

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO – MEC
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO – PRPG
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGEL
MESTRADO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS**

GEORGEA VALE DE QUEIROZ SIQUEIRA

**TRANSFORMAÇÕES NOS PARADIGMAS DE *JEREMIAS*, EM OS QUE BEBEM
COMO OS CÃES**

Teresina, abril de 2016

GEORGEA VALE DE QUEIROZ SIQUEIRA

**TRANSFORMAÇÕES NOS PARADIGMAS DE *JEREMIAS*, EM OS QUE BEBEM
COMO OS CÃES**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras, Área de Estudos Literários, da Universidade Federal do Piauí (UFPI), sob a orientação do Prof. Dr. Wander Nunes Frota para a Defesa ao título de Mestre em Letras.

Teresina, abril de 2016

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Letras
Serviço de Processamento Técnico

S618t Siqueira, Georgea Vale de Queiroz.
Transformações nos paradigmas de Jeremias, em *Os
que bebem como os cães* / Georgea Vale de Queiroz
Siqueira. – 2016.
89 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade
Federal do Piauí, 2016.

Orientação: Prof. Dr. Wander Nunes Frota.

1. Literatura e Realidade. 2. Novo Romance Brasileiro.
 3. Simbologia. 4. Autenticidade. 5. Brasil, Assis. I.
- Título.

CDD B869.3

GEORGEA VALE DE QUEIROZ SIQUEIRA

**TRANSFORMAÇÕES NOS PARADIGMAS DE *JEREMIAS*, EM OS QUE BEBEM
COMO OS CÃES**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras, Área de Estudos Literários, da Universidade Federal do Piauí (UFPI), sob a orientação do Prof. Dr. Wander Nunes Frota para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: 05/05/2016

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Wander Nunes Frota - UFPI
Orientador

Prof. Dr. Luizir Oliveira – UFPI
1º membro

Prof. Dr. Socorro Magalhães – UESPI
2º membro

RESUMO

O presente trabalho tem como objeto o romance de Assis Brasil, *Os que bebem como os cães* (1975). Propõe-se a análise dos conceitos de liberdade x prisão, vida x morte, conhecimento x ignorância, humanização x bestialização, submissão x resistência, lucidez x loucura, que Jeremias desenvolve dentro do cárcere, observando a evolução e as mudanças que esses elementos sofrem ao longo da narrativa e sua relação com o processo de conscientização passado pela personagem, observando o diálogo entre Literatura e realidade. Para tal, usa-se como aporte teórico um recorte da teoria de Sartre acerca do existencialismo, limitado aos conceitos de liberdade, angústia e autenticidade. A pesquisa faz uso de pesquisa bibliográfica qualitativa aplicada ao exame do romance em foco. Para discussão das características estéticas da obra, é feito um estudo a respeito do movimento do “Novo Romance brasileiro”, tomando como base a obra crítica de Assis Brasil (1973; 1975; 1980; 1982; 1987; 1992; e 1995), utilizando-se ainda do conceito de indústria cultural, de Max Horkheimer e Theodor Adorno (1992), e das ideias de Edgar Morin sobre cultura de massa (2002). Os pressupostos teóricos para compreensão do universo diegético são emprestados de Carlos Reis (2006) e Affonso Romano de Sant’Anna (1990), bem como o são também os conceitos da topoanálise, de Oziris Borges Filho (2007) e de Luis Alberto Brandão (2013). Quanto ao estudo da simbologia encontrada no romance, empregam-se as interpretações oferecidas por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015) e por Manfred Lurker (2003).

Palavras-chave: Literatura e realidade. Novo romance brasileiro. Simbologia. Autenticidade. Assis Brasil.

ABSTRACT

The object of this thesis is the novel *Os que bebem como os cães* (1975), by Assis Brasil. The proposal is to analyze the concepts of freedom vs. prison, life vs. death, knowledge vs. ignorance, humanization vs. brutalization, submission vs. resistance, lucidity vs. madness, developed by Jeremias inside the prison, by observing the evolution and changes that these elements suffer throughout the narrative and their relation to the character's process of consciousness, identifying the dialogue between literature and reality. The theoretical support is a cut of Sartre's theory of existentialism narrowed to the concepts of freedom, anguish and authenticity. To discuss the aesthetic nature of the novel, there is a study of the "novo romance brasileiro" [new Brazilian novel], based on Assis Brasil's critical studies (1973; 1975; 1980; 1982; 1987; 1992; 1995), using Max Horkheimer's e Theodor Adorno's concept of culture industry (2002), along with Edgar Morin's ideas on mass culture (2002). The theoretical basis to understand the diegetic universe are borrowed from Carlos Reis (2006) and Affonso Romano de Sant'Anna (1990), as well the concept of topoanalysis from Oziris Borges Filho (2007) and Luis Alberto Brandão (2013). The study also makes use of Jean Chevalier's and Alain Gheerbrant's (2015) and Manfred Lurker's (2003) interpretations of the symbols found in the novel.

Keywords: Literature and reality. New Brazilian novel. Symbology. Authenticity. Assis Brasil.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| 1 ASSIS BRASIL: TESTEMUNHO DA LITERATURA BRASILEIRA DE SEU TEMPO..... | 6 |
| 2 A FORTUNA CRÍTICA E O NOVO ROMANCE BRASILEIRO | 8 |
| 2.1 A fortuna crítica..... | 9 |
| 2.1.1 Análise de Silverman (2000) | 10 |
| 2.1.2 Análise de Sousa (2008) | 15 |
| 2.1.3 Análise de Franco (1998) | 18 |
| 2.1.4 Ensaio de Corrêa (2007) | 25 |
| 2.1.5 Tese de Ribeiro (2014) | 28 |
| 2.2 Novo romance brasileiro | 31 |
| 2.2.1 Indústria cultural | 33 |
| 2.2.2 Reflexos da cultura de massa e da indústria cultural | 36 |
| 2.2.3 Novo romance segundo Assis Brasil..... | 38 |
| 3 TOPOGRAFIA LITERÁRIA D'OS QUE BEBEM COMO OS CÃES..... | 49 |
| 3.1 A percepção do espaço ficcional de Jeremias | 50 |
| 3.2 Aspectos estéticos | 54 |
| 4 TRANSFORMAÇÕES NOS PARADIGMAS DE JEREMIAS | 61 |
| 4.1 Noções sobre liberdade, angústia e autenticidade..... | 62 |
| 4.2 Os paradigmas de Jeremias | 64 |
| 4.2.1 Ressignificação: guardas, pátio, comida e água | 66 |
| 4.2.2 Bestialização do homem x humanização do animal | 68 |
| 4.2.3 Significados do grito..... | 75 |
| 4.2.4 Morte, suicídio e lucidez | 81 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 84 |
| REFERÊNCIAS | 88 |

1 ASSIS BRASIL: TESTEMUNHO DA LITERATURA BRASILEIRA DE SEU TEMPO

Os que bebem como os cães,¹ de Assis Brasil, foi produzido durante a ditadura militar brasileira, em um contexto de repressão política e censura àqueles que se opunham ao regime autoritário instalado, que foi responsável pelo cerceamento dos direitos fundamentais da população. Junto a outros romances que contêm críticas ao contexto político e social da época – considerados de resistência –, fruto do processo criador e da capacidade de transfiguração do real, diante do diálogo da obra literária com o contexto sócio-histórico, essa obra de Assis Brasil dá voz aos segregados socialmente pelo poder militar, especificamente aos prisioneiros políticos, sumarizados em Jeremias. Assim, considera-se o romance uma representação do Brasil durante os anos de chumbo, representando a opressão do homem sobre o homem a ponto de suprimir sua dignidade, alterar seus conceitos.

A dissertação desdobra-se em três capítulos: 2) A fortuna crítica e o novo romance; 3) Investigação da topografia literária da obra; e 4) A investigação dos paradigmas de Jeremias. A primeira parte do Capítulo 2 é dedicada à fortuna crítica da obra, abordando os estudos de Malcolm Silverman (2000), Soraya de Melo Barbosa Sousa (2008), Renato Franco (1998), Almir Aquino Corrêa (2007) e Francigelda Ribeiro (2014), que serão expostos resumidamente. Parte dessa análise consiste no exame da forma e temática do romance de Assis Brasil, o qual faz parte do movimento do novo romance brasileiro, produzido pela vanguarda pós-modernista. Diante das inovações estéticas presentes em *Oqbcoc* e sua relação com o contexto histórico, social e artístico imediatos, procura-se entender – a partir da relação dialética mantida entre realidade e Literatura, vista como sistema simbólico de comunicação – o movimento do *novo romance* na perspectiva assisiana, observando, para isso, os conceitos e ideias sobre cultura de massa, indústria cultural e massa urbana. Busca-se apoio, também nas ideias de Edgar Morin (2002) e o conceito de indústria cultural de Horkheimer e Adorno (2002) sobre o tema.

Para compreender o contexto artístico em que o romance foi escrito, apresentam-se as concepções de Assis Brasil, no papel de crítico literário, sobre a arte e seu estado na época, ou seja, após os movimentos modernistas. Nesses estudos assisianos observa-se a ligação entre arte, sociedade, cultura, inovações

¹ Doravante, o título do romance de Assis Brasil será abreviado para *Oqbcoc*, sempre que for possível.

técnicas e temáticas percebidas pelo crítico na produção romanesca do período, bem como as relações com o desenvolvimento industrial e social e os reflexos sobre o homem urbano.

No terceiro capítulo examinam-se as características estéticas e temáticas de *Os que bebem como cães*, desenvolvendo-se um estudo sobre o universo diegético e a composição literária, situando-o dentro do período do novo romance brasileiro. Apoiando-se nas metodologias de Ozíris Borges Filho (2007) e de Luis Alberto Brandão (2013) e em suas propostas de análise da topografia literária, as quais destacam a importância do espaço da narrativa não apenas para situar o personagem, mas para observar sua interação com o referido espaço a fim de perceber suas implicações psicológicas.

Para o estudo do universo diegético, empregam-se os conceitos de Carlos Reis sobre a narratologia, e as noções sobre o texto literário e seus elementos propostos por Affonso Romano de Sant'Anna (1990). Para compreender o papel do narrador no romance, utilizam-se as ideias de Walter Benjamin, de Anatol Rosenfeld e de Theodor Adorno. De Assis Brasil, são tomadas as concepções sobre a arte da época e o por ele denominado "novo romance brasileiro".

O quarto capítulo dedica-se ao exame do fluxo de consciência de Jeremias e sua relação com o processo de conhecimento que ele vivencia na obra. Acredita-se que os paradigmas inicialmente firmados sofrem alterações diante das reflexões e do conhecimento de novos fatos a partir de si mesmo e de sua situação. Assim, mira-se ao estudo sobre os conceitos iniciais em contraponto com os finais de: vida x morte; liberdade x prisão; humanização x bestialização; conhecimento x ignorância.

Busca-se apoio nas interpretações trazidas por Chevalier (2015) e Lurker (2003) acerca da simbologia encontrada na obra de Assis Brasil, com a finalidade de compreender melhor as figuras e representações apresentadas e como estas relacionam-se com os paradigmas criados por Jeremias no decorrer da narrativa. Ao mesmo tempo em que se analisa o comportamento do protagonista, por meio de um ângulo existencialista, estudo esse fruto de um recorte feito da teoria sartreana a respeito da liberdade, angústia e autenticidade, permitindo e facilitando a compreensão das decisões tomadas por ele e o processo utilizado para que tais decisões fossem tomadas e que viessem a culminar no seu suicídio.

2 A FORTUNA CRÍTICA E O NOVO ROMANCE BRASILEIRO

Inicialmente, apresenta-se a fortuna crítica, destacando os trabalhos elaborados a respeito da obra de Assis Brasil, destacando os seus principais pontos e sua importância para seu estudo. Os trabalhos apresentados possuem naturezas diversas: tem-se uma dissertação de mestrado e uma tese de doutorado; um ensaio; e duas análises que localizam o romance assisiano dentro dos movimentos criados por cada autor, estabelecendo sua tradição literária.

Os estudos trazidos na fortuna crítica dedicam-se ao estudo de *Oqbcoc*, não olvidando de sua relação com o cenário sócio-político do período em que foi lançado, 1975, enfatizando o diálogo da obra com a realidade imediata do país. Os trabalhos propõem uma análise através do viés sociológico, assim trabalham o romance como uma representação do macrocosmo social, refletido em uma prisão, sem nome ou localização geográfica, uma alegoria para o Brasil dos anos de chumbo, dominado pelos militares e cerceador do mais básico entre os direitos humanos: a liberdade. A prisão de *Oqbcoc*, repleta de presos sem rosto e sem nome, é também uma alegoria para aquela parcela da população que escolheu não ficar parada e lutar para a retomada de sua liberdade de ir e vir e liberdade de expressão.

No segundo momento, será discutida a literatura da época, enfatizando sua relação com a indústria cultural e cultura de massa, a fim de propiciar um panorama acerca da produção romanesca, discutindo o estado da arte e os fatores que impulsionaram o surgimento do movimento do *novo romance*, verificando suas características estéticas, o que ajudará a compreender melhor o romance. Para tal, utiliza-se a obra crítica de Assis Brasil (1973, 1975a, 1980, 1982, 1987, 1992, 1995) e busca-se apoio no trabalho de Edgar Morin (2002) e Adorno e Horkheimer (2002) sobre cultura de massa, de onde são extraídos conceitos de cultura de massa e noções a respeito da indústria cultural.

A relevância da abordagem de tais temas se dá em razão do impacto que o surgimento dos meios de comunicação de massa, da indústria cultural e da cultura de massa tiveram na sociedade, na cultura e na literatura, bem como qual sua importância para o *novo romance*. Procura-se demonstrar ainda as influências para a produção romanesca e o surgimento de algo como a chamada paraliteratura, como um dos produtos da indústria cultural. Observa-se que o homem urbano sofre

ação direta da indústria cultural, sendo lapidado por ela para ser um receptor e consumidor dos produtos por ela concebidos, nutrindo, segundo afirma Assis Brasil, o pensamento acrítico e a passividade.

2.1 A fortuna crítica

Oqbcoc, romance de Assis Brasil, foi publicado em 1975, durante o período em que o Brasil estava sob governo dos militares, que tomaram o poder por meio de um golpe de Estado, que perdurou entre 1964 e 1985. Não era raro os trabalhos artísticos desse período abordarem o tema, vez que a ascensão militar ao poder, que tinha como um dos aspectos sintomáticos mais evidentes a censura, gerou repercussão social, histórica, cultural e econômica.

A finalidade desta parte da dissertação é apresentar os trabalhos mais relevantes acerca da obra em análise, proporcionando ao leitor uma visão mais ampla sobre que os temas explorados e os olhares dos estudiosos que se dispuseram a examina-la. O tamanho do acervo crítico das obras literárias, não raro estar diretamente relacionado com a sua popularidade e sua difusão social. Embora não seja o foco desse trabalho, não seria incorreto afirmar que o romance em evidência não é bem conhecido no meio acadêmico ou literário.

Não se estabelece nenhum recorte temporal específico para revisar a fortuna crítica da obra, assim, serão resumidos cinco estudos mais relevantes para este trabalho: os desenvolvidos por Malcolm Silverman (2000), Renato Franco (1998), por Soraya de Melo Sousa (2008), Almir Aquino Corrêa (2007) e Francigelda Ribeiro (2014). Nos dois primeiros estudos não há uma análise detalhada do romance, pois esses trabalhos oferecem um panorama da produção romanesca durante os anos de chumbo, trazendo ainda classificações cunhadas pelos próprios autores, que classificam e caracterizam, de uma maneira geral, as obras do período. Esses dois estudos situam *Oqbcoc* dentro das classificações propostas, objetivando traçar um perfil da tradição literária a qual pertence.

O quarto trabalho é um ensaio que traz comentários sobre o romance. Já o terceiro e o quinto estudos, de autoria de Soraya de Melo Sousa (2008) e Francigelda Ribeiro (2014), consistem em uma dissertação de mestrado e em uma tese de doutorado, respectivamente. A dissertação propõe exame acerca do que a própria autora classifica de dialética do poder na relação entre resistência e repressão na obra de Assis Brasil. Enquanto a tese de doutorado contém um estudo

cujo cerne é a obra crítica de Assis Brasil, trabalhando seu pensamento crítico e demonstrando como a obra crítica se entrelaça com a produção literária do autor.

2.1.1 Análise de Silverman (2000)

Silverman (2000) analisa a produção romanesca publicada entre 1964 e 1980, abordando os romances e as técnicas narrativas neles utilizadas, ao mesmo tempo em que leva o autor em consideração nessa análise, sob a afirmação de que os escritores são influenciados, no processo de criação, pelas condições sociais imediatas. O resultado, de acordo com o estudioso, é de que há implicações reais nas obras que questionariam ou revelariam os acontecimentos após o Golpe civil e militar de 1964, assim, relacionou tais acontecimentos com as mudanças de paradigmas dos recursos estilísticos e do conteúdo factual na análise apresentada, sempre associando o conteúdo das obras com temas da sociedade da época. O estudo do romance pós-1964 “é tanto um estudo em fragmentação – social ou estilística – como um comentário político na sua própria falta de unidade” (SILVERMAN, 2000, p. 277).

Com a finalidade de proporcionar visão mais completa da produção literária, por considerá-la diversificada, o que alargaria a visão do historiador literário, Silverman (2000) incluiu em seu inventário obras icônicas desse período – como *Quarup* (1967), de Antonio Callado, e *Zero* (1974), de Ignácio de Loyola Brandão – e também obras pouco conhecidas no Brasil como um todo, como é o caso de *Oqbcoc*. O estudo apresentado está dividido em nove partes, correspondendo cada uma delas a uma classificação: romance jornalístico, romance memorial, romance da massificação, romance de costumes urbanos, romance intimista, romance regionalista-histórico, romance realista-político, romance da sátira política absurda e romance da sátira política surrealista.

Os critérios utilizados para realizar as classificações foram o valor estético, a carga documental, o autor e a sociedade dos chamados “anos de chumbo”. Estas não são taxativas e suas fronteiras são flexíveis, pois permitem que uma mesma obra figure em mais de uma classificação. Discorre-se especificamente, aqui, sobre aquelas nas quais o crítico inseriu *Oqbcoc*, além de serem abordadas aquelas que trataram de outros romances de autoria de Assis Brasil produzidos antes e depois de 1975.

Primeiramente, Silverman (2000) chamou atenção para a condição social e histórica do Brasil a partir da tomada de poder pelos militares, evidenciando o que o Golpe de 1964 significou para a sociedade e, conseqüentemente, para os artistas, em termos de limitação da liberdade de expressão e da criação artística. Daí ele destacou que a censura e a falta de liberdade imperaram naqueles tempos cinzentos, e ainda salientou a existência de “milhares de cidadãos assassinados, torturados, aprisionados, exilados” (2000, p. 31), dentre os quais alguns romancistas. Diante das situações política e social vivenciadas pela sociedade brasileira, muitos escritores da época estavam socialmente engajados, e nesse contexto

[...] o romance jamais serviria tanto de veículo para disseminar a realidade nua e cruel na qual estava imerso o país, e onde buscava sua inspiração. Nisto reside sua importância, pois o romance se desenvolveu de forma vigorosa, enquanto os meios convencionais de comunicação estavam bloqueados; ele apresentava o *outro* Brasil, através de duro realismo, autobiografia semificcionalizada, tratamento cômico dos costumes urbanos, introspecção constrangida, épicos desmistificados, paródia, alegoria, sátira flagrante e surrealismo (SILVERMAN, 2000, p. 33).

O estudo apontou como o romance foi utilizado como instrumento de denúncia, uma vez que os outros meios convencionais de comunicação – televisão, rádio, propaganda – estavam sob o controle governamental. Assim, a produção literária deste período foi marcada pelo aspecto contestador, de caráter predominantemente denunciativo, servindo como um modo de contar o que acontecia no país, dominado pelos militares, quando a população foi cerceada do seu direito de livre expressão.

Silverman (2000, p. 33) afirmou que “quando a repressão terminou, quase uma década mais tarde, trouxe consigo não uma mudança abrupta, mas, em vez disso, um gradual e contínuo refinamento do projeto romanesco, em linha com a nova realidade”. Ressaltou ainda que a produção literária desta época, essa “*littérature vérité*, constitui uma notável contribuição para a história” do país, sendo característica marcante o “realismo forte e tenso” (SILVERMAN, 2000, p. 422) e a preocupação com o indivíduo e com a condição do Brasil. Para ele, em razão dos seus aspectos realistas, uma obra literária poderia levar o leitor a incorrer no erro de buscar a História no romance, fazendo associações entre os personagens, enredo e cenário como se fossem relatos reais.

De fato, o texto literário possui ligação com a sociedade e com a História, uma vez que a arte é uma estilização da realidade,² corporificando a cosmovisão do artista ou do autor, no caso da literatura, sendo uma “resposta esteticamente elaborada a estímulos e solicitações ético-artísticas formuladas pela sociedade, pela História e pela cultura contemporânea e anterior ao escritor” (REIS, 2001, p. 83). O autor vive em um espaço e tempo histórico, está em contato com a cultura e com a História, que integrarão a obra literária através de “modos de representação sinuosos” (REIS, 2001, p. 82), traduzindo esses aspectos em sua visão, embora de modo difuso, pois a obra é autônoma, existindo por si só. Desta forma, não estão em julgamento a veracidade ou a falsidade do que é narrado no romance, a sua correspondência com a História ou não, pois se trata de um texto ficcional e tudo o que o compõe – personagens, temática, espaço, tempo e elementos ideológicos – faz parte do universo ficcional.

Silverman (2000) analisou e classificou de Assis Brasil os romances do “Quarteto de Copacabana”, o “Ciclo do Terror” – do qual faz parte *Oqbcoc* – e a Tetralogia Piauiense. Inicialmente, a respeito da obra do piauiense, o estudioso propôs que o “Ciclo do Terror”, “com exceção do altamente politizado *Os que bebem como [os] cães*” (SILVERMAN, 2000, p. 142), e o “Quarteto de Copacabana” consistem na “projeção da decadência moral urbana do Brasil” (SILVERMAN, 2000, p. 422), fazendo parte da categoria do romance de massificação, integrado pelo “romance-problema”, no qual incluiu obras que enfocam os problemas urbanos, causados, segundo ele, pela industrialização desenfreada, acarretando o êxodo populacional brasileiro de outras regiões do país para o Sudeste, criando a massa urbana. Esse tipo de romance, prosseguiu o crítico,

apenas registra os sintomas de uma desordem urbana peculiar, nascida de relações sociais delicadas e complexas que especialmente definem a moderna metrópole, cuja própria imensidão sugere a pequenez e, por extensão, a impotência de seus cidadãos (SILVERMAN, 2000, p. 118).

A literatura-problema consiste no relato da luta pela sobrevivência do homem urbano, retratando a “cidade massificada e enlouquecida” (SILVERMAN, 2000, p. 120), ao mesmo tempo em que não propõe qualquer solução ou resposta para os

² A afirmação é do próprio Assis Brasil (1987), que simplifica a relação entre arte e realidade e que, na referência, prossegue da seguinte maneira: “(...) o artista assimila a realidade, ‘apropria-se’ dela e transforma-a num ‘objeto estético’” (1987, p. 13).

problemas apontados. Fazem parte desta categoria obras como *O caso Morel, Feliz ano novo, Bufo & Spallanzani* e *A grande arte*, todos de Rubem Fonseca; *Homo brasiliensis* e *O ventre*, de Heitor Cony; *Tiro na memória* e *Convite ao desespero*, de Esdras Nascimento.

O “Ciclo do Terror”, à exceção de *Oqbcoc*, e o “Quarteto de Copacabana”, de acordo com Silverman, possuem

estilo direto, de fácil leitura, empregando técnicas realistas há muito tempo aceitas, desenhadas para enfatizar o desenvolvimento dos personagens. Em geral, o diálogo e o monólogo interior são preponderantes à medida que um pequeno núcleo de figuras principais interage com vários tipos de agressões, tanto verbais como físicas. A desarmonia resultante é culpada, até tomada como indicativa de uma sociedade de consumo desalmada e impessoal (SILVERMAN, 2000, p. 142).

Quanto à “Tetralogia Piauiense”, Silverman (2000) a classificou como romance regionalista-político, que mescla as características da literatura regionalista com as influências da urbanização acelerada e apontando o “efeito devastador do sistema nacional de telecomunicações, que impõe [uma] cultura pseudo-sofisticada” (SILVERMAN, 2000, p. 229) trazida pelos meios de comunicação de massa aos telespectadores do interior. Segundo o estudioso, Assis Brasil

documenta, em cenários rurais, fluviais e de pequenas cidades, o modo como a pobreza e a miséria desumanizam as classes baixas – enquanto seus correspondentes de classe média sofrem o impasse existencial de questionar os valores tradicionais burgueses que se mostram cada vez menos viáveis. Sua visão é do conflito de classe tradicional e o autodeterminismo socioeconômico predatório, relatado através de múltiplos pontos de vista e justaposição cronológica (SILVERMAN, 2000, p. 231).

Ao tratar especificamente de *Oqbcoc*, Malcolm Silverman (2000, p. 277) classificou-o como romance realista-político, que engloba aqueles escritos que conseguiram “comunicar com maior realismo a crítica explícita à opressão política brasileira”, ao lado de romances como *A festa*, de Ivan Ângelo; *Reflexos do baile, Quarup*, de Antonio Callado, *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, e *Os novos*, de Luiz Vilela. O estudioso apontou a dificuldade em distinguir com precisão objetiva as obras classificadas como romance realista-político, pois essa atividade foi “cada vez mais uma combinação inexata da percepção pelo leitor da intenção primária do autor, se suposta ou declarada, ou se uma crítica aberta a algum aspecto ou aspectos do corpo político doente” (SILVERMAN, 2000, p. 278).

