solitária - pretendem enfrentar e entender a
realidade, na tentativa de encontrar uma saída qualquer.

Apresentam-se, assim, como elementos recorrentes nos
quatro romances do CICLO DO TERROR, o estar condenado, o pro-
cesso de aprendizagem e a busca de uma saída possível.

Este trabalho tenciona analisar o romance Deus, O Sol,
Shakespeare mostrando como esses elementos recorrentes aí apa-
recem, no intuito de também interpretar o conceito de terror de
Assis Brasil. A semântica da palavra terror, empregada como
terminologia para um conjunto de obras, sugere o questionamento

do absurdo⁶ da situação existencial do ser humano.

O romance escolhido no ciclo, por sua vez denunciador de uma realidade caótica, é o universo ficcional igualmente caótico em que se exploram os elementos temáticos que expõem a situação existencial do homem moderno. A complexidade artesanal resultante da diversidade de técnicas de composição é a objetivação, no plano formal, do *terror* de Assis Brasil.

Deus, O Sol, Shakespeare, romance de colagem, é irreduzível a um conceito unificador. Questiona, denuncia e critica a situação do homem moderno em uma sociedade que automatiza, desindividualiza e esmaga o indivíduo, empregando múltiplos recursos ficcionais.

1.2. O Corpus

Em cerca de cento e vinte páginas, conta-se a estória de Hugo, um comerciário, que já fora garçom, motorista, lavador de pratos, professor, jornalista, vendedor, alfaiate, guia de cego. A personagem mora no Rio de Janeiro, vive com a mulher, Adelaide e com a empregada, Natália. Trabalha oito horas no comércio, "12 ou 14 horas por causa da condução ruim e das empadas ou pastéis na confeitaria ou do almoço no restaurante do Luna às quintas-feiras, dia dos pratos baianos, como um ônibus ou dois ônibus devorando pelas suas 4 portas." (17)

Decidido a romper com uma rotina que o condena a uma existência sem prazeres, a um automatismo de gestos, pensamentos e ações, Hugo se atira em um Hoje que se marcará pela desordem da ordem. É o início da narrativa, no *Dia da Salvação*. (7)

Mesmo que a des-ordem, o projeto de Mudança defendido

pela personagem, estabeleça uma nova ordem, esta será criativa, não depressiva mas excitante, será a descoberta do imprevisto, do inesperado.

O projeto de Mudança pretende, acima de tudo, sacudir consciências adormecidas sob valores impostos por uma sociedade que só considera o indivíduo enquanto ser consumista e consumível. A trajetória ziguezagueante de Hugo e seu discurso são atos de alerta contra o poder da rotina que condena à alienação do indivíduo.

Nesse universo, no entanto, a incomunicabilidade predomina. Hugo, então, após um dia de luta solitária, volta para casa e mata Natália, símbolo da acomodação, da passividade. Aguarda julgamento por homicídio, internado para tratamento psiquiátrico.

Louco, faz um álbum, a "Antologia do Medo", composto de fotografias de revistas e jornais e, de um poema. O álbum é a síntese da consciência lúcida de um ser enlouquecido na e pela violência do mundo moderno.

1.3. Pressupostos Teóricos

Por sua estrutura, a narrativa de Deus, O Sol, Shakespeare remete a pesquisa ao estudo da intertextualidade a partir das idéias de Michael Bakhtine,⁷ posteriormente retomadas por Julia Kristeva.⁸ Bakhtine mostra que o discurso de um autor resulta do cruzamento de vários discursos, elaborados por todos e captado, em especial, pelo artista, espécie de elemento catalizador. A intertextualidade é, pois, o processo em que o discurso literário é o lugar privilegiado, para o qual convergem

elementos dos mais variados campos: político, científico, filosófico, religioso, artístico.

A narrativa de Assis Brasil remete, ainda, à sua análise enquanto construção em abismo, segundo a terminologia de Gide⁹ encontrada em seu Diário e revista por Lucien D'Allembach,¹⁰ Jean Verrier,¹¹ dentre outros teóricos da literatura.

O estudo da obra enquanto romance de colagem na abordagem das linguagens verbal e visual encontradas no texto, conduz às teorias vanguardistas das décadas de 50/60.¹² Para a *leitura* das fotos que compõem, juntamente com um poema, o álbum "A Antologia do Medo", além dos pressupostos teóricos dessas vanguardas brasileiras, A Câmara Clara de Roland Barthes¹³ oferece subsídios para a decodificação da linguagem fotográfica. Segundo Barthes, através do olhar crítico e sensível, a fotografia é arte que imobiliza o instante, o qual, pela sua força de evidência, fala a seu *spectator*.

Fundamenta ainda esta pesquisa, as teorias de J.Saurí,¹⁴ Myra y Lopez,¹⁵ Erick Fromm,¹⁶ Rollo May¹⁷ que permitem repensar a idéia de terror - dela retirando todos os vínculos que a cultura popular e os filmes de Frankstein e Drácula estabeleceram com a sobrenaturalidade - tornando-a uma palavra síntese do absurdo do homem contemporâneo.

Pretende-se, ainda, a título de conclusão, a partir da análise voltada para a composição artesanal do texto, discutir a modernidade da obra enquanto romance que reflete uma realidade complexa.

2. UNIVERSO CAÓTICO

2.1. Deus, O Sol, Shakespeare em o CICLO DO TERROR

O terror, uma das fases do ciclo emocional do medo, caracteriza-se pela completa inibição das atividades mentais e motoras do indivíduo,^{1º} motivada por algo inexplicável.

Os romances do CICLO DO TERROR, por sua vez, atualizam fatos que anulam a individualidade das personagens, condenando-as à imobilidade, à inércia. Assim, vários fatores advindos da mesma realidade social, moldada conforme padrões deformadores capitalistas, imobilizam as personagens, impedindo-as de alcançarem seus ideais, como se estivessem paralizadas por alguma força *aterradora*.

A apreensão desta visão da realidade presente nas quatro narrativas, faz compreender, igualmente, a existência de um terror inconsciente bloqueador da ação do indivíduo. Há, portanto, um atributo dominante entre os setores literário - os romances do CICLO DO TERROR - e psicológico - o conceito de terror. Em ambos os planos, tem-se o significado *inércia* ou *imobilidade* como característica do estado a que ficam reduzidas as personagens.

Do ponto de vista psicológico, a imobilidade decorre da exacerbação de um estado de medo. Em Assis Brasil, a incapacidade de agir decorre das deformações sociais e individuais causadas pelas crises e caracteres do capitalismo. A imobilidade, aí, relaciona-se com a aceitação passiva das situações anuladoras da condição de SER. Existe, portanto, nos quatro romances, o paradigma de *estar condenado* à não liberdade, à morte, à rotina, ao entredevoramento, depreendido, respectivamente, dos

romances Os Que Bebem Como Os Cães, O Aprendizado da Morte, Deus, O Sol, Shakespeare e Os Crocodilos. De outra parte, há a constatação da impotência do homem para transformar a realidade, apesar das tentativas à base de um aprendizado. No entanto, não adianta lutar. O processo de destruição e anulação do indivíduo é inexorável. Esse quadro constitui-se no terror para Assis Brasil.

É nesse caos de valores desumanizados, ameaçador, desintegrador da personalidade, que desponta Deus, O Sol, Shakespeare. Publicado em 1978, esse terceiro romance do CICLO DO TERROR problematiza, como já foi dito, a condição do indivíduo em uma sociedade alienante, que o condena a uma rotina de vida massacrante, desindividualizante.

A narrativa de Deus, O Sol, Shakespeare mostra a trajetória de Hugo em uma realidade de seres automatizados por um sistema de vida predominantemente capitalista. Em um mundo no qual tempo, espaço e ações dos indivíduos são determinados pela máquina-mundo, não lhes resta senão metamorfosearem-se nas peças dessa engrenagem de comando. Fantoches de um único ato, a vida, esses seres obedecem ao poder que os manipula, sem questionarem, automaticamente.

Hugo conscientiza e pretende, além de denunciar, modificar essa realidade. A cidade grande é o palco das ações da personagem que, por um dia, se quer dona de seus próprios atos e desejos. O Hoje, de Hugo, é a metáfora do direito do indivíduo à liberdade, de fazer de seu tempo, de seu espaço, de suas ações, o que bem entender.

2.2. A Condenação e o Aprendizado

A narrativa começa com Hugo saindo para enfrentar a mesmice do seu dia-a-dia: o mesmo ônibus, o mesmo trabalho, o mesmo homem na mesma praça falando as mesmas coisas para os mesmos desocupados. Nesse dia, porém, em um gesto resoluto, atira pela janela do ônibus sua pasta de papéis iniciando, com isto, o Dia da Salvação, a completa ruptura com o passado de submissão e passividade para com a rotina que até então dirigia sua vida.

Essa rotinização se manifesta como anonimidade e como tirania de um poder impessoal que dita a cada indivíduo seu comportamento e modo de pensar. No mundo da rotina o homem se move como uma instintividade mecânica. Para se libertar deste cotidiano/prisão o indivíduo precisa cometer uma violência.¹⁹ Daí o projeto de **mudança** de Hugo, que nada mais é do que a violência pensada contra o estado de condenação à rotina imposto ao indivíduo. O projeto de **mudança** é o *leitmotiv* da narrativa e que se resume, segundo Hugo:

"Com a mudança do horário, com a mudança do calendário, com a mudança do itinerário, com a mudança do fichário, com a mudança do leprosário, com a mudança do corolário, ninguém mais precisaria atirar nos ouvidos ou se atirar dos ouvidos." (30)

Esse projeto de **mudança** pressupõe o não acatamento de uma ordem social pré-estabelecida que enquadra o indivíduo em molduras de comportamento no trabalho, na família, no lazer, naquilo, enfim, que constitui a sua possibilidade de viver. Hugo propõe-se, então, a criar a des-ordem da ordem embora esta des-ordem possa se tornar uma nova ordem. Todavia, seria uma ordem anárquica-constructiva, "seria uma confusão não organizada, não bitolada, rotina que quebrava os ângulos e desbotava as co-

res de qualquer um. Seria uma confusão que excitaria em vez de deprimir, uma anarquia que incentivaria em vez de abafar. A anarquia construtiva." (44)

Na tentativa de fugir à situação de condenado à rotina, Hugo move-se des-organizadamente em um espaço e tempo de seres também condenados, robotizados.

Estar condenado à rotina do cotidiano é estar condenado à luta solitária, egoísta, estéril. A rotina, em uma sociedade competitiva, condena o indivíduo ao consumismo e o leva ao confronto com o outro pelos chamamentos consumistas de um mundo cada vez mais desumanizado pelo domínio da tecnologia.

Conduzido, portanto, pela eficiência dos *mass media*²⁰ o indivíduo vive para consumir, induzido ao consumo permanente da produção do mercado. Os *mass media* constituem-se no ópio, "embriagam, enlevam, divertem, abrem a sua bolsa, e sempre acumulam um tijolo de embrutecimento." (25)

Condenado à rotina consumista, o homem moderno, inconsciente desse processo de coisificação, dessa manipulação de sua personalidade, não possui nenhuma relação concreta com os objetos que lida: consome como produz, alienadamente. No mundo de coisas onde vive, sua única relação com elas se estabelece no seu manejo e consumo automatizados.²¹

Objeto entre objetos, alienado de si mesmo, coisificado, esse indivíduo solitário, desindividualizado, fragmentado, desempenha a trajetória rotineira determinada pela sociedade que o manipula. Transforma-se, então, em um-objeto desta mesma realidade, consumindo-a e sendo por ela consumido.

Nesse universo do consumismo, Hugo, o des-ordeiro, lança-se em um espaço e tempo sócio-históricos de acomodação, de

passividade, em busca de consciências solidárias com o seu projeto de **mudança**, a violência utópica contra a violência real de uma rotina que imobiliza e desumaniza o indivíduo.

Dai o Dia da Salvação, quando o tempo/espço do relógio^{2 2} cede lugar ao tempo/espço do indivíduo, a partir da des-ordem da rotina na e pela mudança dos hábitos, em conformidade com a quebra da pontualidade dos dias:

"Não adiantava mudar de emprego, de condução ou de confeitaria ou de um restaurante, se o horário era sempre o mesmo e a noite terminava à noite." (17)

A **mudança** começa, portanto, pela quebra dos ponteiros do relógio, máquina automática, símbolo de um tempo de atos também automáticos. Na tentativa de sair do estado de imobilidade da cela/rotina, Hugo atira-se, com a violência do desejo consciente, contra os atos mecânicos do cotidiano, subvertendo-os: recebe gorjeta do garçom, dá gorjeta ao trocador do ônibus, apresenta-se em um escritório qualquer para trabalhar, bate à porta de uma mulher que não é a sua.

Antítese do homem moderno, envolvido nos apelos publicitários ao consumismo, neles enredado, Hugo não quer viver o mal-estar da civilização,^{2 3} marcado pela renúncia à felicidade total em troca de uma relativa estabilidade. Hugo não mais aceita a incapacidade de reagir, a condenação à imobilidade, à alienação. Rebelar-se contra o automatismo que torna as relações entre os homens importantes enquanto portadoras de um interesse imediato. Insurge-se contra o modo pelo qual os homens se usam e se descartam, assim como fazem com os objetos em oferta nos *mass media*. O mesmo processo de consumo se opera no que concerne aos sentimentos, produto oferecido no mercado das relações humanas a serem adquiridos, usados e descartados de acordo com

a necessidade momentânea e individual.

Com a **mudança**, a vida/rotina, "todo mundo andando sem apetite nas horas marcadas por obrigação, nas horas sociais, entre o emprego e a morte" (30), se transformaria. Para tanto, se faz necessário **mudar** de dentro para fora. Isto é, em um primeiro momento, a conscientização do ser *domesticado* de sua realidade. Em um segundo momento, a luta, afinal, para **mudar** esta dada realidade. Daí, então, através de uma luta anônima, o indivíduo transforma a realidade. Apresenta-se, portanto, como um "construtor anônimo" da Nova Era.

Desse modo, a partir do projeto de Hugo, o que se constitui hoje no "destino de muitos: a liberdade intermuros, a liberdade vigiada pelas grades das portinholas, a liberdade dos cães que bebem de cabeça baixa" (74), desaparece e conquista-se, finalmente, a verdadeira liberdade de ser. Hugo se vê como a consciência de um mundo no qual o indivíduo é um mero ator/espectador de sua própria condenação:

"Todos me olham admirados porque sabem que sou a consciência deles a consciência do mundo." (107)

O estado de condenação existe, assim como o projeto de **mudança** elaborado pela personagem. Resta, então, desenvolver o aprendizado na busca de uma saída possível. O processo de aprendizagem se dá, na narrativa, pela proposta de **mudança**, a partir de uma luta solidária. No entanto, em um universo de seres passivos, a luta para **mudar** o cotidiano, "a maravilhosa beleza das corrupções políticas, deliciosos escândalos financeiros, agressões políticas nas ruas, e de vez em quando o cometa dum regicídio que ilumina de Prodígio e Fanfarra os céus usuais e lúcidos da Civilização quotidiana" (109), é uma luta solitária, logo, impotente.

A incomunicabilidade caracteriza esse mundo de seres solitários e passivos. Hugo, em sua trajetória obsecada pela quebra da rotina, a cada encontro com o outro obtém como resultado a não resposta. Seus interlocutores sentem-se ameaçados e fogem:

- "- Qual o remédio então, que receita? A anarquia?
Não, o senhor não alcançou. A receita, a grande receita, é a mudança. mudança. O senhor ouviu bem?
- Mudança? De que? O que é isso?
- Mudança do horário, da semana, do itinerário (...). Criar, meu amigo, criar para excitar e não repetir.
- Como assim? E a ordem? E a Constituição?
- Como assim? Essa é muito boa. Se eu lhe disser que hoje dei gorjeta a um trocador de Ônibus, que jantei às nove horas da manhã, que um garçom me deu um cruzeiro de gorjeta, que vou trabalhar daqui a pouco num escritório onde nunca pus os pés, que ao meio-dia lancharei numa livraria, que à noite estarei com uma esposa que nunca foi a minha, num apartamento completamente desconhecido para mim.
- Desculpe, desculpe, tenho que descer aqui, esse é o meu ponto, espera aí motorista, até logo, até logo." (35-36)

O aprendizado, porém, não termina nas ruas da cidade grande. De volta à casa, encontra Natália: "já estava enjoado da cara de Natália, dos palpites de Natália olhando televisão, dos elogios de Natália à mulher, dos cochichos de Natália, da cantiga de Natália na cozinha, dos peitos de Natália debruçados no prato de sopa, dos olhos de Natália escorrendo rímel, dos cabelos encáracolados de Natália." (29) Logo, "necessitava matar Natália" (68), símbolo do ser alienado e objeto da sociedade consumista. Morta Natália, Hugo é condenado por homicídio.

