



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ - UESPI  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS - CCHL  
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS-PORTUGUÊS



CARLOS GABRIEL RODRIGUES DA SILVA

**A MANIFESTAÇÃO DO INSÓLITO NA OBRA DEUS, O SOL, SHAKESPEARE DE  
ASSIS BRASIL: PROVOCANDO REFLEXÕES NO LEITOR CONTEMPORÂNEO.**

TERESINA - PI

2024

CARLOS GABRIEL RODRIGUES DA SILVA

**A MANIFESTAÇÃO DO INSÓLITO NA OBRA DEUS, O SOL, SHAKESPEARE DE  
ASSIS BRASIL: PROVOCANDO REFLEXÕES NO LEITOR CONTEMPORÂNEO**

Monografia apresentada à Coordenação do Curso de Licenciatura em Letras-Português, da Universidade Estadual do Piauí, como parte dos requisitos para obtenção do título de graduado em Letras-Português.

Orientadora: Profa. Dra. Soraya de Melo Barbosa Sousa

TERESINA - PI

2024

S586m Silva, Carlos Gabriel Rodrigues da.

A manifestação do insólito na obra "Deus, o Sol, Shakespeare" de Assis Brasil: provocando reflexões no leitor contemporâneo / Carlos Gabriel Rodrigues da Silva. - 2024.

44f.: il.

Monografia (graduação) - Universidade Estadual do Piauí - UESPI, Licenciatura em Letras - Português, Campus Poeta Torquato Neto, Teresina-PI, 2024.

"Orientadora: Prof. Dra. Soraya de Melo Barbosa Sousa".

1. Literatura Fantástica. 2. Insólito Ficcional. 3. Produção de Sentidos. 4. Análise Literária. 5. Sociedade Contemporânea. I. Sousa, Soraya de Melo Barbosa . II. Título.

CDD 801.95

FOLHA DE APROVAÇÃO

**A MANIFESTAÇÃO DO INSÓLITO NA OBRA *DEUS, O SOL, SHAKESPEARE* DE ASSIS BRASIL: PROVOCANDO REFLEXÕES NO LEITOR CONTEMPORÂNEO.**

APROVADO EM 19/12/2024

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.a Dra. Soraya de Melo Barbosa Sousa  
Presidente da Banca – UESPI

---

Profa. Dra. Maria do Socorro Rios Magalhães  
1º Avaliadora – UESPI

---

Profa. Ma. Wilma Avelino de Carvalho  
2º Avaliadora - UESPI/ UEMA

Dedico este trabalho a meus pais:

Diana Lucas Silva e Benedito Rodrigues da Silva.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, por ter me permitido chegar até aqui, por ser meu conforto nos momentos de incerteza e ter me dado força para ultrapassar os momentos de dificuldades, durante a realização deste trabalho.

Aos meus pais, Diana Lucas Silva e Benedito Rodrigues da Silva, por sempre terem batalhado para que eu tivesse uma boa educação e sempre estarem comigo.

À minha irmã, Kariny Lucas Silva, por estar ao meu lado durante todo esse processo, por ter sido meu principal suporte nos momentos difíceis da graduação.

Agradeço à Profa. Dra. Soraya de Melo Barbosa Sousa, por ter sido uma professora exímia durante a graduação, por todo o conhecimento dividido e por toda a paciência, desde o momento em que se tornou minha orientadora, ainda no período da pesquisa científica. Ela é uma mulher que me inspira no meio acadêmico por toda a dedicação e pelo profissionalismo.

Ao meu grupo de colegas da Universidade, em especial às meninas que se tornaram grandes amigas: Raiane Carvalho, Lívia Rocha e Sinara Rosal, que estiveram comigo desde o início dessa trajetória quando tudo era virtual. Dividimos as apreensões e angústias em relação ao curso e à vida profissional, mas também risadas, conhecimento e carinho. Agradeço também a outras colegas que me marcaram pelas trocas de conhecimento relacionados às nossas primeiras experiências profissionais: Layone Lima, Thamyres Nascimento, Andressa da Costa e Raquel Badu.

Aos meus amigos para além do curso, em especial à Safyra Danielle, por todos os momentos repletos de risadas, boas conversas, reflexões e por ter sido um grande e valioso apoio emocional nesses últimos anos, saiba que você sempre será minha eterna psicóloga. Assim como Anny Santos, pelos conselhos e toda força; Bárbara Araújo e tantos outros que me acompanham e se fazem presentes na minha vida.