Característica recorrente, ainda de acordo com Silverman (2000, p. 278), na maioria desses romances, é o emprego do passado “como metáfora para o presente (um antídoto universal e perene contra a censura) como usam o presente em forte recriação”. *Oqbcoc* é descrito como

especialmente confinado, cronologicamente abreviado, limitado a um personagem quase não verbal, ao qual falta qualquer material ‘alheio’. Através do romance, já seções rotativas adornadas com os mesmos títulos repetitivos de ‘A cela’, ‘O pátio’ e ‘O grito’. O resultado é um romance de tese monótono em que o leitor sente a repressão e o tédio (se não a confusão) sentida pelo desafortunado protagonista (SILVERMAN, 2000, p. 287).

Segundo o crítico, Jeremias é uma “figura alegórica para toda a população escravizada; por extensão seus inóspitos confins microcósmicos são o Brasil, uma prisão gigantesca”. Apontou ainda que o protagonista é zoomórfico, “como implícito nos cães-título, e mais tarde, tornando-se feliz quando ‘faz amizade’ com um rato” (SILVERMAN, 2000, p. 287). Finaliza suas observações a respeito do romance afirmando que

A busca insistente de Jeremias pelo seu passado, sua determinação em preservar e seus gritos desesperados na rotina vazia do confinamento solitário oferecem uma lição ambivalente da indomabilidade do espírito humano quando se confronta com a adversidade esmagadora. Do mesmo modo, sua decisão de cortar os pulsos numa parede já cheia de manchas de sangue, em si mesmo um símbolo imemorial para a opressão e sacrifício, é seu último ato de desafio: um protesto não original, entretanto valente, contra a tirania política, bem como uma alusão clara àqueles que, em face da adversidade e arriscando a vida, se opuseram ao regime pós-1964 (SILVERMAN, 2000, p. 287-288).

Nota-se que Silverman (2000) atribuiu característica zoomórfica ao personagem e destacou aspectos contidos no romance: a referência aos cães, no título, e a relação desenvolvida entre Jeremias e o casal de ratinhos; não referidas por Silverman (2000), porém, há outras referências a animais feitas ao longo do romance, tais como cordeiros, vermes, macaco e passarinho. A alusão a cães e ratos contidas na obra demonstram, para o crítico, a bestialização dos prisioneiros, reduzidos a condição inferior à humana, não sendo tratados nem vistos como homens pelos guardas, sem direito à dignidade humana. Enquanto de um lado verifica-se a degradação do homem provocada pelo seu semelhante, Silverman (2000) não observou como Jeremias, no romance, interagiu com o casal de ratos,

preocupando-se em lhes dar nome próprio e em deixar comida para eles, o que demonstra a inversão de *status* quando os ratos são tratados como humanos pelo personagem, tópico que será explorado em capítulo próprio.

Por fim, o crítico fez breves observações acerca da organização formal do romance, apontando que a obra possui 41 capítulos, cujos títulos alternam-se entre três nomes – *A cela*, *O pátio*, *O grito* – que, repetidos em *looping*, demarcam assim a rotina repetitiva de Jeremias.

2.1.2 Análise de Sousa (2008)

A dissertação de Soraya de Melo Barbosa Sousa tem como premissa o estudo da dialética do poder na relação entre resistência e repressão em *Oqbcoc*. O romance de Assis Brasil foi tratado como narrativa de resistência, sendo observada a relação assimétrica de poder, na qual os opositores do sistema político vigente são silenciados através do encarceramento e segregados do convívio social. Nos aspectos histórico e estético do romance, a abordagem de Sousa (2008) seguiu a leitura sociológica de Antonio Candido e apoiou-se na teoria de Michel Foucault, com a sua genealogia do poder e os princípios que regem a origem do sistema prisional, e na de Hannah Arendt, com a gênese do totalitarismo. Sousa (2008) também teve a linha de análise de Alfredo Bosi à disposição com o objetivo de caracterizar a obra como narrativa de resistência e demonstrar o papel da obra literária estudada como instrumento de questionamento da realidade.

Sousa (2008) preocupou-se em conceituar a instituição prisional e as relações de poder que em torno dela se desenrolam, buscando base no estudo do binômio poder-resistência, elaborado por Foucault, que trabalha, partindo da realidade da prisão, o poder disciplinar na oposição à resistência, como um contra poder. Sousa (2008) empregou ainda a teoria de Hannah Arendt acerca do totalitarismo e de sua interação com a sociedade, com a intenção de comprovar que “apesar d[*e a obra*] ter sido escrita em plena Ditadura, [*ela*] reapresenta a questão da dominação do homem pelo homem de forma universal” (SOUSA, 2008, p. 52).

Sousa (2008) propôs que o romance fosse observado como instrumento de resistência, como contra poder face à realidade tirana e opressora; asseverou a analista que o autor da obra literária concede ao narrador a capacidade de “desmistificar todas as verdades constituídas para dar à realidade um aspecto de normalidade, autenticidade e única possibilidade de apresentar-se” (SOUSA, 2008,

p. 101). O romance, ressaltou ainda Sousa (2008), desnuda a realidade, ao criar cenários que poderiam passar despercebidos pelas pessoas comuns, convidando-as a refletir sobre a realidade e transformá-la, demonstrando que a literatura pode ser utilizada como instrumento de protesto, “como forma de expressão da procura do homem e para desvendar a sua condição atual, ao tentar fazê-lo, mostra ainda, resistência para, de forma criadora, apresentar o real” (SOUSA, 2008, p. 101).

O cerne do trabalho, enfim, consiste na análise das relações de poder entre os personagens: os guardas e os prisioneiros e entre os prisioneiros e Jeremias. Na primeira situação, as relações seriam repressivas, “no sentido de que elas são efeitos das relações de poder para manter-se como instituição de poder disciplinar” (SOUSA, 2008, p. 107), na qual a prisão é um aparelho destinado a corrigir e disciplinar os cidadãos que não se submeteram ao poder estatal, por não compartilharem dos mesmos preceitos políticos, situação verificada em sistemas ditatoriais. Na segunda situação, a autora afirma que as relações provêm de circunstâncias diferentes, “em que há necessidade de resistir e lutar contra um poder que se exerce de forma repressiva, submetendo os indivíduos a estratégias disciplinares de dominação e sujeição” (SOUSA, 2008, p. 107). Nesse segundo tipo de relações de poder, Sousa (2008) refere-se aos gritos dos presos ouvidos no pátio contra a ordem de se manterem calados, que os encorajam a romper o silêncio e buscar um significado nas palavras gritadas.

Os atos de resistência de Jeremias são exemplificados (a) nas “referências temporais para apegar-se a uma realidade mais concreta” (SOUSA, 2008, p. 116); quando o personagem percebe que a comida e a água fornecidas pelos guardas embotam seus sentidos e ele tenta comer e beber o mínimo possível, em busca de maior – ou alguma – lucidez; (b) as tentativas dele reconectar-se com seu passado esquecido; (c) os gritos dados no pátio, incentivando os homens companheiros de aprisionamento a lutar, a resistir; e (d) o ato máximo de resistência no suicídio, em busca da desejada liberdade. O suicídio, interpretado como “o grito pelo sangue, a sua vida em doação a uma ideia que não cala: o homem não deve ser subjugado pelo homem” (SOUSA, 2008, p. 132), é ilustrativo da face mais intensa do poder de resistência. Diante da vida tem sua importância diminuída, perdendo seu sentido, se viver significa ser enclausurado, alienado, oprimido e solitário, é preferível a morte. Asseverou a autora, que não seria apenas o fim do sofrimento nem se restringiria a ser o destino traçado pelos opressores, mas “uma ação consciente de quem

comanda o seu destino e protesta contra todo e qualquer ato de tirania” (SOUSA, 2008, p. 133).

A repressão social exercida por civis e militares durante os “anos de chumbo” é utilizada como tema e como elemento estrutural da narrativa (CANDIDO *apud* SOUSA, 2008, p. 135). As influências da repressão e da resistência estão imbricadas no enredo literário, nos seus elementos constitutivos: “a maneira como foi organizada, sua expressividade, o ponto de vista e a estilização da linguagem, por exemplo” (SOUSA, 2008, p. 137).

A repetição dos três títulos – “A Cela”, “O Pátio” e “O Grito” – ao longo do texto, afirma Sousa (2008), representa a alienação dos brasileiros durante a ditadura militar ou por qualquer outra sociedade dominada por um sistema opressor, pois o romance, como analisado na dissertação, é atemporal. A memória de Jeremias é um “quebra-cabeças” (SOUSA, 2008, p. 140) formado por lapsos de memória e momentos de lucidez intercalados por momentos de entorpecimento, condizente com uma sociedade opressora na qual os seus membros não são capazes de compreender o momento em que vivem, principalmente pela falta de informação sobre o que acontece fora da prisão.

Apontou ainda que a narrativa não possui demarcação cronológica precisa, apresentando assim uma estrutura circular, já que está marcada pela retomada de frases e pensamentos expressos no início da narração. Para Sousa (2008), há uma relação entre a agonia constante vivenciada pelo personagem e a organização dos capítulos do romance, os quais, ainda segundo ela, foram descritos como de curta e imprecisa duração; ou seja, não há como medir o lapso temporal de cada evento da rotina de Jeremias, no enredo, e não é estabelecida a frequência com que ele é levado ao pátio ou quanto tempo os presos permanecem lá, bem como não há como demarcar a periodicidade de sua alimentação. A fragmentação da narrativa foi identificada no conteúdo e na forma da obra – a exemplo da não demarcação temporal, ausência de sequência cronológica de acontecimentos dos fatos – o que “recria a desorganização em que se encontrava o país naquele momento de ditadura [no Brasil] e de qualquer nação que estivesse sob o julgo de um sistema opressor” (SOUSA, 2008, p. 141-142). Jeremias, portanto, expressa a angústia do homem em face da opressão, ou melhor, do homem despojado de liberdade.

O trabalho é pautado no estudo desenvolvido por Carlos Nelson Coutinho sobre *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, demarcando semelhanças na composição

entre os dois romances, principalmente no que toca à percepção pessimista e niilista da realidade (SOUSA, 2008, p. 145) e à ação do narrador, que convida o leitor a ser “co-participante da narração” (SOUSA, 2008, p. 145). São identificadas semelhanças também entre *Oqbcoc* e *Finnegans Wake*, de James Joyce, o precursor do romance de vanguarda, segundo Assis Brasil (1992, p. 17), em razão da estrutura circular presente em ambas as obras, asseverou Sousa (2008), que constatou semelhança do estilo do escritor irlandês àquele empregado por Assis Brasil.

Sobre a narração, Sousa (2008, p. 146-147) observou características encontradas também em William Faulkner, na “quebra da participação direta do narrador onisciente, através do uso do monólogo interior, intercalado com diálogos rememorados e com o discurso do narrador em terceira pessoa, além da quebra da cronologia”, o que dá ao personagem maior autonomia de pensamento. Sousa (2008) ressaltou ainda que a influência desses romancistas estrangeiros na linguagem empregada em *Oqbcoc*, que é caracterizada como fragmentária, caótica e com uso de neologismos, rompendo com a escrita tradicional e tratando a pontuação como algo dispensável, servindo para “comprovar a visão fragmentada do mundo” (SOUSA, 2008, p. 149) vivenciada pela sociedade brasileira nos anos 1960 e 1970, por exemplo.

Outro aspecto da linguagem abordada é o da existência de palavras escritas em letra maiúscula e em negrito, o que ocorre “quando as palavras ganham significado na mente obscura de Jeremias, quando são frutos de seus momentos de raciocínio” (SOUSA, 2008, p. 151), e de frases inteiras em itálico, “sempre visto quando há mais de um discurso direto de um ente que está sendo lembrado, ou, com mais frequência, quando a ideia é de que aquela frase está sendo remoída em eco” (SOUSA, 2008, p. 152) na mente do personagem.

Sousa (2008) destaca o romance como instrumento da resistência diante da “realidade que o narrador se propõe a questionar ou transformar” (SOUSA, 2008, p. 161), pois o que correspondia à dimensão social e política, através da criação literária, foi transfigurado em uma realidade possível (SOUSA, 2008, p. 162). Assim como o estudo de Silverman (2000), Sousa (2008) trabalhou com a tese de que a sociedade da época foi determinante para a composição de *Oqbcoc*. Ambas as análises estão fundamentadas na dinâmica social entre o governo militar e a sociedade brasileira, com destaque para as sanções e a supressão de direitos básicos – entre esses a liberdade de expressão – e como esta situação afetou os

romancistas da época, que por sua vez, através da obra literária, questionaram o contexto cultural.

2.1.3 Análise de Franco (1998)

Renato Franco (1998) analisou romances escritos após 1964, procurando identificar a reação dos romancistas ao golpe civil-militar e à ditadura, ao mesmo tempo em que abordou o papel da modernização e da industrialização em plena expansão durante aquele período, destacando a importância dos meios de comunicação de massa – principalmente a televisão e o jornal – para a criação romanesca a partir de 1964.

O autor analisou os romances de resistência e o surgimento de uma “nova consciência narrativa” (FRANCO, 1998, p. 24). A expressão “romance de resistência” é utilizada com sentido abrangente – diferentemente do que Sousa (2008) preconiza, que se referiu ao aspecto da resistência como contra-poder, relacionando o conceito com o convívio social. Renato Franco (1998, p. 22) investiga a “capacidade de resistência [da literatura] tanto às novas configurações da vida social, resultantes da acentuada modernização, como às questões mais candentes oriundas da própria complexidade da conjuntura política”, visando descrever a trajetória política do romance após 1964. O crítico selecionou romances considerados de resistência – com destaque a *Quatro-olhos* (1976), de Renato Pompeu; *A festa* (1976), de Ivan Ângelo; e *Armadilha para Lamartine* (1976), de Carlos Sussekind –, abordando a pertinência dos temas, os procedimentos literários empregados e as possíveis significações, a fim de demonstrar a gênese de “uma nova consciência narrativa” (FRANCO, 1998, p. 24).

O resultado da pesquisa foi apresentado em oito partes, chamadas de “Movimentos”, que reconstituíram a trajetória política percorrida pelo romance a partir de 1964: Primeiro Movimento – literatura e política (1964-1969); Segundo Movimento – o romance da cultura da derrota (1969-1974); Terceiro Movimento – o romance na época da abertura (1975-1979); Quarto Movimento – o romance de resistência; Quinto Movimento – as ruínas estão em toda parte; Sexto Movimento – história e modernização: o fim do progresso?; Sétimo Movimento – a crise do romance, o romance da crise; e Oitavo Movimento – a política do romance. Discorreu-se acerca dos três primeiros “Movimentos” anteriores a 1975, ano de publicação de

Oqbcoc, a fim de proporcionar visão mais clara da literatura da época de publicação do romance de Assis Brasil.

Durante o “Primeiro Movimento” – de 1964 a 1969 – a repressão era forte, a produção literária, incluída aí a prosa de ficção, foi prejudicada, foi uma época marcada pela politização da cultura, que priorizaram modos de expressão voltados para o consumo coletivo de bens e informações, relegando a literatura ao segundo plano. Renato Franco (1998, p. 24) aponta que duas tendências literárias sobressaíam naquele momento: o romance de impulso político – como, por exemplo, *Quarup* (1967), de Antônio Callado, e *Pessach* (1967), de Carlos Heitor Cony – e o romance da desilusão urbana – a exemplo de *Engenharia do casamento* (1968), de Esdras do Nascimento, e *Bebel que a cidade comeu* (1968), de Ignácio de Loyola Brandão.

Durante o “Primeiro Movimento” prevaleceram como temas a falência do casamento e o fracasso do indivíduo frente à nova realidade, o que refletia, de acordo com Renato Franco (1998, p. 28), o sentimento de desconfiança diante das transformações que estavam ocorrendo. Características comuns às obras aqui enquadradas são o predomínio da “narração dos impasses e transformações experimentadas pela classe média urbana” (FRANCO, 1998, p. 28), que resultava

das dificuldades de adequação, por partes de setores dessa classe, às novas exigências de atuação e comportamento requeridas pela rápida modernização – que abalava vigorosamente os hábitos e costumes até então sedimentados, gerando angústia e insegurança, ao mesmo tempo que prometia, ainda que de modo fugaz, formidáveis possibilidades de autodesenvolvimento (FRANCO, 1998, p. 28).

O romance então mimetizou a conjuntura histórica e o isolamento vivenciado pelo indivíduo diante das novas formas de comunicação, isso somado à velocidade com que a informação passou a circular, com a popularização da televisão e o reforço dos meios de comunicação de massa, como o jornal, tornando a informação jornalística “objetiva e descartável” (FRANCO, 1998, p. 33).

A forma do romance produzido nesse “Primeiro Movimento”, afirma Franco (1998), mudou, ao estruturar-se em torno da tensão existente na sociedade apresentada de maneira fragmentada e incorporando “tanto as técnicas de composição oriundas de outros meios expressivos [...] como de matérias diversas provenientes das mais diferentes origens” (FRANCO, 1998, p. 36), como dos

recortes de jornais e dos anúncios publicitários, evidenciando a modernização do país. A modernização técnica do fim da década de 1960, o nascimento e o tratamento privilegiado dado à indústria cultural aliada ao poder e ao alcance da televisão em termos de público, indicou ainda o analista, provocaram a crise do romance que se estendeu pelos anos seguintes. A literatura perdeu espaço e importância diante da dinamicidade e da maior cobertura e abrangência proporcionada pela imagem.

No final da década de 1960, asseverou Franco (1998), a repressão e a radicalização políticas chegaram a graus elevados, ocasionando mudança de paradigma quanto ao papel do artista, tematizando sua “própria conversão – ou a do escritor – em militantes políticos revolucionários” (FRANCO, 1998, p. 46), revelando faceta de maior engajamento da literatura. Renato Franco refere-se a *Quarup* e a *Pessach: a travessia* como obras que sintetizam de maneira mais clara essas mudanças, com destaque para a temática da sociedade caótica e fragmentada que, por sua vez, desencadeou a crise da constituição do sujeito, isolado e impotente diante da modernização.

No período do “Segundo Movimento”, de 1969 a 1974, o país estava politicamente sob a vigência do AI-5, que representou a intensificação da repressão e da censura impostas pelo governo militar à população brasileira, sendo considerado o “período mais cruel e truculento da ditadura” (FRANCO, 1998, p. 71), marcado pelo surgimento das guerrilhas. Diante dessa realidade, o medo que imperava no meio artístico e cultural, o autor percebeu que os romancistas se defrontaram com um problema básico: sobre o que escrever? O que evidenciou a indecisão acerca da matéria romanesca, questionando o engajamento político.

Franco (1998) analisou *Os novos* (1971), de Luis Vilella, e *Bar Don Juan* (1971), de Antônio Callado, que, de acordo com o crítico, alardeou o fracasso da guerrilha e do escritor revolucionário. Surgiram então obras como *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, e *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro, que abordaram a necessidade do resgate e da reconstrução da memória social, o combate ao esquecimento, em face da censura e do processo de modernização do país, que refletiam a necessidade de resistirem à censura e ao esquecimento e à perda dos vínculos que relacionariam o presente com o passado, processo que foi facilitado e acelerado pela velocidade da modernização. Os romances de resistência

classificados por Franco (1998, p. 94) sob o Segundo Movimento plasmaram a “(re)construção” da memória e possuíam forte teor documental, entre eles *Oqbcoc*.

O “Terceiro Movimento”, de 1975 a 1979, intitulado de *O romance na época da abertura*, correspondeu ao período marcado pelo enfrentamento do poder da censura sobre a comunicação e sobre a arte o que, segundo Franco (1998), causou grande impacto cultural e literário. O movimento pelo fim da censura levou os artistas a exercerem a liberdade de expressão; movidos pela “ânsia documental e pelo desejo de narrar a história ainda recente” (FRANCO, 1998, p. 100), passando a buscar formas originais de escrita e inspirando-se, num primeiro momento, nas páginas policiais dos jornais e, relativamente ao romance, apropriando-se dos temas, do procedimento narrativo e da linguagem jornalística, bem como o emprego do modo cotidiano e popular de falar, o que acabou por aproximar o romance da indústria cultural. Renato Franco apontou o surgimento de dois tipos de romance que fazem parte do que denomina “geração da repressão”:

Um desses tipos é constituído pelas memórias e depoimentos de antigos militantes políticos, pertencentes às organizações revolucionárias do início da década, como *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós (1977) e *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira (1979) [...]. Outro tipo, também marcado pelo fim da censura, é o romance-documental empenhado em denunciar as truculências e brutalidades da repressão política. O melhor exemplo é *Os que bebem como [os] cães* de Assis Brasil (FRANCO, 1998, p. 101).

O autor destacou, ainda, que o mercado editorial e o romance perderam espaço na sociedade da época. Os romancistas tiveram que buscar alternativas para sobreviver no mercado cultural que passava por um processo de modernização, diante da concorrência de outros meios de comunicação – como a televisão, beneficiados e priorizados pela indústria cultural. O romance vanguardista, em contrapartida, adotou novas temáticas abordando aspectos da vida política e a modernização econômica, e buscou modos de expressão “mais próximos da tradição cultural” (FRANCO, 1998, p. 102) tais como narração fragmentada e as técnicas de montagem. Essa nova roupagem romanesca plasmou a “nova consciência narrativa” (FRANCO, 1998, p. 102), quando o romancista repensou a condição e a natureza do romance, contrastando com a crescente valorização da imagem televisiva. Para Franco (1998, p. 102) esses romances são a “resposta literária à modernização social que implicou, nesses anos, grande racionalização do

trabalho – a qual, por sua vez, exigiu do trabalhador a introjeção rápida da disciplina industrial”, além da renovação do aparato tecnológico da produção industrial. O crítico considerou que o indivíduo e sua subjetividade estavam sendo ameaçados pelo processo modernizador, tema abordado pela vanguarda, que evidenciou em suas obras “a natureza bárbara da modernização técnica individual, expulsando-a do mercado, ou adestrá-la, rigidamente, às novas exigências” (FRANCO, 1998, p. 102).

Franco (1998) apontou problemas enfrentados pelos romancistas e o caminho tomado em busca de destaque diante da concorrência entre o romance e a televisão, culminando no aparecimento da chamada “nova consciência narrativa”. Para Malcolm Silverman (2000) a reformulação romanesca (que originou o *novo romance*) se deveu principalmente à comoção social e à sociedade fragmentada, que exerceram influência sobre o processo de criação literária. Vários críticos da arte literária do período dos “anos de chumbo” estudaram os romances de resistência abordando o contexto sociocultural e político como vetores para as mudanças na temática e estética romanesca. Silverman (2000) denominou de *novo romance* o movimento de reformulação deflagrado pelos romancistas vanguardistas, e Franco (1998) atribuiu aos escritores a “nova consciência narrativa”. Característica em comum entre esses estudos é a atribuição de influência da televisão e do jornal na estruturação do texto dos romances, verificáveis tanto na linguagem fragmentada empregada como na temática abordada nas obras.³

É durante o “Terceiro Movimento” que o romance de Assis Brasil é citado por Franco (1998), para quem, a partir de 1975, os romancistas privilegiaram o tom denunciativo e o aspecto documental nas obras literárias. Ele se refere a *Oqbcoc* (1975b) como um exemplo dessa tendência porque “pode ser incluído entre aqueles que lutaram contra o esquecimento e procuraram recuperar o material histórico reprimido, recalçado, pelo brutal sistema repressivo da ditadura” (FRANCO, 1998, p. 107). Para ele, o romance de Assis Brasil representa a recuperação da memória, “núcleo menos escorregadio dessa obra e uma das grandes questões experimentadas pelo romance dos anos [19]70, é, aqui, claramente, uma luta contra a censura” (1998, p. 107).

³ De acordo com Franco (1998), a televisão foi o meio mais influente para o movimento de reformulação, pois, segundo ele, a imagem era mais apelativa, provocava maior interesse da população do que a obra literária, tomando o espaço desta junto à sociedade. Silverman (2000), por sua vez, considera que o jornal representou maior influência sobre os romancistas, sendo fonte de inspiração temática, estrutural e de linguagem.

A análise oferecida por Franco (1998, p. 108) contém críticas ao romance de Assis Brasil, pois afirmou que a narrativa de *Oqbcoc* é lenta e repetitiva, de “frágil tensão”, composta por descrições desnecessárias. Silverman (2000) e Sousa (2008), também pontuaram as repetições e o ritmo lento do romance, afirmando que se trata de um artifício utilizado para aproximar o leitor do enredo. A repetição e a tensão constante, presentes no romance, aliadas às descrições detalhadas – predominantemente sensoriais, pois a cela era escura e a visão no pátio limitada – e sem subterfúgios, contribuem para aproximar o leitor e o personagem, criando imagens fortes e vívidas do universo ficcional. Para o autor, o mérito do romance de Assis Brasil reside no seu valor informativo, asseverando que o leitor-alvo seria aquele interessado em maior conhecimento acerca da repressão e provavelmente movido por interesse extraliterário, uma vez que “a matéria do romance é a descrição detalhada – e a consequente denúncia – do funcionamento das instituições repressivas constituídas pela ditadura militar” (FRANCO, 1998, p. 106).

O narrador de *Oqbcoc*, prosseguiu Renato Franco, não é totalmente onisciente e neutro e que, assim como Jeremias, desconhece as razões que o levaram à prisão, para acompanhar a empreitada de reconstrução da memória do personagem. A oscilação do foco narrativo do romance à medida em que Jeremias vai recobrando informações do seu passado, sobrepondo-se à voz do narrador em trechos do romance. Franco (1998) assevera que tal recurso foi utilizado também em *Reflexos do baile* (1977), de Antônio Callado, e em *A festa* (1976), de Ivan Ângelo. Em *Oqbcoc*, Jeremias ignora sua identidade, as razões de sua prisão e qualquer informação a respeito do tempo ou local onde se encontra, ao mesmo passo em que é reduzido à condição de animal, semelhante àquela de um cão ou um rato, sofre um “duplo processo de ‘desrealização’” (FRANCO, 1998, p. 105). Se, no enredo, o personagem é conduzido para o falso pátio, que cria a ilusão de estar ao ar livre, mas a luz é artificial e o céu no teto é apenas uma pintura, também é entorpecido por drogas que o mantêm em estado de torpor e “o fazem esquecer e romper, abruptamente, os vínculos com o passado, espécie de supressão do tempo” (FRANCO, 1998, p. 105).