Em um mundo de condenação à rotina, o aprendizado - o projeto de mudança - pretende levar a personagem a uma saída pelo ato de criar. A feitura do romance, *A Significação da Re-*

construção Ilógica ou *Deus, O Sol, Shakespeare* ou..., instaura uma pergunta: a criação artística é a saída? Ou ainda: há saída para a condenação que a civilização moderna impõe ao homem?

2.3. A Saída

A consciência de um estado de condenação, que é o processo de aprendizagem, a partir de um projeto de mudança, de tentativa de transformação da realidade que lhe é imposta, conduz a personagem a buscar uma saída. Para Hugo, a saída está na criação artística pois "é a arte de nossos dias que 'reflete' os conflitos da sociedade tecnológica, num plano de crítica social em que se situa, seja ela declaradamente participante ou não." (57)

A tentativa de encontrar uma saída leva Hugo a escrever um livro de múltiplos títulos, assim como múltiplas são as possibilidades de apreensão e leitura do objeto artístico. O autor-personagem da *Significação da Reconstrução Ilógica, Deus, O Sol, Shakespeare, O Dia da Salvação* ou ainda *Da Pré-História ao Apocalipse* (53) sabe que o texto literário é o lugar da denúncia e do questionamento. Espaço onde personagens revelam, desnudam o presente da História do indivíduo que, se não for transformado, se reduplicará no futuro. O indivíduo vive uma realidade apocalíptica e na arte e por meio da arte pode-se abrir os caminhos para além das "consciências lógicas e práticas" (107). Arte de denúncia e preocupação estética. Arte que se pretende, significada e significativamente, instrumento lúcido de transformação de um tempo apocalíptico.

Em todas as narrativas do CICLO DO TERROR as personagens,

seres condenados, buscam uma saída. Todavia, impotentes, porque quixotes de uma luta desigual e solitária em um universo de criaturas *aterrorizadas*, a culminância desta luta é o gesto solitário que leva à morte: através do suicídio²⁴, do entredevolvimento²⁵ e da loucura²⁶.

Deus, O Sol, Shakespeare é o livro do autor-personagem em uma trajetória obsecada pelo desejo consciente de reconstrução, através da arte, de um mundo destituído de valores fundamentais à essência do indivíduo enquanto ser. O universo no qual Hugo se move, enlouquece-o.

Louco e, portanto, sujeito lúcido de uma sociedade que não quer ouvi-lo e que pretende impedir a expressão de verdades para ela insuportáveis²⁷, Hugo prossegue sua trajetória crítico-denunciadora. A procura de uma saída para a realidade caótica através da criação, reduplica a narrativa de Deus, O Sol, Shakespeare em um álbum, "Antologia do Medo", entregue a Adelaide que sabia que "o progresso, a civilização, as coisas tornadas 'fáceis' para o homem, haviam assassinado meu marido." (113)

A lucidez de um louco²⁸ é portanto projetada como *enclave* no livro do autor-personagem, sintetizando a idéia de que o progresso tecnológico é responsável pelo cotidiano instaurador de uma rotina que se constitui na violência maior do homem contra o próprio homem.

Há saída para o homem-condenado? Em Deus, O Sol, Shakespeare, Assis Brasil critica essa realidade/terror que bloqueia a saída. Assim, para romper o bloqueio, escancara, no universo ficcional, o real referenciado e o reconstrói simultaneamente, mostrando a nova ordem na *des-ordem*. Criar é ser livre, fugir à

condenação. Reinventar-se. Daí, Deus, O Sol, Shakespeare e sua aparelhagem artística des-ordeira.

3. UNIVERSO CAÓTICO

3.1. Romance de Colagem

"En art, cependant, le désordre porte un nom: le collage, conçu justement pour traduire fidèlement le désordre 'existentiel' et 'idéologique' de la réalité."

(Michel Zérafra)

O romance Deus, O Sol, Shakespeare assimila essa des-ordem, transformando-a em instrumento artesanal adequado à articulação de sua estrutura narrativa. Dentre todos os romances do CICLO DO TERROR é neste que Assis Brasil vai recorrer a inúmeros artifícios técnicos que lhe permitem produzir a complexidade desejada, abalando o leitor menos sensível, levando-o a uma posição crítica diante do que se lhe oferece à leitura. Transforma ainda o seu texto em objeto romanesco exemplar da anulação de fronteiras entre os vários setores artísticos e seus respectivos recursos técnicos. Deus, O Sol, Shakespeare é a expressão que se pretende definidora da própria realidade, garantindo os atributos que a História está a exigir da literatura.

A multiplicidade de técnicas e de abordagens temáticas inseridas em uma narrativa igualmente fragmentada e des-ordenada, reflete uma realidade também fragmentada e caótica. A fragmentação do romance, decorrente do desejo de se tornar porta-voz do real, tem a ver com a impossibilidade de se resgatar uma visão de mundo coerente. Expressar essa realidade tornada opaca requer a superação dos moldes romanescos tradicionais, insuficientes na contemporaneidade.

Deus, O Sol, Shakespeare, portanto, se organiza a partir da confluência de um conjunto de procedimentos novos, arranjados de modo a se transformarem em maiores esclarecimentos no plano semântico da narrativa.

É diante disso que se vai observar o aproveitamento das contribuições da estética do cinema, da linguagem técnica da teoria literária, do drama, da poesia, da linguagem fotográfica, dentre outras.

Um levantamento desses vários recursos dão conta de um número significativo de contribuições. Dentre todas, dar-se-á preferência a estes anteriormente mencionados, uma vez que sua presença é fundamental à estruturação semântica e formal do texto. Além disso, podem ser agrupados em dois setores formalmente distintos:

- 1 - linguagem verbal
- 2 - linguagem visual

No conjunto de fragmentos da linguagem verbal, destacam-se:

- a - teoria literária
- b - poesia
- c - cinema

d - drama

No conjunto da linguagem visual:

a - fotografia

b - aproveitamento do espaço em branco.

3.1.1. Linguagem Verbal

Considerando inicialmente as contribuições dos fragmentos da linguagem verbal, pressupostos técnico-literários surgem, na narrativa, na titulação de capítulos: "Estrutura Narrativa" (7), "O Romance Como Forma de Conhecimento: Discurso Sobre a Estrutura da Criação" (55), assim como em epígrafes que anunciam o conteúdo do discurso, introdutórias de conferências (10) (25); da entrevista do narrador-romancista (55) e, ainda, como rubricas do "Texto-Teatro" (76).

No capítulo "O Romance Como Forma de Conhecimento: entrevista do autor de A Significação da Reconstrução Ilógica, concedida ao Jornal do Estafeta Literário", - fragmento da narrativa que será abordado posteriormente no item 3.3.1 deste estudo -, encontra-se a discussão da estética do romance. De outra parte, no decorrer do romance, há exemplos de parênteses que abrigam anotações técnicas alusivas à própria feitura do livro:

"... e ter os seus secretários com pinta de galãs (Não, apagar o último pensamento)". (46)

"Menina de verde, linda e fresca como uma normalista. (Depois risco isso)". (48)

O capítulo "Estrutura Narrativa" sintetiza a intenção da obra: romper com o tradicional. Isto é, as ações da personagem, neste capítulo, denunciam a mesmice do cotidiano e, a partir de dois fatos - a gorjeta dada ao trocador do ônibus e o

lançamento pela janela da pasta de documentos numa simbologia à quebra da rotina profissional - inicia o rompimento de sua estrutura cotidiana de vida.

A trajetória da personagem, de ruptura de seu tradicionalismo de vida, analogamente se dá, no plano da enunciação, em um texto de rupturas, de cortes, de anti-convencionalismo literário. Assim, o leitor se encontra diante de um texto inovador no nível da história e no nível do discurso.

Essa analogia é, portanto, a determinação da personagem em des-ordenar a ordem - a rotina - estabelecida e a estruturação anti-tradicional de uma narrativa elaborada na pluralidade de gêneros, de pontos de vista, de temas. Em síntese, a quebra do tradicionalismo presente nas atitudes da personagem se atualiza na composição anti-tradicional do discurso ficcional. Deus, O Sol, Shakespeare é, então, um romance de colagem de múltiplas técnicas e recursos possíveis à feitura de um texto literário.

As contribuições estéticas do gênero dramático surgem, na narrativa, no capítulo "Texto-Teatro" (76), subdividido em duas partes ou cenas: o diálogo sobre as excelências domésticas e o monólogo dos três órfãos, estruturadas a partir de indicações cênicas, marcações.

O diálogo se estabelece entre Hugo e a Jardineira constituindo-se no único diálogo do livro onde se processa a comunicação. Este discurso direto discute a proposta de **mudança** pretendida pela personagem central e problematiza diferentes aspectos da relação cotidiana homem X mulher.

A segunda cena da *peça em um único ato* é o monólogo dos órfãos, o qual expõe a violência do homem contra o homem, personificada nas raças asiática, indígena e negra. Neste monó-

logo o órfão asiático descreve o massacre de Hiroxima, símbolo, na História contemporânea, das atrocidades características de todas as guerras realizadas pelo homem. Por sua vez, o órfão indígena denuncia o desastre ecológico desencadeado pelo progresso tecnológico da era moderna. A fala do órfão negro, na recuperação do passado histórico de uma raça humana, desvenda as injustiças contra esta, cometidas por aqueles que detêm o poder sócio-econômico.

O capítulo se encerra com a retomada do diálogo entre as duas personagens que abriram o ato e que, agora, se despedem: "Agora me retiro da cena, Jardineira" (98), na expectativa de experimentarem "os novos métodos, as novas idéias" (98).

No romance, a técnica da colagem remete à idéia da "montagem", no cinema. Considerando que a montagem cinematográfica se caracteriza pela interligação ou associação de idéias a partir do aproveitamento simultâneo de várias técnicas - close-up, flash-back, multiple view, fade-out, corte, dentre outras -, na literatura a "montagem" se opera na utilização de elipses, de flash-back, de associação de idéias própria ao fluxo de consciência, da diversidade de pontos de vista.

Deus, O Sol, Shakespeare, romance de colagem, utiliza técnicas próprias da arte cinematográfica, atualizando-as em seu universo ficcional. Estabelece-se, então, uma interrelação de artifícios técnicos entre as duas modalidades artísticas:

CINEMA	LITERATURA
corte/congelamento de cenas	elipse
multiple view	diversidade de pontos de vista
flash-back	flash-back
fade-out	fluxo de consciência

A atualização de recursos fílmicos na narrativa estudada pode ser apreendida, portanto, na diversidade de pontos de vista - o diário de Adelaide (112), as conferências (10) (25), o discurso jurídico (68) -, no fluxo de consciência de Hugo (106), nos cortes que fragmentam o discurso, ou ainda nas elipses que sintetizam e dão ritmo rápido ao discurso. Isto é, dão-lhe movimento (22).

No que concerne à figura estilística da elipse, cumpre ressaltar sua presença nas enumerações, sugerindo a idéia de acumulação e rapidez:

"... mas já fora garçom, motorista, lavador de pratos, professor, jornalista, vendedor de livros, comerciário, alfaiate, guia de cego, novamente professor, novamente vendedor de livros, de flores, de posters, novamente comerciário. Já fora aquele mesmo homem que estava naquela mesma praça discursando sobre a fé falida, sobre a justiça cancerosa, sobre a bondade inexistente" (7).

"Porta com o indefectível 'entre sem bater', máquinas, moças, janelas ensolaradas de vidro ray-ban, mesas e mesinhas, chefes e subchefes, secretárias, subsecretárias, secretárias das subsecretárias, contínuos e boys com a farda de seu exército privado, quadros modernos pelas paredes, um tapete vermelho, um tapete azul; o emblema da Companhia no tapete da entrada, um bebedouro funcional, com copinhos de papel, e o movimento - com licença da palavra - peculiar a uma organização que produz algo para vender" (40).

O ritmo acumulativo resultante da *fissura* da personagem em enumerar informações, dados, fatos, operando cortes de elementos constitutivos da sintaxe por meio da elipse, acelera de tal modo o curso da exposição das imagens que se sobrepõem umas às outras, tornando-se um discurso apto a demonstrar o fluxo de consciência da personagem, bem como apto para refletir o movimento cinematográfico.

Em alguns momentos desse discurso do fluxo de consciência, destacam-se características semânticas que transformam a simples enumeração em uma enumeração caótica, onde já se torna mais difícil perceber os atributos significativos das imagens estranhas entre si, que vão se associando:

"Nenhum desses lugares prejudicara os calos,
nenhuma namorada, remédio, bife grelhado ou
caubói." (14)

Assim, elipse, enumeração - inclusive caótica -, fluxo de consciência funcionam como alternativas para recuperar a memória conturbada da personagem, para acumular idéias, sobrepondo imagens.

3.1.2. Linguagem Visual

Deus, O Sol, Shakespeare chama a atenção por sua composição artesanal ao nível da imagem. Usando dos atributos significativos advindos do aproveitamento do espaço em branco, Assis Brasil impõe a necessidade de se averiguar a função semântica desta linguagem visual tão largamente empregada na feitura de seu livro.

Dois aspectos desta linguagem visual precisam ser considerados independentemente, embora ambos estejam entrelaçados entre si através do sentido temático de que são partidários e decorrentes, bem como da emoção lúdica que os perpassa e que se oferece ao leitor. O aspecto lúdico está presente na experimentação resultante do espaço de criar, inventar, despertar o prazer do jogo.

Assim, entrelaçados pelo tema e pelo aspecto lúdico, tem-se, como amostra do aproveitamento de técnicas extra-me-

diais ajustadas ao romance, dois textos. O primeiro, o poema (114) feito por Hugo. Na medida em que constitui um capítulo em Deus, o Sol, Shakespeare e, por sua distribuição no espaço em branco, este poema difere materialmente da natureza de um discurso em prosa, podendo ser considerado como exemplo de linguagem visual. É através do aspecto visual que o texto, fazendo parte de um capítulo intitulado "Antologia do Medo", chama a atenção e adquire sua especificidade no contexto do romance.

Os temas abordados neste poema antecipam, por sua vez, a natureza temática do álbum de recortes que o segue. O poema é um trecho do fluxo de consciência de Hugo ordenado em versos e diz da real civilização moderna, do homem moderno e de sua ruína enquanto homem. Trata, em suma, do mundo moderno apocalíptico.

As vanguardas poéticas da década de 50/60 e seus manifestos podem fornecer os subsídios teóricos para as considerações tecidas sobre as condições de se aventarem conotações semânticas, para as diferenças visuais, advindas da inclusão de uma poesia integrante de um capítulo de um texto em prosa.

Assim, nota-se que o espaço visual oferece uma comunicação não-verbal, sem abdicar das virtudes da palavra, uma vez que impõe um confronto entre linguagem em prosa e linguagem poética. Por outro lado, o poema se renova combinando estrofes com versos discursivos, dotados da presença de todos os componentes estruturais exigidos pela sintaxe

"Os grandes edifícios de cimento ostentam suas janelas chamuscadas e os esqueletos das partes se erguem como animais petrificados " (115)

com estrofes em que predomina a elipse enumerando caoticamente os elementos integrantes da natureza do homem:

"os restos
 os rostos
 os dedos
 os diamantes
 os sonhos
 o heroísmo
 a grandeza
 os pequenos gestos
 os grandes desastres
 os planos
 o futuro
 o homem imortal" (115).