*É necessário sair da ilha para ver a ilha. Não nos vemos se não saímos de nós.*

José Saramago

## RESUMO

O âmago da literatura fantástica tem como elemento fundamental em suas narrativas a presença do sobrenatural, ou seja, do insólito ficcional. Contudo, a temática do sobrenatural não está ligada unicamente à presença de seres sobrenaturais, como será percebido no trabalho. Desse modo, esta pesquisa visa analisar como o insólito impacta o leitor contemporâneo, a partir da leitura do romance *Deus, o sol, Shakespeare* de Assis Brasil, pretende-se investigar as ações e diálogos do protagonista e dos demais personagens como elementos provocadores do insólito ficcional e analisar o espaço como desencadeador, tanto em nível da construção da obra, quanto em nível da trama ficcional. Por essa razão, a pesquisa caracteriza-se como bibliográfica exploratória, tendo como aporte teórico os conceitos de Todorov (2017), Roas (2014), Batalha (2013), Bessière (2012), Fratucci (2017), Sartre (2005), entre outros. A análise nos fez compreender que o insólito se manifesta na narrativa através da relação do homem com seus iguais, o que o leva à necessidade da transgressão, fazendo com que o leitor seja conduzido a refletir sobre a sua realidade. Ressaltamos que a relevância da pesquisa está na ampliação da perspectiva da escrita de Assis Brasil, bem como na cooperação para a construção de conhecimentos científicos em relação ao fantástico e ao insólito contemporâneo no Piauí.

**Palavras-chave:** Literatura Fantástica; Insólito ficcional; Produção de sentidos; Assis Brasil.



## ABSTRACT

The core of fantastic literature has as its fundamental element the presence of the supernatural, that is, the fictional uncanny. However, the supernatural theme is not solely linked to the presence of supernatural beings, as this study will demonstrate. Thus, this research aims to analyze how the uncanny impacts the contemporary reader through the novel *Deus, o sol, Shakespeare* by Assis Brasil. This research intend to investigate the actions and dialogues of the protagonist and other characters as elements provoking the fictional uncanny and to analyze the setting as a trigger, both in terms of the work's construction and the fictional plot. For this reason, the research is characterized as exploratory bibliographical research, based on theoretical concepts from Todorov (2017), Roas (2014), Batalha (2013), Bessière (2012), Fratucci (2017), Sartre (2005), among others. The analysis allowed to understand that the uncanny manifests itself in the narrative through the relationship between humans and their peers, leading to the necessity of transgression, which encouraging the reader to reflect on their reality. The relevance of this research lies in expanding the perspective of Assis Brasil's writing and contributing to the construction of scientific knowledge about the fantastic and the contemporary uncanny in Piauí.

**Keywords:** Fantastic Literature; Fictional Uncanny; Meaning Production; Assis Brasil.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> - Exemplo de modificação do modelo tradicional de escrita.....	28
<b>Figura 2</b> - Estratégias visuais de modificação do texto por Assis Brasil. ....	31
<b>Figura 3</b> - Teatralização na escrita de Assis Brasil.....	33
<b>Figura 4</b> - Álbum “Antologia do Medo” .....	38

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2 O FANTÁSTICO E SUAS VERTENTES NA CONTEMPORANEIDADE.....</b>	<b>13</b>
2.1 Breve histórico sobre o fantástico .....	13
2.2 O insólito como viés do fantástico na produção contemporânea .....	19
<b>3 DEUS, O SOL, SHAKESPEARE: A PRODUÇÃO DE SENTIDOS PELO LEITOR CONTEMPORÂNEO.....</b>	<b>22</b>
3.1 A vida e a obra de Assis Brasil.....	22
3.2 O insólito como elemento desencadeador de reflexões sobre a vida contemporânea .....	24
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>40</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>42</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Desde a antiguidade, as narrativas que circundam o campo do mistério, do irreal, sobrenatural e fantasioso possuem uma força magnética sobre o ser humano. Ele, por vezes, assumiu o papel de ouvinte, leitor ou espectador das peripécias abarcadas por essas produções, que abordam histórias inseridas na temática do irreal e que são responsáveis por despertar o imaginário, ao mesmo tempo que fazem o ser humano questionar a sua percepção da realidade. Dessa maneira, é possível verificar que esse campo não demorou a ser explorado por diferentes estudiosos, que tinham como pretensão estabelecer critérios que auxiliassem na categorização e compreensão das narrativas em que esses elementos se fizessem presentes. Embora, conforme será visto, cada alteração no conceito aparente ser pontual, elas estabelecem grandes diferenciações no modo como as narrativas são interpretadas, a partir da ocorrência de eventos que trazem à tona o inverossímil, inusitado, incomum, ou seja, o insólito e suas manifestações.