Franco (1998, p. 108) problematizou o interesse de romancistas da década de 1970 que se dedicaram à reconstituição do passado, questionado a importância do resgate da memória coletiva ou individual, na intenção de recordar o passado, “como tênue promessa de delinear no (frágil) horizonte da história para – fugaz centelha de

felicidade – logo desaparecer na noite dos tempos”. Indagou o porquê da tentativa de recuperação do passado e destacou que Jeremias, a exemplo de outros narradores-personagens, não buscava recuperar a vida que um dia foi a dele, “mas aquilo que, em outro tempo, compunha os elementos que teciam a trama de sua felicidade: eles almejavam [...] rever os rostos das pessoas que amou e [...] preencheram sua vida” (FRANCO, 1998, p. 108), a fim de compreender seu passado e os porquês dos acontecimentos em sua vida.

Franco (1998) abordou ainda o desenlace do enredo, com a decisão final tomada por Jeremias, vez que afirma que o personagem acaba por lembrar e reaprender que a vida não necessariamente tem que ser marcada pelo horror e nem marcada pelo medo, para então ceder “aos imperativos da censura quando o narrador afirma” que “‘tudo é podridão’, para, em seguida, desencantado e impotente, decidir que só haveria um modo de reagir a seus agressores [...], e opta, como forma de libertação, pelo suicídio” (FRANCO, 1998, p. 109).

Para Silverman (2000) e para Sousa (2008), o suicídio é o símbolo máximo da não rendição do personagem; o grito dado no pátio seria uma preparação para essa forma de protesto: marcar permanentemente o muro branco com seu sangue. Quando Jeremias diz que tudo é podridão, segundo Sousa (2008), ele não está cedendo aos imperativos da censura, está sim tomando ciência de um fato e preparando-se para ir ao encontro dele. Para Franco (1998, p. 108), essa solução foi uma “absurda anomalia”. A alternativa escolhida por Jeremias, no romance, divide opiniões, entendido, por um lado, que o personagem sucumbiu ao sistema e a opressão dos guardas prevaleceu; por outro, o suicídio representaria a libertação desejada por ele, revestida pelo protesto feito com o próprio sangue, o que aumentaria a carga dramática e o impacto de seu ato final.

No Sétimo Movimento – a crise do romance, o romance da crise, o crítico analisa *A festa*, de Ivan Angelo; *Quatro-olhos*, de Renato Pompeu; e *Operação Silêncio*, de Márcio de Sousa, oportunidade em que aborda o que ele nomeia de “a dificuldade de expressão causada pela repressão” (FRANCO, 1998, p. 217). Ainda segundo Franco (1998, p. 217), as obras pertencentes ao “Sétimo Movimento”, incluindo *Oqbcoc*, representavam o bloqueio de expressão dos momentos de sofrimento e brutalidade causados pelos “algozes das massas”. Para ele, esse sofrimento não é comunicável – ou indizível –, mas tal sentimento seria amenizado pela tentativa de expressá-lo. Essa dificuldade estaria presente no romance

piauiense, retrato da “incapacidade de alguns personagens literários da década superar tal paralisia [da escrita]” (FRANCO, 1998, p. 217). Tal dificuldade, completou Franco (1998, p. 127) não pode ser motivo para desqualificar o romance, devendo essa dúvida ser encarada como fundamento da própria resistência.

2.1.4 Ensaio de Corrêa (2007)

Trata-se de um ensaio escrito por Almir Aquino Corrêa, publicado em 2007 pelo Grupo de Estudos de Literatura Brasileira, que traz suas impressões acerca do romance de Assis Brasil. Em suas 12 páginas sobre o romance de Assis Brasil, Corrêa cita e comenta trechos da obra, levantando as principais temáticas desta, destacando o livre arbítrio, a liberdade, o terror, a apatia diante da tortura, dentre outros. Ressalta ainda a questão da “[...] universalidade do romance, a sua capacidade de usar a arte como registro alternativo da revolta e da angústia do povo brasileiro naquele triste momento de nossa vida nacional” (CORRÊA, 2007, p. 120).

O ensaio aborda, em linhas gerais, o uso, a instrumentalização da arte, do romance como ferramenta de protesto. De fato, o diálogo mantido entre Literatura e realidade confere ao romance capacidades de representação e de transcendência, que, segundo Assis Brasil (1987), deveria provocar o receptor, convidá-lo a criticar, refletir sobre tal diálogo. Corrêa (2007, p. 120) ressalta que não foram muitos os livros que se dedicaram à questão da liberdade individual, o que poderia ter sido atrapalhado “[...] próprio percurso histórico de discussão das liberdades democráticas”. Para ele, um dos méritos de *Oqbcoc* é este: “uma obra especialmente marcada pela construção do conhecimento individual em face do outro”.

O ensaísta acusa

o Estado-segurança amorfo, sem rosto, irreconhecível, é o que leva as personagens do romance à morte, libertária, purificadora e ao mesmo tempo denunciadora da coragem, do heroísmo, da resistência, pelo sacrifício do próprio corpo e da própria vida – o enfraquecimento da morte arvora-se como única saída à terapia governamental do confinamento físico e mental (CORRÊA, 2007, p. 120).

Para ele, o romance assisiano pode ser tratado como um punhado de verdades, que tinha o papel de tirar o leitor da apatia, que o fizesse questionar a situação vivida na época. Considera que a obra é um choque para o leitor, pois esta o introduz no

desconhecido mundo da tortura, no qual estão presentes a opressão e a violência. A partir do conhecimento, da consciência dessa situação, o leitor deveria sair do seu estado de apatia, o que prescindiria de um trabalho crítico e reflexivo.

Sobre a estrutura da narrativa, Corrêa (2007) a considera fragmentária e aponta para a característica elíptica dos capítulos, que se sucedem na seguinte ordem: *A cela*, *O pátio* e *O grito*. Estes capítulos serviriam para marcar a sequência da vida, o relato da experiência no cárcere de Jeremias. Fica evidente que o ensaio não se dedicou às particularidades da narrativa, deixando de realizar uma análise mais aprofundada e fazer qualquer referência sobre a tradição literária do romance.

Quanto a Jeremias, Corrêa (2007, p. 121) o descreve: “[...] quarenta e dois anos, professor de literatura, casado com Dulce e pai de Matilde, morando em casa alugada, sem carro [...]”. Destaca que a personagem estava escrevendo um livro sobre a arte, e, para Jeremias, a arte não é um monólogo, deve ser dialogada, porém, “todos estão surdos ou distraídos” (BRASIL, 1975b, p. 148-149). O ensaísta destaca ainda a citação em que a personagem afirma que pensar não é crime e que cabe aos artistas o papel de debater sobre a realidade, além de acreditar que a luta contra o sofrimento é de interesse comum da população.

De acordo com o ensaio, Jeremias, que acorda sem nenhuma noção de tempo ou de espaço, à medida que a narrativa transcorre, vivencia um “[...] crescendo de consciência ou de pensamento mais ativado, muitas vezes recortado por sonos que representam a falência diante do processo de tormento de sua mente” (CORRÊA, 2007, p. 122). O estado inicial da personagem, de completa ignorância, gradativamente vai mudando, ela percebe que está sendo drogada – através da comida, da água do tanque – e passa a se abster do consumo dos alimentos que lhe são fornecidos pelos guardas. Esta atitude de Jeremias reflete na duração dos capítulos, que passaram a ser mais compridos, em contraposição aos iniciais, que possuíam menos páginas. O crescimento dos capítulos, a reavaliação e o detalhamento da memória da personagem são diretamente proporcionais aos seus momentos de lucidez – no limite que as condições em que ela se encontrava permitia. Nas palavras do ensaísta (CORRÊA, 2007, p. 122-123): “Os últimos momentos são cada vez mais longos, e mais detalhadamente denotavam a vida anterior da personagem, cada vez mais lúcida de seu passado e a construir a necessidade de uma saída”.

No que tange à rotina de Jeremias dentro da prisão, Corrêa (2007) observa que esta é sempre a mesma, demarcada, como dito anteriormente, pela sucessão cíclica dos capítulos. A personagem se encontrava desprovida de qualquer poder decisório sobre esta: os momentos em que deveria ficar confinada à cela e os – breves – momentos no pátio, que eram destinados ao banho e asseio, eram discricionariamente determinados pelos guardas. Estes tinham o poder, ainda, de negar a ida ao pátio no caso de o preso agir contrariamente às suas determinações: olhos voltados para a frente e silêncio.

A ida ao pátio foi o que primeiro despertou a decisão de Jeremias descobrir que ele era impulsionado pelo grito. Inclusive, *O grito* nomeia um dos capítulos que se repetem em *looping*, sobre o qual Corrêa (2007, p. 123) comenta que é “[...] sempre menor que o pátio, mas sintomático pelo seu valor”. Nota-se que o ensaísta valora o grito, aponta sua importância, como o meio de protesto mais usado no pátio – a outra alternativa era correr para o muro e cortar os pulsos nele.

Corrêa anotou também que a condição dos presos, de Jeremias, não era digna, que têm sua liberdade e livre-arbítrio cerceados, praticamente reduzidos à inexistência dadas às condições prisionais e controle dos guardas sobre os atos dos encarcerados. Tudo o que lhes restava, mesmo sob a ameaça real de punição, era o grito, a tábua de salvação dele e dos demais. O grito possui natureza ambivalente, pois o ensaio aponta que: “[...] provoca a punição imediata, o medo, a angústia e a incerteza do que virá; mas a personagem, mesmo machucada, talvez escorrendo sangue pela violência dos guardas, retorna à cela, mais viva, mais forte mais esperançosa” (CORRÊA, 2007, p. 126). A ameaça física era rebaixada em benefício do grito, do breve momento de liberdade a que os presos se forçavam, antes de serem novamente amordaçados e jogados na cela, castigados ainda com a privação de comida. A motivação era “[...] oriunda da incompreensão do domínio de um homem por outro homem, e a crueldade daí advinda” (CORRÊA, 2007, p. 127).

A curiosidade despertada pelo muro provoca Jeremias, que o observa e testemunha os companheiros esfregarem nele os pulsos e cair nos braços da morte, segundo Corrêa (2007). Seu pensamento inicial é de salvá-los, porém, à medida que toma consciência da situação em que se encontra, que ele a compreende, deixa de ver a morte como uma derrota, e passa a encará-lo como uma forma de libertação através do último ato de protesto, escolhendo o suicídio em detrimento do grito. Para o ensaísta, o suicídio de Jeremias tem papel de finitude de um ciclo. É a finalização

da batalha, da libertação da alma através da eliminação do corpo. A morte é desejada, é calma, foi escolhida diante aceitação de sua condição. Finaliza afirmando que “neste momento prevalece a voz do poder opressor.

2.1.5 Tese de Ribeiro (2014)

A tese de Francigelda Ribeiro (2014), cujo *corpus* é a produção crítica literária de Assis Brasil, com ênfase na análise cronológica do conjunto de textos publicados no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil.⁴ Uma das premissas do trabalho é que toda crítica prescinde de uma noção a respeito do fenômeno literário, não olvidando que o contrário também é verdade, influenciando-se e alterando-se mutuamente em razão da impossibilidade de sua separação.

A tese aborda a ideia da *Nova Literatura*, concebida por Assis Brasil, composta pelo *novo romance*, *novo conto*, e *nova poesia*, que corresponderiam às novas produções literárias que continham “[...] uma gama de reflexões críticas e teóricas até então inéditas no universo literário brasileiro” (RIBEIRO, 2014, p. 13). Além de reflexões que o parnaibano fez a respeito da *nova crítica*, afirmando que esta sucumbiu diante da indústria cultural, passando a priorizar a informação em vez da formação, assim, o crítico sugeriu uma nova metodologia, a *crítica reflexiva*, que tomaria o lugar da *nova crítica*. Prossegue Ribeiro (2014, p. 13): “[...] tal metodologia culminaria no exercício múltiplo de refletir sobre a obra em análise, sobre a postura do crítico, bem como sobre o próprio ato da crítica literária sem adesão apriorística a teorias de outras áreas do saber”.

Como fica evidenciado, o foco da tese é a obra crítica de Assis Brasil, a qual será relacionada com suas obras ficcionais no último capítulo: *A crítica e a ficção na estética do terror*. Nesse momento, Ribeiro aplica os conhecimentos da crítica assisiana ao *Ciclo do Terror*, integrado por quatro romances, dentre eles *Oqbcoc* (1975b), no intuito de observar a temática, a técnica e os recursos utilizados na produção romanesca. A escolha por este romance e pelo *Ciclo do Terror* deu-se pelo fato de a autora acreditar que eles “[...] tomam como matéria-prima a opressão e a violência, da menor à maior intensidade, bem como a tentativa de resistência aos limites impostos aos personagens” (RIBEIRO, 2014, p. 174). Ribeiro analisa como a crítica de Assis Brasil imbrica-se com sua ficção.

⁴ Doravante representado pela sigla *SDJB*.

Salienta-se nesse estudo que a chamada estética do terror não deve ser confundida com a ficção de terror, mas que se trata de um terror que toca a existência comum, “amalgamando-se ao cotidiano dos personagens que se veem perplexos diante das pressões ideológicas, das limitações da violência, dos encontros medonhos, da opressão, das invasões mortíferas, das zonas abissais” (RIBEIRO, 2014, p. 174-175). Os personagens do *Ciclo do Terror* encontram-se contestando seus próprios valores e crenças, quando inseridos em situações-limite, nos quais têm suas individualidades destruídas pela tortura, isto é

A estética do terror vai se engendrando, pois, na complexidade advinda de situações perversas que se alastram, intensificando a ‘angústia metafísica’ dos personagens. As narrativas figuram, de modo abissal, conflitos que, processados no ‘complexo metafórico’ da linguagem assisiana, insurgem por meio dos mais diversos modos de tortura. Assim, a referida estética tem como premissa fundadora a ideia de ‘humilhação cósmica’ (RIBEIRO, 2014, p. 176).

As tensões percebidas no *Ciclo do Terror*, prossegue a tese, são entre os personagens e as forças de opressão. Em *Oqbcoc*, em um polo têm-se os presos, no outro os guardas. Ribeiro (2014, p. 180) então aponta o caráter cíclico dos catorze capítulos, divididos em três partes: *A cela*, *O pátio* e *O grito*, que “se mantém em simetria com o aprisionamento físico, emocional e psicológico dele e dos personagens”. O grito, que ocorre no pátio, é a mola que impulsiona o personagem central a retomar sua memória e identidade, mas que, ao mesmo tempo, o empurra para o abismo do terror, o retorno à cela escura e silenciosa.

No sétimo capítulo, o silêncio da cela é interrompido, Jeremias, conforme aponta Ribeiro, encontra o ratinho que veio à cela em busca de comida. A presença do animal, ponderou o personagem, seria um modo de demarcação temporal, uma vez que ele poderia voltar todo dia no mesmo horário por alimento. Além de ajudá-lo a medir o tempo, o ratinho também oferece a Jeremias um alento, nele o protagonista busca consolo, em contraposição aos maus-tratos dos guardas.

Aos poucos, quanto mais se privava do consumo do alimento e da água oferecidos pelos guardas, a percepção do personagem central melhora, o torna um pouco mais alerta, assim, ele começa a investigar, com olhos mais abertos, o ambiente ao seu redor. Nas idas ao pátio ele constata que as filas de homens estão cada dia menores, até que presenciou um homem com pulsos ensanguentados sendo carregado em uma maca. Observa-se o esmorecimento dos presos, os gritos

diminuíram, e Jeremias se sente compelido a gritar, a lutar por ele e pelos companheiros. No dizer de Ribeiro (2014, p. 182): “na ida seguinte ao pátio, gritou: ‘Vivam, homens!’, mas se antes os homens respondiam a esse estímulo com alguma esperança, naquela ocasião, o silêncio vigorou”.

Ao passo que o grito era sempre prontamente reprimido e causava o retorno precoce à cela, os guardas quedavam-se inertes quando algum preso dirigia-se ao muro, ritual que Jeremias chamou de “sacrifício”, aguardando calmamente até que o suicídio fosse completado. Logo ele gritou: “Companheiros, viva o muro!”. Ribeiro (2014, p. 182) analisa ainda a rememoração do personagem central, o qual ganhou mais força quando o cheiro dos ratinhos o remeteu a um cheiro familiar, um cheiro de coisas velhas, “um momento epifânico antes da morte mais trágica. Em meio a lembranças e alucinações, ‘viu’ um velho baú que a mãe guardava no sótão”, assim ele lembrou que tinha uma filha e uma esposa.

Estas lembranças, afirma Ribeiro (2014, p. 183), desencadearam um possível anúncio mnemônico, memória essa fragmentada, montada pedaço a pedaço e incompleta, o que foi refletido na estética do texto, caracterizando a transcendência narrativa, “no momento em que o personagem exprime a sensação de reintegrar-se, narrando o encontro consigo e com o seu passado”. A redescoberta do passado, o conhecimento dos fatos ensejadores de seu aprisionamento, a tomada de consciência, por meio de lembranças/devaneios, fortaleceram a decisão de Jeremias: ele se sacrificaria. Para isso, ele fez um ritual próprio: foi ao pátio, tomou banho, sentiu-se mais leve, preparou-se para a morte. Para Ribeiro (2014, p. 195):

O suicídio foi inegavelmente reação e negação da passividade diante das torturas que o levariam inevitavelmente, mais tarde, a óbito. Sua atitude só avançava de modo subversivo, ao passo que limitava o controle de seus algozes, retirando das mãos deles o poder de exterminá-lo. Tais aspectos, no entanto, não mitigam o fato de se tratar de um suicídio induzido.

Os guardas o observaram se aproximar do muro e aguardaram enquanto ele alimentava a pedra com seu sangue.

2.2 Novo romance brasileiro

Para fazer um panorama da arte e do romance após os movimentos modernistas, recorreu-se aos estudos de Assis Brasil, traçando-se um quadro progressivo de como o crítico literário percebia as mudanças estéticas e temáticas

que ocorreram no romance vanguardista, originando o *novo romance* brasileiro. A compreensão do fenômeno do *novo romance* demanda que se mantenha em mente a relação dialética entre arte/Literatura e o elemento social, provocadora de questionamentos e reflexões acerca deste. Deve-se estar ciente ainda que a obra literária contém uma realidade própria, sendo o universo diegético composto tanto por elementos externos quanto internos, que atuam como elementos estruturantes.

Percebe-se que a fonte de Assis Brasil acerca da cultura de massa e da indústria cultural foi Edgar Morin; porém, não se pode olvidar as contribuições dos teóricos da Escola de Frankfurt, pioneiros nos debates sobre o tema. Assim, inicia-se esta etapa com a exposição das ideias de Adorno e Horkheimer que, em 1942, foram os primeiros a discutir como a indústria cultural,⁵ a propaganda e o “ar de semelhança” (2002, p. 169) imperantes na época influenciaram a arte e o homem na sociedade capitalista industrial. Os autores perceberam, em um período em que a televisão ainda não estava fortemente difundida, e os principais meios de comunicação de massa eram o rádio e jornal, a profunda relação entre a racionalidade técnica e a alienação social, posteriormente, destacando o papel da propaganda nessa relação. Os pensadores alemães foram semeadores de ideias que seriam futuramente exploradas e desenvolvidas, como se observa, nesta dissertação, por Walter Benjamin (1994), por Edgar Morin (2002) e pelo próprio Assis Brasil.

As principais críticas levantadas por Adorno e Horkheimer (2002) dizem respeito à intensa mercantilização da arte, que passou a se sujeitar às regras do mercado, criadas com a finalidade de vender, o que levaria a arte erudita e a arte popular a sucumbirem diante da expansão da indústria cultural. Apontaram como os dirigentes da indústria cultural são responsáveis por ditar os gostos e preferências da massa social, criando expectativas e desejos, fazendo com que o indivíduo busque apenas o que já é conhecido, não privilegiando a vivência de novas experiências estéticas, uma vez que a arte produzida para o consumo das massas desencoraja o pensamento crítico e “a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural” (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 173). E prosseguem:

⁵ Termo criado por Adorno e Horkheimer, utilizado no ensaio “A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas”, datado de 1942 e publicado em 1947, acerca da indústria cultural e da mercantilização da arte.

“na indústria cultural desaparece tanto a crítica quanto o respeito: àquela sucede a *expertise* mecânica, a este, o culto do efêmero da celebridade” (2002, p. 194).

A consequência direta, então, é que não apenas a arte passa por um processo de produção, de moldagem, no qual ela atende aos fins específicos desejados pela indústria cultural, porém, o indivíduo também passa por um processo semelhante, sendo programado para consumir esse produto. Os teóricos afirmam que “na indústria cultural o indivíduo é ilusório, [...] ele só é tolerado à medida que sua identidade sem reservas com o universal permanece fora de contestação” (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 190). Ou seja, são fatores que se influenciam mutuamente, pois, assim como a arte é mercantilizada e tem um processo artificial de criação, seu consumidor também é moldado para ser o seu receptor. Observa-se a standardização da arte e a padronização e homogeneização da massa.

O panorama desenhado por Adorno e Horkheimer (2002, p. 176) exalta que a sociedade mercantilista industrial privilegia a arte esteticamente simplificada, cujos produtos apresentam similaridades entre si, verificando-se a “absolutiza[ção] [d]a imitação”. O que demandaria a adaptação daqueles que aspiram o *status* de artistas, pois sua produção, segundo os alemães, não sobreviveria àquelas encontradas no mercado, assim, “a única escolha é colaborar ou se marginalizar” (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 186).

2.2.1 Indústria cultural

As contribuições de Adorno e Horkheimer (2002) acerca da indústria cultural e da arte por ela produzida, embora não referidas direta e expressamente, foram exploradas e ampliadas por Edgar Morin (2002) e Assis Brasil. Observa-se o emprego das noções sobre a indústria cultural e sua relação com o social e com o mundo da arte tanto pelo estudioso francês quanto pelo brasileiro, principalmente no impacto que a industrialização e mercantilização da arte trouxeram. Assis Brasil, por sua vez, ainda aborda a recepção dessa industrialização e suas consequências junto à massa. Analisa-se, nesta oportunidade, quais as teorias e ideias desses autores e busca-se estabelecer uma relação entre estas e a literatura da época de *Oqbcoc*, objetivando traçar o perfil do *novo romance* e identificar suas influências e o meio em que surgiu.

Em sua obra crítica acerca do *novo romance*, Assis Brasil relaciona a “decadência” da literatura com os acontecimentos sociais da época. Chama a

atenção para a indústria cultural e a formação de uma massa, consumidora dos produtos desta. Walter Benjamin (1994), embora anterior às ideias dos alemães, no ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, já discutia a relação entre arte e a modernidade capitalista, questionando o impacto que a mercantilização da arte teria sobre sua “aura”, diretamente ligada com sua singularidade. Para ele, a “aura” da obra de arte dilui-se com a (re)produção serial, interferindo em sua unicidade e autenticidade, vez que o “valor de culto” se perde. Isso quer dizer que se prioriza o atingimento de um público maior – da massa –, resultando na generalização da arte. Após discorrer positiva e negativamente sobre o tema, Benjamin afirma que esse processo propiciou a emancipação da arte, que ele acredita que deva ser objeto não apenas de fruição, mas que deve incitar o espírito crítico.

A propagação do poder industrial pode ser sentida mundialmente por meio da inovação ininterrupta das técnicas e modos de produção que, segundo Morin (2002, p. 13), não se limita mais apenas à organização exterior, mas infiltra-se no domínio interior do homem, ou seja, começa a interferir na visão do homem sobre si mesmo, colaborando para sua transformação em consumidor das mercadorias culturais produzidas. Observa-se a introdução da vida privada e da cultura no campo industrial, passando a ser tratados como objetos passíveis de produção, reprodução e mercantilização.

Após a II Guerra Mundial, surgiu o que hoje se conhece por cultura de massa, sobre a qual Morin (2002, p. 14) discorre:

Cultura de massa, isto é, produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial: propagada pelas técnicas de difusão maciça [...]; destinando-se a uma massa social, isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade [...].

A sociedade moderna é policultural, ou seja, cada nicho societário dispõe de sua própria cultura, que empresta a eles um solo comum para se firmarem e se estruturarem, através da convenção de símbolos, de mitos, de normas e de imagens comuns, provindo a cada um uma identidade.

A cultura de massa, conceituada como “o produto de uma dialética produção-consumo, o centro de uma dialética que é a sociedade em sua totalidade” (MORIN, 2002, p. 47), por sua vez, cria suas próprias imagens, mitos e simbologia, os quais

estão ligados “à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e identificações específicas” (MORIN, 2002, p. 15), que podem se integrar em mais de um nicho. Ela adapta-se à realidade da sociedade policultural. Isso quer dizer que a cultura de massa possui características homogeneizantes, apresenta uma versatilidade para abarcar grande público, o “homem médio”, possuindo natureza englobante. Dada essa faceta da cultura de massa é “considerada como mercadoria cultural, feia” (MORIN, 2002, p. 17).