Combinando estrofes, cujo *manuseio lingüístico* varia de uma para outra, a poesia reafirma a liberdade da criação artística em face dos ditames da estética tradicional poética ou de toda e qualquer estética. Reafirma o lúdico na experimentação resultante da combinação de normas estéticas: "Reafirma a independência da criação artística em face do conhecimento objetivo (ciência) e do conhecimento prático (moral, política, indústria, etc.)." ²⁹

O lúdico se instala mais precisa e claramente, na narrativa, em textos onde o jogo com o espaço em branco significativo desempenha a função de explicitar, ao nível do discurso de Deus, O Sol, Shakespeare, a liberação da criação artística dos cânones estéticos repressores:

"... Talvez a soma 3
 1
 1
 1
 —
 5 fosse o andar indicado,
 como o bicho era palpito no sonho do jogador" (31)

"powder
 pound
 pounder
 pole'mik
 po'len" (46).

Além disso, se configura o teor lúdico desses inventos, ao se pressupor o efeito que pode causar no público leitor em termos de estranhamento. O poema que faz parte da "Antologia do

Medo", no todo narrativo, igualmente pode ser considerado um estranhamento.

Assim, permitindo interpretações diversas, ainda que vinculado a propostas semânticas que emanam do todo romanesco, tais elaborações visuais, lidando com o espaço em branco e componentes verbais, possibilitam ao leitor consumi-las, tendo em vista sua própria experiência estética ou suas necessidades e características intelectuais. Isto pode divertir, posto que é lúdico.

Todavia, o climax alcançado pela linguagem visual é o álbum de recortes fotográficos o qual, como já foi dito, integra a "Antologia do Medo".

Sem que se anule seu efeito lúdico, tem-se aí uma ilustração do poema, em uma linguagem verdadeiramente universal visto que, em nenhum momento, utiliza o sectarismo dos códigos verbais. A imagem fala por si só, reduplicando uma narrativa cuidadosamente elaborada em discurso verbal.

"O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são "quimeras". Ao contrário dessas imitações, na fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá."³⁰

Aí, as imagens cotidianas do terror transformam-se em sínteses fotográficas a serem vistas, desencadeando um questionamento crítico revestido de novas estruturas: as estruturas da fotografia.

Cumprе notar que, num conjunto de fotos, o que impera e comunica é a imagem que faz desaparecer seu agente produtor. A foto fala por si mesma. Diferente da linguagem verbal que fala a partir da perspectiva individualista e unilateral de um

criador/produtor de idéias. Assim, fica demonstrado que o sujeito produtor das fotos não importa. Importante é o processo comunicativo desencadeado por imagens que sugerem e resolvem sua própria semântica, "numa linguagem universal, desprovida de qualquer regionalismo, pretendendo ser universal não pelo sentido estritamente humanista, mas pelo sentido de sua funcionalidade"³¹, independente, reinventando a realidade da comunicação estética.

O texto visual, neste sentido, alcança o significado máximo ao igualar-se a todas as modalidades consumistas criticadas por Hugo. Ou seja, em seu percurso, em busca de um aprendizado que lhe possibilitasse, através da recriação do real, recuperar o "paraíso perdido", Hugo aprende que a arte, também contaminada pelo consumismo, só atinge sua finalidade a partir do momento em que se transforme em objeto de consumo semelhante ao rol de coisas, fatos, idéias, ideais ditados pelo poder da sociedade de consumo.

O poema-visual-recortes, deixando de lado a importância do autor, negando-o até, constitui-se em um objeto de consumo coletivo que age por estímulo visual sobre seu consumidor e dele exige um reflexo crítico. Além do que, estas digressões podem somar-se à investigação do mecanismo que se instala em Deus, O Sol, Shakespeare, uma vez que fornece a semântica do percurso da personagem.

Os recortes de fotos de reportagem reunidos num álbum escancaram à sensibilidade do leitor toda a violência do homem contra o homem. Violência das guerras, das crianças abandonadas, do terror político, da fome, do poder irracional das fardas, da bomba... Neste conjunto de imagens fotográficas, duas

delas, somente, escapam, no plano semântico, à realidade de violências, nas demais aparentes. Uma, remete à conquista do espaço pelo homem contemporâneo; a outra, à certeza da existência de valores que transcendem esta *terra dos homens*. Todavia, considerando que, quantitativamente, se perdem no meio do todo imagístico, pode-se vê-las como ratificadoras da des-importância dos valores reais na civilização da violência. Cumpre ainda dizer que o álbum de recortes espelha a técnica da colagem presente no texto narrativo. Isto porque nele é utilizada a técnica da colagem fotográfica que denuncia, aí, o caos da civilização moderna, idéia que perpassa todo o texto e, portanto, o romance como um todo.

O texto visual, portanto, supera a si mesmo no momento em que se captam tais possibilidades interpretativas, uma vez que se supera como meio, para ser a coisa mesma significada:

"Toda fotografia é um certificado de presença."

"Assim é a Foto: não pode *dizer* o que ela dá a ver." ³²

Portanto, diz.

3.2. Intertextualidade

O estudo da intertextualidade em Deus, O Sol, Shakespeare, está dividido em quatro setores: intratexto, discurso bíblico, discurso literário e discurso popular, os quais se destacam entre outras ocorrências do mesmo fato teórico-literário.

3.2.1. O Intratexto

O estudo da intratextualidade em Deus, O Sol, Shakespeare

remete, particularmente, às demais obras do CICLO DO TERROR e não, obrigatoriamente, aos outros ciclos romanesco do autor. Isso porque, parte do próprio Assis Brasil a classificação de sua obra romanesca em ciclos. Essa classificação delimita, de certo modo, o campo temático de sua ficção. O romancista, em entrevista à Revista Rio Sul do Rio de Janeiro fala do ciclo romanesco que antecede ao CICLO DO TERROR: "Dediquei quatro romances ao Piauí (Parnaíba). E a TETRALOGIA PIAUIENSE deu-me uma visão melhor e mais real dos problemas sociais de meu Estado e do Brasil." ³³

Deus, O Sol, Shakespeare é a retomada dos demais romances do CICLO DO TERROR, na medida em que atualiza os índices semânticos que conduzem à interligação destes romances, transformando-os em um conjunto que discute uma mesma temática básica, a qual se define em Deus, O Sol, Shakespeare.

A ficção do CICLO DO TERROR, por sua vez, descarta a problemática sócio-regional, propondo-se a refletir a situação existencial do homem moderno. Daí delimitar-se o campo de estudo da intertextualidade, enquanto discurso de Assis Brasil, ao universo criado nos romances do CICLO DO TERROR: universo absurdo, povoado de seres *aterrorizados*.

No início deste trabalho, discutiu-se o conceito de *terror* para Assis Brasil, procurando demonstrar que o estado de condenação, o processo de aprendizagem e a busca de saídas possíveis são elementos imanescentes do sentimento de terror experimentado pelos seres ficcionais, no romance escolhido para estudo. A abordagem da intertextualidade em Deus, O Sol, Shakespeare, no que concerne ao discurso de Assis Brasil, sugere a possibilidade da investigação desses elementos constitutivos

nas demais narrativas do CICLO DO TERROR.

Foram selecionadas, assim, na obra estudada, passagens exemplificadoras do recurso intratextual utilizado pelo romancista, sem a preocupação ou pretensão de um levantamento exaustivo ou definitivo dos exemplos encontrados na narrativa.

O campo de atuação semântica dos intratextos aproveitados pode ser delimitado em torno dos temas poder, luta, saída, uma vez que os fragmentos transportados dos demais romances para Deus, O Sol, Shakespeare estão immanentemente ligados a esta área de significação. Esta, por sua vez, vai presentificar toda a discussão, nos outros romances, efetuada com a finalidade de propor a aceitação da idéia de terror em um conceito renovado.

Este conceito renovado de terror tem a ver com a condenação a uma existência sem liberdade, com o impotente acatamento do dualismo vida/morte, com o cotidiano desintegrador da identidade, com a condenação ao entredesmoramento. Enfim, um conceito que tem a ver com a definição de um universo ficcional onde, o terror assim compreendido, modela seres por ele dominados.

o poder

Em Deus, O Sol, Shakespeare, o estado de condenação é imposto à personagem por um poder impessoal diante do qual se torna impotente: o poder de *ter*, em uma sociedade que despreza o *ser*. Nesse universo capitalista, então, "o dinheiro é sinônimo de poder, e quem detém o poder tem uma legião de homens fardados e bem barbeados, que são as pilastras desse edifício de moedas douradas. E quem defende o poder defende-o com a cons-

ciência de um proprietário de causas sagradas e intocáveis."
(DSS, 11)

Na verdade, "em qualquer situação o homem usa a sua mínima parcela de poder para pisar nos outros homens" (DSS, 99). Essa idéia exposta por Hugo perpassa toda a narrativa de Os Que Bebem Como Os Cães. Definindo o modo como o poder surge em Deus, O Sol, Shakespeare, observa-se que nos demais romances, tal acepção possui variantes significativas em função do projeto peculiar a cada um. Assim, em Os Que Bebem Como os Cães, o poder alia-se ao fator político-ideológico em torno do qual a narrativa evolui.

Aí, Jeremias, condenado a uma cela pelo poder castrador de liberdades ideológicas, impotente, tratado como um animal, ouve as vozes dos carcereiros: "Olhem para a frente. Ninguém fala" (OQBCC, 22). O poder que condena se materializa "no cinto, de fivela enorme, o enorme revólver de um lado, o cassette, o peito largo como o de uma armadura, os botões dourados" (OQBCC, 22). Nada a fazer senão esperar "novamente que lhe trouxessem o prato, para que, como um cão, sorvesse a coisa quente e estranha" (OQBCC, 22). Este é um dos fragmentos que presentifica o aspecto do poder definido em Os Que Bebem Como Os Cães.

Esse, o poder de uma civilização que enlouquece os homens lúcidos, os estigmatiza e abandona "na sala branca", com a esperança de que os poderosos "um dia reconhecerão que estão errados que o homem não pode ser tratado como um animal" (DSS, 107). Todavia, em um processo de fusão, o poder definido em Deus, O Sol, Shakespeare, não perdendo a sua constituição original, acrescenta-se das conotações semânticas advindas de Os

Que Bebem Como Os Cães. Assim, estes intratextos adquirem a capacidade de rever e trazer ao contexto novo em que surgem, toda a trajetória anteriormente percorrida, permitindo a inseparabilidade dos romances do ciclo:

"O poder era aquilo - uma voz mais poderosa e que tinha meios mais poderosos para o domínio. O poder e o domínio - o confinamento de uma parcela de homens, o poder nas mãos de uma parcela de vermes." (OQBCC, 51)

Estas idéias sobre o poder são também retomadas em O Aprendizado da Morte. Igualmente aí, o poder se define na forma de proibição da liberdade, imposta pelo espaço.

O poder sem rosto que dilacera e desrespeita identidades, que condena o indivíduo a viver enclausurado no espaço restrito da incomunicabilidade, da solidão, da impotência de agir. Daí, "a escuridão da cela ampla e envolvente" (OQBCC, 29) para Jeremias e todos os condenados a viverem como cães; o espaço que abriga Olga para o *aprendizado da morte* que não é "propriamente uma prisão, mas estava ali contando o tempo, à espera de algo irremediável" (OAM, 11); o poço escuro e lamacento, palco do entredevoramento de consciências perdidas no dia-a-dia de suas existências.^{3 4}

Assim, o intratexto, a nível do poder, instala-se em Deus, o Sol, Shakespeare, ratificando os múltiplos espaços percorridos pelas personagens Olga e Jeremias nos universos narrativos, ao se condensarem em um único espaço: o espaço restrito de Hugo, condenado ao cotidiano, o qual adquire especificidade de poder e de cessação de liberdade, no momento em que se reveste da incomunicabilidade e solidão inerentes à rotina dos grandes centros urbanos.

Assim, o espaço amplo da cidade grande, percorrido por

Hugo, na verdade, é o espaço restrito da condenação, "o destino de muitos: a liberdade intermuros (...). A liberdade dos cães que bebem de cabeça baixa" (DSS, 74), situação análoga para Jeremias em Os Que Bebem Como Os Cães e Olga, para quem "a liberdade era a escolha de um caminho para a morte." (OAM, 86)

da luta solidária à luta solitária

A condenação leva ao processo de aprendizagem. Em Deus, O Sol, Shakespeare, o aprendizado de Hugo, o projeto de mudança, demanda o não acatamento da situação estabelecida. Requer, ainda, a participação do outro na luta solidária para mudar. O aprendizado, na luta solidária, exige o grito consciente de alerta e subversão da ordem. Daí, a convicção de Hugo ao afirmar ao passageiro do ônibus que ele "já é hoje uma salsicha ou uma sardinha que não quer sair da lata" (DSS, 34) e o incitamento a uma tomada de posição: "Reaja, homem." (DSS, 34)

A mesma certeza da transformação da realidade na e pela luta solidária, marca o grito interdito a Jeremias e a todos os seus companheiros de cela: "Vivam, homens! Não desistam, homens!" (OQBCC, 102). Semelhante é o que ocorre com Olga que, na expectativa do encontro com os outros condenados à morte, no pátio, tenta levá-los a acreditar na criação coletiva "de um espírito solidário. Um espírito solidário na tragédia." (OAM, 33)

Consolida-se, no entanto, a luta solitária, embora a tentativa de querê-la solidária. Impossível, porém, arregimentar as mentes embotadas de seres imobilizados, inertes. Só lhes resta, portanto, a morte. Para Hugo, "o indivíduo deveria regozijar-se com a realidade da morte - ou seja, deveria decidir-se a conquistar a própria morte enfrentando com entusiasmo o enig-

ma da vida" (DSS, 97).³ E não se passa diferentemente em O Aprendizado da Morte: os condenados a morrer precisam "renunciar ao vício de temer a morte" (OAM, 116) porque, segundo Olga, "a dor mais profunda era um todo a envolver a sua unidade, a envolver o universo" (OAM, 92).

A dor maior é, portanto, a certeza de um universo de homens condenados a viverem como Natália, símbolo da acomodação, sempre alienadamente feliz e cantando. A morte de Natália é o gesto metafórico de libertação daqueles que, como Hugo, não aceitam o mundo das consciências narcotizadas: "só a morte pode significar uma libertação" (DSS, 68). Matar Natália representa, para Hugo, destruir a mesmice de uma rotina e nascer no e pelo ato lúcido do homicídio.³⁵

a saída

Em Deus, O Sol, Shakespeare, no plano narrativo, assim como se dá nos demais romances do CICLO DO TERROR, os seres ficcionais aprisionados no estado de condenação, tentam o aprendizado e buscam encontrar uma saída. A saída, para Hugo, está na loucura, por isso "acabaria cometendo qualquer desatino para se libertar numa cela" (DSS, 73). A loucura, fuga da estrutura sólida e intransponível do universo caótico que denuncia. Loucura /libertação, lugar do furor que subverte. Louco é aquele que corrompe e desagrega, inimigo do sistema caoticamente organizado³⁶ que condena o indivíduo à sua própria ruína enquanto ser.

Por sua vez, é análoga a significação do gesto final de Jeremias no muro branco marcado com as manchas vermelhas do suicídio, os sinais, "algo que algum dia seria revelado" (OQBCC,

57). Este o gesto consciente de libertação de tantos condenados à não liberdade, a saída por eles encontrada, que talvez não fosse em vão, assim como inútil não é o álbum-documento criado na absoluta lucidez da loucura de Hugo.³⁷

A procura de uma saída surge, de outra parte, em O Aprendizado da Morte, no ato de amor vivido por dois condenados. O gesto de vida no amor de quem sabe que vai morrer mas que se entrelaça "numa espécie de saudação última à vida (OAM, 84).

Todavia, a saída perseguida e encontrada pelas personagens de Assis Brasil, nos três primeiros romances do CICLO DO TERROR, escapa à existência ficcional dos seres presentes na obra que encerra esta série romanesca do escritor. Em Os Crocodilos, não existe evasão possível. A realidade denunciada em Deus, o Sol, Shakespeare, povoada de criaturas condenadas pelo sistema capitalista de valores, aí se reduplica: os seres confinados acidentalmente em um poço escuro, num terreno baldio, impotentes, entregues à implacável certeza de que suas vidas e a lama do poço se identificam.