É nesse contexto, tendo como tronco de sustentação a presença do insólito e suas manifestações na trama, que emergem, no campo da literatura, as múltiplas vertentes para esse tipo de narrativa, tais como: o maravilhoso, o estranho, fantástico, o fantástico contemporâneo, dentre outros gêneros que envolvam fenômenos que fogem do real. Dessa forma, partindo dessa perspectiva, delimitamos como tema para a presente pesquisa a manifestação do insólito no romance *Deus, o sol, Shakespeare*, do escritor piauiense Assis Brasil, uma vez que é possível perceber uma pluralidade de fantásticos presentes na narrativa.

Em virtude disso, elencamos como principal questionamento deste trabalho como o insólito, presente no romance *Deus, o sol, Shakespeare*, impacta o leitor contemporâneo no século XXI. É nesse terreno que a pesquisa se apoia em aportes teóricos tais como o de Todorov (2017), que estabelece a hesitação do leitor como ponto de nascimento do fantástico, que surge diante do fenômeno sobrenatural emergido da narrativa, trazendo o questionamento acerca daquele acontecimento. Utilizam-se também os conceitos de pesquisadores como David Roas (2014) cuja ideia de sobrenatural não é apenas para evasão, mas tem a função de levar o leitor a questionar a realidade em que existe; bem como Batalha (2013), Lovecraft (2007), Bessière (2012), Sartre (2005), Frattucci (2017), etc. que contribuem para a

sustentação do objetivo principal da pesquisa: analisar como a manifestação do insólito incita a produção de sentidos por parte do leitor contemporâneo.

Desse modo, para encaminhar o processo de resolução da questão norteadora, definimos como objetivos específicos: 1. Investigar as ações e os diálogos travados entre protagonista e personagens como eventos provocadores do insólito ficcional; 2. Analisar o espaço como elemento desencadeador, tanto em nível da construção da obra quanto em nível da trama ficcional.

Para a efetivação desta investigação, a metodologia utilizada foi de cunho bibliográfica exploratória, tendo como objetivo responder aos problemas e às hipóteses de modo claro e conciso.

Uma das motivações que auxiliaram para a escolha deste projeto, em primeiro lugar, foi a participação do pesquisador no projeto de iniciação científica (PIBIC), de 2022-2023, da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Nesse período, foram feitas leituras sucessivas das obras que compõem o *Ciclo do Terror*, de Assis Brasil, a saber: *Os que bebem como os cães* (1975), *A aprendizagem da morte* (1976), *Deus, o sol, Shakespeare* (1978) e *Os crocodilos* (1980). A partir disso, escolheram-se duas obras: *O aprendizado da morte* (1976) e *Deus, o sol, Shakespeare* (1984) para analisar sob o viés do fantástico. Sendo assim, este trabalho anterior promoveu conhecimento e interesse acerca da escrita do autor piauiense Assis Brasil e incitou a necessidade de aprofundar os estudos em relação à sua obra, ainda sob o mesmo viés de análise, ou seja, o fantástico e o insólito ficcional, dada a afinidade ao gênero. Em segundo plano, percebeu-se que no ramo das pesquisas literárias, os escritores piauienses ainda são pouco associados à estética do fantástico.

Desse modo, a relevância desta pesquisa em nível acadêmico consiste na construção de novos conhecimentos científicos acerca da produção do fantástico e do insólito no Piauí, bem como em criar novo olhar em relação à escrita do autor piauiense, Assis Brasil. Através de pesquisas, percebeu-se que os estudos feitos sobre o literato são em suma vinculados às suas produções de literatura infantojuvenil, como apontado por Magalhães e Rocha (2012), ou a questões de repressão e resistência em suas narrativas, como explorado por Sousa (2007). Assim, o intuito é fomentar mais pesquisas sobre a obra *Deus, O Sol e Shakespeare*.

A partir do que delineamos, esta pesquisa se organiza em três capítulos: no primeiro, de natureza introdutória, são apresentados o objeto de estudo, justificativa e

a relevância da pesquisa, como também os aspectos teóricos-metodológicos e estruturais.

No segundo capítulo, intitulado “O fantástico e suas vertentes na contemporaneidade”, é traçado um breve panorama histórico das teorias e conceitos que foram atribuídos ao fantástico e suas vertentes, alicerçado pelos pareceres de pesquisadores como Todorov (2017), Batalha (2013), Roas (2014), etc. Em sequência, apresentam-se os conceitos que surgem em relação ao fantástico na contemporaneidade, baseado nos estudos de Bessière (2012), Fratucci (2017), Sartre (2005), entre outros. Desse modo, esse capítulo estabelece os principais conceitos que serviram como aporte teórico para a análise que foi feita posteriormente.