A respeito da relação entre arte e indústria cultural, Assis Brasil, em *Dicionário do conhecimento estético* (1984, p. 121), reforça que a indústria cultural é produto da Revolução Industrial, estando diretamente ligada aos meios de comunicação de massa e cultura de massa, e afirma que: “para alguns, a cultura de massa surge com os primeiros jornais, aqueles que abrigavam em suas páginas folhetins romanceados”. E completa: “a intenção do ‘veículo’ jornal, embora ainda incipiente, era massificar a informação cultural, em histórias episódicas, de paladar fácil, mas traçando, muitas vezes, o perfil da sociedade da época”. Para ele, a identificação desse produto não é difícil, dado o seu padrão repetitivo, e identifica ainda seu pior sintoma, que é levar “o homem a uma posição estática, de conformismo perante a vida e a sociedade” 1984, p. 122).

No que toca à Literatura, os reflexos da mercantilização resultaram no declínio da qualidade da produção, pois o processo criador é extremamente afetado em nome da produção, sendo que, em situações mais extremas, pode-se observar a separação do autor e da obra. O consumo passa a ser o objetivo primeiro, destarte o processo criador dobra-se à produção em nome da orientação consumidora. Significa que os valores que determinam esse processo de criação não são regidos pela Arte, mas pelo mercado, que visa ao público universal e privilegia o ecletismo. De acordo com Adorno e Horkheimer (2002, p. 173), “a esquematização do procedimento aparece em os produtos mecanicamente diferenciados revelarem-se, afinal de contas, como sempre iguais”, o que reforça a ideia inicialmente levantada. Afirma Morin (2002, p. 18) que “ao mercenarismo sucede o mercenarismo”, que se entende tratar-se da imposição das leis de ordem mercadológica à produção literária, caracterizada pela busca do produto mais vendável, tornando-se o escritor que produz para as massas um “mercenário”.

Ponto convergente entre as teorias de Assis Brasil e Morin a respeito da cultura de massa é que ambos fazem análise paralela entre essa e a “cultura

cultivada”. A cultura dita burguesa, em oposição à cultura de massa, pressupõe a não “popularização” da arte. Para os críticos, e unindo-se aqui a voz de Renato Franco, os meios de comunicação em massa, frutos das inovações tecnológicas, desempenharam papel de peso na expansão da cultura de massa.

2.2.2 Reflexos da cultura de massa e da indústria cultural

Em *A nova Literatura – I o romance* (1973), Assis Brasil abordou a crise na Literatura brasileira após o movimento modernista e o surgimento do *novo romance*. A crise literária brasileira foi resultado da precariedade dos “meios de divulgação” empregados pelos literatos diante do desenvolvimento dos meios de comunicação em massa e informação rápida, advogando que a crise foi positiva para a arte e para a Literatura, pois implicou “numa mudança ou numa consciência, generalizada, de que algo precisa[va] sofrer transformação para poder sobreviver” (BRASIL, 1973, p. 16), demarcando mudanças de valores estéticos literários, na busca de inovações e reformulação na ficção brasileira. Diante da necessidade de inovação literária, destaca-se a literatura de vanguarda⁶.

A literatura de vanguarda possui comportamento questionador, colocando em xeque a atuação dos romancistas no plano criador, partindo para a inovação de técnicas e recursos na escrita do romance. O artista/escritor, segundo a crítica assisiana, assume determinada postura social, optando por trabalhar isoladamente ou enveredar pelo caminho da técnica e consciência comum já estabilizados socialmente. A opção pelo primeiro caminho implica a escolha de aspectos estruturais diferenciados daqueles adotados comumente que, aliados com os valores, ideologias e modos de comunicação – os quais são determinados pela sociedade – e com o público receptor, demonstra que a arte e a Literatura sofrem influências sociais. A arte, incluindo-se aqui a Literatura, constitui uma resposta estilizada à realidade imediata, transfigurando-a e transcendendo sua dimensão histórica, através da utilização da linguagem, forma, imagens, dentre outros recursos. Segundo o crítico piauiense, os avanços realizados pela arte contribuem

⁶ Para Assis Brasil (1984, p. 235), a arte de vanguarda é aquela que rompe “com a tradição, com as formas do passado e do presente, e estabelece novos critérios de julgamento de valores estéticos”, através do experimentalismo com novos “materiais” e novas “expressões”, a exemplo do que aconteceu no Brasil, em 1956, com o lançamento da Poesia Concreta.

para o avanço da cultura, pois a arte é “ser cultural”⁷ e esta, a Literatura e a cultura se desenvolvem e atuam uma sobre a outra (BRASIL, 1987, p. 139).

Em *Arte e deformação* (1987), em *A técnica da ficção moderna* (1982), e em *Teoria e prática da crítica literária* (1995), Assis Brasil (1976, p. 18) abordou o tema das transformações ocorridas na arte e na Literatura brasileira desde 1945, isto é, desde o último movimento modernista, relacionando renovações estéticas e temáticas com a sociedade brasileira e traçando o percurso percorrido pelos romancistas vanguardistas no nascimento do que observa como o *novo romance* brasileiro. Para o crítico, os movimentos modernistas de 1922, 1930 e 1945 objetivaram a modernização da Literatura, visando ao estabelecimento de uma consciência criadora nacional e superando a Literatura pós-naturalista, pós-parnasiana e pós-simbolista: “o modernismo no Brasil foi uma ‘corrida’ por uma atualização (histórica) literária das novas normas estéticas” (BRASIL, 1976, p. 5). O término dos movimentos modernistas demarcou uma nova etapa para a Literatura brasileira, prosseguiu Assis Brasil (1982, p. 49), que afirmou que a vanguarda, insatisfeita com os modelos tradicionais que “engessavam” a produção romanesca, passou a buscar novos modos de produção através das experiências que abrangessem a temática, a forma e a linguagem.

A tendência vanguardista ficou mais evidente em 1956,⁸ quando o romance, no plano da criação, rompeu com os movimentos modernistas, “ultrapass[ando] suas constantes estéticas e reformul[ando] seus valores” (BRASIL, 1973, p. 23), com origem em três acontecimentos estéticos, quais sejam:

1- O aparecimento de dois romances: *Doramundo*, de Geraldo Ferraz, e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa; // 2- O surgimento da Poesia Concreta e a projeção vanguardista do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, conhecido como SDJB. E simultaneamente a crítica literária, com postura mais objetiva, tomara novos rumos; // 3- A estética de Samuel Rawet com o livro *Contos do Imigrante* (BRASIL, 1980, p. 215).

As modalidades de comunicação influenciam a forma das obras literárias, podendo resultar na modificação de gêneros já existentes – como é o caso do

⁷ Assis Brasil não aprofundou as implicações filosóficas a respeito da afirmação da arte como “ser cultural”. Entende-se, a partir das ideias de Assis Brasil, que a arte é orgânica, viva, assim, arte e cultura influenciam-se mutuamente, não estando uma indiferente à outra.

⁸ Para Assis Brasil (1973, p. 24), não há marco temporal que determine o início das atividades criadoras e renovadoras da vanguarda brasileira, assim o crítico afirmou que “o novo não começou exatamente em 1956. Este ano da publicação de *Grande sertão: veredas* é apenas uma referência objetiva, um marco para estudo e orientação.

romance de folhetim – ou na criação de um novo gênero – a exemplo da crônica, originada da influência do jornal sobre a Literatura. Para Malcolm Silverman, o *novo romance* brasileiro foi parte do movimento de reformulação da produção do romance durante os *anos de chumbo*, partindo do pressuposto de que os meios de comunicação de massa foram determinantes para seu surgimento, indicados como fontes temáticas, dando destaque para o jornal, cuja linguagem e estrutura passaram a ser amplamente empregadas pela vanguarda romancista.

2.2.3 Novo romance brasileiro segundo Assis Brasil

Para Assis Brasil, o *novo romance* articula elementos externos e internos da obra, evidenciando a importância dos meios de comunicação de massa nas mudanças ocorridas na produção literária da época, destacando o papel da industrialização e modernização social, que, por sua vez, criaram uma nova dinâmica social no Brasil. Percebe-se que a crítica assisiana atribuiu caráter ambivalente aos meios de comunicação em massa. De um lado, eram usados em prol do sincretismo, da homogeneização da massa. De outro foram fonte de inspiração estética, que deram suporte para a vanguarda literária na busca de novas temáticas – destacando a dinâmica social e enfocando a interação entre as pessoas e a reação destas ao *boom* industrial –, uso da linguagem e estrutura jornalística, que foram incorporados às obras literárias.

Assis Brasil (1982; 1987; 1995) afirma que a revolução industrial marcou a sociedade brasileira da época não apenas em termos de desenvolvimento econômico e social, provocando o surgimento da massa urbana, porém alterou as relações entre as pessoas, ao fazer referência constante à crise do homem da cidade diante dessas transformações sociais, sendo o aspecto mais marcante a perda da noção do seu lugar na sociedade industrial e de sua individualidade, engolido pela massa – despersonalização do homem urbano.

A crise do homem urbano é consequência da massa populacional e da repressão da censura, o que foi tematizado pela vanguarda romancista brasileira. A respeito da crise do homem urbano, Renato Franco (1998, p. 55) avaliou a relação entre a “industrialização desgovernada” e as transformações sociais que essa acarretou; a crise na constituição do sujeito expressaria o poder e a violência da força social do processo modernizador, ao mesmo tempo em que seria sintoma da “esquizofrenização” (FRANCO, 1998, p. 55) da sociedade. Em *A técnica da ficção*

moderna (1982), o crítico piauiense reforçou a crise do homem urbano e seu “processo de despersonalização” (BRASIL, 1982, p. 117), que, juntamente com a “marginalização do homem urbano”, foram abordados pelos romancistas vanguardistas (BRASIL, 1982, p. 182). A tematização desses problemas sociais concorreu para o surgimento da “estética do lixo” (BRASIL, 1982, p. 200), evidenciando o excluído social, o “lixo humano, o lixo social, as sombras marginalizadas de uma sociedade impiedosa e caótica” (1982, p. 200), expressando a angústia e a desesperança presentes na sociedade da época. A “estética do lixo”, além de estar relacionada com a temática do homem urbano, tratado como lixo social e de maneira marginalizada, remete também à indústria cultural. Para Assis Brasil, o produto gerado pela indústria cultural carecia de qualidade e sua influência junto ao homem urbano era negativa. Segundo o crítico piauiense, o material cultural de baixa qualidade difundido favorecia a alienação da massa que o consumia, resultando no pensamento acrítico e, ainda, no sentimento por ele descrito como “perdido na massa homogeneizante” (BRASIL, 1982, p. 215), o que interfere na sua noção de identidade. Quanto aos sentimentos de angústia e desesperança apontados como uns dos efeitos do processo abordado por Assis Brasil, estes estão ligados à ideia de fragmentação do homem urbano e à sua “despersonalização”, conforme será discutido adiante.

A “estética do lixo” assisiana diz respeito ao conjunto da produção artística e romanesca da época, abrangendo desde a temática até ao que de fato era produzido pela indústria cultural. Nela, o destaque era o excluído social, produto da sociedade industrial que colaborou para que aquele perdesse a noção concreta de quem ele era e qual seu lugar na sociedade. Para Assis Brasil (1982; 1987; 1995), o homem, diante de inovações e rápidas mudanças na dinâmica da economia brasileira do período, não foi capaz de acompanhar esse desenvolvimento, tornando fragmentado o sujeito urbano e assim também a sociedade na qual estava inserido, resultando na angústia e desesperança sentidas por ele. É de comum acordo entre esses críticos que o homem sofreu a “despersonalização” (BRASIL, 1982, p. 117) com a modernização industrial, que sua identidade foi diluída na massa homogeneizante urbana. Este é o ponto convergente da crítica assisiana: o homem não soube lidar com a rapidez da modernização industrial, que somada aos meios de comunicação de massa, aos produtos da indústria cultural, fê-lo perder-se dentro da massa urbana.

Outro aspecto da modernização social apontado por Assis Brasil (1982; 1987; 1995), foi o surgimento do *marketing*, a propaganda. De acordo com Morin (2002, p. 36), a indústria cultural tem o condão de impor gostos e desgostos à massa, homogeneizando a identidade dos valores de consumo. Assim, é correto ressaltar que a produção não se limita à criação do objeto, criando também o destinatário desse.

A paraliteratura, isto é, “literatura” de massa, de acordo com Assis Brasil (1982, p. 184), mais uma das consequências da modernização e industrialização brasileira, era um produto destinado diretamente para o consumo, concebido pela indústria cultural e consistindo em textos sem expressividade, objetivando a fácil e rápida aceitação pela massa manipulada pelos meios de comunicação [...], contendo mensagem clara e informação limitada, com a intenção de “não perturbar o expectador passivo” (1982, p. 184), falhando em provocar o pensamento crítico. Destaca-se, aqui, que Adorno e Horkheimer (2002, p. 175) previram a aparição de cenário semelhante em sua teoria, quando trataram da “atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural”, que reza que a indústria cultural produz produtos que primam pela “rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica, [...] feita de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador”.

Carlos Reis (2001, p. 157) tratou da linguagem utilizada na paraliteratura como automatizada, em razão da fácil decodificação da mensagem. Assis Brasil inseriu nessa classificação “a história em quadrinhos, a ficção científica, a ficção policial, a novela ou seriado de televisão” (1982, p. 184) e ainda propôs que a Literatura brasileira deveria fugir do esquema simplificador da paraliteratura, vez que esse produto da massificação cultural (BRASIL, 1982, p. 186) contribuía para a perpetuação da “visão acrítica” e para a “alienação da população”. Heloísa Buarque de Hollanda (2005, p. 105), refere-se como o “boom da literatura pasteurizada de classe média”, vômito da indústria cultural, investimento dos editores em “não escritores”. Adorno e Horkheimer (2002, p. 174) são pontuais a afirmarem que “a indústria cultural por fim absolutiza a imitação”. Afirmção esta compartilhada por Assis Brasil, quando ele expressa sua preocupação com a produção artística, apreensivo com a qualidade da produção do novo, quando este é voltado para as massas.

Outra resposta à disseminação do *marketing* foi a alteração na linguagem e estrutura do romance, os quais passaram por processo de fragmentação (BRASIL, 1982; 1987; 1995), verificada na quebra da linearidade. Essa tendência, segundo Assis Brasil (1987, p. 46), foi primeiro empregada pela poesia concretista. Após 1956, os romancistas buscaram inovar os padrões de linguagem e renovaram os recursos expressivos, utilizando recortes, montagens e colagens, criando o apelo visual e inovando também na forma do texto literário, evidenciando a influência dos meios de comunicação em massa na produção romanesca.

A introdução da já antiga técnica de montagem foi outro recurso usado na composição de romances dessa época, auxiliado pela fragmentação tanto da linguagem como da linearidade, resultado da influência estética dos novos meios de comunicação de massa. Renato Franco (1998, p. 130) atribuiu ao jornal, ao rádio e, principalmente, à televisão, a responsabilidade nas mudanças na escrita da ficção. A forma da narrativa da prosa mudou – utilização de recortes, de imagens e de poemas, por exemplo –, a percepção da realidade excluída da sociedade passou a ser incorporada na obra, possibilitando novos temas e formas de representação. Segundo esse autor, a utilização da técnica de montagem como procedimento literário está associada tanto com a “intensa modernização do aparato técnico da sociedade quanto à complexidade proveniente da organização mais racional da produção ou do próprio trabalho” (FRANCO, 1998, p. 130-131), o que foi desencadeado pela concorrência entre o romance e os novos meios de comunicação – fruto do desenvolvimento tecnológico.

Dessa forma, a técnica de montagem foi um recurso e ao mesmo tempo uma estratégia para atrair para a Literatura os leitores que tinham acesso ao rádio, à televisão ou ao jornal, com o intuito de resgatar seu interesse pelo romance. Ainda segundo Renato Franco, nesse período a narrativa, “aparentemente, desprovida de eixo central, densamente fragmentária, tecida por meio da confrontação ou de diferentes estilos literários colhidos em nossa história ou diversas linguagens institucionais vigentes” (FRANCO, 1998, 125), refletiria a nova realidade social expressa pelos literatos, “mediante [aplicação] desses procedimentos literários pouco usuais em nossa tradição cultural – como a narração altamente fragmentária [...] ou a técnica de montagem”.

Noutra obra integrante do Ciclo do Terror, *Deus, o Sol e Shakespeare* (1978), percebe-se a imbricação entre a crítica assisiana e sua ficção. No romance verifica-

se a utilização de vários tipos de textos diferentes: prosa, ode, manifesto, entrevista e carta, demarcando o caráter pluriestilístico do romance. O personagem Hugo enlouquece depois de assassinar a empregada, sendo internado em um hospital, onde confecciona um álbum de imagens, chamado por ele de “Antologia do Medo”, composto por montagens de imagens que atormentam o homem. A utilização desses recursos demonstra que a Literatura não é indiferente às mudanças sociais, cedendo ao apelo da imagem e da nova linguagem, correspondendo a uma forma de protesto, refletindo também, como sinaliza Assis Brasil (1982, p. 282), a “crise da comunicação comum”.

Fábio Lucas (1985, p. 115), ao tratar da quebra da linearidade, interpretou que “a narrativa não segue mais os padrões do realismo fotográfico, o relato não segue um ritmo sequencial dentro de uma concepção monolítica, quebra-se a linearidade da enunciação”. A visão da sociedade mudou, prosseguiu apontando que não mais era arrumada de forma linear, conseqüentemente, a cronologia narrativa não o seria, revelando uma “natureza literária caótica” (FRANCO, 1998, p. 50). Acerca da fragmentação, afirma-a como “indica[dor] que a Literatura foi forçada a forjar [...] novos artifícios para poder expressar adequadamente a natureza, bem mais contraditória e plural, dessa mesma realidade” (FRANCO, 1998, p. 50).

A estrutura do romance, registra *A nova Literatura – I O romance* (1973), sofreu modificações radicais, verificadas no rompimento da linearidade do texto e nos diálogos como recurso na composição das obras vanguardistas e assinalou a quebra na estrutura dos textos literários do *novo romance*, interferindo nas fórmulas tradicionais de “história de começo, meio e fim, enredo certinho, personagens delineados psicologicamente, diálogos convencionais, etc.” (BRASIL, 1973, 26). Samuel Rawet é citado por evidenciar estes recursos, responsável pela “reformulação e revigoração” (BRASIL, 1973, p. 26) na obra *Contos do Imigrante* (1956), descrevendo-o como “um pioneiro, um profeta, anunciando um ‘novo mundo’” (BRASIL, 1973, p. 26), que exerceu autoridade sobre literatos brasileiros.

Carlos Reis teceu considerações a respeito do *novo romance*, afirmando que este:

Corresponde[u] a uma tentativa para subverter o Cânone do romance de matriz oitocentista, através da rearticulação das suas categorias fundamentais. [...] desvaloriz[ou] a intriga, transform[ou] a personagem numa figura errática e de contornos imprecisos, reelabor[ou] e dissolve[u] o tempo enquanto cronologia rígida, represent[ou] os objetos como entidades

imediatamente facultadas e esvaziadas de significado, etc (REIS, 2001, p. 359-360).

Abordando o surgimento do *novo romance* no contexto europeu, a leitura de Carlos Reis compartilha semelhanças com a dos analistas do *novo romance* brasileiro: aqueles que aderiram ao novo romance insurgiram-se contra os moldes tradicionais de produção literária, subvertendo-os. As mudanças foram verificadas quanto à temática – que destaca o conflito interior do ser humano e dele com a sociedade – e quanto à composição dos personagens. Além dessas inovações, aponta ainda que a cronologia e o tempo empregados no enredo da obra deixaram de ser somente lineares, recorrendo a procedimentos narrativos fora desse padrão. Carlos Reis referiu, ainda, a capacidade do novo romance de subverter o discurso tradicional romanesco, objetivando provocar “um efeito de surpresa” e inovador que “só se concretiza efetivamente quando projetado sobre um receptor e reconhecido a ele [ao receptor], à custa de um grau mais ou menos acentuado de estranheza, perplexidade ou até escândalo” (REIS, 2001, p. 160).

Em *Joyce e Faulkner – o romance da vanguarda* (1992), Assis Brasil disserta a respeito do surgimento do novo romance e traça o perfil do romance vanguardista, analisando a obra desses autores, os quais ele considera os maiores expoentes e precursores do movimento. De difícil classificação, em razão das inovações nas obras desses escritores, tanto quanto à forma, aos personagens e à temática, Joyce e Faulkner abordaram a crise social dos respectivos contextos, a Irlanda e os Estados Unidos – empreendendo as mesmas críticas à sociedade e apresentando nos enredos literários “cruamente os problemas sociais e psicológicos” (BRASIL, 1992, p. 15) que identificavam na sociedade da época. A produção literária de James Joyce data da primeira metade do século XX, sendo reconhecido como um escritor do romance de vanguarda.

Ulysses, composto entre 1914 e 1921, é analisado por Assis Brasil (1992) como expressão de nova concepção técnica, de estrutura e de enredo complexos. O romance foi recebido por parte da crítica da época da Primeira Guerra Mundial como um “anti-romance ou uma ‘suma literária’ do romance” (BRASIL, 1992, p. 60) e inovador no plano estético em razão de sua originalidade. *Ulysses*, “não possui começo, meio e fim” e também não está construído com “organização linear da cronologia, pois o tempo aqui vai ser medido (18 horas em todo o romance) em vários ângulos e perspectivas” (BRASIL, 1992, p. 66). James Joyce, assevera Assis

Brasil, rompeu com a escrita tradicional ao abolir a pontuação (BRASIL, 1992, p. 81), expondo uma visão fragmentada daquele mundo europeu do início do século XX, fragmentando “também a língua, à procura de um estágio superior (estético) da comunicação: a linguagem literária”, recorrendo à “linguagem do caos para poder retratar o caótico e o não esquemático de algumas vidas num determinado grupo social” (BRASIL, 1992, p. 84). Destacou, ainda, em *Joyce e Faulkner – o romance da vanguarda*, a presença de recursos da estética realista nas obras desses autores, a “psicologia’ naturalista” (BRASIL, 1992, p. 84), refletida na abordagem dos problemas sociais e de comportamento da população irlandesa, a fim de revelar a hipocrisia nessa sociedade.

Assis Brasil (1992) prosseguiu relacionando a obra de Faulkner e a de James Joyce quanto à sua forma. O enredo de *The Sound and the Fury*, como *Ulysses*, não é gradativo, fugindo ao padrão do romance tradicional, consistindo na sucessão de acontecimentos que culminam em um desfecho. Ali, “as revelações dos personagens e do narrador nas quatro partes do romance, cronologicamente embaralhados, são pequenas peças [...] de um grande quebra-cabeças, que irá se completando sem chave ou final pré-estabelecido” (BRASIL, 1992, p. 140). Foi avaliada como requerendo uma “leitura sofrida”, a que permitiria atribuir organização ao “caos temporal” do enredo, permitindo tanto a imersão numa “realidade criadora fantástica, como num mundo atroz e repulsivo” (BRASIL, 1992, p. 140).

The sound and the Fury, ainda como exemplo da produção de Faulkner, fornece datas fora da ordem cronológica, aparentemente de maneira aleatória, estabelecendo a leitura de que “o homem luta contra o tempo, mas não consegue se desvencilhar dele” (BRASIL, 1992, p. 146). Em *Sanctuary*, o mesmo autor americano é visto como aquele que promove uma reflexão a respeito da industrialização e da mecanização do mundo, traz a inversão moral como tema (ver: BRASIL, 1992, p. 150); o enredo não é linear mimetizando a vida e, segundo Assis Brasil (1992, p. 186), “Faulkner [é] um ficcionista totalmente livre de preconceitos técnicos – um vanguardista –, a cronologia narrativa também não tem nenhum sentido ou importância, pois a vida não é arrumada de forma linear”.

Ponto comum destacado por Assis Brasil, Malcolm Silverman e Renato Franco é que a Literatura vanguardista brasileira – diante das transformações ocasionadas pela modernização industrial e social, do advento dos meios de comunicação de massa e influência do *marketing* e propaganda – a partir dos anos

1960 contribuiu para o surgimento do romance experimental. Neste foram deixadas de lado convenções tradicionais de enredo, personagem, linguagem e forma. Para os três críticos, o fator social é elemento estrutural importante para as obras produzidas nesse contexto, as quais trouxeram representações da sociedade brasileira pós-modernista e questionamentos sobre os valores da época, principalmente acerca dos reflexos dos avanços tecnológicos e industriais para a população, abrangendo as relações sociais e pessoais da sociedade em processo de modernização.

Os romancistas ligados ao *romance experimental* destacaram-se pelas inovações dos elementos estruturadores da obra literária, incorporando dados de natureza social e histórica e empregando novos recursos estéticos, a exemplo de gráficos, de colagens, de desenhos. Em *A técnica da ficção moderna* (1982, p. 195), o crítico piauiense analisou as obras de autores brasileiros classificados como integrantes do romance experimental, os quais fariam parte da nova Literatura brasileira, representantes de uma corrente estética romanesca, cuja característica fundamental é “o abandono do realismo ‘pragmático’ e do social ‘partidário’, em proveito de uma posição do homem e de sua condição existencial” (BRASIL, 1982, p. 196). Assis Brasil destacou a publicação, em 1974, de *Zero*, de Ignácio de Loyola como um dos principais expoentes do romance experimental brasileiro, que contém “gráficos, desenhos, narrativas simultâneas, narrativas paralelas nas mesmas páginas [o que] acaba com a psicologia tradicional dos personagens” (BRASIL, 1982, p. 200) e emprega linguagem jornalística, exemplificando em sua composição a chamada *estética do lixo*. De acordo com o crítico, a *estética do lixo* é assim nomeada porque utiliza o “lixo humano” como matéria-prima, representado pelo homem urbano marginalizado e excluído socialmente.