Em Os Crocodilos não há saída possível. Aí, o entredoramento das personagens se constitui na alegoria da sociedade comandada pela competição entre os homens, pelo consumismo devorador, da estrutura capitalista moderna. Os Crocodilos desnuda a animalização do indivíduo cometida pelo contexto social que o aprisiona no poço escuro e profundo da alienação, do qual não consegue sair. Os homens modernos, homens-crocodilos, condenados, são capazes somente do gesto final de auto e entredoramento.

Esse último romance publicado do CICLO DO TERROR desmas-

cara, de vez, o universo caótico questionado em Deus, O Sol, Shakespeare. Universo *aterrorizado*, cenário da própria condenação do homem pelo homem.

Deus, O Sol, Shakespeare em Deus, O Sol, Shakespeare

Ainda como intratexto, é curioso perceber como discursos presentes em Deus, O Sol, Shakespeare são retomados dentro do próprio romance em diferentes partes. Destacam-se especialmente os textos da carta da personagem à sua mulher e o texto do poema da "Antologia do Medo".

A carta a Adelaide (DSS, 64-66) é o único fragmento da narrativa que traz o passado datado da personagem. Tempo passado quando Hugo acreditava em valores essenciais sintetizados no amor, como emoção capaz de superar a consistência fugaz da vida, transcendendo a natureza da existência imediata do Hoje:

"E ali, naquela tarde, cercados daquele verde sereno, nós formalizamos a nossa vida eterna. Você acredita nisso? Eu acredito, porque o eterno tem gradações, e pode ser tão rápido como uma brisa (...).

O amor que sinto por você é mais ou menos assim. Já vivemos uma eternidade em nossos primeiros encontros, e podemos viver mais outra etapa do canto dos pássaros." (DSS, 65)

Esta carta é retomada, fragmentariamente, no fluxo de consciência da personagem (DSS, 108-111), ratificando a lucidez da loucura que recupera a certeza de valores diluídos no e pelo mundo tecnológico.

O texto do poema que integra a "Antologia do Medo" (DSS, 114-115) por sua vez, surge em seu processo de elaboração, em fragmentos, no fluxo de consciência da personagem. Aí se dá o percurso inverso do aproveitamento do texto da carta de Adelaide.

A carta surge integralmente realizada em momento anterior ao fluxo quando, para Hugo, não existia ainda a consciência de valores negativos. No fluxo de consciência as certezas do passado se diluem na própria forma fragmentária em que aparecem no discurso do fluxo. Simultaneamente à diluição das certezas emotivas, se estrutura em paralelo e em oposição uma consciência do tempo presente apocalíptico da sociedade contemporânea.

Estas certezas negativas fluem no fluxo de consciência e se materializam no poema do álbum que, na ordem dos capítulos, é posterior àquele que contém o fluxo. É este o sentido que assume o texto da "Antologia do Medo" ao ser transposto, intratextualmente, para dentro do fluxo, como se este antecipasse idéias que estariam surgindo para, adiante, edificarem-se em um contexto próprio, em uma forma.

Nestes intratextos percebe-se que o recurso estilístico da alusão é abandonado literalmente, passando a predominar a transposição literal dos trechos que ratificam ou antecipam conteúdos temáticos, uma verdadeira atitude lúdica da criação artística.

3.2.2. O Discurso Literário

O texto de Deus, O Sol, Shakespeare apresenta referências várias a títulos, transcrições literais e/ou transformações parodísticas de obras literárias. Shakespeare, Fernando Pessoa, Garcia Marquez, Marquerite Duras, James Joyce, são alguns dos escritores universalmente considerados que comparecem, de modo menos ou mais efetivo, na feitura do romance do autor-persona -

gem.

É preciso considerar que o alcance da abordagem da intertextualidade no discurso literário está limitado a dois fatores: a quantidade e a identidade de temas. Recaiu a escolha dos intertextos literários sobre Shakespeare - pela frequência com que aparecem no texto - e sobre Fernando Pessoa, não somente pela frequência como também pela identidade semântica entre os poemas citados do escritor português e a temática de Deus, O Sol, Shakespeare. Joyce contribui com a expressão que dá título ao romance e, a partir daí, é que será lembrado.

Fernando Pessoa se faz presente no texto através de dois de seus heterônimos: Álvaro de Campos e Ricardo Reis. Este, na citação da ode 403; aquele, na transcrição de trechos dos poemas "Ode Triunfal" e "Dois Excertos de Odes". Por sua vez, Shakespeare surge parodiado na fala de Hamlet, cena I Ato III.

A fala de Hamlet traduz, aí, o questionamento existencial da personagem diante da realidade dicotômica viver/morrer: "será mais nobre para o espírito humano: sofrer os ataques e as frechadas da fortuna adversa, ou pegar em armas contra um mar de dores e, enfrentando-as, por-lhes termo? Morrer... dormir; mais nada!"³⁸

A fala parodística de Hugo, por sua vez, ironiza o teor de seriedade conotado na frase antológica do príncipe dinamarquês. O discurso de Hugo, aí, não é pelo estranhamento sintático-semântico, é vazio de significação filosófico-existencial. Na verdade, mordaz e irônica é a visão da competência profissional da mulher a qual, para a personagem, tende mais para os seus atributos e performance físicos do que para seus talentos e esforço intelectuais.

Assim, é a seguinte, sinteticamente, a passagem parodística do texto acima exposta: em Hamlet "ser ou não ser, eis a questão!"³⁹ transforma-se, em Deus, O Sol, Shakespeare na colocação "... ser pernas ou não ser pernas, eis a questão do próximo casamento, ou do próximo emprego, ou do próximo posto de secretária ou modelo." (36)

A alusão ao poeta e dramaturgo inglês se faz, ainda, no próprio título do romance. No corpus da narrativa, este título é retomado em duas outras ocasiões: integrante de um momento lúdico do texto no jogo fonético de termos da língua inglesa (46) e parte da relação de livros eventualmente encontrados em bibliotecas os quais se prestariam, talvez, como "preâmbulo para o amor de rotina ou para o sem amor costumeiro". (61)

No que concerne ao título da obra, algumas considerações podem ser tecidas. Coerente à leitura que se pretende fazer do texto de Assis Brasil, na tentativa de demonstrar a denúncia-crítica deste universo ficcional à sociedade de tecnologia moderna, a interpretação do título da narrativa deseja seguir a mesma trilha semântica.

Ora, enquanto consumistas, descartáveis, inconsistentes se afiguram os valores da sociedade moderna, em contraponto se colocam os valores subjacentes aos elementos formadores do título. Constituem-se, de outra parte, como valores permanentes, imortais, enriquecedores. Valores que formam e constroem o Homem em vez de destruí-lo.

Assim: DEUS, o criador do universo físico, espiritual (e humano), aquele que mantém viva a criação em termos físicos e espirituais; o SOL, o que dá vida à natureza, aquele que fornece os elementos que mantêm viva a criação em termos físicos;

SHAKESPEARE, o criador na arte, o artista, aquele que mantém vivo o espírito do homem.

Logo, se o percurso narrativo critica e denuncia a sociedade que tolhe, cerceia e até interdita o desenvolvimento do potencial criativo do indivíduo, massificando e alienando na e pela rotina de vida, o título da obra se constitui no grito primeiro de alerta contra o universo caótico refletido ficcionalmente. Contrapondo-se à impossibilidade humano-moderna de criação, os elementos constitutivos do título nomeiam seres originária e eminentemente criadores.

Por outro lado, é na expressão "Deus, O Sol, Shakespeare" que Joyce, com Ulisses, comparece à narrativa de Assis Brasil. Na verdade está clara, já no título, a opção pelo aproveitamento da intertextualidade.

Em Ulisses, na fala de Stephen, se dá o seguinte diálogo:

"O BONÉ: Que?

STEPHEN: (Abruptamente) O que foi aos fins do mundo para não atravessar-se. Deus, O Sol, Shakespeare, um caixeiro-viajante, tendo-se atravessado em realidade a si mesmo, torna-se esse si mesmo. Espera um momento. Espera um segundo. Maldito o ruído desse sujeito na rua. O si mesmo que a si mesmo estava ineluctavelmente precondicionado a se tornar. Ecco!"⁴⁰

Assim, além do universo de significação peculiar a cada palavra que compõe o título, independente de qualquer conteúdo de que possam fazer parte, acrescenta-se o universo semântico do universo de Ulisses, especialmente no que se refere à trajetória de Hugo rumo ao desvendamento de si mesmo com vistas à recuperação de sua identidade. Hugo é o caixeiro-viajante que se atravessa a si mesmo, viaja através de si mesmo, revolucio-

nando a ordem estabelecida no universo cultural em que se insere e recusando-se à condenação social que o impede de conhecer a produção de seu próprio inconsciente.⁴¹

Estas digressões remetem ainda a outro intertexto trazido para Deus, O Sol, Shakespeare em forma de alusão à Mitologia Grega⁴², no momento em que parodia a fala da esfinge na troca do pronome *me* por *te*: "Oh, Homem, decifra-te ou morrerás" (68).

Ora, se o título do livro já está presente em um contexto estético que remete à investigação do inconsciente humano (em Ulisses), o mito da esfinge ao ser lembrado, só ratifica as considerações acima. Além disso, a fala da esfinge sofre alterações sintáticas que transformam Hugo em seu próprio enigma, moldado ao longo da acumulação de informações adquiridas em sua trajetória existencial, as quais bloqueiam a decifração de sua própria natureza.

Daí o desafio: o consumo, síntese das informações bloqueadoras, sugere ao homem moderno, cercado de enigmas, a não-necessidade de decifrar o absurdo de seu cotidiano, visto que já vem definido pela publicidade, pelo produto de consumo em série, pela mecanização de todos os seus gestos. O homem não precisa mais conferir, julgar, decifrar. Deve apenas aprender a manipular. O sentido do uso toma o lugar do sentido da mensagem. O bloqueio à possibilidade do uso é resolvido pela possibilidade da troca. Daí a não-necessidade de decifrar.⁴³

O mecanismo da vida moderna que faz o homem dar o *salto sobre o enigma*, repõe a necessidade de auto-decifrar-se em um reconhecimento profundo das condições peculiares de seu espaço contemporâneo.

A presença de Fernando Pessoa, em Deus, O Sol, Shakes-

peare, é marcada na predominância quantitativa de textos e, ainda, na identidade temática com o universo apresentado. De outra parte, a atualização do discurso do poeta português se faz a partir da transcrição literal de trechos de poemas de dois heterônimos, trechos que ratificam, no plano semântico, o discurso da personagem de Assis Brasil.

Da poesia ortônima de Fernando Pessoa sabe-se que conflitua as realidades interior e exterior, em uma dialética reflexiva do controle da sensibilidade pela imaginação, a qual vai de encontro ao pensamento racional. A sua poesia reflete o equilíbrio instável entre essas duas instâncias.⁴⁴

Alberto Caeiro, o primeiro dos heterônimos, é o poeta do amor à natureza, do repúdio ao materialismo. E, enquanto é introspectiva e reflexiva a visão ortônima, os poemas de Caeiro configuram uma visão direta das coisas.

Todavia, são de Ricardo Reis e Álvaro de Campos os poemas incorporados ao discurso de Hugo. Pode-se pensar que a escolha tenha recaído na identidade temática que os aproxima na concepção materialista do mundo.

Ricardo Reis, simultaneamente estóico e epicurista, é o poeta da ausência de elementos metafísicos e morais.⁴⁵ A ode 403 (51) deste heterônimo aparece entre parênteses na narrativa de Hugo, interrompendo um diálogo e, aparentemente, nada tendo a ver com o contexto. No entanto, a idéia de transitoriedade do homem: "O que pensamos, seja amor ou deuses/Passa, porque passamos" e de fugacidade de tudo: "Só o que a brisa traz se ouve na brisa", complementa a visão crítico-realista do universo descrito, marcado pelo desejo consumista do indivíduo e, em consequência, por sua alienada concepção dos valores reais de

vida.

No diálogo em que aparece o texto de Ricardo Reis destacam-se elementos confirmadores deste esvaziamento de valores reais do homem. O narrador se pergunta, após lembrar o heterônimo: "Quem terá dito isto?" (51). Explicando a origem do estilo, diz: "É decorado, menina de verde" (51). E a secretária, explicando porque não está vestida como todos: "Não, ninguém escapa à farda" (52).

A linguagem - discurso das cartas oficiais - e a vestimenta, neste contexto, passam a ser, então, metonímia da assimilação indiscriminada de idéias e hábitos adotados no cotidiano, de modo inconsciente, sem se saber de onde provêm. Esquecido de seus valores primordiais, o homem torna-se igual à transitoriedade de todos os valores não criativos que moldam seu pensamento, sua fala, sua ação.

Álvaro de Campos é o poeta do "mal-estar da consciência não ajustada ao universo."⁴⁶ Universo do nada e do absurdo, síntese de tudo quanto há de incompreensível e irracional na existência. A realidade se lhe afigura estranha e hostil. Leva-o a experimentar o sentimento da angústia de ser, a qual penetra no cotidiano.

Os versos da "Ode Triunfal", transpostos para o discurso de Hugo, refletem o sentimento do poeta diante da maquinização da sociedade moderna: "Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos, / De vos ouvir demasiadamente de perto, / E arde-me a cabeça de vos querer cantar... / Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!" (109).

Neste universo de engrenagens, o homem se amolda e se constitui em uma peça a mais, em meio às "multidões quotidianas

nem alegres nem tristes das ruas, / Rio multicolor anônimo..." (110). O poeta, porta-voz das "multidões cotidianas", anseia por um fazer poético tão eficiente, em sua mensagem de desvelar, decifrar, quanto a máquina o é, já que é a obra-primada existência contemporânea: "Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime! Ser completo como uma máquina!" (109). O universo humano, razão da poesia, precisa cantar o tempo do "Progresso dos armamentos gloriosamente mortíferos! Couraças, canhões, metralhadoras, submarinos, aeroplanos!" (110); tempo da violência, das máquinas construídas pelo homem e que contra ele se voltam.

Em "Dois Excertos de Odes", nos versos incorporados ao discurso de Hugo, depreende-se a idéia do sentimento do vazio que invade o homem moderno, condenado à rotina do cotidiano, destituído de possibilidades criativas e impregnado de atos automatizados. Ainda, neste texto, a solidão do homem das grandes cidades, onde "cada rua é um canal de uma Veneza de tédios/E que misterioso o fundo unânimo das ruas" (111). Ser automatizado e solitário na "sensação exata e precisa e ativa da vida!" (111). Daí, o absurdo da existência que povoa o universo interior e exterior do indivíduo.

Os textos dos heterônimos surgem disseminados no fluxo de consciência de Hugo, louco. O estado de loucura introduz o outro eu da personagem, o que faz lembrar Fernando Pessoa dos heterônimos, identidade pluralizada em diversos eus com vistas ao próprio deciframento. De outra parte, a análise contextualística dos textos remete à percepção da similaridade de idéias, na narrativa, entre os discursos de Fernando Pessoa e Assis Brasil.

"Quadro Branco" é o capítulo do fluxo de consciência da personagem enlouquecida. Amarrado, "como se fosse um louco", no quarto branco com grades, Hugo assiste ao diálogo entre sua mulher e o médico, recuperando-o no fluxo da consciência daquele que "tem mostrado, estranhamente, uma inteligência equilibrada" e que "ouve e sabe de tudo, só não pode ê coordenar as idéias nem aceitar o mundo à sua volta." (106)

O fluxo de consciência, aí, se organiza na utilização dos intratextos da narrativa de Deus, O Sol, Shakespeare,⁴⁷ entremeados dos versos de Álvaro de Campos em um amálgama que reflete a condição da existência absurda do homem moderno.

A visão "branca" de Hugo vislumbra o aprisionamento de sua mulher atrás das grades da vida automatizada na capitalização e consumo de valores industrializados. Do outro lado da consciência lúcido-límpida da personagem, todos são prisioneiros da solidão do cotidiano, do egoísmo, do individualismo:

"Adelaide nunca poderia agüentar os últimos tempos aquela vida automática de trabalho puxado sem divertimentos os jornais sem mais crimes interessantes e ainda tinha o abandono a gente abandona as pessoas queridas sem saber sem ter consciência só a existência puxa fazer dinheiro subir na profissão e o resto que se vire o egoísmo o individualismo pobre Adelaide..." (107)

Condenado por assassinato, para Hugo a culpa da morte de Natália é "de todos desse mundo", multidões acomodadas, passivas, vítimas-cúmplices de suas existências alienadas. E então comete o gesto inútil da simbólica libertação do indivíduo: "o céu e a terra revolvidos por nada o homem se crucifica o homem se mata o homem desencadeia as forças do apocalipse e ele não se transforma continua o mesmo..." logo, "não adianta lutar já nascemos acorrentados e amordaçados somos os frustrados-inocentes os frustrados-carneiros que toda parte são arrebanhados pa-

ra o covil" (107). Neste universo de consciências que se recusam o auto-conhecimento, "Por que pensar numa reconstrução ilógica se as consciências são lógicas e práticas?" (107).