No terceiro capítulo, com o título “Deus, o sol, Shakespeare: A produção de sentidos no leitor contemporâneo”, inicialmente são discutidos aspectos relacionados à vida do literato Assis Brasil e suas contribuições para a literatura piauiense. Em seguida é analisado, sob a luz da literatura fantástica e do insólito ficcional, o romance *Deus, o sol, Shakespeare* e de que maneira ele gera reflexões no leitor contemporâneo. Por fim, nas considerações finais resgatam-se as principais concepções debatidas no percurso de exame do *corpus*.

## 2 O FANTÁSTICO E SUAS VERTENTES NA CONTEMPORANEIDADE

Tendo em vista as múltiplas correntes teóricas que envolvem a Literatura Fantástica, o presente capítulo busca abordar as principais teorias e conceitos que serviram como base para análise da obra *Deus, o sol, Shakespeare* (1984), de Assis Brasil, sob a perspectiva do viés fantástico. Desse modo, essa seção está organizada da seguinte maneira: inicialmente, será traçado um breve histórico do fantástico, apresentando suas diferentes concepções, bem como destacando as diferenças pontuais de cada estudioso, para isso utilizamos como suporte os conceitos de Batalha (2013), Mantagrano e Tavares (2019), Lovecraft (2007), Todorov (2017) e Roas (2014). Em sequência, abre-se a discussão sobre como a literatura fantástica é percebida na contemporaneidade, assim utilizamos principalmente Bessière (2012), Frattucci (2017) e Sartre (2005). Por fim, estabelecemos o conceito de insólito ficcional com base no conceito de Covizzi citado por Rocha (2017).

### 2.1 Breve histórico sobre o fantástico

A origem da palavra *fantástico* é do século XIV e possui a sua base etimológica vinculada ao latim *phantasticus* e ao grego *phantastikós*, sendo utilizada por filósofos e pensadores da antiguidade como Platão e Aristóteles. Platão relacionava o termo ao uso de metáforas e comparações que se dirigiam aos reflexos e ícones; de modo geral, ele abordava as associações entre o “real” e o “imaginário”. Já Aristóteles prossegue os pontos levantados por Platão, mas incorpora elementos como fantasmas e mortos-vivos. Sobre isso, Batalha (2013) discorre que, ao fazê-lo, “ele faz migrar o tema do ponto de vista intelectual para o emocional e o prazer que experimentamos diante da imagem do feio e do inominável” (Batalha, 2013, p. 483).

Desse modo, a concepção de dois filósofos gregos se relaciona com as definições do fantástico que foram estabelecidas posteriormente, como será observado ao longo deste capítulo. Porém, neste momento inicial, cabe destacar aos sentidos empregados ao termo fantástico ordem vocabular, ao ser incorporado ao Português:

1. Que não tem realidade e só existe na imaginação (ex.: *criaturas fantásticas; ser fantástico*). = FANTASIOSO, IMAGINÁRIO, IRREAL, QUIMÉRICO ≠ REAL, VERDADEIRO 2. [Artes plásticas] Que pertence à fantasia; que contém elementos irreais ou sobrenaturais (ex.: *literatura fantástica; ciclo de cinema fantástico*). = FANTASIOSO 3. Que causa admiração ou espanto pela qualidade, pela beleza, pelo valor (ex.: *condições fantásticas; experiência fantástica; desempenho fantástico; momentos fantásticos*). = ADMIRÁVEL, ESPANTOSO, ESPLÊNDIDO, EXCELENTE, EXTRAORDINÁRIO, FABULOSO, INACREDITÁVEL, INCRÍVEL, MAGNÍFICO, NOTÁVEL ≠ BANAL, COMUM, ORDINÁRIO, VULGAR 4. Caprichoso, exótico, extravagante. 5. Que é aparente ou simulado (ex.: *especulações fantásticas; argumento absurdo e fantástico*). = FANTASIOSO, FICTÍCIO, INVENTADO 6. Jactancioso, blasonador (Fantástica, 2023).

A rede de sentidos atribuídos ao fantástico no dicionário revela que ele integra como elemento cardeal o sobrenatural, porém em seu sentido lato. Dessa forma, é possível entender que desde o momento em que foi traçada uma etimologia da palavra, tudo que tratava do sobrenatural poderia ser considerado fantástico, sem que houvesse um recorte específico.