A escolha da linguagem faz parte do processo criador. Segundo Carlos Reis (2001, p. 103), a caracterização da linguagem literária é um fenômeno autônomo, vez que a criação literária é uma atividade intencional e finalística. Assim, o discurso literário não necessariamente deve limitar-se à linguagem literária, pelo contrário, permite a interação deste com outros tipos de linguagem, como a jornalística, a publicitária, a cinematográfica, por exemplo, recorrendo a estas visando a determinado fim, determinados efeitos, implicando a desautomatização dos códigos. Ainda de acordo com o crítico português, o valor da mensagem e da informação estética prescindem de um certo grau de surpresa, de novidade, para que sejam

consideradas sugestivas e artisticamente significativas (REIS, 2001, p. 159-160). Tal efeito inovador só é concretizado quando se leva em consideração a experiência na instância receptiva, provocando maior ou menor grau de estranheza ou perplexidade junto ao receptor. O “efeito de estranhamento”, aqui resgatando ideias do formalismo russo, por sua vez, é o que obriga o receptor a refletir sobre a mensagem.

Para Assis Brasil (1992, p. 226), o artista desvinculou-se da “‘mensagem verbal’ comum”, objetivando criar sua “própria expressão, o seu próprio código” – identificados nas obras que empregam disposição gráfica das frases não usuais na prosa convencional, culminando na criação de um aspecto poético em romances. Essa novidade é ao mesmo tempo um apelo visual – com a intenção de chamar a atenção do destinatário –, uma crítica à indústria cultural e à comunicação em massa, e uma tentativa de reeducação. O crítico asseverou que cabe ao artista tocar o homem através de sua arte:

Um livro não se comunica, no caso de um romance, apenas pela sua peripécia temática. Não pelo enredo ou pela sua alucinante trama. As sensibilidades embotadas, que consomem apenas o visual, a imagem do produto à venda, precisam ser reeducadas, iniciadas, numa forma nova de educação (BRASIL, 1992, p. 278).

O experimentalismo dessa fase foi resultado da necessidade da arte de adequar-se aos meios de comunicação de massa, sendo iniciada uma corrida para a atualização dos meios de produção e refletindo a “crise da velocidade” (BRASIL, 1992, p. 276). Fruto da “comoção social”, o experimentalismo, vez que a arte evolui em “momentos de crise social”, passando por mudanças de valores humanos e estéticos, “a crítica do seu tempo, do seu grupo social e da humanidade. [...] A arte é atingida porque o homem é atingido” (BRASIL, 1992, p. 276). Autores como João Ubaldo Ribeiro, Rubem Fonseca, Lygia Fagundes Telles, Antônio Callado, Carlos Heitor Cony e Esdras Nascimento são tidos como produtores de obras que, nessa tradição literária, contribuíram para a renovação da produção romanesca brasileira.

Tratando da arte moderna, Assis Brasil (1992, p. 274) apontou que essa tem a capacidade de suscitar o “espírito aturdido do homem comum”, devendo auxiliá-lo em direção à compreensão do quadro social, histórico e cultural da época. Para ele, o homem comum precisava passar por um processo de esclarecimento, orientação e educação, o que elevaria seu nível cultural, que, por sua vez, refletiria na melhoria da sua condição de vida. As obras literárias, enquanto expressões artísticas, podem

estabelecer diálogo com a sociedade, apontando para a história e a cultura, com a capacidade de representar aspectos da consciência nacional de determinado país, possuindo caráter elucidativo, educativo. A vanguarda pós-modernista brasileira foi responsável pela subversão dos moldes ortodoxos do romance, através do questionamento dos valores estéticos e dos recursos até então tradicionalmente utilizados:

O romance deixa a linearidade, o tempo cronológico, usa a linguagem da publicidade, faz colagens plásticas, rompe a barreira dos gêneros estanques. [...] O livro deixa de ser apenas um frio sustentáculo de ideias ou narrativas: ela usa o próprio espaço, suas páginas em branco adquirem um valor, transforma-se num novo objeto (BRASIL, 1982, p. 277).

Para Assis Brasil, a arte é um “ser cultural”, sendo diretamente influenciada pelas mudanças sociais, assim o romancista não pode desvincular-se de seu contexto imediato, “o criador não pode fugir ao seu meio, à sua época” (BRASIL, 1982, p. 273), o que demonstra a necessidade de renovação, de acordo com tendências e recursos estilísticos presentes nos meios de comunicação. Ao mesmo tempo, a arte deve convidar o homem comum a despertar, conforme Assis Brasil (1982, p. 275), por isso “é, pois, preciso esclarecer e orientar o público, educá-lo, elevar o seu nível cultural, que por certo se refletirá até na melhoria do seu padrão de vida”, e também como artefato de protesto, incentivando à reflexão crítica.

O *novo romance*, em suma, foi um movimento que surgiu após os movimentos modernistas, cuja característica mais marcante é o experimentalismo, tanto da forma quanto do conteúdo, resultando no emprego de novos recursos literários – como o uso de imagens, gráficos, desenhos, colagens – e no uso de outros tipos de linguagens – como a televisiva, jornalística –, além da literária. A partir da ideia que a Literatura, através do esforço criativo e imaginativo do autor, mantém uma relação dialética com a realidade, representando-a e criando um universo autônomo, ao mesmo tempo que provoca um processo reflexivo, afirma-se que tais mudanças na produção romanesca são espelho da dimensão social e cultural da Literatura.

Os adeptos do *novo romance* dedicaram-se a tratar, principalmente, da vida urbana, com foco nos problemas sociais e em como o homem da cidade é afetado – trabalhando o aspecto psicológico dos personagens e sua condição existencial. A teoria do novo romance evidenciou a queda do herói romanesco e o desuso da

estrutura fabular. O surgimento das correntes psicanalíticas, a industrialização acelerada e a “tecnoburocratização”, o intuicionismo de Bergson e o existencialismo de Kierkegaard convergiram para a derrubada do conceito do indivíduo como uno e indivisível, entrando em destaque as leis do inconsciente, alterando a figura do herói romanesco.

Outra característica do *novo romance* é a quebra da linearidade temporal, a narrativa tradicional com a sequência lógica de começo, meio e fim era menos recorrente neste movimento, assim o tempo da enunciação sofreu inversões. Desde James Joyce e William Faulkner, apontados por Assis Brasil como os precursores deste movimento, o fluxo de consciência e o monólogo interior ganharam mais espaço, refletindo em obras que os sucederam. O uso destes recursos, juntamente com o emprego de elementos estranhos à linguagem literária, resultante da influência do jornal, da televisão e *marketing* – colagem, montagem, uso de números e figuras – em parte da produção do novo romance, resultaram na alteração da fragmentação da prosa.

3 TOPOGRAFIA LITERÁRIA D'OS QUE BEBEM COMO OS CÃES

Dispõe-se o exame da obra em foco, integrante do *Ciclo do Terror*, no intento de situá-la dentro do movimento do *novo romance*, destacando suas peculiaridades a partir dos princípios da topoanálise de Oziris Borges Filho (2007), que propõe o estudo do espaço na obra literária, compreendendo-se aqui uma análise psicológica, destacando-se na pesquisa a interação do personagem com o espaço e sua percepção. Nas palavras de Borges Filho (2007, p. 33), “o topoanalista busca desvendar os mais diversos sentidos criados no espaço pelo narrador: psicológicos ou objetivos, sociais ou íntimos, etc.”, a partir da ideia que o espaço corresponde à “projeção psicológica” dos personagens, podendo influenciá-lo a agir de determinada maneira. As descrições encontradas no romance são vívidas e gráficas, provocando uma aproximação entre a condição do personagem e do leitor, pois

Para que seja possível compor um universo ficcional, é necessário que exista alguma noção de universo. A narrativa se sustenta, portando, no desejo de que a legibilidade se dê via reconhecimento [...]. O gesto narrativo é, pois, sempre comparatista, já que estabelece interlocução entre noções – internas e externas ao texto – de tempo, espaço e sujeito. (BRANDÃO, 2013, p. 210).

Conforme ensina Brandão (2013, p. 208), é estabelecido um paralelismo dentro do plano textual entre sujeito, espaço e tempo, criando uma “experiência sensível dos receptores (leitores ou ouvintes): eis a principal razão do que podem ser denominadas categorias ‘realistas’”. Estas categorias dizem respeito à noção de corpo: “mobilidade ou mutabilidade, no caso da categoria tempo; circunscrição ou contextualização, quanto a espaço; unidade ou identidade, relativamente ao sujeito”, atuando como “índices de reconhecibilidade dos fundamentos da experiência do corpo no mundo empírico” (BRANDÃO, p. 208-209), necessários para definição da condição realista da narrativa.

O espaço, salienta Borges Filho (2007), desempenha múltiplas funções dentro da narrativa. Pode caracterizar as personagens, situando-as no contexto socioeconômico e psicológico em que vivem; influenciar os personagens e sofrer com suas ações; propicia ação; situar a personagem geograficamente; representar os sentidos vividos pelos personagens; estabelecer contraste com os personagens;

e antecipar a narrativa. Assim, a topografia literária será a ferramenta primeira de análise, sendo explicada ao longo do capítulo.

Em *Oqbcoc*, o universo diegético é composto por Jeremias, que um dia desperta numa cela escura, fétida, sem lembranças, sem identidade, com suas mãos algemadas às costas, de modo que só podia beber e alimentar-se através de lambidas dadas numa tigela, tal qual um cão o faz. O espaço narrado abrange apenas dois ambientes: a cela e o pátio. O personagem descreve a cela de modo predominantemente sensorial, uma vez que o local é escuro: “chão frio: não era de cimento nem tijolo, terra batida, úmida, mas não molhada [...], sentia o cheiro de terra – uma terra velha e usada, com cheiro de mofo, com cheiro de urina – sentia as paredes mesmo sem vê-las na escuridão” (BRASIL, 1975b, p. 5). Jeremias passava a maior parte do tempo confinado na cela, sendo permitida apenas uma ida ao pátio em um lapso de tempo não determinado no enredo. O pátio consistia não em um espaço aberto ao ar livre, mas numa área fechada com vista para o muro branco, do qual os presos não podiam desviar o olhar; as luzes eram artificiais e o céu pintado no teto. A partir deste momento, examinar-se-á, com base na topoanálise de Borges Filho (2007) a relação entre o personagem e o mundo ficcional.

3.1 A percepção do espaço ficcional de Jeremias

A narrativa se dá em microespaços, alegoricamente um microcosmo do país na época, minuciosa e subjetivamente descritos – apresentação minuciosa e subjetiva do espaço fica caracterizada quando feita detalhadamente, destacando as minúcias, acompanhadas do sentimento do eu-lírico ou do narrador (BORGES FILHO, p. 66-68) –, alternando entre dois ambientes: a cela e o pátio. Entende-se por ambiente a somatória de cenário (espaço criado pelo homem) e clima psicológico (BORGES FILHO, 2007, p. 50). Partindo da ideia que o espaço pode ser reflexo do psicológico do personagem, afirma-se que tal relação entre a mente de Jeremias e o espaço é identificável. A cela é descrita como escura e silenciosa, assim como a mente do personagem: ele não sabe quem é, onde estão, o porquê. A primeira frase do romance é “a escuridão é ampla e envolvente” (1975b, p. 5), também denotando seu estado mental, reforçando a ideia de ignorância e acrescentando novo dado, “envolvente”, uma metáfora para o uso de drogas para entorpecer os presos.

Apontou-se anteriormente que a percepção espacial, em várias passagens, é predominantemente sensorial, por meio dos “gradientes sensoriais”. É ainda Borges Filho (2007, p. 69) que afirma:

Por gradientes sensoriais entendem-se os sentidos humanos: visão, audição, olfato, tato e paladar. O ser humano se relaciona com o espaço circundante através dos sentidos. Cada um deles estabelece uma relação de distância/proximidade com o espaço.

O personagem central sente, vê o espaço através de estímulos sensoriais. Por tratar-se de uma obra composta por dois microespaços com fronteira artificial tensa (aquela criada pelo homem através de imposição, conflito ou guerra): a cela e o pátio, em cada um deles prevalece um ou mais sentidos.

Na cela, em razão da escuridão e silêncio, a audição, o olfato e o tato são essenciais na maior parte da trama. O “espaço tátil”, segundo Brandão (2013, p. 176) “atribui solidez, concretude, materialidade ao signo verbal e, por extensão, ao texto literário”. Trata-se do espaço como categoria material e é por meio do tato que Jeremias faz o reconhecimento do local: “estava no chão frio: não era cimento nem tijolo, terra batida, úmida, mas não molhada ao ponto de ensopar sua roupa” (p. 5). O olfato serve tanto para conhecer a cela, “terra velha e usada, com cheiro de mofo, com cheiro de urina” (p. 5); quanto, junto ao paladar, para descrever a comida: “o líquido quente desceu queimando a garganta, mas não se importou. [...] Tentou sentir algo, algum gosto, mas a coisa era neutra, estava apenas quente [...] mais densa, um pouco pastosa” (p. 12). A audição serve para avisá-lo da proximidade dos guardas e proporcionar-lhe vislumbres do exterior e de possível identidade dos guardas, o que significa que a ida ao pátio é iminente:

Aos poucos foi ouvindo o que poderia ser alguém caminhando: vinha por um longo corredor, piso de pedra ou de algo que repercutia sólido – caminhava de botas, cadenciado, num ritmo definido, como se estivesse numa parada militar. [...] // A porta tão procurada estava ali [...] (BRASIL, 1975b, p. 7-8)

No pátio, a visão e a audição predominam. A respeito do “espaço visivo”, Brandão (2013, p. 179) discorre:

O espaço configurado/apreendido pela visão é aquele que, em princípio, exige a distância entre o observador e o observado. É a distância que define a própria nitidez da visibilidade resultante. Tal espaço é prioritariamente o

espaço das formas, aparentes ou supostas, e não das matérias, pois um forte componente de abstração (em muitos casos, de idealização) necessariamente está presente.

A impressão de Jeremias ao sair da cela e ser conduzido ao pátio: “a claridade quase tomou o aposento e ele fechou os olhos como se tivesse sido atingido por um raio” (p. 8) e “abriu mais os olhos e pôde ver em frente: uma fila de homens, todos amordaçados como ele. Eram o seu espelho: estava ali para as mesmas coisas” (p. 8).

Percebe-se ainda o aspecto de verdade aparente ao qual Brandão faz menção na citação anterior. A imaterialidade do céu o induz ao erro, levando Jeremias a crer que estava ao ar livre no pátio, sob a luz do sol, quando, na realidade, estava em espaço projetado para ludibriar os presos, afinal o céu consistia no teto pintado de azul, enquanto a luz, supostamente solar, era uma lâmpada. Observa-se que a visão do personagem, embotada por resquícios do alucinógeno que consumia a cada refeição, deixou-se enganar à primeira vista, projetando nessa ilusão de estar ao ar livre um anseio de sua alma, o desejo de estar em liberdade.

A permanência de Jeremias na cela e no pátio denota uma transcrição de tempo, mesmo que imprecisa, vez que se sabe que, após determinado período confinado na cela, lhe é autorizada uma visita ao pátio, a fim de beber água e fazer sua higiene pessoal. A transição de um espaço para o outro é o que Brandão (2013, p. 180) chama de “espaço dinâmico”, pois “espaços podem ser conceituados como efeitos de deslocamento, que introduzem no cerne do conceito as noções de movimento e de tempo”. De fato, essa característica está evidente no romance, percebendo-se ainda a desmaterialização do “espaço tátil” por meio do deslocamento do personagem.

É no pátio onde outro capítulo do livro se passa, *O grito*, breve momento de rebeldia e subversão, prontamente punido: “O homem, que estava à sua frente, foi o que gritou mais alto, ou ele ouviu melhor porque estava mais perto: - Mamãe! – gritou o homem” (p. 10). A voz é elemento criador de seu próprio espaço, segundo Brandão (2013, p. 182), “ao mesmo tempo, contudo, é também a negação do espaço, se se acredita que ela preenche o silêncio”. Afirma-se que o grito é criador do próprio espaço, ele preenche a ida ao pátio, torna-se a obsessão de Jeremias, que deseja ouvir o grito e, mais tarde, ser autor dele. O próprio fato de ter capítulos

específicos voltados para ele, que se passam no pátio, deixa claro que a voz clama por seu espaço na disposição e organização do romance.

A sensibilidade cromática também é explorada na obra, provocando estímulos visuais no personagem. Borges Filho (2007, p. 76) assevera que as cores empregadas em narrativas não são escolhidas ao acaso, mas trazem em seu bojo uma simbologia, “dotando-a[s] de vários efeitos de sentidos, de várias conotações”. E prossegue: “o artista, mesmo inconscientemente, está imerso no caldo cultural da sociedade em que foi criado, assim não há como, ao produzir sua obra, escapar de algumas simbologias que lhe impregnam a formação cultural” (p. 76). Utilizando-se dessa convencionalidade, busca-se determinar a significação de certos objetos presentes na obra.

O branco e o negro são opostos. Elucida Borges Filho (2007, p. 79-82) que o branco simboliza a claridade de consciência. Para Chevalier (2015, p. 144), pode ser entendida como “a cor da revelação, da graça, da transfiguração que deslumbra e desperta o entendimento”. As referências à cor branca são ligadas à claridade do pátio, que traz ao personagem uma das primeiras informações sobre o mundo exterior à cela, representa o início do processo de conhecimento, de consciência.

Outra acepção do branco é o valor de passagem, “símbolo de transição de um nível inferior a um superior” (FILHO, 2007, p. 81). Lurker (2003, p. 95) reforça que esta cor pode expressar luto. Nesse sentido, Chevalier (2015, p. 141) afirma que o branco pode ser associado com o “momento da morte – é também um momento transitório, situado no ponto de junção entre o visível e o invisível” e prossegue: “é uma cor de passagem, [...] segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento”. Ainda de acordo com esse autor, “o branco é primitivamente a cor da morte e do luto” (CHEVALIER, 2015, p. 142). Deve-se atentar que o muro onde os suicídios ocorrem, à primeira vista, é branco, uma metáfora para a passagem da vida para a morte, forma de libertação.

O negro, ainda de acordo com Borges Filho (2007, p. 81), é frequentemente associado “às trevas primordiais, às regiões infernais, ao caos, à angústia, ao inconsciente”. Nesse diapasão, Chevalier (2015, p. 743) corrobora o entendimento que o preto é “indicativo da melancolia, do pessimismo, da aflição ou da infelicidade”, pois trata-se de cor opressiva, ligada à desesperança, “a queda sem retorno no Nada” (2015, p. 741). Para Lurker (2003, p. 565), é a cor das trevas, que “espanta a luz do dia”, sendo o “símbolo do mal”. Todas essas conotações da cor

negra são aplicáveis a Jeremias dentro da cela, espaço que representa seu inferno na Terra, de emoções caóticas e angustiantes, diretamente relacionada com sua inconsciência – tanto no sentido de esquecimento, apatia, quanto no sentido de ausência de conhecimento acerca da situação.

O amarelo, continua Borges Filho (2007, p. 84), também possui uma acepção negativa: “remete às ideias de intensidade, violência, agudeza”. A primeira acepção oferecida por Chevalier (2015, p. 40) para esta cor é “intenso, violento, agudo até a estridência, ou amplo e cegante”. Ora, a personalização do amarelo são os guardas, sendo esta a cor de sua farda. Os mesmo guardas que o torturam física e psicologicamente, o humilham e tornam sua existência mais indigna.

Lurker (2003, p. 22) aponta que o amarelo, na Idade Média, servia para identificar os proscritos, as meretrizes, os traidores e os hereges. Considerando que esta cor representa os guardas, aqueles que oprimem e punem os presos, afirma-se que podem ser considerados traidores. Traidores da nação, da humanidade, que tratam com crueldade seu semelhante, ao participar de um sistema de dominação que degrada o homem que se insurge.

Por último, Borges Filho (2007, p. 90) nos aponta as conotações da cor vermelha, ligadas “à noção de sangue [...] e poder”, ligado à guerra. De acordo com Chevalier (2015, p. 945), “o vermelho perpetuamente é o lugar da batalha – ou da dialética”. Lurker (2003, p. 747) aponta que pode ser símbolo da luta e da morte: “no Egito Antigo ‘avermelhar’ significava ‘matar’”. Pode ser entendido ainda como “a cor da revolução [...], em que os significados de morte e vida se interpenetram” (LURKER, 2003, p. 748). O sangue daqueles que gritam e recorrerem ao suicídio junto ao muro é vermelho. Essas formas de violência são resultado de protestos dos presos, de Jeremias, e seu derramamento toma para si a última acepção da cor, poder. Ou seja, o protesto que resulta no jorro de sangue ganha poder, pela presença do vermelho.

3.2 Aspectos estéticos

A obra de Assis Brasil, assim como os demais romances que compõem o Ciclo do Terror, integra o novo romance brasileiro, cujas características estéticas foram apontadas anteriormente. O objetivo, aqui, é a observação dos aspectos estéticos mais marcantes e a análise de trechos do romance assisiano, a fim de dar suporte para o prosseguimento desta pesquisa, que, no próximo momento,

privilegiará a leitura de *Oqbcoc* e o estudo dos paradigmas criados por Jeremias tomando como base a simbologia explorada pelo autor.

No romance, a alimentação resumia-se a uma sopa espessa e cinzenta que causava sonolência, embotamento da memória e letargia, impedindo o personagem de pensar direito por dificultar o estado de alerta. O personagem dedicava seu tempo a tentar lembrar o passado, uma vez que ele desconhece seu nome, sua identidade ou profissão; não sabe o que fez para estar preso nem quanto tempo estava encarcerado ou quem era sua família. Jeremias não tem qualquer informação pessoal que lhe permita – e ao leitor – responder aos questionamentos que faz. Jeremias não demora a suspeitar que a água e a comida fornecidas pelos guardas continham algum tipo de entorpecente, passando a evitar seu consumo para conseguir um fugaz pensamento coerente.

No enredo não há qualquer referência a tempo e lugar, podendo ser situado em qualquer país sob a dominação de um poder ditatorial. A obra literária dialoga com a história e a sociedade, representando, de modo mais ou menos explícito, seus temas, figuras e eventos, de acordo com Carlos Reis (2001, p. 85), e, por isso, a partir das informações prestadas pela narrativa, embora escassas, somadas com o conhecimento acerca do período histórico, pode-se relacionar o universo diegético, o qual não está sujeito a teste de veracidade dado o seu caráter de natureza ficcional, ao Brasil dos anos de 1970.

A literatura é chamada de ficção, isto é, imaginação de algo que não existe particularizado na realidade, mas no espírito de seu criador. O objeto da criação poética não pode, portanto, ser submetido à verificação extratextual. A literatura cria seu próprio universo, semanticamente autônomo em relação ao mundo em que vive o autor, com seus seres ficcionais, seu ambiente imaginário, seu código ideológico, sua própria verdade (D'ONOFRIO, 2004, p. 19).

Trata-se de um romance que faz uso de matéria de extração histórica (BASTOS, 2000, p. 11) no processo criador de retratos ficcionais, sem transgredir as fronteiras da verossimilhança ao aproveitar-se de material verídico.

Essa realidade criada pelo autor, embora autônoma, tem relação com o real objetivo. Isto se aplica mesmo às obras com características realistas, cujos enunciados têm o objetivo de dar aparência de verdade ao universo criado. A concepção de um universo diegético, composto por um tempo e espaço determinados, com personagens cuja narrativa contada é real, mas, ao mesmo

tempo, não o é. É real porque foi idealizada e criada pelo autor, porém, não é real porque nunca existiu no plano material; trata-se aqui da pretensão de ser verossímil, a manutenção de equivalência com o real. O caráter ficcional reside na intencionalidade do escritor e do resultado do esforço criativo deste. Sobre o tema, Anatol Rosenfeld (in CANDIDO, 2004, p. 20-21) identificou que:

[...] paradoxalmente esta intensa aparência de realidade que revela a intenção ficcional ou mimética. Graças ao vigor dos detalhes, à veracidade de dados insignificantes, à causalidade de ventos, etc., tende a constituir-se a verossimilhança do mundo imaginário. Mesmo sem alguns destes elementos o texto pode alcançar tamanha força de convicção que até estórias fantásticas se impõem como quase-reais.

Trata-se de uma obra cuja linguagem segue a tendência do novo romance, de resgatar e revalorizar a linguagem cotidiana, esta que então alcançou, segundo afirmou Malcolm Silverman (2000) novo *status*. Em *Oqbcoc*, o autor escolheu empregar uma linguagem mais próxima da usada nos jornais: é direta e acessível, usando de palavras ordeiramente empregadas pelos meios de comunicação de massa. Ao mesmo tempo, a descrição do ambiente e das situações vividas por Jeremias é feita de modo direto, não sendo poupados os detalhes: “Lavou a calça e então viu que também a sua roupa se desfazia. Em urina, em fezes – o odor nauseabundo invadia o pátio” (BRASIL, 1975b, p. 18).

Outro aspecto da linguagem é o afastamento do padrão tradicional e consiste na utilização de letras maiúsculas nos momentos de exaltação de ânimo do *narrador*. “COMEÇAVA A PENSAR, muito além de suas limitadas necessidades imediatas [...]” (BRASIL, 1975b, p. 22); e da fragmentação do discurso representado por Jeremias quando começa a relembrar fatos do seu passado:

Hoje é meu aniversário, tenho quarenta e dois anos, não é crime pensar, o artista tem que falar sobre o que todos conhecem, a realidade é uma pátria comum, a luta conta o sofrimento nos mantém juntos, professor, o realismo é possível em arte? // Hoje é meu aniversário, tenho quarenta e dois anos, Tudinha vai à escola pela primeira vez, o mundo se abre ante seus olhos, o que é a realidade para ser reproduzida? (BRASIL, 1975b, p. 133).