Assim, os discursos da personagem e do heterônimo se complementam. O intertexto ratifica o texto do fluxo da consciência e enfatiza a denúncia crítica da "civilização quotidiana" presente em todo o contexto.

3.2.3. O Discurso Bíblico

Como se sabe, a sociedade consumista, preocupada em acumular bens materiais, induz o indivíduo a se portar como máquina, insensível a valores fundamentais à sua condição de SER. Para o homem moderno, o que existe é a materialidade a ser adquirida. É o emprego da força humana na produção de objetos adquiríveis no mercado do consumo de valores descartáveis.

Envolvido nesse processo mercadológico, o homem consome-se a si mesmo. Procede a uma espécie de auto-desgaste de sua existência submissa à rotina. Assim, não há tempo para o sentimento da necessidade de realizar-se a si mesmo enquanto ser que experimenta os fatos fundamentais de seu existir, os quais transcendem os constantes apelos materialistas da sociedade tecnológica.

Deus, O Sol, Shakespeare critica essa realidade na alusão ou referências ao texto bíblico. É assim que, na conferência "O Elogio da Barba" (10-12), analisa-se a manifestação contestatória da década de sessenta quando, cansados de serem manipulados na corrida cotidiana pela sobrevivência, os jovens rebeldes aderem à barba, fogem dos centros urbanos e, em conse-

quência, escapam daquilo que a civilização denomina progresso.

Esses *barbados contestadores*, anti-industrialistas, rebelam-se contra a valoração materialista da sociedade de consumo. Partem para uma atitude de vida que pretende a relação pacífica entre os homens, com o desapego aos valores materiais e pelo convívio em comunidades que cultuam a natureza. Rompem, então, com a ordem social dominante e propõem uma nova ordem fundada no amor e na paz entre os seres.

A barba é, portanto, símbolo do protesto contra "o mundo higiênico, tecnológico, industrializado, antinatural e não menos sanguinolento, dos donos do bezerro de ouro" (11). Como os seguidores de Moisés, no Sinai, o homem moderno, alienado, ritualiza a rotina que massacra sua individualidade e o torna objeto dos donos do poder econômico, "dos donos do bezerro de ouro":

"Então disse o Senhor a Moisés: vai, desce; porque o teu povo, que fizeste sair do Egito, se corrompeu (...) fizeram para si um bezerro fundido, e o adoraram."⁸

A alusão ao texto bíblico se dá, outrossim, desde a relação de títulos possíveis ao romance da personagem, o Livro de São João (53), à paródia "a barba-foi o princípio e no princípio era a barba" (12), à estrutura sintática que abre o Evangelho Segundo João: "no princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus."⁹ De outra parte, no plano contudístico, a conferência contrapõe as atitudes contestatórias dos *barbados de hoje* àsquelas do Messias revolucionário:

"o protesto da barba é uma simples atitude desmistificadora, e por isso um protesto sem violência, como já fora o protesto daquele injustiçado barbado da Galiléia. A atitude dos jovens de hoje é a mesma: contra os fariseus, os fabricantes de bombas, de satélites-espiões e de neurose." (12)

Para a personagem-conferencista, "o homem de barba protesta contra uma sociedade que se ampara no mercado automático de produção e venda" (10) por isso, como "o barbado da Galiléia", quer virar as mesas dos donos de mentes embotadas:

"Entrando Ele no templo passou Ele a expulsar os que ali vendiam e compravam; derrubou as mesas dos cambistas..."⁵⁰

O tempo do discurso, em Deus, O Sol, Shakespeare, transcorre em um dia, o Dia da Salvação. O dia da concepção, da pregação e luta da personagem pela solidariedade a seu projeto de **mudança**. Enquanto Cristo cria e lança "a sua doutrina há quase dois mil anos em apenas três de peregrinações e sofrimentos" (69), Hugo, em um dia, o Dia da Salvação, cria, prega e lança a sua doutrina: **mudar**.

No Dia da Salvação, a quebra das atitudes automatizadas do cotidiano conduz a personagem ao renascimento de sua identidade de ser, de agir e de pensar com consciência e determinação. Por isso, "nada de enfrentar um ônibus suado nesse Dia da Salvação e da Reconstrução Ilógica. (...) Teria de ir realmente para casa no Dia da Salvação? Repetindo o repetido?" (67)

No Apocalipse⁵¹, São João se refere ao "Grande Dia" para o povo santo, escravizado sob o jugo dos assírios, caldeus e gregos, dispersado e quase destruído pela perseguição. Nesse dia, o dia da salvação, Deus viria libertar seu povo dos opressores, devolvendo-lhes a liberdade, o poderio e o domínio sobre seus inimigos que, por sua vez, seriam castigados e destruídos.

Em Deus, O Sol, Shakespeare, romance de um tempo apocalíptico, o projeto de **mudança** empreendido pela personagem, no Dia da Salvação, pretende libertar os indivíduos da opressão de um poder que destrói identidades, escravizando-as sob seu jugo.

Portanto, "não mais o apartamento conhecido de vinte anos, a esposa machucada e terna, nesse Dia da Salvação" (67), mas sim a esperança lúcida da personagem enlouquecida, acreditando que "todo mundo veria, todo mundo descobriria o dia da salvação" (102), assim como Hugo viu, descobriu e viveu seu dia da salvação, rompendo com os atos automatizados de seu dia-a-dia.

Assim como João, no momento em que escreve o Apocalipse presencia a Igreja, o novo povo eleito, dizimado pela perseguição do império romano, Hugo, em seu romance, denuncia o mundo tecnológico povoado de seres alienados, incapazes de lutar e vencer o império dos valores do universo caótico que os cerca. A narrativa de Hugo é o seu percurso solitário, no dia da salvação, na obsecada tentativa de fuga da realidade que oprime, condena e leva à loucura.

O mecanismo da figura de pensamento denominada alusão^{5 2} destaca-se na perseguição do questionamento da presença do texto bíblico. Isto é, não se tem aqui a exata transcrição do texto original, mas componentes sêmicos que funcionam alusivamente ao texto bíblico, exigindo que se considere sua presença na construção de Deus, O Sol, Shakespeare.

3.2.4. O Discurso Popular

Formas parodísticas ou citações de tipos de discurso popular, como canções, ditados, frases feitas, se fazem presente ao texto. Desgastados pela frequência do uso, estes tipos de discurso popular acabam por se tornar vazios de sentido original e de criatividade.

Em Deus, O Sol, Shakespeare torna-se impossível ignorar a presença de enxertos que remetem ao discurso estandardizado, uma vez que este atribui ênfase, no próprio contexto geral do romance, a todas as formas de prisão que, advindas do cotidiano limitam o poder criativo do ser humano.

Assim, cabe aqui observar a adoção de recursos da intertextualidade no aproveitamento de trechos de canções, ditados populares e frases feitas.

O domínio da tecnologia na civilização moderna e o conseqüente bombardeio da linguagem dos meios de comunicação de massa, têm conduzido o homem à perda de sua individualidade. A utilização de termos do discurso estandardizado, no contexto literário, leva o indivíduo a ver aquilo que, à custa da repetição, já se tornara imperceptível, porque automatizado.

Na narrativa de Assis Brasil as canções e ditados populares são atualizados de forma parodística ou por meras citações. Especificando, em relação às canções, há a utilização parodística e a citação de trechos. De outra parte, os ditados populares não sofrem qualquer alteração formal, são, portanto, transpostos para o universo ficcional.

Na narrativa, a abordagem parodística de trechos de canções populares remete à percepção irônica da realidade de uma cidade grande: o Rio de Janeiro. Lugar privilegiado por encantos naturais, com o progresso industrial, transforma-se no espaço das favelas, logo, das desigualdades sociais e da violência que isto acarreta para o homem. Daí, o significado do estranhamento semântico em: "Rio de Janeiro, cidade maravilhosa das favelas mil" (36).

Amontoados em casebres, sem a mínima condição humana de

vida, os indivíduos favelados personificam a realidade de um grande centro, antes considerado, na canção, maravilhoso e, agora, desmistificado: "Cidade Maravilhosa/Cheia de encantos mil/Cidade Maravilhosa/Coração do meu Brasil."⁵³

A corrida industrial não trouxe, ao grande centro, somente a injustiça na desigualdade social de classes. A necessidade do consumo na sociedade industrializada, exige a capitalização de bens e o conseqüente desencadeamento do processo competitivo entre os indivíduos. Assim, para chegar na frente nessa corrida, faz-se mister, ao homem moderno, imprimir velocidade a seus passos na cidade "dos túneis e das pistas de alta velocidade." (36)

A então *cidade maravilhosa* era também cenário do charme da natureza na orla de areias claras e limpas, convite irrecusável ao lazer: "Copacabana, princesinha do mar/Pelas manhãs tu és a vida a cantar/E ã tardinha ao sol poente/Deixa sempre uma saudade na gente..."⁵⁴

No entanto, o progresso tecnológico dizima os encantos da natureza não proporcionando ao indivíduo, nos seus intervalos programados de lazer, senão o gozo real de uma "Copacabana, a princesinha do mar cheio de escrementos, pela manhã a praia suja dos restos de civilização, da bacana sociedade industrial" (21). No aproveitamento parodístico da canção, a concepção irônica do artista para com a realidade de vida dos seres que povoam "a bacana sociedade industrial."

O intertexto das canções populares se incorpora à narrativa de Deus, O Sol, Shakespeare ainda em trechos literalmente transcritos. Assim, o sentimento nostálgico da personagem diante da transformação sofrida pelo espaço das noites sem ho-

ras marcadas, da boêmia, agora desfigurado "pelas vias renovadas do progresso", (71) faz lembrar o poeta popular dos atos cotidianos: "Seu garçom faça o favor/de me trazer depressa, uma boa média/e que não seja requentada..." (71).*

A trajetória da personagem em busca da efetivação de seu projeto de subverter a rotina, a conduz à procura aleatória da mulher, para quem seria "o seu marido de Hoje" (72).

Nesse momento do texto, diante do edifício sem porteiro "aberto à visitação pública", a personagem associa o fato à canção que chama alguma presença: "Acorda patativa, vem cantar..." (71).** Continuando seu percurso, o nome do próximo edifício traz-lhe a lembrança a canção do mesmo nome: "Edifício Granada, 'tiera soñada por mi...'" (72). Sonho de terra distante, desejo de realidade diferente daquela que lhe é dado viver. Sonho de mudança.

Ainda quanto ao discurso intertextual elaborado na narrativa, os ditados populares aí aparecem, em diálogos, na sua transcrição literal.

Os diálogos, em Deus, O Sol, Shakespeare, se constituem na verdade em pseudo diálogos. Refletem a sociedade de atos, falas e pensamentos automáticos. Se dialogar é o estabelecimento direto da comunicação entre os homens, as personagens desta narrativa exercitam o pseudo diálogo ou o diálogo do non-sense, beckettiano⁵⁵, falas que não se interpenetram, automatizadas como as relações entre os seres do mundo consumista.

Nesse contexto, imiscuem-se aos diálogos os ditados populares e frases feitas desgastados pelo uso, elementos integrantes da comunicação do vazio. Assim, no ônibus, o sentimento do egoísmo, do individualismo:

- " - Quero manter relações, me comunicar como se diz na gíria. Todos parecem múmias. Autômatos, robôs, escravos do poder.
- O que todos fazem é se preocupar com seus problemas. *A vida é dura* e todos têm responsabilidade." (33)

e ainda:

- " - Não é preciso falar tão alto assim. *Sua liberdade acaba onde a dos outros começa.*
- Eis aí um lugar comum que não quer dizer nada prático..." (34)

No elevador, o pragmatismo do sentimento:

- " - ... É, tenho pena, o negócio é chato pra burro. Sei que sairia lucrando, mas não gosto dele, aquele bigode, aqueles óculos, irrrr.
- Por outro lado seria uma experiência, Cecília, embora não se possa *brincar com os sentimentos alheios*. Só que às vezes o sentimento deve ser posto em segundo plano, esse negócio de consciência é bobagem." (38)

Em casa, a influência dos *midia* na observância da relação cotidiana:

- " - Chorou por minha causa?
- Sim, senhor.
- Ou foi só um chorinho à toa?
- Disse que tinha sido abandonada, que não podia mais viver sem o senhor, estava arrependida por não ter dado ao senhor muita atenção nos últimos anos, "meu maridinho, meu único amor", uma porção de coisas, até parecia artista de televisão.
- Natália, *não brinque com o sentimento alheio*." (100)

Em todos os setores estudados vai se estruturando, se definindo e se auto-afirmando uma constante temática: o esvaziamento da possibilidade de ser original, a necessidade de se recuperar o potencial criativo do ser humano. E este setor da intertextualidade talvez confirme, de modo mais imediato, a crítica contundente ao esvaziamento do espírito humano e às suas respectivas causas. Isto é, se a arte pode enriquecer, preencher o vazio do espírito humano garantindo-lhe a liberdade de

ser, a tecnologia, a indústria e o consumo são o seu reverso, posto que destroem todos os valores criativos do espírito humano.

A repetição, a forma, o molde são atributos do mundo industrializado e responsáveis pela perda da originalidade e da criatividade. Assim, o discurso popular funcionando como intertexto, pode se constituir também na crítica direta a todo o processo a-criador; o discurso popular é a fala comum, a rotina da linguagem, seu cotidiano.

O aproveitamento deste discurso como intertexto, em um texto que critica o cotidiano, repete a idéia de rotina da linguagem ao mesmo tempo em que revela a natureza mesma do texto transcrito. Em seu contexto original, o texto já apresenta uma pseudo-originalidade: à custa de ser repetido, gasta sua potencialidade original e, às vezes, é a imitação de outro pensamento intelectual (clichês, frases feitas). Isto leva a ver na linguagem popular uma falsa criatividade.

O indivíduo, condicionado a pensar e a agir de acordo com a massa de informações que recebe no cotidiano, não tem mais condições de pensar com originalidade. Sua própria existência é a repetição inconsciente do que já foi dito, do que já foi feito. É como se agora a vida refletisse a arte ou a pseudo-arte, posto que, por sua vez, a arte já foi reflexo da vida.

Em suma, tudo isto pode significar a crítica à ausência de criatividade indispensável à recuperação do paraíso perdido do ser humano: sua identidade salvadora.

3.3. Construção em Abismo

A razão de se pensar Deus, O Sol, Shakespeare como um romance de *mise en abyme*⁵⁶ deve-se à possibilidade de se averiguar uma reduplicação infinita de uma mesma situação. Ou seja, a condição do homem moderno condenado, pela sociedade tecnológica, a uma rotina de vida que o desindividualiza e aprisiona, se reduplica na construção do universo ficcional de Assis Brasil como "um espelho interno que reflete o conjunto da narrativa."⁵⁷

Cria-se, então, no interior do texto narrativo, o seguinte sistema especular: o romance Deus, O Sol, Shakespeare contém em si o livro de Hugo, no qual a personagem-autor discute a poética de seu livro e relata a sua própria história de ser condenado à rotina do cotidiano, relato que utiliza diversos tipos de discursos verbais, o qual culmina em um álbum - poema e fotografias - elaborado pela personagem quando louca e que, por sua vez, espelha a problemática global exposta no corpus do romance.