Sendo assim, tratar de uma literatura de natureza fantástica tornou-se uma missão complexa e desafiadora para os diversos estudiosos da categoria; por essa razão, existem muitos questionamentos acerca da obra precursora do gênero. Em *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2019), Matangrano e Tavares destacam:

Críticos e historiadores atribuem ao romance gótico *O Castelo de Otranto* (1764), do inglês Horace Walpole (1717-1797), a origem do fantástico como se o entende hoje; outros dizem que foi somente com o contista alemão E. T.A. Hoffmann (1776-1822) que o fantástico começou de fato, já no início do século XIX; e outros ainda acreditam ter sido o romance *O Diabo Enamorado*, do francês Jacques Cazotte (1719-1792), publicado pouco depois do livro de Walpole, a inaugurá-lo (Matangrano; Tavares; 2019, p.17).

A inexatidão do romance que possa ser considerado fantástico se deve, em suma, a dois fatores: primeiro, aos sentidos oriundos da etimologia da palavra; e segundo, a como o termo *fantástico* é compreendido pelos críticos. Se levar em consideração apenas a presença do sobrenatural, a expressão deixa margem para que outras produções possam ser caracterizadas como fantástico, conforme Matangrano e Tavares (2019) evidenciam: “[...] elementos insólitos já apareciam em relatos de viagem do século XVII, em poemas medievais, nas narrativas de cavalaria, no teatro clássico e nas epopeias antigas” (Matangrano; Tavares, 2019, p.17). Ou seja, levar em consideração apenas a presença do insólito é impreciso para estabelecer uma obra como fantástica.



Partindo do desacerto da obra inaugural do gênero, é preciso suscitar o momento no qual, de fato, são formuladas as primeiras reflexões teóricas. Neste segmento, o escritor francês Charles Nodier é considerado precursor da literatura fantástica, pela publicação do ensaio “Du Fantastique en littérature” (1830), na qual o autor sustenta que “[...] fantástico torna-se a expressão do refúgio contra a desilusão provocada pela dura realidade do mundo, e o termo abarca todas as áreas da imaginação poética” (Nodier, 1957, p. 64 *apud* Batalha, 2013, p. 484). É verificável que, no período inicial, o fantástico ainda era tomado em seu sentido amplo e, nas palavras de Batalha (2013), “era percebido como sinônimo de maravilhoso ou como qualquer manifestação do sobrenatural na ficção” (Batalha, 2013, p. 484).

Contudo, embora tenhamos a presença de estudiosos como Charles Nodier, Maupassant e Pierre-George Castex que estabelecem as primeiras considerações relacionadas ao fantástico. Neste cenário prematuro, diversos sentidos são atribuídos ao gênero, uma vez que os contos fantásticos, sob ótica de Ribeiro (2008), ao final do século XVIII e começo do XIX, possuíam como constituinte essencial o sobrenatural relacionado ao medo que descendia da presença de fantasmas e de monstros e que causavam sentimentos como a angústia ao leitor. Dessa maneira, contos que lidavam com o terror, horror ou mistérios eram integrados ao termo fantástico, haja vista que seus relatos traziam em seu corpo textual eventos e elementos que fugiam do real.

O escritor americano H.P. Lovecraft, amplamente conhecido por seus contos de horror, definiu que a ficção fantástica surgiu através do medo, em especial do desconhecido, nas palavras do autor: “A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido” (Lovecraft, 2007, p.13). Lovecraft, em seus estudos, também comenta acerca da posição do leitor, destacando a experimentação do leitor real. Nesse sentido, ele afirma: “[...] o apelo do macabro spectral é geralmente restrito porque exige do leitor um certo grau de imaginação e uma capacidade de distanciamento da vida cotidiana” (Lovecraft, 2007, p.13), em outras palavras, a experimentação varia de leitor para leitor, afinal não são todos os que se permitem soltar as rédeas do real.

Outro aspecto que Lovecraft traz em suas considerações é a duração do efeito. Para ele, mesmo que o efeito não perdure até o fim da narrativa, esta ainda pode ser considerada como fantástica, desde que consiga causar desassossego ao leitor, conforme assevera: “[...] se as sensações apropriadas forem provocadas, esse ‘ponto alto’ deve ser admitido, por seus próprios méritos, como literatura fantástica, pouco

importando quão prosaicamente ele seja degradado na sequência” (Lovecraft, 2007, p. 17-18). Assim, Ribeiro (2008) afirma que “sua teoria centra-se na intensidade do efeito e não na duração” (Ribeiro, 2008, p. 20). As contribuições de Lovecraft foram bastante questionadas por estudiosos como Todorov, por exemplo, ao propor o seu conceito de fantástico, que será visto no decorrer do capítulo.