A fragmentação aqui apontada remete à confusão mental do personagem, evidenciada na obra tanto no plano da estrutura – presença de 41 capítulos, mas que possuem apenas três nomes os quais são repetidos ciclicamente e de modo inalterado, desprovidos de demarcação temporal – quanto no plano do conteúdo. Representando na angústia de Jeremias a realidade caótica de qualquer sociedade

que estivesse sob poder autoritário. A alienação temporal e espacial do personagem reforça esse entendimento, pois a rotina dele consiste em três momentos: ficar na cela, ir ao pátio, ser alimentado. As tentativas de mensurar o tempo foram frustradas, mesmo quando ele se dá conta que a comida e a água estão contaminadas com algum tipo de entorpecente e o personagem diminuiu a ingestão destas, ganhando alguns curtos períodos de lucidez.

A construção e a apresentação do personagem Jeremias não seguem os padrões tradicionais. A narração começa *in media res*, ou seja, a partir do meio do enredo, e não é iniciada com a apresentação, nem fornecido seu nome ou qualquer dado pessoal sobre ele a título de introdução, tais informações são introduzidas em forma de quebra-cabeça, dispersas ao longo da narrativa, aos poucos, exigindo do leitor um trabalho investigativo; apenas no final da narrativa tem-se conhecimento do nome, da profissão e das razões que levaram à prisão de Jeremias.

Trata-se de um personagem angustiado, marcado pela complexidade psicológica, que carrega as injustiças sociais e o desalento diante de sua realidade aparentemente sem saída. Por um lado, ele é desmemoriado, não conhecedor de sua identidade e vida pregressa; de outro, é um questionador. Ele reflete, por meio de monólogos interiores, sobre: a) liberdade e seu custo; b) sacrifício pessoal e sofrimento; c) o binômio vida-morte, mais tarde acrescentando a liberdade; d) crueldade e sabedoria da natureza; e) arte e realidade; f) a condição do homem. Jeremias expressa a desesperança e o desespero daqueles que se insurgem contra um regime autoritário, personificando o preso político execrado, torturado, censurado e alienado, retirado do convívio social, vivendo de modo degradante, perdido num universo restrito e violento.

A obra é marcada pelos processos mentais de Jeremias, isto é, pelo fluxo de consciência e pelo monólogo interior – características encontradas também em obras de Faulkner e Joyce. O personagem desperta sem qualquer memória relacionada ao seu passado, sem nome e sem rosto, o narrador, Jeremias e o leitor, de modo concomitante, desvendam e solucionam as questões acerca de sua identidade. Para Theodor Adorno (2003, p. 61), a utilização destes recursos narrativos ataca a distância estética, componente básico da relação entre narrador e leitor, o que destruiria sua tranquilidade contemplativa diante da coisa lida, uma tendência verificada nas obras de Kafka e Proust. No romance de Assis Brasil, o leitor não se limita a receber informações do narrador ou do personagem, eles

trabalham conjuntamente, através da coleta das informações dadas pouco a pouco ao longo da narrativa.

Os processos mentais de Jeremias ditam o ritmo e o tempo da narrativa, não permitindo a mensuração do tempo por meio de padrões fixos, pois ele corresponde à percepção da realidade pelo personagem. Sua rotina, no enredo, dividia-se entre a permanência na cela e curtas idas ao pátio, intercaladas pelo acontecimento do grito. Assim, a narração é circular, composta por 41 capítulos, apresentados sequencialmente em *looping*, não se altera a ordem: *A cela*, *O pátio* e *O grito*, até o desfecho, a última ida ao pátio, onde ocorre o suicídio. Jeremias orientava-se por esta sequência de acontecimentos, mas não há nenhum indicativo da duração de cada um deles.

Os capítulos elípticos demonstram que a repetição é característica bastante presente na obra assisiana, porém não se limita apenas aos nomes e sucessão dos capítulos, abrangendo também trechos, e variações destes, do livro, em certas ocasiões mais de uma vez por página. Pode-se citar: “a escuridão é ampla e envolvente” (p. 5; 10; e 134); “deixa as mãos dele algemadas” (p. 5, em duas ocasiões); “a natureza é sábia e cruel” (p. 7; 11; 12; 15; 17; 23; 26; 28; e 80); “tinha que medir o tempo” (p. 47, em cinco ocasiões); “não tomaria a sopa da próxima vez que pudesse identificar o prato na cela”; e “vivam, homens” (p. 69; 70; 71; 78; 104; e 113); “esperança” (p. 23; 24; e 25).

Nota-se que “a escuridão é ampla e envolvente aparece logo no começo e também ao final da narrativa. No início, está relacionada com o embotamento da memória de Jeremias, drogado e desnortado, envolvido pela escuridão da cela e de sua mente. Porém, ao final, lúcido, ciente da decisão de cometer suicídio, a frase ganha nova acepção, pois representa a morte já próxima do personagem.

O trecho “a natureza é sábia e cruel” e suas variações aparecem diversas vezes, podendo ser referida à relação de Jeremias com os guardas, implicando na crueldade do homem para com o homem, demonstrando que na natureza há uma parcela cruel, a qual é personificada nos “fardas amarelas”. Uma das variações da frase é “a natureza é sábia” (p. 26, 28), logo após a ingestão da comida fornecida, ficando contente por estar de barriga cheia e sonolento, a natureza privando-o da monotonia. “Vivam, homens” é destinada aos episódios em que o personagem central clama e chama seus companheiros para a luta, condenando aqueles que optam pelo suicídio. As repetições ocorrem antes de ceder aos apelos da morte.

Em *Oqbcoc* não há narrador fixo, na tentativa de reproduzir o fluxo de consciência, quebrando as barreiras dos níveis temporais, o que é visto por Anatol Rosenfeld (2013, p. 83) como uma “radicalização extrema do monólogo interior”. Houve uma superação da perspectiva tradicional, na qual o romancista onisciente conhecia o futuro e o passado dos personagens e conduzia-os por um enredo cronológico e de encadeamento causal (ROSENFELD, 2013, p. 91-92). A consciência do narrador parece ser exterior ao contexto narrativo. Além do uso de recursos que permitissem a reprodução da atividade psíquica com maior fidelidade, o que está intimamente ligado com a dissolução cronológica do enredo, acarretando na fragmentação do espaço, tempo e causalidade no romance.

Inicialmente, o foco narrativo é em terceira pessoa ou heterodiegético, contudo, ao passo em que a narrativa progride, há alternâncias do foco narrativo entre o personagem e o narrador, as quais primeiramente são sutis – quando o efeito das drogas que o entorpecem é forte –, para posteriormente Jeremias assumir a narração – à medida em que ganha consciência e tenta recuperar sua voz e determinar seu presente –, o que é verificado através das intercalações entre o fluxo de consciência do personagem e o narrador, quando há o emprego de verbos na primeira pessoa do singular:

E de volta à cela, conduzido por dois guardas, tentava descobrir porque gritara. // A primeira resposta que encontrou foi a mais óbvia: gritei porque os homens não gritaram. Gritei porque esperava que eles gritassem e eles não gritaram. Gritei porque poderia gritar qualquer coisa para completar o tempo do pátio. (BRASIL, 1975b, p. 26).

Observa-se a existência do conflito entre as vozes dos narradores, ora assume o narrador heterodiegético, ora assume o autodiegético. A narrativa é iniciada através da voz do heterodiegético que, segundo Carlos Reis (2001, p. 371), corresponde ao narrador que não faz parte do enredo como personagem. No decorrer da narrativa e do processo de ganho de consciência de Jeremias, identifica-se que aparece uma segunda voz na narração, que corresponde ao próprio personagem, o que caracteriza o narrador autodiegético, isto é, o protagonista narra sua própria história.

A alternância do foco narrativo tem implicações também na espacialização, o modo pelo qual o espaço é instalado na narrativa (BORGES FILHO, 2007, p. 61), que pode ser feita através do eu-lírico ou do narrador. A mencionada alternância do

foco narrativo torna híbrida, sendo ao mesmo tempo reflexa – subjetividade descritiva que pode ser através do narrador ou dos olhos do personagem –, e dissimulada – afetada pelos atos dos personagens, que colaboram no surgimento do espaço (BORGES FILHO, 2007, p. 64-65).

Este recurso utilizado pelo autor demarca o afastamento dos moldes tradicionais narrativos: não há apenas um narrador ou multiplicidade de pontos de vista, mas há, sim, uma disputa entre as vozes, o que reflete a vontade do protagonista de ser dono da própria trajetória, uma tentativa de resgatar a dignidade que lhe foi suprimida. Jeremias manifesta-se na narração nos momentos de tomada de consciência e domínio de fatos de parte do seu passado ou quando apreende algo novo sobre sua estada na prisão ou, ainda, nos momentos de tomada de decisão. Quando o personagem se sobrepõe ao narrador heterodiegético, apropriando-se, mesmo que brevemente, da narrativa, observa-se sua luta contra a opressão e a submissão que os guardas tentam impor aos presos: ele não quer ceder, não quer ser dominado.

4 OS PARADIGMAS DE JEREMIAS

Este capítulo é destinado às divagações de Jeremias, à análise do seu fluxo de consciência e monólogos interiores, comparando suas reflexões, por meio das quais criou certos paradigmas, significados, no começo, meio e fim da obra, observando como o processo reflexivo os altera. À medida em que o personagem passa a perceber e a observar o ambiente que o rodeia, vai criando conhecimento sobre o mesmo, que o leva a construir noções sobre o universo diegético. Tais noções, tratadas aqui pelo nome de paradigmas, a partir de agora, sofrem alterações na proporção em que Jeremias passa a apreender mais informações, causando uma espécie de metamorfose em suas ideias, como se sua vista estivesse embaçada e, aos poucos, esta fosse clareando. Ou seja, há um processo em que ressignificação ao longo da narrativa, no qual Jeremias cria ideias que vão sendo alteradas à medida que a narrativa evolui. A título de exemplos, cita-se a metamorfose das ideias acerca de liberdade x prisão; vida x morte; humanização x bestialização, dentre outros.

O romance de Assis Brasil se passa dentro de uma prisão, da qual alguns aspectos foram anteriormente abordados neste estudo, através da topoanálise literária de Borges Filho (2007) e de Luís Alberto Brandão (2013). A interação de Jeremias com os elementos que compõem o universo diegético será novamente discutida aqui, utilizando-a como pano de fundo para a análise do seu processo reflexivo e sua relação com os paradigmas criados pelo personagem. Os significados e a simbologia trazidos em *Oqbcoc* são o foco desta etapa, observando-se a evolução do pensamento de Jeremias e seu comportamento no cárcere. Para tal, o *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015), e o *Dicionário de simbologia*, de Manfred Lurker (2003), ambos dicionários de simbologia, são usados para auxiliar na discussão e exame de imagens e significados contidos no romance e como estes vão sofrendo alterações à medida que o processo reflexivo do personagem se torna mais consciente e constante, no decorrer da narrativa. Incidentalmente, outros aspectos e imagens apresentados pela obra assisiana serão abordados, a fim de apresentar uma análise mais completa.

São utilizados ainda alguns conceitos de Sartre, emprestados de Katherine J. Morris (2009) e Gary Cox (2006). Faz-se necessário abrir um parêntese aqui para esclarecer como tais ideias servem de apoio nesta etapa e como isto será feito. O

objetivo desta dissertação não consiste em uma análise existencialista acerca da obra nem estudo aprofundado do ser e da consciência na concepção do filósofo francês. Porém, alguns conceitos trabalhados por Sartre cabem aqui, a fim de ajudar na compreensão da narrativa e de alguns aspectos do comportamento de Jeremias. Dito isto, foi feito um recorte da teoria sartreana no intuito de extrair o conhecimento sobre liberdade, angústia e autenticidade apenas na medida que servem para execução deste trabalho.

4.1 Noções sobre liberdade, angústia e autenticidade

Nesta etapa, faz-se breve exposição das noções básicas dos conceitos de liberdade, angústia e autenticidade concebidos por Sartre. Para tal, são utilizados como aportes teóricos as obras de Katherine J. Morris (2009) e Gary Cox (2006), de onde absorve-se explicações da filosofia do filósofo francês. Acrescenta-se que, a partir deste momento, apenas os conceitos de liberdade, angústia e autenticidade serão empregados com a teoria de Sartre. Os demais termos que serão utilizados aqui e que também aparecem em sua linha de estudo – como reflexão, consciência e liberdade – deverão ser compreendidos no sentido *lato*, sem qualquer ligação mais aprofundada com a filosofia sartreana, a não ser que seja expressamente dito no texto.

Segundo Cox (2006, p. 93), fala-se em liberdade quando o sujeito, intencionalmente, determina um objetivo a ser realizado futuramente, dando significação para as ações executadas no presente e escolhendo os meios para seu atingimento. As ações não são aleatórias, explica Morris (2009, p. 178) que, a premissa sartreana afirma que “toda ação tem um motivo, isto é, uma razão e um móbil”. O homem, continua Morris (2009, p. 176) está “condenado à liberdade [,] carrega o peso do mundo todo sobre os ombros”, sendo responsável não apenas por si, mas também pelo mundo.

Pode-se ilustrar essa asserção a respeito da filosofia de Sartre por meio de sucinta discussão sobre um dos lemas do Partido, da obra *1984*, de George Orwell, que diz: “Liberdade é escravidão”. Ora, partindo dos postulados do pensador francês, entende-se que a possibilidade de escolha, a possibilidade de ação do homem é fonte de opressão. O sujeito sente-se oprimido diante de todas as possibilidades à sua disposição, inclusive diante da possibilidade de não agir e abster-se. O que remete a outro aspecto da liberdade de Sartre, pois, conforme

explica Morris (2009, p. 177), “somente pode haver liberdade [...] em um mundo resistente”, o que implica dizer que as ações intencionais nascem de um projeto consciente. Daí nasce a angústia.

A consciência de que o homem não pode escapar da liberdade, porque sempre há uma escolha – mesmo que ela consista em um não agir, omitir-se –, o sentimento da responsabilidade da escolha e pela a escolha é chamada de angústia, que, por sua vez, pode motivar a má-fé. De acordo com Morris (2009, p. 107) que “a má-fé não é má-fé a não ser que seja motivada. O que motiva é, de acordo com Sartre, a ‘angústia’ em face da nossa liberdade”. Ou seja, a consciência de que cabe ao sujeito a liberdade de escolha, a responsabilidade por ela e o fato de que cabe a ele levar a termo a decisão pode desencadear a angústia, sendo a má-fé “uma resposta à angústia em face da liberdade” (MORRIS, 2009, p. 108).

Sartre, de acordo com Cox (2006), não identificou expressamente o que seria a autenticidade, sendo seu conceito extraído a partir do que, segundo o pensamento do filósofo francês, não poderia ser considerado autêntico, comumente apresentado como antítese da má-fé, assim, má-fé e não-autenticidade seriam sinônimos. Cox (2006, P. 172) explica que “as pessoas em má-fé revelam que a característica mais ostensiva da não-autenticidade é a tentativa de evasão da responsabilidade”. A evasão da responsabilidade pode ocorrer de duas formas: 1) quando pessoas não-autênticas tentam furtar-se da aceitação da responsabilidade por seus atos, escolhendo o não escolher, incorrendo no autoengano, propositalmente imaginando que não têm escolha; ou, 2) quando pessoas não-autênticas pretendem evadir-se da responsabilidade por seus erros passados a partir da declaração que esse passado não lhes pertence mais. Resumidamente, Cox (2006, p. 174) aponta que, para Sartre, “a não-autenticidade é a negação da verdade fundamental de que nós somos livres e responsáveis; enquanto a autenticidade [...] é a aceitação ou afirmação desta verdade fundamental”. Em contrapartida, a autenticidade encerra “uma pessoa confrontando a realidade e encarando a verdade nua e crua de que é um ser livre, sem limites [...], envolve uma mudança radical em sua atitude consigo mesmo e seu inelutável posicionamento” (COX, 2006, p. 174-175).

A pessoa autêntica abraça sua liberdade e toma para si total responsabilidade da situação em que se encontra naquele momento. Porém, conforme Cox (2006, p. 176) explana, a simples aceitação da liberdade sem justificção para suas ações não configura totalmente a autenticidade. Esta tem que ser fruto da aceitação da

liberdade sem desculpas, mas também deve fruto da resistência, por um ato volitivo, a qualquer desejo de desculpa. Trata-se de dois requisitos cumulativos: o reconhecimento de que não há desculpas e o desejo de praticar determinado ato, que tem como valor final a aceitação da liberdade. Autenticidade, aceitação e viver sem remorso andam lado a lado. A compreensão do processo reflexivo e de certas escolhas do personagem demanda certo conhecimento filosófico. As noções apresentadas, embora trabalhadas de maneira simplificada, serão retomadas oportunamente na análise da obra assisiana, principalmente quando forem trabalhadas as escolhas de Jeremias no decorrer da narrativa.

4.2 Os paradigmas de Jeremias

A narrativa tem como cenário uma prisão sem nome, controlada por guardas, como são chamados os carcereiros pelo próprio personagem. O conhecimento sensorial de alguns elementos foi anteriormente explorado, como, por exemplo, no caso da escuridão da cela, da claridade do pátio, das cores, das texturas da cela e da comida. Aqui, examina-se mais de perto o fluxo de consciência do personagem, a partir do momento que ele primeiro acorda na cela escura e tenta descobrir sobre seu presente, sobre seu passado e, posteriormente, sobre seu futuro. O leitor e o narrador vão tomando ciência da condição de Jeremias juntamente com ele, assim, a ordem a ser seguida nesta etapa acompanha a ordem de acontecimentos da narrativa.

Após acordar atordoado, desmemoriado e algemado na cela, Jeremias dá início à sua jornada de reconhecimento do ambiente. Em uma torrente de sensações físicas, Jeremias, de repente, dá-se conta que é um ser vivo:

[...] lembrou-se que precisava comer ou urinar ou falar ou gritar, mas na verdade não tinha vontade de fazer coisa alguma, queria apenas permanecer na posição incômoda, como se estivesse em maratona para provar que o corpo podia resistir a tudo. (BRASIL, 1975b, p. 05-06).

Aparentemente predomina o sentimento de entrega, diante da sua vontade de nada fazer, mesmo que seu corpo assim o deseje. Contudo, o final do trecho denuncia que o personagem não está se rendendo, mas sim, fazendo uma maneira diferente de protesto. Aqui, destaca-se o primeiro paradigma de Jeremias, passividade x reação, que será retomado mais à frente.

Característica da narrativa anteriormente abordada é o uso de repetições de palavras, expressões e trechos. Por se tratar de um romance permeado por diálogos interiores e fluxos de consciência do personagem que busca o entendimento da sua condição, as repetições são um recurso utilizado em várias passagens, demarcando aspectos de sua rotina que seriam úteis nessas elucidações por meio de um processo mnemônico: repetição, ferramenta que demarca o raciocínio, sendo um reforço para o não esquecimento. A princípio, sua intenção é demarcar o tempo:

Assim, **concluiu**: era noite, e como o frio apertava na espinha agora, **concluiu**: era madrugada, e como o cheiro do ar estava nas narinas, filtrado através do que quer que fosse, **concluiu**: a manhã estava próxima, e como o estômago reclamava o vazio estertor, **concluiu**: faz mais de vinte e quatro horas que não me alimento. // **E se decidiu a esperar** pela manhã próxima – alguma claridade poderia atravessar aquela escuridão, pelo teto, pelos lados, onde deveria existir uma porta, fechada tão rente à parede como se fosse um prolongamento dela. **E se decidiu a esperar** que lhe trouxessem alguma coisa para comer, **e se decidiu a esperar** que acontecesse algo [...]. (BRASIL, 1975b, p. 6, grifos nossos)

A linha de raciocínio seguida é clara: ele busca evidências que o ajudem a identificar alguma coisa, qualquer coisa nesse ambiente, onde tudo é desconhecido. A investigação parte das sensações vivenciadas – escuridão, frio, cheiro do ar, fome –, cada sensação uma conclusão, cada conclusão uma decisão, servindo de bússola de como deveria agir.

Ao despertar, o protagonista questiona-se, inicialmente, sobre o local onde está e quem controla este lugar. Em, pelo menos, oito momentos são claras as referências aos militares, apresentadas no romance (BRASIL, 1975b):

[...] caminhava de botas, cadenciado, num ritmo definido, como se estivesse numa parada militar (p. 7); // Apurou a visão: o guarda, localizado à distância pela sua farda amarela [...] (p. 9); // E mais uma vez ouviu o barulho sólido das botas no chão. A marcha militar – cadencia dentro da cadencia de seu corpo, de seu coração (p. 11). // E ficou ali de lado, no chão, por cima de um ombro, inerte – o zumbido nos ouvidos, o barulho das botas no corredor, o grito dos homens sujos [...] (p. 12); // da posição em que estava pôde ver o par de botas brilhantes. E foi subindo o olhar pela farda amarela – o cinto de fivela enorme, o enorme revolver de um lado, o cassetete, o peito largo como o de uma armadura, os botões dourados [...] (p. 13); // [...] Os soldados que não podiam ser encarados, a presença da farda amarela, as botas lustrosas, o metal das vozes (p. 17); // Os guardas – dois ou três, ou meia dúzia, ou todo um pelotão [...] (p. 19); // e poderá ver a mão enorme, a manga amarela da farda, a graduação militar no punho, e pensará que se trata de um sargento ou de um cabo – duas ou três listras negras em ângulo (p. 21).

Estes momentos demonstram a fragilidade dos presos, evidenciam como eles estavam à mercê dos guardas. Na descrição das páginas 13 e 21, Jeremias sente-se diminuído diante do guarda, fazendo referência à sua superioridade física ao chama-lo de “enorme”. Porém, sente-se em desvantagem não apenas pelo porte físico avantajado do carcereiro: ele nota os recursos materiais, como o “enorme revolver” e o cassetete, o que implica que desobedecer, pelo menos neste primeiro momento é inviável. O momento é de reconhecimento, de estudo daquele que o subjuga. No trecho da página 17 é reiterada a caracterização do poderio dos algozes: o contato visual não é permitido, devem os presos permanecer de cabeça baixa, também não devem falar entre si nem com dirigirem-se aos guardas.

O medo, desde o começo, é sentimento constante. Medo não só do desconhecido, da ignorância quanto à sua condição, mas um medo que transcende sua consciência e do conhecimento até então adquirido:

Agora podia ouvir que a cadência única tomava um novo ritmo ou uma nova forma: outras botas se juntaram às primeiras – mais um par, dois ou três pares, o barulho era quase um tropel. // As botas pesadas se aproximavam de suas entranhas. // O corpo estremeceu, sentiu uma pequena náusea. O barulho cadenciado representava alguma coisa em seu sangue, de que não tinha memória. Estava com medo, os sintomas não o enganavam. Que a natureza sábia o adaptasse a não ter medo, que a mente não trabalhasse os órgãos como o moinho que tritura o milho. Náusea, algo que lhe escorria pelas pernas, o coração pulsando mais alto (BRASIL, 1975b, p. 7-8).

Jeremias, naquele momento, não dispunha de memórias de algum momento que justificasse tais reações ao som das botas, pois certamente algum ato anterior de violência existiu para desencadear tal reação. Meneses (2010, p. 183) afirma que a memória é seletiva, “nem tudo ela registra, e, do que registra, nem tudo aflora à consciência”. Sua mente estava adormecida, esquecida, mas a memória do corpo o alertou para o perigo que o som representava. Soma-se mais uma peça ao quebra-cabeças que é sua memória.

4.2.1 Ressignificação: guardas, pátio, comida e água

Observa-se a metamorfose da dinâmica estabelecida entre ele e os guardas. Antes mesmo de entrar em contato direto pela primeira vez com os guardas, Jeremias tem reação instintiva de medo. Sua primeira ida ao pátio trouxe-lhe novos conhecimentos: era o local do banho, da higiene pessoal e da roupa que usa, do sol, do que ele chama de água boa, do primeiro contato com um semelhante e com o

grito. Logo o aparecimento dos guardas na porta de sua cela passa a ser recebido com avidez: “o barulho ritmado das botas, do lado de fora da cela, já lhe repercutia como um sinal agradável: ia sair novamente a claridade, ia sentir o sol, a água, e era bom também ouvir o grito daqueles homens esfarrapados” (BRASIL, 1975b, p. 17).

Sugere-se que Jeremias desenvolveu uma relação de dependência com os guardas: seus algozes – que o mantêm preso e desprovido de higiene, conforto, dignidade, água e comida – passam a ser ansiados, esperados. Suas visitas desejadas, pois elas significam breve exposição ao pátio. Todavia, à medida que a narrativa evolui e mais contato com os guardas e os demais presos o personagem tem, ele vai percebendo a real natureza da relação: dominação, onde ele está no polo prejudicado, sendo dominado. Questiona-se: “Por que as algemas? // A tortura. O corpo quebrado, o espírito abatido, os sonhos sem cor” (BRASIL, 1975b, p. 21).

Tal percepção o leva a querer agir, a querer gritar também, assim como alguns de seus companheiros arriscam, mesmo que isso custe seu não retorno ao pátio por um mês, que demarca a passagem para o desafio direto à ordem de manter silêncio. O personagem, indaga-se sobre a crueldade que lhe é dispensada, sobre a sua realidade de encarcerado, pois, mesmo algemado, fraco – devido à desnutrição –, com sede, fisicamente debilitado, ainda é visto como uma ameaça ao sistema dominado pelos guardas, que querem calar sua voz, seja por meio de um tapa na boca, seja por meio de um esparadrapo. Virtualmente o leitor presencia a mudança nos sentimentos de Jeremias quanto aos guardas: de medo instintivo para ansiedade pela sua visita, posteriormente para sentimento de desafio.

Desde o primeiro momento, o pátio é tido como lugar de renovação da esperança, pois ele estaria livre do confinamento e da escuridão da cela durante essa saída. Ele cria ser um ambiente exposto ao sol, aberto para o céu, onde a água abundante era oferecida de bom grado para matar a sede e limpar a urina e as fezes das roupas dos presos. Mais duas certezas de Jeremias sofrem mudanças aqui: a do pátio e a da água.