Esta série de narrativas encaixadas umas dentro das outras impõe a necessidade de verificação das teorias estéticas que pretendem esclarecer a função auto-reflexiva do romance moderno. Assim é que, em Deus, O Sol, Shakespeare, a construção em abismo tem a ver com a impressão de amplitude e aprofundamento conferindo à obra "uma significação que lhe seja transcendente."⁵⁸

Deus, O Sol, Shakespeare, além de reduplicar-se inúmeras vezes, apresenta todo um trabalho retórico de exploração dos mais variados temas e componentes estruturais narrativos, sujeitos à interceptação do campo de visão desses espelhos que se

refletem entre si, devolvendo-se sucessivamente as imagens refletidas. Dito de outra forma, assim como estas narrativas se auto-refletem, qualquer segmento estrutural, por menos significativo que possa ser, também reflete, comporta e devolve a imagem maior, conforme se pode constatar, por exemplo, à página 43, pelo jogo formal construído a partir do aproveitamento do espaço em branco para distribuir as letras da palavra *mudar*. O conteúdo semântico inerente ao termo está demonstrado no modo como a palavra surge na folha. Assim, a forma devolve ao conteúdo sua própria imagem nela refletida. Por sua vez, esta simples palavra, ainda por seu conteúdo, cataliza em si a *fissura* mais ampla da personagem, a qual comanda toda a sua trajetória na narrativa: o seu projeto de mudança está refletido no termo capaz de, em sua miniaturização, conter a réplica de um todo mais amplo.⁵⁹

A construção em abismo em Deus, O Sol, Shakespeare, ao nível das narrativas que se entrecruzam, é possível a partir das articulações dos focos narrativos adotados. Através destes a visão perspectívica desaparece uma vez que, o narrador, encontrando-se fora da narrativa, passa para dentro dela, vindo a comandá-la como um eu que ocupa a tela imaginária do romance. Misturam-se, então, a subjetividade do discurso de 1ª pessoa com a objetividade da narrativa em 3ª pessoa, daí a simultaneidade do discurso narrativo.

O narrador-personagem em sua trajetória de busca de identidade é revelado através da aprendizagem que efetua, a qual permite vasculhar o interior de si mesmo e questionar os valores que estão à sua volta.

A 1ª pessoa e a 3ª pessoa vão se estruturar como refe-

rentes à mesma pessoa, isto é, ao narrador-personagem, o qual se estatui da condição de personagem de sua trajetória caótica, desordenada, à procura da efetivação de seu projeto utópico de vida. Isto se concretiza, de um modo progressivo, perceptível, através de índices significativos oferecidos pelos caracteres que os tempos e modos verbais assumem em determinados momentos do texto.

Pode-se observar o modo como se realiza a mudança de foco narrativo, no momento em que à personagem se concede o desejo de mudança. Como é o narrador, sujeito da narração, que sustenta a narrativa, é ele quem a comanda, permitindo à outra personagem (seu duplo) a participação em um diálogo direto (7-9).

O uso ambíguo de *eu* e *ele* na narrativa de Deus, o Sol, Shakespeare pode ser explicado pela própria opção por uma narração em estilo auto-reflexivo, narrativa construída em abismo, relato refletido.

Segundo Benveniste⁶⁰, o pronome pessoal *ele* é a pessoa ausente do discurso, expresso por formas verbais capacitadas a exprimir inclusive a não-pessoa, como nos casos dos verbos impessoais. Surge, então, expresso por processos verbais que não implicam uma persona.⁶¹ Pode ser o sujeito de um enunciado, mas não é obrigatoriamente, uma persona. Assim, pelo fato de não implicar uma persona, pode tomar qualquer sujeito. Neste caso, sendo *nada* - já que é algo de que se fala, extrínseco ao enunciado -, pode ser *tudo*.

Em Deus, O Sol, Shakespeare, o uso da construção em abismo vai permitir à 3ª pessoa alçar-se da noção de persona, no momento em que a narrativa refletida começa a se libertar

do comando do narrador e agir por conta própria. Assim, um eu liberto, ou tentando se libertar do anonimato a que o confina a narrativa em 3ª pessoa, assume o que estava sendo dito a seu respeito enquanto prevalecia a forma *ele* e passa a ser persona e sujeito ao mesmo tempo.

A narrativa, a nível temático, propõe uma luta pela recuperação da individualidade perdida nos mecanismos massificantes do contexto da trama. Em certos momentos, a narrativa refletida adquire estatuto de comando do fato narrado. A personagem que luta pela mudança, luta pela individualidade. Esta luta revela, por trás do *ele* um *eu* que recupera a natureza de persona. Deixa de ser, portanto, algo de que se fala e passa a falar, revertendo o processo. Isto não quer dizer que a personagem recupera a individualidade pela qual luta, a nível do tema, mas, quer dizer que se revela como autor da criação. E, a criação artística é igual a liberdade, conquista.

O processo de recuperação da persona pelo *ele* vai ocorrendo como uma luta progressiva, como algo que se encontra em estado latente no início, porém, que ainda não se consumou de fato. Volta e meia espia, por trás do *ele*, como se escapasse ao controle do narrador.

O capítulo "Estrutura Narrativa" serve de ilustração ao que vem sendo dito. Aí, no primeiro parágrafo, está o *ele* de quem fala o narrador-autor: "Antes de pegar o mesmo ônibus para o mesmo trabalho de cinco anos, na mesma praça, *ele* escutava o mesmo homem falando para os mesmos desocupados..." (7). Após o diálogo com o trocador, um *eu* espia: "É isso e ninguém me diz o contrário" (8).

No capítulo "O Elogio da Barba", o *ele* manifesta sua per-

sona travestido em *nós*, forma plural de *eu*: "Aqui *nos* deparamos com um fato curioso em relação à barba através dos tempos" (10). Ou ainda: "Tivemos, assim, anos e anos de rostos bem barbeados e cabelos muito bem cortados..." (10). Cumpre remarcar que o autor-narrador deixa claro que concede a palavra à personagem do segmento anterior, ao referir-se à conferência, como um discurso pronunciado pela personagem: "conferência pronunciada pelo personagem na Associação dos Artistas Abandonados de Liverpool" (10).

Começa, então, a se delinear a construção em abismo pois, o que estava sugerido na expressão "Estrutura Narrativa", aperfeiçoa-se no termo *personagem*. O autor introduz as diretrizes que vão instaurar na obra a auto-reflexividade, ao referir-se à narrativa usando nomes técnicos e ao permitir à personagem um discurso na 1ª pessoa do plural, o que se constitui em indício de que sua persona (lidade) vai aflorar do discurso em 3ª pessoa.

De outra parte, o uso do verbo em modalidades que sugerem um tempo-condicional, nas formas verbais em que aparecem na narrativa, é invariante tanto para *ele* quanto para *eu*. Assim, por exemplo, em

"Deixaria para almoçar quando chegasse em casa à noite. Levaria uns pastéis para tomar com a sopa que Natália preparava sempre com fumaça. Conversei com a mulher de seu atraso..." (18),

o sujeito do verbo tanto pode ser *ele* quanto *eu*.

Nota-se, portanto, que há uma evolução gradativa para o estatuto de persona que a personagem vai adquirindo: Assim, de *ele* (aquilo de que se fala) o narrador personagem passa para *nós* (plural de *eu*) em uma forma verbal ambígua que permite duas possibilidades de sujeito (*ele* ou *eu*) e a convivência de duas entidades - persona e não-persona -, de modo incontestável. Ao

mesmo tempo, esta modalidade que sugere um tempo condicional introduz, aí, a perspectiva de projeto de mudança, de intenção de escrever um livro, as quais pretendem se delinear e serem alcançadas.

O que se observa, portanto, ao longo da narrativa, é que essa evolução gradativa para o estatuto de persona sofrida pela personagem atinge um climax - o estatuto de persona -, consciente talvez do êxito da aprendizagem desencadeada ("Texto-Teatro"). Em seguida, opera-se um declínio, também num processo gradativo-descendente, como gradativo-ascendente se deu a ascensão de *ele* para *eu* (99-105). Agora, inverte-se o processo: do *eu* ao *ele* e do *ele* ao *nada* (o álbum de recortes). Hugo desintegra-se como individualidade em meio ao rol de mecanismos desintegradores, por ele próprio combatidos, diluindo-se em definitivo na narrativa que ele criou para edificar-se enquanto *persona(gem)*.

Não há *eu*, não há *autor*: há a obra e o consumo da obra. Há o álbum e o leitor. Hugo somos nós que não somos ninguém. E somos quando pensamos e criamos. Na criação, a negação e a revelação.

3.3.1. A Entrevista

"Em Deus, O Sol, Shakespeare(...) tento um romance que se faz por si mesmo e ao mesmo tempo é a sua própria crítica do fazer."

(Assis Brasil)

A entrevista reduplica a narrativa em toda a sua totalidade, ao nível de sua elaboração estrutural. Constitui-se na construção em abismo das técnicas artesanais empregadas para mostrar o avesso da obra, mostrar o seu antes, durante e depois. Desvela o fazer literário, tratando deste tema dentro do tema maior que é Deus, O Sol, Shakespeare o qual o contém e nele está refletido.

Em "O Romance Como Forma de Conhecimento" (55-59), o autor da Significação da Reconstrução Ilógica discorre sobre o significado da arte moderna, do romance moderno e sua relação com o leitor e, ainda, sobre o que é o seu romance.

Para o entrevistado, o romance não está morrendo: "um fenômeno cultural, seja artístico ou não, jamais morrerá porque ele está em constante mutação" (55). Sobre a arte de hoje diz que, tanto na pintura, quanto na escultura ou nas "experiências pouco conhecidas de Beckett" (56), pretende-se retirar da arte os significados lógicos da realidade facilmente identificável. Isto é, pretende-se a "depuração emocional e subjetiva" (56) da arte e a pesquisa do objeto estético.

Em seu romance da Reconstrução Ilógica, esta depuração se opera através da linguagem que cria uma forma, uma unidade. De outra parte, segundo o autor personagem, o romance também é uma forma de conhecimento na medida em que "o fazer artístico proporciona ao homem a sua realização cultural e de ser inventivo. Ele se enriquece, sua cultura se enriquece" (57).

Quanto à arte de hoje, esta reflete os conflitos da sociedade tecnológica, de forma crítica, em uma postura quer engajada quer não engajada. A comunicação da arte, outrossim, não se dá através de seu entendimento lógico, mas por meio do que

é inerente ao indivíduo: a sensibilidade. Daí, a pouca importância dos significados realistas.

Seu romance impõe-se como dotado de especificidades que permitem enquadrá-lo na contemporaneidade: "Rompido o tabu da arte imitativa, acadêmica, o artista hoje tem maior liberdade para criar" (58). E assim complementa a exposição da estética de seu texto:

"Em meu romance, por exemplo, há idéias e teses que jamais poderiam ser ditas e desenvolvidas através de uma narrativa puramente ficcional: aqui podemos usar o 'truque' de estar criando, para melhor poder botar na boca de quem quer que seja aquelas idéias e teses." (58)

Seu romance é uma montagem (colagem) de discursos pertinentes à linguagem verbal e à linguagem visual mas, "tendendo para o visual" (58) e a estória, aí, é "apenas uma viga de sustentação, um suporte" (58). Seu texto ficcional reflete a arte moderna exigindo a participação ativa do leitor, não admitindo, portanto, a leitura contemplativa "porque ele é todo ação, sem ser o episódio tradicional" (59).

Como se pode depreender da síntese conteudística do capítulo-entrevista este, sendo o projeto estético do romance, reduplica a sua forma, ao nível meta-lingüístico, na medida em que revela os mecanismos estéticos de feitura do texto narrativo.

3.3.2. O Álbum

"... quando se pode ler um livro dentro do livro, uma origem dentro da origem, um centro dentro do centro, eis o abismo, o sem fundo do desdobramento infinito."

(Jacques Derrida)

O álbum "Antologia do Medo", em Deus, O Sol, Shakespeare. O livro dentro do livro. Um desdobramento da narrativa que "cria nela a ilusão de profundidade, de estar vertiginosamente em abismo."⁶² Ao nível da elaboração temática, o álbum reduplica a narrativa de Deus, O Sol, Shakespeare:

"As coisas dele estão aqui (...) um álbum bem feito, todo arrumado, que o médico disse ser importante para a compreensão e cura dos doentes (...). Sinto, doutor, que aqui neste álbum está todo o seu sentimento pela vida e pelo mundo." (112-113)

O álbum é o produto da criação de um louco/lúcido, compõe-se de um poema, escrito quando "tinha boa parte do corpo paralizado" (113) e de um conjunto fotográfico de recortes de jornais e revistas. Fotos que substituem a linguagem verbal impotente e que dizem da impossibilidade de ser lógico usando a linguagem contaminada pelas ideologias do poder, impregnada de significados que visam à defesa de seus próprios interesses:

"... mas de uma coisa estou certa, Hugo o fez, quando já não podia falar, com algum propósito. Ele queria dizer alguma coisa e não podia e só o recorte das revistas lhe poderia significar alguma coisa, para ele, para todos." (113)

Através do álbum pode-se perceber um centro dentro do

centro mais amplo que é o romance Deus, O Sol, Shakespeare em sua totalidade textual. Este universo estético (o álbum) devolve as imagens do romance, refletidas em uma nova linguagem, reveladoras do resultado da viagem de Hugo-louco-lúcido através de si mesmo:

"O si mesmo que a si mesmo estava ineluctavelmente condicionado a se tornar."⁶³

O narrador, o *eu*, desaparece no espaço das fotos. O louco não tem espaço, por mais que o procure. O seu espaço é o do terror, abismo que prende, condena.

4. CONCLUSÃO

Deus, O Sol, Shakespeare faz refletir sobre o terror, deixando claro nada ter a ver com as tradicionais conotações do termo. Em nenhum momento da narrativa - ou em qualquer das outras narrativas que compõem o CICLO DO TERROR, universo em que se insere Deus, O Sol, Shakespeare - há, por mais tênue que seja, a alusão a este aspecto.

De outra parte, igualmente não existe qualquer referência aos tradicionais ingredientes do perspectivismo criando a ilusão e a mentira, inerentes a esse tipo de *texto de terror*.⁶⁴

Em Deus, O Sol, Shakespeare, o terror se constitui em algo que tem a ver com a verdade, com a procura da verdade. Algo que não diz respeito à fantasia, mas ao real.

Assim, o texto de Assis Brasil inaugura uma concepção original de terror que, extrapolando seu conceito tradicional, diz respeito a razões que levam o *eu* a saltar sobre o enigma, ou seja, a imobilizar-se na e pela perda da individualidade que o conduz à massificação. Este, o mal do século XX que intima o indivíduo a uma espécie de existencialismo norteado por preocu-

pações de sobrevivência.

Apesar de encetar uma luta em um processo de aprendizagem que permite ao indivíduo um aguçamento de suas aptidões sensoriais e intelectuais, este aguçamento, todavia, não ultrapassa os limites do pragmático, do imediato. Dessa forma, há o impedimento do desejo latente de alcançar o absoluto, tomado na acepção do paraíso perdido ou recuperação da individualidade, da identidade de ser. O consumismo permite as ambições e necessidades do homem moderno de recursos que lhe garantam a sobrevivência. No entanto, cerceia-lhe o voo maior do auto-reconhecimento.

O terror, então, é essa realidade resultante do mundo tecnológico, de desconhecimento de si mesmo e que leva o indivíduo à incapacidade de um auto-deciframento efetivo. A trajetória do terror em Deus, O Sol, Shakespeare possibilita, assim, uma perspectiva original de observação da realidade.

Romance de colagem, narrativa de construção em abismo e que trabalha a intertextualidade, Deus, O Sol, Shakespeare não cria o novo. Permite ver, todavia, de modo novo, o não-novo, re- vendo, inclusive, o próprio modo de ver o não-novo.

Assim, o livro se constitui no elemento mediador entre o real e o leitor, através de um universo ficcional que não apresenta uma realidade original, mas sim uma consciência/visão nova da realidade. Esta, por sua vez, por sua composição inusitada, pretende atingir o leitor na visão *estranhada* da realidade por ele conhecida e, assim, tornar-lhe possível agir criticamente sobre ela e, até mesmo, procurar transformá-la.

No romance estudado não existe, portanto, uma realidade nova. Existe, porém, uma crítica, uma denúncia, uma opção ino-

vadora da realidade conhecida. A narrativa de Hugo apresenta-se como uma imagem refletida do próprio real ao mesmo tempo em que exhibe, ostensivamente, o trabalho de que é fruto.⁶⁵

A contemporaneidade desse universo resulta do anticonvencionalismo que agride ao leitor e simultaneamente o envolve, ligando-se às condições oferecidas pelo momento histórico dominado pela tensão das violências cometidas contra o homem, pelo insólito dos valores, pela visão utópica das soluções.