Assim, os conceitos apresentados por Lovecraft, embora pertinentes, ainda enquadraram diversos textos sob a mesma nomenclatura, não havendo uma delimitação do sobrenatural nas narrativas. Partindo dessa visão, as pesquisadoras Gomes e Santos (2016) estabelecem o período em que os estudos sobre o gênero de fato são intensificados:

O interesse crítico pela literatura fantástica, intensificado durante o século XX, levou ao surgimento de um corpus de abordagens ao gênero a partir de variadas correntes teóricas, e como resultado surgiu uma diversidade de definições acerca do que seja o fantástico e quais obras o compõe. Quando o crítico literário búlgaro Tzvetan Todorov escreveu sua *Introdução à Literatura Fantástica* (1970), de abordagem estruturalista, lançou uma das obras fundamentais para os estudos acerca do gênero fantástico (Gomes; Santos, 2016, p.154).

Nesse segmento, os pareceres teóricos de Todorov (2017), no que tange ao fantástico, serão fundamentais para a elaboração das análises deste trabalho. Este filósofo e linguista búlgaro delimita o conceito de fantástico e, ao fazer isso, também contesta a percepção de Lovecraft de que a ficção fantástica é oriunda estritamente do medo. Para Todorov (2017), o âmago do fantástico consiste em um mundo orientado por leis naturais; um fenômeno sobrenatural desencadeará hesitação. Dessa forma, tendo como base sua teoria, pode-se estabelecer que o fantástico se encontra profundamente vinculado à ruptura da realidade em razão de um evento sobrenatural, que levará ao questionamento acerca dos acontecimentos. Conforme o autor:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos (Todorov, 2017, p.30).

Desse modo, a definição do fantástico está correlacionada à ambiguidade que o texto gera face ao acontecimento, ou seja, na incerteza da manifestação sobrenatural. Entretanto, ele alude acerca de como será percebido tal acontecimento e da duração, pois o fantástico encontra-se no limite entre dois gêneros: o maravilhoso e o estranho.

Haja vista que, caso o leitor, ao se deparar com a irrupção do insólito na narrativa, perceba que dentro daquela estória ele é naturalizado, isto é, é compreendido com uma verdade incontestável, estaríamos tratando do gênero Maravilhoso, sobre o qual Todorov assevera: “Os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito” (Todorov, 2017, p. 60). Assim, o elemento extranatural faz parte da realidade e por esse motivo não causa incerteza no leitor ou personagem, tal como afirma Roas (2014): “Na literatura maravilhosa o sobrenatural é mostrado como natural, em um espaço muito diferente em que vive o leitor” (Roas, 2014, p. 32). Nesse sentido, podemos exemplificar como narrativas maravilhosas os conto de fadas, onde figuras como fadas, monstros, fantasmas, objetos mágicos etc., coexistem sem causar a mínima perturbação naquela realidade, no personagem ou no leitor.

Em contrapartida, na outra extremidade situa-se o gênero Estranho, em que o leitor ou personagem, ao final da narrativa, opta por manter as leis naturais e é possível explicar racionalmente os fenômenos contados. Conforme Todorov exhibe em *Introdução à literatura fantástica* (2017), no estranho puro são relatados:

acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma ou outra maneira, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor uma reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar (Todorov, 2017, p.53).

Portanto, o fantástico puro existe dentro do limite do maravilhoso e do estranho, encontrando como principal suporte para sua existência a ideia da ambiguidade, da incerteza do leitor e, em algumas narrativas, do personagem, perante o acontecimento de natureza insólita. Além disso, o autor destaca a necessidade de que não exista uma solução ao acontecimento pois, caso seja explicado, ele entraria em outro plano, por isso em seus estudos Todorov destaca as três condições fundamentais do fantástico:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação 'poética' (Todorov, 2017, p. 38-39).

Conforme debatido anteriormente, o autor toma como parâmetro o grau de envolvimento do leitor com os eventos narrados na história, para causar nele uma sensação de incerteza do que lhe foi apresentado, assim como enfatiza a adoção de uma postura particular do leitor em relação ao texto, pois é necessário que ele seja leitor implícito, visto que, caso se faça outra espécie de leitura, isso levaria a não existência dos elementos basilares do gênero. Ele também confia na figura do personagem para o questionamento do ocorrido, porém pontua que quanto à dúvida do insólito ele pode ou não experienciar.

As condições estipuladas por Todorov (2017) foram de extrema importância para se afirmar a existência do gênero fantástico puro. Suas análises estruturalistas permitiram que outros estudiosos pudessem desenvolver ponderações acerca do que poderia ser considerado como fantástico, haja vista que o autor pontua a participação do leitor implícito na narrativa e como o sobrenatural, neste momento em que são fomentadas as suas considerações, trata de elementos que causam apreensão.