O pátio não é aberto, o que os presos veem quando olham para cima não é o céu ou o sol, mas sim um teto pintado de azul. Antes símbolos de esperança, de algum contato com o exterior, mesmo que inalcançáveis, passam a representar a farsa imposta pelos guardas. A água oferecida, assim como a comida dada na cela, no pátio também é um engodo destinado a enganar os presos. Ela não é pura e contém alguma droga que os entorpece. A partir do conhecimento destes fatos,

Jeremias passa a coletar água da chuva que entra por uma goteira e apenas alimenta-se de pequenas porções, deixando o que resta para os ratinhos que o visitam a cada refeição. Os ratinhos introduzem outra característica encontrada na obra: a bestialização do homem e a humanização dos animais.

4.2.2 Bestialização do homem x humanização do animal

As referências a nomes de animais é marcante no romance, inclusive no título *Os que bebem como os cães*. Logo nos momentos iniciais, percebe-se a relação entre a condição de Jeremias e cães: ele, a não ser quando está no pátio, permanece constantemente com os braços amarrados às costas – que acabam por se tornar membros praticamente mortos, vez que passa a maior parte do tempo na cela – sendo obrigado a comer de joelhos, inclinado para frente, tal como um cão.

Nem sequer se lembrava do primeiro prato de sopa quente naquela sucessão interminável de pratos – o arrastar-se na areia mofada, o debruçar-se sobre o líquido reconfortante, os goles metálicos sorvidos como bebe um cão em sua natureza necessária (p. 24) [...]. // E baixou a cabeça e **bebeu como bebem os cães** – o hábito fazendo do gesto uma norma tranquila (p. 71) [...]. // Caminhou e ajoelhou-se próximo ao prato, como antes fizera dezenas de vezes. Já sabia como se abaixar e sorver o líquido sem derramar pelos lados ou se engasgar. Sem sujar sua roupa branca de primeira comunhão. Sorriu. Sorriu como uma criança que aprende a se alimentar sozinha. Ou **apenas um cão hábil e domesticado agora** (BRASIL, 1975b, p. 61, grifos nossos).

Desde as partes iniciais da obra Jeremias percebe que algo está mudando, que sua humanidade está sofrendo alterações com o decorrer do tempo, percebe que visão que ele tem de si mesmo está transformando-se: “depois passou a língua no fundo da vasilha e se sentiu um verdadeiro bicho, um animal, mas um animal que pensava no amor, na liberdade, em Deus, e tinha esperança” (BRASIL, 1975b, p. 36). O sentimento de que estava distanciando-se da condição humana vai ficando mais evidente e insistente, ao mesmo tempo que ele se coloca como um animal diferenciado, afinal ele pensa, sente e tem esperança.

O cão goza de simbolismos antagônicos, mas que aplicáveis nos dois sentidos ao caso da obra assisiana. Chevalier (2015, p. 181) apresenta que um dos simbolismos de cão pode ser a de bode expiatório. Tal entendimento pode ser facilmente aplicável a Jeremias, que, professor de literatura, escreveu um livro e incitou os alunos, estas foram as causas de sua prisão: lutar contra a repressão e chamar outros para lutarem ao seu lado. A condição de cão é imposta pelos

guardas, por meio das mãos algemadas nas costas, assim, do ponto de vista deles, o personagem é um bode expiatório.

A outra simbologia aplicável ao cão é a de “intercessor entre este mundo e o outro”, detendo conhecimento “do mundo em que vivem os seres humanos, [...] sendo representado como herói civilizador” (CHEVELIER, 2015, p. 177-178). Ressalta-se novamente que Jeremias era um educador que questionava o poder da época contra o qual impôs-se, na esperança de um país melhor. Ele não apenas desempenhou papel civilizador, mas também de lutador, que não se quedou inerte diante da dominação, cabendo aqui mais uma acepção trazida por Chevalier (2015, p. 178): “no domínio céltico, o cão é associado ao mundo dos guerreiros”.

Lurker (2003, p. 113) afirma ainda que além de civilizador mítico, “podem pronunciar a morte; o uivar dos cães foi/é interpretado como sinal de desgraça e morte”. O destino de Jeremias e dos demais presos está selado: a morte. Esta pode vir por inanição, por meio da violência ou ser auto infligida, como é o caso do personagem, assim, o grito pode ser entendido como o uivo do cão que precede a morte. Atente-se que, no final do romance, o protagonista não mais grita, ele procura a morte como seu uivo final.

Outra leitura que se pode fazer de cães é também apontada por Lurker (2003, p. 114): “são considerados símbolo dos pregadores, que sua língua (palavra) tocam a alma dos pecadores”. No romance, o personagem ao lembrar seu nome, narra:

Meu nome é Jeremias. // O pai dizia assim: é o profeta da família, já nasceu velho e culpado. // Seu pai, aquelas palavras lembradas, formavam agora uma nova peça de seu destino. [...] Em algum lugar, em algum momento tivera uma missão – um simples lamento entre os irmãos que desistiam e se afogavam (BRASIL, 1975b, p. 102).

A simbologia de profeta, segundo Lurker (2003, p. 356) implica aquele que é o porta-voz da divindade, é anunciador. Cada profeta tem um atributo isolado e o de Jeremias é a “haste de ferro (= vara da ira divina)” (LURKER, 2003, p. 357). O Jeremias de Assis Brasil é questionador, incomodado com o cerceio de direitos e com a situação da sociedade de seu universo ficcional, a qual não é detalhada, ele denunciou em sala de aula, escreveu um livro, fez pregações tal como o profeta de que teve seu nome emprestado. Mesmo dentro da prisão é um constante inconformado: “O homem não pode, não tem o direito de violentar o seu semelhante: é apenas isso, simples como os pingos da chuva – uma boneca perdida num baú,

uma voz de mulher no passado, uma carreira interrompida, um gosto tênue de vitória adiada” (BRASIL, 1975b, p. 121).

Não coincidentemente, portanto, Jeremias é um dos nomes dos profetas bíblicos, que se autointitulou lamentador, que foi preso e exilado por pregações que desagradaram o poder de sua época, fez discursos e denúncias em praça pública contra as mudanças políticas de sua época, além de críticas ao povo, a sacerdotes, governantes. Assemelham-se à medida em que ambos estão insatisfeitos com a realidade em que vivem e optam, mesmo que isto lhes traga problemas e a perda da liberdade, por lutar pelo que acreditam ser certo, e não o fazem em silêncio, mas bradam para quem quiser ouvir e convidam outros a participar da luta.

Não apenas ao cão Jeremias é comparado, mas sendo o personagem zoomórfico que é, é chamado pelos guardas e, outras vezes, considerado por si mesmo, dentre outros nomes de: macaco, verme, cordeiro, elefante, tamanduá, rato, passarinho, parasita, cobra. Observa-se também a menção a objetos ou expressões que remetem à equiparação do homem ao animal, a exemplo do que ocorre da primeira vez que ele vai ao pátio e o narrador descreve o tanque como um cocho, recipiente em que é servida a comida para o gado: “[...] o tanque ou uma espécie de cocho gigante, para dar comida ou bebida a animais, tinha duas frentes, separado no meio por uma parede que deveria alçar o peito de um homem” (BRASIL, 1975b, p. 09). Outra passagem ilustrativa é quando surge o questionamento: “o homem é diferente dos outros animais?” (BRASIL, 1975b, p. 131). Além de os presos serem referidos como rebanho e bichos. As associações mais frequentes feitas entre os presos e animais são: verme, cordeiro e rato.

A primeira vez em que são tratados por verme parte do próprio Jeremias: “os homens eram pequenos vermes barbados, cuidando de sua pequenina vida rastejante, sob as ordens e violência de outros vermes fardados que tinham o poder” (BRASIL, 1975b, p. 40). Aqui ele classifica todos como vermes. Os vermes, de acordo com a simbologia proposta por Chevalier (2015, p. 943) têm natureza dual: podem representar vida e renascimento ou regressão à fase larvária. Afirma-se que o uso de verme para os presos e para os guardas também tem essa natureza de opostos. Os guardas são lidos como os vermes da regressão, do retorno à degradação e à decomposição.

Quando aplicado aos presos, o significado de verme muda, passa a ser “símbolo da vida que renasce da podridão e da morte [...], uma transformação, da

passagem a um estado superior” (CHEVALIER, 2015, p. 943). Os presos podem ser vistos como vermes nesta acepção, pois eles não se rendem, eles gritam, chamam pelo nome de um amor perdido, clamam pela mãe que não mais verão e entoam o nome de filhos perdidos. Jeremias e os demais companheiros de cárcere que gritam e se insurgem da maneira que podem são casulos, larvas de verme em meio à degradação e à podridão. Ora o personagem afirma que tudo é podridão – “a gargalhada saiu entrecortada no peito, o corpo todo em convulsão: tossiu engasgado com a própria saliva. // Tudo é podridão” (BRASIL, 1975b p. 131) –, esperando o momento da passagem superior, metáfora para a morte encontrada no muro branco através do corte nos pulsos.

Cordeiro é outro animal que traz uma simbologia interessante quando aplicado ao contexto da obra, mais uma vez remetendo ao aspecto bíblico, uma vez que o cordeiro é animal comumente oferecido em sacrifício, além de ser símbolo de docilidade e obediência.

Embora cordeiros, calmos autômatos, obedientes por vezes, ainda lhes restava alguma coisa – o grito – mas era uma revolta pacífica. E sabia que nenhum deles seria capaz de usar uma arma contra o seu algoz mais próximo. [...] Com a cabeça para o alto estava sorrindo, e sorria, sorria, e então o riso se transformou numa gargalhada, sonora, vibrante, como um grito (BRASIL, 1975b, p. 41).

O protagonista percebia o grito como protesto pacífico, desprovido de violência, a única arma restante, mesmo que impassível de dano físico. O dano seria a desobediência, o não abaixar a cabeça e manter-se meramente à espera do próximo ato de violento dos guardas. Jeremias gargalhou em deleite diante dessa conclusão, ao perceber que, mesmo diante da imposição da degradação e do assalto à sua dignidade, ainda restava algum resquício de liberdade: o grito.

Lurker (2003, p. 153) aponta o cordeiro como “um dos animais preferidos para sacrifício”. Desde o Antigo Testamento, de acordo com Chevalier, o cordeiro incorpora o triunfo da renovação da vida sobre a morte, “é justamente essa a função arquetípica que faz do cordeiro, por excelência, a vítima propiciatória, aquela que se tem de sacrificar para assegurar a própria salvação” (2015, p. 287). Assim como diz o Livro de João 1, 29: “Eis o cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo”. No decorrer da narrativa, quando Jeremias passa por mais maus momentos, presencia a violência para com ele e os outros presos, ele retorna brevemente para a noção

inicial de docilidade: “[...] mais barbados e mais velhos, mais sujos, mais cordeiros” (BRASIL, 1975b, p. 50).

Jeremias, de *Oqbcoc*, tal como tantos outros presos que o precederam, ao final da narrativa, conclui que a vida dele ainda pode ter uma significação maior. Seu grito não era suficiente para acordar os outros, para mudar de fato seu aprisionamento ou alterar o regime de dominação estabelecido pelos guardas de fardas amarelas com base na força e na humilhação. Ele percebeu que poderia fazer um protesto mais forte que o grito, o mesmo protesto que antes ele criticava – a ser retomado na discussão acerca da morte e seu significado – oferecendo-se como sacrifício por uma causa maior. Ele escolheu a morte, aceitou-a de braços abertos, acolheu-a quando foi ao muro branco imolar os pulsos, oferecendo seu sangue para a renovação da luta.

Os ratos do romance assisiano desempenham, ainda, importante papel na compreensão de Jeremias sobre a importância da vida. O rato, de acordo com Chevalier (2015, p. 770) pode ser visto como uma imagem da atividade “noturna e clandestina” e criatura de “duplo poder de trazer e de curar as doenças”. O ratinho que frequenta a cela de Jeremias só aparece depois de servida a refeição trazida pelos guardas, ele come as sobras do prato e, mais tarde, traz sua companheira. Juntamente com sua companheira, o ratinho também traz a cura para dois males que acometiam o personagem: a solidão e o esquecimento de sua humanidade.

A presença dos animais de Jeremias proporcionou-lhe novo fôlego, ele ansiava por suas visitas, preocupava-se em guardar algum alimento para eles. Diante do tratamento dispensado aos presos, equiparando-os a animais, o protagonista passou a enxergar-se, como um “rato enorme”. Esse pensamento de Jeremias demarca seu caráter zoomórfico, ele se vê nos ratinhos, coloca-se no mesmo plano que eles. Assim, ele reflete: “precisava arranjar um meio de atraí-lo, domesticá-lo, torná-lo meu amigo” (BRASIL, 1975b, p. 62). A identificação com os pequenos animais continua:

Olhou em volta e não viu os pequenos seres, indiferentes em sua faina diária, sem passado e sem futuro. E assim como os ratinhos devem ter pensado que ele era um rato enorme que lhes repartia o alimento, pensava agora que eles eram homens pequeninos, correndo entre os quatro cantos de seu mundo, sem mais nada a esperar (BRASIL, 1975b, p. 107).

Jeremias estava consciente de sua solidão, tão consciente que acreditava ficar mais forte quando o rato estava perto dele:

E mais forte ficara com a presença do pequeno animal – uma prova de que o homem não vive sozinho, não pensa apenas em função de si mesmo. O ratinho era um pequeno homem que o visitava e lhe dava a sua solidariedade e o seu calor. Mudo, introvertido, mas um companheiro num mundo absurdo – a presença física importava. Como chamá-lo? Ele tinha que ter um nome, um nome de gente, de um ser humano (BRASIL, 1975b, p. 64).

É precisamente neste momento que se observa a elevação do *status* do ratinho de animal para pessoa, pois, para ele, o que importava era a proximidade física, era um ser pulsante, vivo, que merecia um nome de gente. Sentindo-se abandonado e desapegado espiritualmente de algum poder superior de que fosse adepto – ou não – durante seus anos pré-cárcere, Jeremias nomeia o ratinho pela primeira vez de Deus: “Deus está de volta – seria bom pensar nisso quando o ratinho voltasse a aparecer. // O pequeno Deus, o pequenino Deus, a sua presença” (BRASIL, 1975b, p. 65).

O personagem projetou no ratinho sua carência de um apego espiritual, o desejo que houvesse alguma força que viesse a interceder por ele, salvá-lo, salvar seus companheiros, do martírio de seu dia-a-dia. O socorro ou a intervenção divina nunca vieram, Jeremias revoltou-se quando o ratinho trouxe um companheiro para sua cela, despertando nele a inveja pelo fato do animal ter um igual e ele não:

E então teve uma decepção e mais um arrepio no corpo: descobriu que o ratinho trouxera um companheiro, talvez a companheira. Ela ainda estava do lado de fora do prato, farejando, meio espantada. Era bem menor que o outro. E pensou então com mais um sorriso de ternura, que Deus não tinha uma companheira. Era um ser solitário, autossuficiente, vagando entre as galáxias. Ele não tinha uma companheira, uma companhia. // Seu Deus, ali na cela, também era falso, irreal – quebrara o seu mistério, a sua destinação afetiva. Talvez a sua intenção fora apenas de concretizar o abstrato, o subjetivo, como um apoio que os olhos viam. Mas seus sentidos embotados pediam uma imagem real, não uma representação (BRASIL, 1975b, p. 73).

O personagem necessitava de uma presença de seu Deus tangível, inicialmente projetada no ratinho, que era o único ser vivo que o visitava, que o acompanhava nos longos momentos de solidão e escuridão dentro da cela. Julgava que Deus o abandonou, pois, segundo ele, Deus estaria solitariamente vagando nas galáxias, ou

seja, não ali, próximo a ele. O ratinho supriu brevemente o papel de divindade, encarnando o abstrato que Jeremias tinha urgência em concretizar.

Após perceber que o ratinho precisaria de novo nome, remetendo à obra Shakespeariana, chama-o de César – “um guerreiro, um poderoso” (BRASIL, 1975b, p. 73-74) – e batiza sua companheira de Julieta – “a suave máscara do amor, o amor mortal e humano, acima das migalhas de interesse” (p. 74). Nota-se que o personagem projetou, ao dar novos nomes aos ratinhos, outros sentimentos. César representava seu desejo de luta, tinha que ser um guerreiro para enfrentar as adversidades, superar as provações que o encarceramento implicava. Precisava ser poderoso, sentir-se assim como tal, uma vez que os guardas se dedicavam a diminuí-lo e subjugar-lo psicologicamente e fisicamente.

Julieta, por sua vez, colocada como a máscara suave e mortal do amor humano representaria os entes amados, Dulce, Margarida, sua mãe, que foram deixadas para trás no momento em que foi conduzido para a prisão, porém recordadas com esforço quando ele precisou de conforto. Por amor “acima das migalhas de interesse”, entende-se que se trata de amor incondicional, gratuito, corroborando a ideia que a carência afetiva de Jeremias foi uma das molas impulsionadoras da relação estabelecida com os ratos que frequentavam sua cela, conseqüentemente, levando-o a pensar neles como pessoas, não como animais.

Os ratos são, ainda, seu único elo com sua condição humana: “talvez os ratinhos fossem um último sinal de fraternidade, de afeição, de amor, que a sábia natureza lhe enviara para que não perdesse totalmente sua condição de homem” (BRASIL, 1975b, p. 80). O protagonista agarrava-se à sua humanidade, que sentia estar escorrendo de suas mãos. Para ele, a condição de homem tinha o condão de preocupar-se com os seres vivos, tratá-los com afeição, demonstrar compaixão e amor, o oposto do que recebia de seus algozes. Os ratinhos eram um lembrete de que ainda havia bondade dentro de si, que um dia foi amado, assim, aprendeu a amar o próximo e, por extensão, os seres vivos.

Reforçando a tese que os ratinhos alcançam *status* humano e Jeremias sofre transformação em animal, destaca-se o fato de os animais terem um nome, antes mesmo do personagem principal da narrativa. Como se seu nome fosse menos importante. A memória foi desencadeada no pátio: “[...] sua mãe se chamava Matilde, seu nome...seu próprio nome era Jeremias – de onde viera?” (BRASIL, 1975b, p. 98).

No momento em que o protagonista decide dar cabo à sua vida, ele ainda encontra em si força para preocupar-se com os ratinhos. Num episódio altruístico que não se limita à escolha de morrer pelo protesto que pode ou não vir a salvar o próximo, Jeremias preocupa-se com o futuro dos ratinhos. Seu próprio futuro está selado, ele morrerá, mas após sua morte, o que será dos pequenos animais?

[...] Apenas um gesto, que poderia ser cortante e profundo. // Estava resolvido. // [...] Para onde caminha? Repetir o caminho, para o canto da espera, onde as botas marciais o encontrariam desperto, ou para o canto dos ratinhos seus companheiros, serenos amigos? // Quais seus problemas? Os problemas de um rato de cela? Comida, água, ar, para sustentar sua pequena natureza – nenhum problema além da carcaça que um dia estaria podre. E os problemas do rato maior? Sua carcaça também apodreceria, viraria pó. E ninguém se lembraria dos pequeninos ratos, a não ser que se chamassem César ou Julieta, ou Jeremias (BRASIL, 1975b, p. 115).

Ele teme não ser lembrado, ser velado. Coloca-se na mesma categoria dos ratos e contempla a possibilidade de ser apenas mais um esquecido. Quando Jeremias indaga sobre as necessidades de um rato para manter-se vivo, pode ser entendido como uma analogia para a condição dos demais presos e a sua também, caso não estivesse decidido a cometer suicídio. Do que o homem precisa para continuar a viver? Comida, água, ar? O personagem demonstra que tais recursos são insuficientes. Faz-se necessário o contato humano, a proximidade física, ter algum tipo de apego físico e/ou espiritual, como na ocasião em que chamou o ratinho primeiramente de Deus. Antes mesmo de morrer, o protagonista já fala de sua carcaça. Ele não sabe qual o destino de seu corpo, afinal ele só presenciou o deslocamento em cima de uma maca daquelas carcaças que precederam a sua.

4.2.3 Significados do grito

Retomando a discussão entre passividade e resistência levantada no primeiro momento, faz-se necessário apontar que relacionar a condição de dominação e medo de Jeremias com a situação brasileira à época da ditadura militar é processo natural, tratando-se da representação do Brasil no microcosmo da ficção, evidenciando a capacidade de transcendência do romance. Jeremias pode ser lido alegoricamente como a parcela intelectualizada da população que foi calada e retirada do convívio social pelos militares. Não se podia falar, olhar, ver, observar, notar. Manter-se indiferente ou colaborar com os guardas de fardas amarelas de

carne e osso, insurgir-se não era uma opção e a oposição era punível violentamente. O personagem sumariza o destino daqueles que contestaram e foram pegos.

Examinando o comportamento de Jeremias desde o começo da obra, atentando para o modo como ele percebe e age diante da exigência do silêncio e da imposição da passividade, chama a atenção todo o caminho percorrido por ele até o muro branco. No primeiro momento, conforme demonstrado anteriormente, os sentimentos de fadiga e cansaço se apresentam, porém mascaram uma resistência pessoal e passiva. Bosi (2008, p. 118) afirma que o sentido de resistência “mais profundo apela para a força de vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito; resistir é opor a força própria à força alheia”. E prossegue, “o cognato próximo é in/sistir; o antônimo familiar é de/sistir”. Para haver resistência, é imprescindível que haja uma força contrária à do sujeito atuando sobre ele, obrigando-o a posicionar-se perante ela. Jeremias, preso e silenciado, tem que decidir como ou se vai agir. Neste momento fica evidente que o sujeito tem a liberdade, assim como aponta Sartre, de agir ou não. Desta forma, o trajeto percorrido por ele no projeto consciente de escolha, é examinado nesta oportunidade.

A passagem inicial, que ilustra o protagonista deitado volitivamente em posição incômoda para provar para si que poderia resistir a tudo (BRASIL, 1975b, p. 5) denota o tom de tímido desafio diante das primeiras adversidades. As primeiras experiências que ele consegue reter na memória demonstram que ele já estava preso há algum tempo, em razão de feridas que já estavam em processo de cicatrização: “[...] as algemas nos pulsos apertavam, mas não havia mais sangue a correr, como se as feridas começassem a cicatrizar. O importante era ficar imóvel, não forçar os grilhões”. Ao mesmo tempo que evidenciavam a degradação de sua situação, reduzido a fazer suas necessidades fisiológicas, por exemplo, sem qualquer salubridade: “[...] o alívio vinha mais em função do jato de urina que descia pelas suas pernas” (BRASIL, 1975b, p. 8).

Ao mesmo tempo que estudava o ambiente aparentemente novo e vivenciava experiências aparentemente novas, veio a sensação que sua vida passada – ainda desconhecida – jamais voltaria a existir, como um mecanismo de defesa: “[...] foi entendendo, foi entendendo, e se encheu de remorsos, como se houvesse esquecido, voluntariamente, toda sua a vida passada” (BRASIL, 1975b, p. 10). Esse pensamento nasceu em sua ida ao pátio, após ouvir o grito, despertando em

Jeremias a necessidade de também gritar por alguém, sendo o marco inicial do esforço para recobrar sua memória.

A simbologia que envolve o grito, demonstra Chevalier (2015, p. 478-479), remete ao seu valor de protesto, como o grito de dor. Apresenta também uma analogia entre o primeiro grito do bebê: “a primeira entrada de ar nos pulmões do recém-nascido se manifesta por um grito. Um grito mata, outro confirma a vida. Arma persuasiva ou dissuasiva, o grito salva ou aniquila”. Todas essas acepções trazidas são aplicáveis, podendo ser compreendido como forma de resistência.

O grito ouvido pela primeira vez fê-lo dar-se conta da ausência de seu passado: “[...] o grito dos outros abriu alguma coisa em seu cérebro: ele tinha um passado, mas não podia se lembrar de nada” (BRASIL, 1975b, p. 10). Jeremias é uma criança, um bebê, livre de experiências, quase que como uma tabula rasa, construindo novas memórias a partir das experiências presentes. O grito, aqui, possui natureza múltipla, uma vez que, ao mesmo tempo representa fôlego inicial, ao acordar o protagonista para o fato de que ele está vivo e teve um passado; ele confirma a vida não apenas sua, mas dos companheiros de cárcere, que em seu tempo exercem o protesto pelo grito, e que, mais tarde leva-o a exigir que os outros presos vivam – “VIVAM, homens!” –; e, por último, observando as consequências físicas que o grito traz, pode matar, já que a repressão a ele é a falta de alimento e agressão física – “A mão enorme se abateu não somente sua boca, mas sobre seus próprios pensamentos – uma cortina escura desceu em seus olhos, como se fosse desmaiar” (BRASIL, 1975b, p. 26).

Exercitando sua liberdade nos preceitos sartreanos, escolheu agir, projetando o grito, motivado pelo desejo de dar esperança aos outros presos que como ele esperavam o grito que não veio – “Sim, gritara porque eles não haviam gritado. Fora mais um gesto de solidariedade, de amor” (BRASIL, 1975b, p. 27) –, Jeremias gritou. Primeiramente saíram alguns grunhidos, sua garganta desacostumada a falar em face do desuso, mas, antes de ser agressivamente silenciado, conseguiu bradar:

E pensou no grito de esperança. // E gritou, bem alto, não mais aquele grunhido sem expressão, mas uma palavra, articulada e sonora, que repercutiu no muro branco em frente e na mente dos homens. // - Mãe. // O mesmo guarda que o algemara tratou de amordaçá-lo. Mas ainda pôde dar o segundo grito: // - Dulce (BRASIL, 1975b, p. 26).

Os gritos foram instintivos, um ato quase natural. Já havia ouvido outros companheiros chamarem por suas mães e nomes de outras mulheres. O personagem também chamou pela mãe, mas não conseguiu lembrar, pelo menos num primeiro momento, cujo nome, descobre-se mais tarde, é Dulce.