Enquadra-se, este romance, no rol das obras de arte que, na luta contra a fugacidade de suas existências, exageram os recursos que permitem diminuir a distância entre obra de arte e matéria popular. Recursos que significam o incorporamento do anticonvencionalismo, de artifícios antes considerados monopólio de outras artes, proclamando, assim, a independência da estética da obra. Dessa forma, através do pensamento crítico que trabalha a matéria verbal, a estética da obra elabora a ilusão ficcional, a qual capta o conteúdo de verdade do percurso da sociedade contemporânea e de seus reflexos na realidade existencial do homem moderno.

De outra parte, Deus, O Sol, Shakespeare, por meio de seus artifícios ficcionais, constitui-se em texto que discute ou oferece a Arte como capaz de colocar o homem, física e moralmente, em liberdade.

Desafiando os princípios de razão que preexistem aos cânones estéticos convencionais, ao apresentar a ordem do caos - a des-ordem da ordem - como origem de sua estória, Deus, O Sol, Shakespeare propõe a arte como a única forma de manter o homem em permanente reconhecimento de sua necessidade de liberdade.

Assim sendo, somente a arte pode possibilitar o desvendamento do enigma do mundo moderno porque não mascara falsas verdades, mas revela o destino inalienável do homem moderno: sem a arte, o apocalipse.

5. BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. et alii. "Posição do Narrador no Romance Contemporâneo". In: Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

ALEXANDRE BARBOSA, João. "A Modernidade do Romance". In: O Livro do Seminário. Affonso Romano de Sant'Anna et alii. 1ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira 1982. São Paulo, LR Editores Ltda., 1983. (Org. Domício Proença Filho).

ARRIGUCCI JR., Davi et alii. Ficção em Debate e Outros Temas. São Paulo, Duas Cidades/Universidade Federal de Campinas, 1979. (Col. Remate de Males).

BACHELARD, Gaston. La Poétique de l'Espace. Paris, P.U.F. 1972.

BAKHTINE, Mikhaïl. La Poétique de Dostoïevski. Paris, Seuil, 1970.

_____. Esthétique et Théorie du Roman. Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES, Roland. A Câmara Clara. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

- BARTHES, Roland. Le Degré Zéro de l'Écriture. Suivi de Nouveaux Essais Critiques. Paris, Seuil, 1953 e 1972.
- _____ Le Plaisir du Texte. Paris, Seuil, 1973.
- BENJAMIN, Walter. Essais II 1935-1940. Paris, Denoel/Gonthier, 1983.
- BENVENISTE, Emile. Problemas de Linguística Geral. São Paulo, Editora Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976. (Trad. de Maria da Glória Novak e Luiza Neri).
- BERRETTINI, Célia. A Linguagem de Beckett. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1977.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo, Edições Paulinas, 1980.
- BOURNEUF, R. et OUELLET. L'Univers du Roman. Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
- BRAIT, Beth. A Personagem. São Paulo, Ática, 1985.
- BRASIL, Assis. Os Que Bebem Como Os Cães. Rio de Janeiro, Nórdica, 1975.
- _____ O Aprendizado da Morte. Rio de Janeiro, Nórdica, 1976.
- _____ Deus, O Sol, Shakespeare. Rio de Janeiro, Nórdica, 1978.
- _____ Os Crocodilos. Rio de Janeiro, Nórdica, 1980.
- _____ A Técnica da Ficção Moderna. Rio de Janeiro; Nórdica, Brasília: INL, 1982.
- _____ Tetralogia Piauiense. Rio de Janeiro, Nórdica, 1979.
- CAMACHO, Joel S. "Influência dos Meios de Comunicação nas Atitudes e Comportamento do Homem: Uma Leitura Crítica de McLuhan". In: Comunicação & Sociedade. São Paulo, Cortez, 1982.
- CAMPOS, Geir. "Prefácio de Sófocles". In: SÓFOCLES. Édipo Rei. São Paulo, Abril Cultural, 1976. pp.14-20.

- CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1977.
- CAMUS, Albert. L'Homme Révolté. Paris, Gallimard, 1951.
- _____ Le Mythe de Sisyphe. Paris, Gallimard, 1942.
- CANDIDO, Antonio. A Personagem de Ficção. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976.
- _____ "Os Brasileiros e a Literatura Latino-Americana". In: Novos Estudos Cebrap. Vol.1, São Paulo, Ed. Brasileira de Ciências Ltda., 1981.
- _____ "O Mundo-Provérbio". In: Revista Língua e Literatura, ano I, nº 1. São Paulo, USP, 1974.
- CANTONI, Remo. A Vida Cotidiana. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1968.
- CARVALHO, Lúcia Helena. A Ponta do Novelo. São Paulo, Ática, 1983.
- CHAVES DE MELO, Gladstone. Ensaio de Estilística da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Padrão-Livraria Editora Ltda., 1976.
- CHEVALIER, J. et GHEERBRANT, A. Dictionnaire des Symboles. Paris, Seghers, 1973. 4v.
- CORREIA, Nereu. "Monólogo da Solidão". In: A Tapeçaria Lingüística d'"Os Sertões" e Outros Estudos. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1978.
- COSTA LIMA, Luiz. "O Labirinto e a Esfinge". In: Teoria da Literatura em suas Fontes. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975.
- CUNHA, Antonio Geraldo da. Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- CUNHA, Celso. Gramática do Português Contemporâneo. Belo Horizonte, Editora Bernardo Álvares S.A., 1972.

- DALLENBACH, Lucien. Le Récit Spéculaire. Essai sur la Mise en Abyrne. Paris, Seuil, 1977.
- DIAS-PINO, Wladimir. "Consumo: Salto sobre o Enigma". In: Processo: Linguagem e Comunicação. Petrópolis, Vozes, 1973. s/nº de páginas.
- DIMAS, Antonio. Espaço e Romance. São Paulo, Ática, 1985.
- DORFMAN, Ariel. Imaginacion y Violencia en America. Barcelona, Editorial Anagrama, 1972.
- DURKEIM, Emile. "O Suicídio". In: Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1983.
- ECO, Umberto. L'Oeuvre Ouverte. Paris, Seuil, 1965.
- _____ Comô se faz uma Tese. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1983.
- ESSLIN, Martin. Artaud. São Paulo, Cultrix, 1978.
- FEHER, Ferenc. O Romance está morrendo? Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1972.
- FERNANDES, Francisco. Dicionário de Sinônimos e Antônimos da Língua Portuguesa. 26.ed. rev. e ampl. por Celso Pedro Luft. Porto Alegre, Globo, 1982.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (org.) Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975.
- FERREIRA, Edda Arzúa. O Texto Literário: A Prática da Interpretação. Florianópolis, Editora da UFSC, 1983/Editora Lunardelli, 1983.
- FISCHER, Ernst. A Necessidade da Arte. Rio de Janeiro, Zahar, 1976.
- FRANCO, Jean. "La Parodia, lo Grotesco y lo Carnavalesco. Conceptos del Personaje en la Novela Latinoamericana". In: Pun-

- to de Vista, revista de cultura ano 1, nº 1, Buenos Aires, marzo/1978.
- FREUD, Sigmund. Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- FROMM, Erick. Psicanálise da Sociedade Contemporânea. Rio de Janeiro, Zahar, 1976.
- GIDE, André. Journal, 1889-1939. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, p.41.
- GOLDMANN, Lucien. A Sociologia do Romance. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
- GOLDENSTEIN, J.P. Pour Lire le Roman. Paris, Gembloux, 1983.
- HAUSER, Arnold. "A Era do Filme". In: História Social da Literatura e da Arte. São Paulo, Mestre Jou, 1972. v2.
- HUMPHREY, Robert. O Fluxo da Consciência. Trad. Gert Meyer, rev. técnica de Afrânio Coutinho. São Paulo, Mc Graw-Hill do Brasil, 1976.
- HUTCHEON, Linda. "Ironie, Satire, Parodie: Une Approche Pragmatique de l'Ironie". In: Poétique, revue de Théorie et d'Analyse Littéraires. Paris, nº 46, avril 1981.
- JEAN, Georges. Le Roman. Paris, Seuil, 1971.
- JENNY, Laurent et alii. Intertextualidades. Coimbra, Livraria Almedina, 1979.
- JOYCE, James. Ulisses. São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- KAFKA, Franz. La Métamorphose. Paris, Gallimard, 1955. (Le Livre de Poche).
- _____ Le Procès. Paris, Gallimard, 1933.
- KOSIK, Karel. Dialética do Concreto. Rio de Janeiro, Paz e

- Terra, 1976.
- KOTHE, Flávio René. Benjamin e Adorno: Confrontos. São Paulo, Ática, 1978.
- KRISTEVA, Julia. "Le Contexte Présupposé". In: La Révolution du Langage Poétique. Paris, Seuil, 1974. pp.337-58.
- _____. Recherches pour une Sémanalyse. Paris, Seuil, 1969: (TEL QUEL).
- LAING, Ronald D. Sobre Loucos e Sãos: entrevista a Vincenzo Carretti. 2.ed. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- LEDESMA, Manuel Perez. "O Trabalho torna as Pessoas Livres?" Encontros com a Civilização Brasileira, nº 24. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.
- LEVER, Maurice. "Le Mythe du Fol". In: Magazine Littéraire, nº 175. Paris, juillet-août 1981. pp.22-6.
- LIMA LINS, Ronaldo. "Um Novo Personagem: O Homem Violento". In: Encontros com a Civilização Brasileira, nº 24. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.
- LOPEZ, Mira y. "O Medo". In: Quatro Gigantes da Alma. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966. p.9-71.
- LYRA, Pedro. Literatura e Ideologia. Petrópolis, Vozes, 1979.
- _____. "Flash sobre o Mundo de Hoje". In: Encontros com a Civilização Brasileira, nº 5. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- MACHADO, Janete Gaspar. Os Romances Brasileiros nos Anos 70. Florianópolis, Editora da UFSC, 1981.
- MARCUSE, Herbert. Eros e Civilização. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

- MAROUZEAU, J. Précis de Stylistique Française. Paris, Masson et Cie., 1946.
- MATTA, Roberto da et alii. A Violência Brasileira. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- MATTOSO CAMARA JR., J. Dicionário de Filologia e Gramática. Rio de Janeiro, J. Ozon Editor, 1964.
- MAY, Rollo. O Significado de Ansiedade. Rio de Janeiro, Zahar, 1980.
- MORAES LEITE, Ligia Chiappini. O Foco Narrativo. São Paulo, Ática, 1985.
- MORAIS, Regis de. O Que é Violência Urbana. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- NASCIMENTO, Cleone Augusto R. do. La Chute: O Discurso Interrompido. Tese de Doutorado defendida na PUC/RJ, 1985. mimeo.
- NUNES, Benedito. "Reflexões sobre o Moderno Romance Brasileiro". In: O Livro do Seminário. Affonso Romano de Sant'Anna et alii. 1ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira 1982. LR Editores Ltda. São Paulo, 1983. (Org. Domício Proença Filho).
- _____ O Dorso do Tigre. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976.
- ODALIA, Nilo. O Que é a Violência. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Texto, Crítica, Escritura. São Paulo, Ática, 1978.
- PESSOA, Fernando. Obra Poética. Rio de Janeiro, Nova Aguillar S.A., 1977.
- REGIS, Maria Helena de Camargo. "O Clichê na Poética de Manuel Bandeira". In: Travessia, nº 3, Florianópolis, 1981. pp.41-6.
- RICARDOU, Jean. Le Nouveau Roman. Paris, Seuil, 1973.

- RIFFATERRE, Michael. Estilística Estrutural. São Paulo, Cultrix, 1971.
- ROCHA LIMA, Carlos Henrique. Gramática Normativa da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.
- RODRIGUES, Selma Calasans (org.) Sobre a Paródia in Revista Tempo Brasileiro nº 62, julho/setembro, 1980.
- RODRIGUES LAPA, M. Estilística da Língua Portuguesa. Coimbra, Coimbra Editora Ltda., 1977.
- ROSENFELD, Anatol. Texto/Contexto. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Paródia, Paráfrase & Cia. São Paulo, Ática, 1985.
- _____. Por um Novo Conceito de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro, Eldorado, 1977.
- SANTIAGO, Silviano. "Repressão e Censura no Campo da Literatura e das Artes na Década de 70". In: Encontros com a Civilização Brasileira, nº 17. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.
- _____. "Fechado para Balanço (60 Anos de Modernismo)". In: O Livro do Seminário. Affonso Romano de Sant'Anna et alii. 1ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira 1982. São Paulo, LR Editores Ltda., 1982. (Org. Domício Proença Filho).
- SAURÍ, Jorge J. "El Conjunto Miedo, Temor Y Terror". In: Las Fobias: Psicopatología. Buenos Aires, Ediciones Nueva Vision, 1976. pp.11-34.
- SHAKESPEARE, William. Hamlet. Lisboa, Editorial Verbo, 1972. (Trad. Ricardo Alberty).
- _____. Romeu e Julieta; Macbeth; Hamlet, Príncipe da Dinamarca; Otelo, O Mouro de Veneza. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

- (Trad. F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes).
- SHAKESPEARE, William. Hamlet. São Paulo, Abril Cultural, 1976.
(Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos).
- SHAW, Harry. Dicionário de Termos Literários. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1978.
- SODRÉ, Muniz. A Comunicação do Grotesco. Petrópolis, Vozes, 1980.
- SÓFOCLES. Édipo Rei. São Paulo, Abril Cultural, 1976.
- SPITZER, Leo. "La Enumeracion Caotica en la Poesia Moderna". In: Lingüística e História Literaria. Madrid, Editorial Gredos, 1968.
- STAM, Robert. O Espetáculo Interrompido. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.
- SWINGWOOD, Alain. Marx e a Teoria Social Moderna. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro. Rio de Janeiro, Vozes, 1973.
- TODOROV, Tzvetan. As Estruturas Narrativas. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1979.
- TORRINHA, Francisco. Dicionário Latino-Português. Porto, Edições Maranus, 1945.
- ULLMANN, Stephen. Lenguaje y Estilo. Madrid, Aguilar, 1964.
- VERRIER, Jean. "O Relato Refletido". In: Roland Barthes et alii. Masculino, Feminino, Neutro. Porto Alegre, Globo, 1976.
- ZERAFFA, Michel. Roman et Sociétés. Paris, Presses Universitaires de France, 1976.

6. NOTAS

- ¹ Os romances de Assis Brasil que integram o CICLO DO TERROR foram inicialmente publicados em separado, depois, então, reagrupados em um único volume (BRASIL, Assis. Ciclo do Terror. Rio de Janeiro, Nórdica, 1984). Nesta pesquisa, as indicações referentes a este ciclo romanesco do autor, tomam por base as edições publicadas em separado.
- ² TORRINHA, Francisco. Dicionário Latino-Português.
- ³ SAURÍ, Jorge J. "El Conjunto Miedo, Temor y Terror". In: Las Fobias: Psicopatología. p.12.
- ⁴ LOPEZ, Mira y. "O Medo". In: Quatro Gigantes da Alma. p.44.
- ⁵ O autor traz, em linhas gerais, as interpretações da ansiedade para filósofos, psicoterapeutas, historiadores sociais da modernidade e assim sintetiza suas definições: "Concordam os estudiosos da ansiedade - Freud, Goldstein e Horney, para mencionar apenas três - que a ansiedade é uma apreensão difusa, e que a diferença central entre medo e ansiedade é ser o medo uma reação a um perigo específico, ao passo que a ansiedade é não-específica "vaga" e "sem objeto". A partir dessas interpretações o autor formula a sua própria definição: "Ansiedade é a apreensão deflagrada por uma ameaça a algum valor que o indivíduo considera essencial para a sua existência como personalidade (...). Mas, como a ansiedade ataca os alicerces (núcleo, essência) da personalidade", o indivíduo não pode objetivá-la, tornando-se impotente para combatê-la. Cf. MAY, Rollo. O Significado de Ansiedade. pp.199-200.
- ⁶ Não é intenção desta pesquisa discutir o conceito de absurdo, por exemplo em Camus, Kafka, Ionesco ou Beckett. Pensa-se em Assis Brasil in A Técnica da Ficção Moderna p.276: "O homem de hoje, na sua rotina de trabalho e vida, embora se sinta livre, não sabe o que fazer da sua liberdade, e mergulha no absurdo. Em consequência, a revolta do ser sensível", o que, de alguma forma, remete a Camus in Le Mythe de Sisyphe p.18:

"... dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger (...). Ce divorce entre l'homme de sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité".