Em oposição ao conceito estabelecido por Lovecraft, - em que a sensação de temor gerada na história é um fator contribuinte para ela ser considerada como ficção fantástica - Todorov estabelece que “o medo está frequentemente ligado ao fantástico, mas não como uma condição necessária” (Todorov, 2017, p.41). Assim, ele formula seu argumento tomando como suporte a existência de contos de fadas, como os de Charles Perrault, em que é verificável a presença do medo e também ressaltando o fato de que em alguns romances fantásticos ele esteja ausente.

Em face dos estudos do gênero fantástico de Todorov, o escritor e intelectual espanhol David Roas, em *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014), contribuiu para caracterizá-lo, assim como definiu outras vertentes vizinhas, tais como o Realismo Maravilhoso, Maravilhoso Cristão, Maravilhoso e Estranho. Todavia, o presente trabalho se valerá apenas da definição dada pelo autor ao fantástico, que enfatiza a importância do sobrenatural para a literatura fantástica:

E o sobrenatural é aquilo que transgredir as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis. Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, **para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real** (Roas, 2014, p. 31, grifo nosso).

Ao definir o Fantástico sob essa concepção, Roas (2014) acaba por dizer que é vital uma aproximação do mundo extratextual, ou seja, aquele em que o leitor habita. Isso porque a literatura fantástica, muito mais que gerar uma mera hesitação no leitor, fará com que o mesmo reflita sobre a sua realidade, sendo ela um fruto da confrontação do mundo real com o sobrenatural.

Diante disso, Roas (2014) se contrapõe a Todorov ao afirmar que “A vacilação não pode ser aceita como único traço definitivo do gênero fantástico” (Roas, 2014, p. 43), pois assim não comportaria todas as narrativas que seriam classificadas como tal. O autor propõe que seja analisado o contexto sociocultural em que tal narrativa foi produzida, haja vista que “precisamos contrastar o fenômeno sobrenatural com a nossa concepção do real para poder qualificá-lo como fantástico” (Roas, 2014, p. 39). Sendo assim, é fundamental que as narrativas nesse viés sejam intimamente ligadas ao leitor.

## 2.2 O insólito como viés do fantástico na produção contemporânea

O fantástico tradicional, em suma, trata do sobrenatural, ou seja, da aparição de fantasmas, monstros e outras figuras que transgridam a realidade e que envolvem o leitor, de maneira que ele sinta uma instabilidade em seu mundo. Nesse sentido, com a chegada de narrativas como *A metamorfose* (1915) de Franz Kafka, as definições do gênero fantástico propostas por Todorov são rompidas e, em relação à obra do autor, o teórico pontua que:

Em Kafka, o acontecimento sobrenatural não provoca mais hesitação, pois o mundo descrito é inteiramente bizarro, tão anormal quanto o próprio acontecimento a que serve de fundo. Reencontramos, portanto, (invertido) o problema da literatura fantástica - literatura que postula a existência do real, do natural, do normal, para poder em seguida atacá-lo violentamente - mas

Kafka conseguiu superá-lo. Ele trata o irracional como se fizesse parte do jogo: seu mundo inteiro obedece a uma lógica onírica, se não de pesadelo, que nada mais tem a ver com o real. Mesmo que uma certa hesitação persista no leitor, nunca toca a personagem; e a identificação como anteriormente observada não é mais possível. A narrativa kafkiana abandona aquilo que tínhamos designado como a segunda condição do fantástico: a hesitação representada no interior do texto, e que caracteriza especialmente os exemplos do século XIX (Todorov, 1975, p. 181).

Desse modo, ele considera esse o fim das narrativas fantásticas, pois embora se faça presente a similaridade entre o mundo do texto e o mundo do leitor, e ainda que o leitor seja tomado pela hesitação, diante dos acontecimentos, a segunda condição que enfoca a experimentação e incerteza por parte do personagem é abandonada, uma vez que a situação do personagem não causa grande estranhamento dentro da narrativa e, de certo modo, é aceita pelos personagens. Ao tecer reflexões sobre a obra e a descontinuidade do gênero nas narrativas do século XX em diante, surge uma aproximação ao que Sartre (2005) definiu como “o derradeiro estágio da literatura fantástica” (Sartre, 2005, p. 136) e que seria conhecido como fantástico contemporâneo em seu artigo *Aminadab, ou o fantástico considerado como linguagem* (2005). Nesse artigo, o autor enfatiza que: “para encontrar lugar no humanismo contemporâneo o fantástico vai se domesticar tal como outros gêneros, renunciar à exploração das realidades transcendentais resignar-se a transcrever a condição humana” (Sartre, 2005, p. 138), ou seja, as temáticas do fantástico, do século XX em diante, deixam de tratar em específico da irrupção de seres extraordinários e aparições e se volta para o homem. Como afirma Fratucci: “o estudioso acredita que o fantástico molda-se a exigências do homem contemporâneo, deixando, dessa maneira, de explorar realidades transcendentais e passando a transcrever a condição humana” (Fratucci, 2017, p. 608).