A partir de sua última ida ao pátio, quando nenhum de seus companheiros gritou, Jeremias chamou para si tal tarefa. Aqui, observa-se a angústia diante da liberdade, das opções que ele tinha, mesmo que limitadas. A angústia é remediada pela liberdade, assim, testemunha-se um ato de autenticidade do protagonista, que abraçou sua liberdade de agir:

Sentou-se em frente ao que seria a porta da cela ou a portinhola da comida. E esperou, e pensou no pátio claro breve, pensou no grito, repetido no abandono. E teve esperança e sentiu algo assim como pena dos outros homens, e assumiu a primeira decisão firme: gritaria toas às vezes que o fosse ao pátio, mesmo que isso lhe custasse uma surra ou a própria vida, o resto da vida. Porque sabia que o grito fazia bem aos homens e a ele mesmo: era um assomo de esperança e de amor (BRASIL, 1975b, p. 30).

A decisão tomada por Jeremias denuncia o tipo de homem que ele era. Seus atos não são despropositados, eles são resultado de um processo reflexivo, há a projeção de um objetivo futuro, que, nesse momento, é trazer esperança, não só para os demais presos, mas para si também. Para ele, a esperança do outro é mais importante que seu bem-estar físico ou que sua vida. Pode-se deduzir também que ele cria que a vida desprovida de atos de amor e esperança não era vida, sendo preferível a morte à submissão a tais condições.

O grito inicial do outro preso, o silêncio na ida seguinte ao pátio que o encorajou a gritar também e a decisão de gritar a cada outra visita ao exterior da cela demarcam os primeiros passos para a decisão tomada ao final do romance. Cada uma delas originada do processo reflexivo de Jeremias, que, por sua vez, era alimentado por cada informação nova apreendida. Assim, o passo seguinte foi a descoberta da mentira que era o céu:

Sentiu nojo da roupa e a retirou do corpo: os cabelos do peito pareciam mais brancos ou era a sua pele que estava mais pálida pela falta de sol? Ali no pátio havia apenas uma claridade difusa. Percebera alguns raios, mas o clarão não cedia, atingia a vista no alto, como milhares de lâmpadas enormes. E então pensou, assustado, que aquela claridade não era do sol, vinha de focos escondidos em algum canto, e a abóboda azul não passava de uma cúpula de mentira, uma espécie de empanada de circo. // Seu estremecimento foi maior do que com o impacto da água. Aquela claridade,

que pensara ser de uma manhã bela e azul – um belo dia perdido na distância, em algum desvão da memória – não passava de uma fraude. A luz do sol não existia, o céu era artificial – e aqueles homens eram a realidade ou apenas a sua sombra refletida no nada? (BRASIL, 1975b, p. 31).

Observa-se a mudança da concepção do pátio criada por Jeremias. Antes tido como o espaço de breve liberdade física, em contato com a natureza, saído do confinamento da cela para o encontro com o céu e a luz solar, ao mesmo tempo que teria acesso à água enquanto permanecesse no local. Um olhar mais atento o levou a perceber que, assim como a água era impura, sua ida ao pátio também estava maculada pela mão dos guardas: era mais um engodo para enganá-lo, chegando, inclusive, a questionar a existência dos demais presos, eles seriam realidade ou apenas um reflexo seu?

A pergunta de Jeremias pode ser respondida que sim, eles eram a realidade, mas também eram um reflexo seu. Eram realidade porque ele tinha companheiros de encarceramento, um falou com ele na primeira ida ao pátio, deu-lhe um indicativo da periodicidade da visita ao local: “Obedeça – um cochicho apenas – tire a roupa e tome um banho. Aproveite. Só daqui a um mês a gente volta” (BRASIL, 1975b, p. 13). E eram realidade porque eles gritavam, partiu deles o primeiro chamado pelo mundo exterior que Jeremias conseguia se lembrar, e o narrador continua: “Os homens existiam, eles gritavam e tinham esperança, haviam amado alguém” (p. 31). O grito, a esperança e o amor que um dia tiveram era o que os tornava reais. Por outro lado, eles também podem ser descritos como um reflexo do personagem, pois eles estão na mesma situação: visitam o mesmo pátio em conjunto, vestem as mesmas roupas, são tratados da mesma maneira degradante, gritam por pessoas de seu passado, são violentados pelos guardas.

O personagem pôs-se a pensar. E veio o questionamento do que os impedia de gritar, porque eles não eram livres para exercer sua liberdade inerente à condição humana, segundo Sartre apregoa? Jeremias tem um *insight*:

O poder. Aqueles vermes tinham poder sobre os outros – algo estranho acontecera para que alguns deles, fardados como uma unidade de guerra, dominasse os outros, esfarrapados com um grupo de mendigos. // 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 dos homens, o poder nas mãos de uma parcela de vermes. (BRASIL, 1975b, p. 40-41).

E sobre a liberdade, ele contempla: “Uma vez pensara – num roteiro que não podia refazer agora – que a liberdade era fruto do poder: só quem tem poder pode ser livre. Mas estava enganado. A liberdade era algo interior, individual, intransferível” (BRASIL, 1975b, p. 41). A noção de liberdade trazida por esse trecho vai ao encontro, mais uma vez, da filosofia sartreana, afinal o homem está condenado a ser livre, pois a liberdade é intrínseca à condição humana.

Percebe-se que a obra possui características da filosofia de Sartre, uma vez que este acusa que o homem está condenado à liberdade, ela é inerente à condição humana e nada pode ofuscá-la. A liberdade reside no poder de decisão, mesmo que esta seja de abster-se de decidir, pois ao escolher não fazer nada, o sujeito está decidindo pela inércia. Ou seja, sempre há a liberdade de decidir e uma decisão em consequência dela.

Jeremias chega à conclusão de que não é o poder quem dita a liberdade, já que ela é, como ele mesmo afirma interior, individual e intransferível. Sua liberdade não é ditada pelos guardas ou por quem quer que detenha o poder, pois ela lhe pertence. Tal realização trouxe-lhe sensação de bem-estar: “Aprendera a mais uma lição ao revolver os sentidos, que lhe afloravam novos à medida que sofria naquele mundo. Podia caminhar e respirar melhor agora” (BRASIL, 1975b, p. 41). O personagem percebeu que sua visão de liberdade mudou: a liberdade física continuava a ser controlada por terceiros, afinal ele não podia ir e vir, permanecer ou sair da cela a seu bel prazer; contudo, a liberdade de decisão e ação era completa e plenamente sua. E como a liberdade pertence a Jeremias, ele livremente decidiu revoltar-se: “[...] o homem se revolta porque não se submete” (BRASIL, 1975b, p. 47).

A primeira vez em que recebeu um tapa no rosto foi a mesma oportunidade em que presenciou o primeiro corpo ser retirado do pátio. Sua resposta interior ao tapa foi a intensificação de sua revolta: “Recebeu um tapa no rosto e pela primeira, desde que se achava ali, teve vontade de revidar, de levantar os punhos, teve vontade de agredir, o que quer que fosse, um homem ou uma parede” (BRASIL, 1975b, p. 51). Este trecho denuncia a inquietação no espírito do personagem, ele está dando continuidade ao seu desejo de lutar, seguido pelos questionamentos do que aconteceu com o preso que fora carregado na maca com os pulsos sangrando.

4.2.4 Morte, suicídio e lucidez

Jeremias passou a observar melhor a fila na ida ao pátio e deu-se conta de que, a cada vista, ela ficava menor. Percebeu que se tratava de suicídio e criticou: “Era a desistência maior: o suicídio. Talvez a única maneira de sair dali, mas não a maneira de salvar a própria dignidade, a sua própria condição de homem” (BRASIL, 1975b, p. 69). Para ele, a morte dos homens era um incentivo para a luta que travava a cada ida ao pátio, concluindo que precisava tocar a todos mais profundamente: “Gritaria com maior ardor da próxima vez. Vivam, homens, não se matem. Lutem pela vida, o seu bem maior, mesmo que tenham que suportar a incompreensão e a injustiça” (p. 70). Observa-se que, neste momento, o personagem crê que o bem mais importante é a vida, devendo ser mantida mesmo sob as condições em que eles se encontram.

Logo Jeremias começa a perguntar-se se havia algo mais por trás das mortes: elas seriam apenas uma fuga ou teriam um significado que ele ainda não compreendera: “A morte dos homens poderia também significar uma reação, uma revolta mais firme, com a cor do sangue e do sacrifício. Eles se deixavam morrer ou se matavam em busca de um alvo, um fim a alcançar” (BRASIL, 1975b, p. 70). Apesar desta indagação, o personagem não estava totalmente convencido de que a morte seria a melhor saída, assim, pôs-se a continuar a gritar para os homens vivessem.

O personagem resistia em conceber a morte de seus companheiros como o fim do sofrimento, como algo bom que lhes acontecera. Ao contrário, ele revoltou-se mais, afirmando que a situação era orquestrada pelos guardas – “era um complô, um motim para a morte” (BRASIL, 1975b, p. 88) – a fim de incitar e facilitar a morte. A vida humana era desvalorizada pelos guardas e por aqueles que se matavam; a morte era a concretização da desistência. Foi quando ele expressamente registrou que o pátio perdera qualquer relação de esperança: “os homens se matavam, um a um, o pátio não era mais esperança e sim patíbulo” (BRASIL, 1975b, p. 88-89).

Jeremias foi mensageiro da esperança no romance. Em inúmeras passagens afirmava senti-la e dizia que estava vivo porque tinha esperança. À medida que a narrativa avança e o personagem conhece mais e mais seu universo, esse sentimento começa a esmorecer. Cada vez que ele percebia que as ideias inicialmente concebidas por ele iam mudando – sua relação com a comida, a água, o pátio – a esperança sofria um novo baque. A natureza, até então sábia e bondosa,

passou a ser cruel, pensamento acelerado pela conclusão de que o pior inimigo do homem é o seu semelhante:

[...] a luta, na contradição do sensível e do racional, tinha que ser travada contra o seu semelhante, porque ele era o único inimigo. O inimigo número um do homem. // Era isso: a revolta crescia porque o homem não queria admitir que fosse torturado pelo próprio homem – a revolta maior estava nesse fato. E os homens não seriam tão cruéis e dramáticos se o seu inimigo fosse apenas um animal qualquer, um leão, um elefante, um hipopótamo, uma mosca. (BRASIL, 1975b, p. 43).

A desesperança começou a infiltrar-se no processo reflexivo. Mesmo ciente de que a comida estava contaminada com drogas, ele alimentava-se minimamente para manter-se vivo, entretanto embotava sua memória e interferia diretamente na percepção da realidade ao seu redor, até que percebeu que a única saída era abster-se totalmente de comida e da água do pátio. A lucidez e a clareza de pensamento foram perseguidas desde o primeiro momento e só foram atingidas posteriormente. Eis que surge um novo problema: como lidar com a realidade? Como Jeremias poderia continuar a ter esperança após vivenciar todas essas experiências? Com a recusa em ingerir qualquer alimento, veio a fraqueza do corpo, mas a mente estava alerta, a dormência estava passando. Ele estava mais consciente: “o empurrão nas costas lhe pareceu mais brutal” (BRASIL, 1975b, p. 99).

A lucidez tão desejada, que apurou os sentidos de Jeremias, era também perigosa: “estava disposto a enfrentar o risco. Queria uma lucidez maior, embora sabendo do perigo de uma lucidez maior” (BRASIL, 1975b, p. 101). Assim como suas ideias acerca de outros temas se metamorfosearam, a ideia sobre morte e lucidez também começam a entrar em processo de transformação.

Recusaria a comida, como já havia recusado a falsa luz, o falso céu, a falsa esperança, o falso amor – recusaria ser engado, num mundo de enganos, cuja saída única era o corredor comprido que só podia ser transposto por uma maca – o gesto do homem que sangra era a última lucidez alcançada depois de tanto tumulto e confusão. // O homem sangra – a sua lucidez, o seu bem-estar na dor. O equilíbrio das emoções, um alvo a atingir, a fuga honrosa, digna – não a desistência, a renúncia – eles deixavam a marco com sangue, eles atingiam o mudo de pedra (BRASIL, 1975b, p. 102).

A lucidez retirou dele algum conforto que a ignorância trazia. Cada vez mais lúcido, Jeremias sente a presença da desesperança: “como perseguir a lucidez sem se desesperar” (BRASIL, 1975b, p. 114). Sua mente mais inquieta, atenta à realidade,

passou a inclinar-se em direção da morte, pois a esperança que existia passou a ser desesperança. Não esperava ser solto ou ter qualquer salvação, afinal, que o faria? Os guardas que os mantinham presos e drogados? Os demais presos que estavam na mesma condição de impotência?

O discurso de Jeremias mudou e o muro a mostrar seu apelo: “O muro, a realidade de todos. O muro. // [...] Companheiros, viva o muro” (BRASIL, 1975b, p. 113). Uma das acepções de muro trazida por Chevalier (2015, p. 626) é a representação de comunicação cortada, de um lado os exilados, do outro, os que ficaram, que possuíam uma “dupla incidência psicológica: segurança, sufocação; defesa, mas prisão”. A prisão constituía um mundo em separado, um universo próprio, sobre o qual o personagem vinha coletado informações e aprendendo sobre sua dinâmica, sempre se sentindo limitado e sufocado pelo muro branco, protegido pelos guardas e destino dos suicidas. O muro também teve seu significado alterado, deixando de ser apenas um obstáculo ao mundo exterior, sendo também um painel, onde os presos escreviam seu protesto. A dignidade há tanto perdida, seria readquirida no muro: “[...] a dignidade escrita em sangue [...]” (BRASIL, 1975b, p. 118).

A vida, até então, era o bem mais precioso para Jeremias, sendo válido a manutenção do estado em que se encontravam, numa sequência, assim como a disposição dos capítulos e da rotina do personagem, cíclica. Cela, pátio, grito, traduzidos em reflexão, revolta e protesto. O protagonista estava preso nesse ciclo e, armado da lucidez, escolheu quebrá-lo. A liberdade atinge dimensão maior que a vida, havendo aqui mais uma inversão nas significações do personagem: a vida não é o bem mais importante para o homem, mas a liberdade. Exercitando sua liberdade de escolha e de agir, “a liberdade como um gesto individual, um gesto suicida” (BRASIL, 1975b, p. 116). Alimentaria a pedra com seu sangue, oferecendo-o como tributo e, num ato de liberdade e autêntico conforme preceitos sartreanos, Jeremias coloca-se junto aos “homens que haviam escolhido o próprio destino” (BRASIL, 1975b, p. 140).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Oqbcoc é uma obra complexa que possui características da tradição literária do *novo romance*. Apresenta uma narrativa elíptica aparentemente simples: com apenas três capítulos repetidos ciclicamente; cenários minimalistas; linguagem que remete àquela usada nos jornais; a fragmentação do personagem e da narrativa; poucos personagens, sendo que apenas toma-se conhecimento de seus nomes durante o decorrer do enredo.

A temática do preso político, esquecido e excluído do convívio social, preso duplamente – tanto na cela física, limitado espacial e fisicamente, quando na cela mental, entorpecido e impedido de pensar e relembrar seu passado. Trata-se de obra atual para a sua época, publicada em 1975, estágios iniciais do afrouxamento da censura militar sobre a produção romanesca, fica evidenciada a relação dialética entre Literatura e a sociedade, atuando como uma resposta à realidade de seu tempo a partir de uma realidade fictícia própria, conforme leciona Antonio Cândido. Isto demonstra a capacidade de transcendência do romance e sua relação com a realidade, pois a criação do universo diegético pode fazer uso de elementos de natureza factual, o que promove uma aparência de realidade, o que caracteriza, no caso d’*Os que bebem como os cães*, o resgate de aspectos da literatura realista.

Percebe-se a utilização da “estética do lixo” anteriormente abordada, sendo o protagonista o excluído social, marginalizado por sua ação de oposição ao regime, sugado pelo sistema de violência implantado na época pelos militares, sumarizando a parcela populacional subjugada por não ter se silenciado, implicando ainda no sentimento de despersonalização do personagem. O que remete à afirmação de Assis Brasil a respeito de a arte constituir uma resposta estilizada à realidade imediata, fazendo uso da capacidade de transfiguração desta pela Literatura, através do emprego da linguagem, forma, imagens e outros recursos.

O estudo da topoanálise da obra permitiu a análise da percepção de Jeremias do universo que o circundava, bem como sua interação física e psicológica com ele. A discussão da interação do personagem com o universo criado por Assis Brasil, explorando as reações e sentimentos desencadeados no protagonista a partir observação de seu comportamento e fluxos de consciência de acordo com o local em que ele se encontrava. Estar na cela e no pátio ganharam novas perspectivas a partir do emprego das teorias da topoanálise de Borges Filho (2007), bem como a

relação psicológica de Jeremias com estes ambientes e com o próprio grito presenciado no pátio.

Jeremias, à medida que a narrativa avança, vai coletando informações acerca do ambiente em que está inserido, avaliando não apenas a cela ou o pátio como os ambientes físicos que são, mas quais as relações que são estabelecidas entre eles e sua condição de preso. O personagem batalha pelo reganho de sua memória e pela compreensão da situação em que se encontra, processo esse que tem como etapa o reconhecimento do cárcere e daqueles que dele fazem parte.

A toponálise literária tem como um de seus postulados que o espaço da obra mantém relação com o psicológico do personagem, podendo ser uma projeção deste. As relações entre escuridão da cela e a ausência de memória e o significado da luz no pátio e o início do clareamento do pensamento e dos pedaços de memória de Jeremias puderam ser explicadas através deste recurso de análise. O qual tornou possível, ainda, o estudo dos paradigmas do personagem por um ângulo mais detalhado.

A relação entre o personagem principal e o espaço é um dos ângulos estudados para a compreensão da obra literária, fazendo-se um paralelo entre o reconhecimento deste espaço e seu ganho de consciência no decorrer da narrativa. Descobrir ou redescobrir a cela, o pátio e, posteriormente o muro, trazem não apenas noções concretas de tais ambientes, para fins de localização e mera descrição espacial. São, sim, reflexos do psicológico de Jeremias, que mutuamente se influenciam e alteram. A cela é exaustivamente examinada: o protagonista a explora, cataloga impressões e inventaria descobertas, as quais mantém relação com seu estado psicológico, uma vez que sua mente também é objeto de investigação na busca por sua identidade. O muro, instância final a ser observada por ele, demarca o fim, pelo menos o fim físico, da busca, pois, como o próprio Jeremias afirma, o protesto através do sangue fica ecoando entre aqueles que ainda estão vivos.

Rica em simbologias, a obra assisiana proporciona representações que foram interpretadas e utilizadas para compreensão do romance e dos seus elementos, permitindo visão mais ampla e aprofundada das figuras ali encontradas, oferecendo um trabalho com viés diferente daqueles encontrados nos estudos trazidos pela fortuna crítica da obra. Para concretização desta etapa, foram tomadas noções encontradas em Borges Filho (2007), Chevalier (2015) e Lurker (2003) acerca das

cores, dos elementos que compõem o universo diegético. O estudo das significações de elementos, como o muro, as cores, os animais, por exemplo, serviu para dar um novo olhar na análise dos paradigmas criados por Jeremias.

Conforme demonstrado anteriormente pelo estudo da topografia literária da obra, o espaço pode ser reflexo do psicológico do personagem. Aliando-se esta noção com o estudo da simbologia, a leitura dos elementos do universo diegético ganha nova dimensão. Cita-se, por exemplo, o fato dos guardas usarem fardas amarelas, que simbolicamente remetem à violência e dominação; ou o muro branco, transmitindo a ideia de transição para outra fase, transcendência.

O exame até aqui empreendido foi aliado a um recorte da teoria existencialista sartreana, limitada à conceituação de liberdade, angústia e autenticidade, que, em conjunto com outras propostas oferecidas nessa dissertação, serviu como fio de Ariadne na compreensão das escolhas de Jeremias e no processo que o levou a adotá-las.

Percebeu-se que o processo de conhecimento é gradual. Inicialmente, Jeremias está entorpecido, ignorante ao seu passado e presente e quanto à sua identidade. A partir do momento em que ele começa a perceber o ambiente em que está situado, passando a interagir e estabelecer uma relação psicológica com ele, o personagem dedica-se a juntar o quebra-cabeças que é sua vida na prisão. Cada sensação e cada elemento identificado é novo, como se fosse a primeira vez que estivesse dando-se sua realidade imediata.

Conjuntamente com o protagonista, o leitor apreende o universo da narrativa. Os dados são fornecidos aos poucos, e as sensações vivenciadas tornam-se mais claras no decorrer da narrativa. Assim, Jeremias cria ideias e teorias sobre este “novo” mundo, aqui tratados como paradigmas, e este trabalho foi dedicado a examinar a metamorfose pela qual estes passam. Afirma-se que todos os paradigmas aqui trabalhados sofreram mudanças, fruto de uma percepção que vai se apurando ao longo do enredo, o que interfere diretamente no modo como o personagem via elementos como o pátio, a água, os animais e o grito, por exemplo.

Em uma dissertação que trabalha paralelamente simbologia e alguns aspectos do existencialismo, demonstrou-se que todo o caminho percorrido por Jeremias levou a uma morte por suicídio, a imolação dos pulsos no muro branco, simbolizando o rito de passagem para uma existência superior. Atoz esses analisados a partir de preceitos sartreanos sobre liberdade e autenticidade, vez que

o protagonista abraçou e aceitou seu destino, livre da angústia que é derivada da consciência da liberdade.

Afirma-se que o sacrifício da vida de Jeremias, localizado no último capítulo da obra, chamado de O grito, caracteriza um protesto – esta, na verdade, é a característica mais evidente nos capítulos dedicados ao grito, a aura de protesto. O personagem decide que o grito não é mais suficiente para vocalizar sua revolta por estar preso, numa situação de degradação e sem esperança de sair dali por outro meio que não em cima de uma maca, morto. O processo de mutação dos paradigmas da esperança e da vida são claros: a esperança caminha rumo à desesperança, enquanto a vida, entendida como bem supremo, vai perdendo sua importância diante das provações por ele vividas.

Sua decisão final é fruto de longo e complexo processo reflexivo, o qual foi trabalhado aqui, pesando a importância da vida, da esperança, do homem, a relação entre os seres humanos em ambiente hostil quando um é detentor do poder, o que provoca e alimenta a violência, e o questionamento do que, de fato, difere o homem do animal. Jeremias, munido da certeza sartreana que o homem está condenado à liberdade, faz uma escolha: a morte.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. Trad.: Jorge de Almeida. São Paulo: 34, 2003. p. 72-83.

BASTOS, Alcmemo. **A História foi assim**: o romance político brasileiro nos anos 70/80. Rio de Janeiro: Caetés, 2000.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e Literatura**: Introdução à topoanálise.

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

BRASIL, Assis. Narrativa e resistência. In: **A nova Literatura: I O Romance**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1973.

_____. **A nova Literatura: IV A Crítica**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1975a.

_____. **A técnica da ficção moderna**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1982.

_____. **Arte e deformação**: como entender a estética moderna. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987.

_____. **Dicionário do conhecimento estético**. Rio de Janeiro: Technoprint, 1984.

_____. **Joyce e Faulkner**, o romance da vanguarda. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. **O livro de ouro da Literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1980.

_____. **O Modernismo**. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.

_____. **Os que bebem como os cães**. Rio de Janeiro: EDIOURO, 1975b.

_____. **Teoria e prática da crítica literária**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Textos escolhidos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas** – magia e técnica, arte e política. Brasília: Editora Brasiliense, 1994.

CALLADO, Antônio. **Censura e outros problemas dos escritores latino-americanos**. Trad.: Cláudio Figueiredo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Vol. I, 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

_____. **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história literária. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad.: Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Angela Melim; Lúcia Melim. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CORRÊA, Almir Aquino. *A morte dos que bebem como os cães*. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4846023>>. Acesso em: 1 ago 2015.

COX, Gary. **Compreender Sartre**. Trad.: Hélio Magri Filho. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor:** o regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: UnB, 1996.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto:** prolegômenos e teoria narrativa. 2. ed. São Paulo: Ática, 2004.

FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-64:** A Festa. São Paulo: EdUNESP, 1998.

HOLLANDA, Heloísa Buarque; GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Anos 70:** ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. p. 97-159.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 169-214.

JOBIM, José Luís. Narrativa e História. In: **Formas da teoria**. 2. ed. Rio de Janeiro, 2003. p. 149-161.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2004.

LUCAS, Fábio. **Vanguarda, História e ideologia da Literatura**. São Paulo: Ícone, 1985.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. Trad.: Mario Krauss; Vera Barkow. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Identidade cultural e arqueologia. In: **Cultura brasileira:** temas e situações. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 2010. p. 182-190.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX:** o espírito do tempo – 1: Neurose. Trad.: Maura Ribeiro Sardinha. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2002.

MORRIS, Katherine J. **Sartre**. Trad.: Edgar da Rocha Marques. Porto Alegre: Artmed, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. **O regime militar brasileiro: 1964 – 1985**. São Paulo: Atual, 1998.

_____. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

REIS, Carlos. **O conhecimento da Literatura**. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2001.

RIBEIRO, Francigelda. **Os caminhos da crítica e da Literatura sob a perspectiva de Assis Brasil**. 2014. 233 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem, In: CANDIDO, Antonio, et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 11-49.

_____. **Texto/Contexto**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SAN'ANNA, Afonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 7 ed. São Paulo: Ática, 1990.

SOUSA, Soraya. A dialética do poder na relação entre resistência e repressão na obra *Os que bebem como os cães*, de Assis Brasil. In: BRANDÃO, Saulo; FROTA, Wander Nunes; KOCH, Ana Maria (Orgs.). **Literatura de Subversão: três estudos**. Recife: Bagaço, 2008. p. 39-153.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SPINDEL, Arnaldo. **O que são ditaduras**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.