⁷ In La Poétique de Dostoïevski

⁸ A teoria da intertextualidade aparece em vários textos de KRISTEVA, Julia, como: "Problèmes de la Structuration du Texte". In: Théorie d'Ensemble; "Sémanalyse et Production du Sens". In: GREIMAS, A.J. et alii. Essais de Sémiotique Poétique. Paris, Larousse, 1972; "Le Contexte Pressupposé". In: Recherches pour une Sémanalyse.

⁹ GIDE, André. Journal 1889-1939. p.41.

¹⁰ In Le Récit Spéculaire. Essai sur la Mise en Abyme.

¹¹ VERRIER, Jean. "O Relato Refletido". In: BARTHES, Roland et alii. Masculino, Feminino, Neutro. pp.33-46.

¹² TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro. pp.247-67.

¹³ BARTHES, Roland. A Câmara Clara. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

¹⁴ SAURÍ, Jorge J. "El Conjunto Miedo, Temor y Terror". In: Las Fobias: Psicopatología. pp.11-34.

¹⁵ LOPEZ, Mira y. "O Medo". In: Quatro Gigantes da Alma. p.9-71.

¹⁶ In Psicanálise da Sociedade Contemporânea.

¹⁷ In MAY, Rollo. O Significado de Ansiedade.

¹⁸ LOPEZ, Mira y. Op. cit., p.44.

¹⁹ Segundo Kosik, "para que o homem possa descobrir a verdade da cotidianidade alienada, deve conseguir dela se desligar, libe-

- 79
- rã-la da familiaridade, exercer sobre ela uma 'violência' (...). Um dos princípios essenciais da arte moderna é a "violência" exercida sobre a cotidianidade". Cf. KOSIK, Karel. "Metafísica da Vida Cotidiana". In: Dialética do Concreto. p.78.
- ²⁰SODRÉ, Muniz. A Comunicação do Grotesco. p.26.
- ²¹FROMM, Erick. "O Homem na Sociedade Capitalista". In: Psicanálise da Sociedade Contemporânea. pp.124-52.
- ²²Segundo Camacho: "o relógio programou o homem nas grandes cidades transformando-o em um robô autômato. Toda a cidade passa a obedecer determinados ritmos de atividades de acordo com as posições dos ponteiros no relógio (...). Ele afastou o homem de sua relação com a natureza, transformando-o no homem das relações estruturais imediatas e materiais". Cf. CAMACHO, Joel S. "Influências dos Meios de Comunicação nas Atitudes e Comportamento do Homem: Uma Leitura Crítica de McLuhan". In: Comunicação & Sociedade. p.40.
- ²³Ver FREUD, Sigmund. "O Mal-Estar da Civilização". In: Os Pensadores. pp.129-85.
- ²⁴A morte, no gesto solitário de Jeremias: "Mas era preciso dar o seu tributo, quer para o vazio ou para o nada, ou para um pátio novamente povoado, com homens sãos e resolutos". Cf. BRASIL, Assis. Os Que Bebem Como Os Cães. p.156.
- ²⁵O próprio título do romance remete à idéia do entredevoramento que se realiza com suas personagens: "E sabe o que os crocodilos fazem quando estão com fome? Comem a própria cauda, ou a cauda dos companheiros, do filhó, da mulher (...) E o coração do crocodilo é oco, não tem nada dentro. Ele não sente nada." Cf. BRASIL, Assis. Os Crocodilos.
- ²⁶Hugo, em Deus, O Sol, Shakespeare.
- ²⁷Nesse estudo sobre Antonin Artaud, encontra-se em epígrafe, pelo próprio dramaturgo, sua definição de louco: "E o que é um autêntico louco? É um homem que preferiu enlouquecer, no sen-

tido em que a sociedade entende a palavra, a trair uma certa idéia superior de honra humana. Eis porque a sociedade condenou ao estrangulamento em seus manicômios todos aqueles dos quais se queria livrar, contra os quais queria defender-se, porque eles se haviam recusado a acumpliciar-se com ela em certos atos de suprema sujeira. Pois um louco é também um homem a quem a sociedade não quis ouvir e a quem desejava impedir a expressão de verdades insuportáveis." (in Oeuvres Complètes III, 17). Cf. ESSLIN, Martin. Artaud. p. 90.

- ²⁸Ver LAING, Ronald D. Sobre Loucos e Sãos. pp.89-103.
- ²⁹Cf. MENDONÇA TELES, Gilberto. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro. p.258.
- ³⁰Cf. BARTHES, Roland. A Câmara Clara. p.115.
- ³¹Cf. MENDONÇA TELES, Gilberto. Op. cit., p.266.
- ³²Cf. BARTHES, Roland. Op. cit., pp.129 e 149, respectivamente.
- ³³Cf. BRASIL, Assis. A Técnica da Ficção Moderna. Op. cit., p. 358.
- ³⁴BRASIL, Assis. Os Crocodilos.
- ³⁵Natália: de Natal, festa do nascimento de Jesus. Cf. CUNHA, Antonio Geraldo da. Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa.
- ³⁶De acordo com Maurice Lever: "Le fol est le lieu du désordre, de la fureur spontanée submergeant les contreforts de la morale et de la religion. Ennemi de tout système organisé, il travaille à la ruine des sociétés et des civilisations; il corrompt et désagrège". Cf. LEVER, Maurice. "Le Mythe du Fol". In: Magazine Littéraire. p.23.
- ³⁷Hugo: do germ. Hug; espírito, juízo. Interpreta-se como assisado. É um hipocorístico de nomes assim começados. Cf. CU-

NHA, Antonio Geraldo da. Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa.

- ³⁸ Tradução de Ricardo Alberty. p.91. Todas as referências a Hamlet, nesta pesquisa, se reportam à tradução de Ricardo Albert in SHAKESPEARE, William. Hamlet. Lisboa, Editorial Verbo, 1972.
- ³⁹ Cf. Hamlet. Op. cit., p.91.
- ⁴⁰ Cf. JOYCE, James. Ulisses. p.554.
- ⁴¹ No capítulo "O Labirinto e a Esfinge", Costa Lima, dentre outras idéias, faz o levantamento das teorias psicanalíticas que explicam os mecanismos culturais que fazem da literatura e do inconsciente humano um instrumento de representação, ao gosto clássico, do mundo cultural e que levam a sociedade, o homem, à recusa de se ver a si mesmo. pp.11-43. Cf. COSTA LIMA, Luiz. "O Labirinto e a Esfinge". In: Teoria da Literatura em suas Fontes. pp.11-43.
- ⁴² CAMPOS, Geir. "Prefácio de Sófocles". In: Édipo Rei. pp.14-20.
- ⁴³ DIAS-PINO, Wladimir. "Consumo: Salto sobre o Enigma". In: Processo: Linguagem e Comunicação. s/nº de páginas.
- ⁴⁴ NUNES, Benedito. "Fernando Pessoa". In: O Dorso do Tigre. pp.217-9.
- ⁴⁵ NUNES, Benedito. Op. cit., pp.258-9.
- ⁴⁶ Cf. NUNES, Benedito. Op. cit., p.222.
- ⁴⁷ Os intratextos mencionados são a carta de Hugo a Adelaide e o poema estudados nesta pesquisa, em 3.2.1. p.35.
- ⁴⁸ Exodo, 32. 7-9.
- ⁴⁹ João, 1-1.

⁵⁰ Marcos, 21-15.

⁵¹ Apocalipse, 1-22.

⁵² Cf. ROCHA LIMA, Carlos Henrique. Gramática Normativa da Língua Portuguesa. p.477.

⁵³ Esses são os versos iniciais do refrão de "Cidade Maravilhosa", marcha-hino da cidade do Rio de Janeiro, cuja letra é a seguinte: "Cidade Maravilhosa cheia de encantos mil/Cidade Maravilhosa coração do meu Brasil/Berço do samba e das lindas canções/que vivem n'alma da gente/és o altar dos nossos corações/que cantam alegremente/Jardim florido de amor e saudade/terra que a todos seduz/que Deus te cubra de felicidade/ninho de sonho e de luz".

⁵⁴ Esses são versos da canção "Copacabana", de João de Barro e Alberto Ribeiro, gravada em 1946. Na íntegra: "Existem praias tão lindas/cheias de luz/nenhuma tem o encanto/que tu possuis/tuas areias/teu céu tão lindo/tuas sereias/sempre sorrindo/Copacabana, princesinha do mar/pelas manhãs tu és/a vida a cantar/e à tardinha ao sol poente/deixas sempre/uma saudade na gente/Copacabana, o mar, eterno cantor/ao te beijar ficou/perdido de amor/e hoje vive a murmurar/só a ti, Copacabana/eu hei de amar".

* O poeta é Noel Rosa e a canção atualizada no texto é "Conversa de Botequim", de Noel e Vadico, gravada em 1935: "Seu garçom faça o favor de me trazer depressa/uma boa média que não seja requentada/um pão bem quente com manteiga à beça/um guardanapo e um copo d'água bem gelada/feche a porta da direita com muito cuidado/que não estou disposto a ficar exposto ao sol/vã perguntar ao seu freguês do lado/qual foi o resultado do futebol/se você ficar limpando a mesa/não me levanto e nem pago a despesa/vã pedir ao seu patrão/uma caneta, um tinteiro/um envelope e um cartão/não se esqueça de me dar palito/e um cigarro pra espantar mosquito/vã dizer ao charuteiro/que me empreste uma revista, um cinzeiro e um isqueiro/telefone ao menos uma vez/para 34-4333/e ordene ao seu Osório/que me mande um guarda-chuva aqui pro nosso escritório/seu garçom me

empreste algum dinheiro/que eu deixei o meu com o bicheiro/vá dizer ao seu gerente/que pendure esta despesa no cabide ali em frente". (Ver p.51 desta pesquisa)

**Este é o primeiro verso da canção "Patativa", de Vicente Celestino, gravada em 1937. A letra da canção, na íntegra, é a seguinte: "Acorda, patativa, vem cantar/relembra as madrugadas que lá vão/e faz da tua janela o meu altar/escuta a minha eterna oração/eu vivo inutilmente a procurar/alguém que compreenda o meu amor/e vejo que é destino meu sofrer/é padecer, não encontrar/quem compreenda o trovador/eu tenho n'alma um vendaval sem fim/e uma esperança que hás de ter por mim/o mesmo afeto que juravas ter/para que acabe este meu sofrer/eu sei que juras cruelmente em vão/eu sei que preso tens o coração/eu sei que vives tristemente a ocultar/que a outro amas, sem querer amar/mulher, o teu capricho vencerá/e um dia tua loucura findará/a Deus, a Deus, minha alma entregarei/se de outro fores, juro, morrerei/amar, que sonho lindo, encantador/mais lindo por quem leal nos tem amor/e tu vens desprezando sem razão/a mim que choro e busco em vão/o teu ingrato coração". Nesta pesquisa v. p.51.

⁵⁵ Cf. BERRETTINI, Célia. A Linguagem de Beckett. pp.54-62.

⁵⁶ Cf. GIDE, André. Op. cit., p.41.

⁵⁷ Dällembach estuda em Le Récit Spéculaire. Essai sur la mise en abyme a técnica da construção em abismo (mise en abyme), e define-a como "todo espelho interno que reflete o conjunto da narrativa por reduplicação simples, repetida ou especiosa". p.72.

⁵⁸ Cf. MAGNY, Claude-Edmonde. "Impasses et Ambitions du Roman: Réalisations". In: Histoire du Roman Français, Depuis 1918. Paris, Seuil, 1952. p.274. Apud CARVALHO, Lúcia Helena. A Ponta do Novelo. São Paulo, Ática, 1983. p.10.

⁵⁹ Lúcia Helena Carvalho ao explicar a construção em abismo em Les Faux Monnayeurs diz que "o diário de Eduardo constitui um enclave dentro da narrativa que, além de evocar irresistivelmen-

te a imagem do brasão tendo ao centro uma réplica miniaturizada de si mesmo, instala-se no interior do romance de Gide como um espelho, que reflete o interior da peça onde se representa a cena, interceptando tudo o que se passa por seu campo de visão". Cf. CARVALHO, Lúcia Helena. A Ponta do Novelo. Op. cit., p.9.

⁶⁰Cf. BENVENISTE, Emile. Problemas de Linguística Geral. pp. 247-59.

⁶¹persona: "palavra latina que significa 'máscara' e que é empregada na psicologia de Jung para designar a 'personalidade pública' de alguém - 'a fachada' ou 'máscara' que se apresenta perante o mundo, mas que não corresponde aos sentimentos íntimos e às emoções da pessoa. O termo persona usa-se, às vezes, em crítica literária, referido a uma pessoa que figura, por exemplo, num poema, e que pode representar ou não o próprio autor". Cf. SHAW, Harry. Dicionário de Termos Literários.

⁶²Cf. RICARDOU, Jean. Le Nouveau Roman. p.50.

⁶³Ver JOYCE, James. Ulisses. p.554.

⁶⁴No Folhetim de 26/05/85 Fernão Ramos diz, textualmente, em "A Máquina de fazer Medo": "Toda a energia da narrativa de terror está concentrada para o assalto final do leitor. Pregar mentiras sem deixar vestígios é o prazer do texto fantástico, que provoca estranhamento, paradoxalmente, com a ajuda da tradição realista, arquitetando provas e pistas".

⁶⁵Cf. DALLENBACH, Lucien. Le Récit Spéculaire. Op. cit., p.21.

SÍNTESE BIBLIOGRÁFICA

DE

ASSIS BRASIL

ASSIS BRASIL (FRANCISCO DE ASSIS ALMEIDA BRASIL), nascido em Parnaíba, Piauí, em 1932, onde viveu até a idade de doze anos. Em Parnaíba, acumularia experiências para escrever não somente o romance Beira rio beira vida, como toda a sua Tetralogia Piauiense.

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.

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. Começa o trabalho duro no comércio. 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 noticiarista (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, trabalhou para vários jornais e revistas: 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 de 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 1º 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).

OBRA PUBLICADA

Romances:

Tetralogia Piauiense:

- Beira rio beira vida (1965)
- 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/1º Episódio (1980)
- O primeiro amor/2º Episódio (1980)
- O velho feiticeiro/3º Episódio (1980)
- A viagem proibida/reúne o 4º Episódio: O Seqüestro; 5º Episódio: A viagem proibida; e 6º Episódio: A pena vermelha do gavião (1982)

Ensaaios 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)

(Resumo dos dados bibliográficos do autor in BRASIL, Assis. Ciclo do Terror. Rio de Janeiro: Nórdica; Brasília: INL, 1984. pp.553-6).

E R R A T A

ONDE SE LÊ:

LEIA-SE:

- p. 11 ... solidários com o seu projeto de mudança, a violência utópica.
- p. 14 por meio da arte pode-se abrir os caminhos...
- p. 22 ... experimentação resultante do espaço de criar
- p. 24 ... o efeito que pode causar...
- p. 25 ... ainda que vinculado a propostas...
- p. 53 ... atributos do mundo indistrializado...
- p. 57 ... criação artística é igual a liberdade
- p. 65 ... permite as ambições e necessidades do homem moderno de recursos que lhe garantem...
- p. 67 ... do homem moderno : sem a arte o apocalipse.
- ... solidários com o seu projeto de mudança. É a violência utópica...
- ... por meio da arte podem-se abrir os caminhos...
- ... experimentação resultante do esforço de criar...
- ... o efeito que podem causar...
- ... ainda que vinculadas a propostas...
- ... atributos do mundo industrializado...
- ... a criação artística é igual à liberdade...
- ... permite as ambições e necessidades do homem no mundo moderno, fornecendo-lhe recursos que lhe garantam...
- ... do homem moderno. Sem a arte, o apocalipse.