O fantástico contemporâneo se vincula ao psicológico e às angústias que envolvem o homem. Conforme Fratucci: “a temática das obras se aproxima das angústias existenciais e psicológicas, apresentando um ser humano que se enxerga impotente diante das transformações e opressões de um mundo que caminhava rapidamente para a modernização” (Fratucci, 2017, p. 608). A autora também destaca que Sartre vê o homem como um fim a ser atingido.

A estudiosa francesa Irene Bessière denomina o “retorno ao humano”, estabelecido por Sartre, como antropomorfismo e, a partir dessa afirmação, propõe a renovação do fantástico, na qual o jogo da razão e desrazão, o jogo do tético e não

tético são assimilados pela identificação do homem com o mundo, de forma a romper o cotidiano. A autora também define que:

O relato fantástico utiliza marcos sócio-culturais e formas de compreensão que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para concluir com alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época (Bessière, 2012, p. 306).

Assim, é possível verificar que o modo como o autor introduz na obra o elemento insólito carrega em seu cerne as questões intelectuais e sociais de um recorte de tempo em que a narrativa foi escrita. Desse modo, como versa Niels (2014), através da significação proposta por Bessière: “fantástico, portanto, dependerá sempre do conhecimento de mundo do leitor, a época em que vive e, sobretudo, da ideia que tem do real” (Niels, 2014, p. 80), uma visão que está profundamente amarrada à perspectiva de Roas (2014).

Cabe destacar que no presente trabalho o conceito adotado de insólito ficcional rompe a visão de unicamente trabalhar o sobrenatural. Assim, para a análise da obra, tomamos como elemento-chave a relação do homem com a sociedade, haja vista que, na literatura fantástica contemporânea, esse é ponto motriz para o desenvolvimento de uma narrativa nesse viés. Por isso cabe as palavras de Lenira Covizzi, trazida para este trabalho por meio de Rocha (2017):

Posto que elemento essencial da economia da obra de arte no seu caráter de produto da imaginação: trata-se do insólito, que carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incorrigível, incrível, inaudito, inusitado, informal (Covizzi, 1978, p. 26, *apud* Rocha, 2017, p. 52).

Desse modo, a autora pontua que a literatura insólita se orienta frente às relações do homem e do mundo, bem como desperta o sentimento de negação, diante do fato que está por se desenvolver na narrativa, tanto por parte do leitor e, por vezes, do personagem.

### 3 DEUS, O SOL, SHAKESPEARE: A PRODUÇÃO DE SENTIDOS PELO LEITOR CONTEMPORÂNEO

A primeira parte deste capítulo busca elucidar a trajetória do autor piauiense Francisco de Assis Almeida Brasil, conhecido nacionalmente apenas por Assis Brasil. Assim, serão apresentados, inicialmente, aspectos relacionados à vida e obras do autor e do modo como estudiosos estabeleceram análises acerca das narrativas assisianas<sup>1</sup>. Em seguida, será feita a análise do romance que compõe o *Ciclo do Terror*, conjunto de obras constituído por quatro narrativas, sendo elas: *Os que bebem como os cães* (1975), *O aprendizado da morte* (1976), *Deus, o sol, Shakespeare* (1978) e *Os crocodilos* (1980). Embora quatro obras componham o *Ciclo do Terror*, o objeto para análise desta pesquisa, como citado, foi exclusivamente a obra *Deus, o sol, Shakespeare*, livro que foi agraciado com o Prêmio Fundação Cultural de Brasília, em 1979. Conforme mencionado anteriormente, a análise desta obra foi feita sob o viés da literatura fantástica e da manifestação do insólito; o trabalho torna-se inaugural por apresentar uma nova forma de análise da escrita de Assis Brasil, ampliando o leque de perspectivas da escrita do autor.

#### 3.1 A vida e a obra de Assis Brasil

Francisco de Assis Almeida Brasil, conhecido popularmente apenas por Assis Brasil, nasceu no dia 18 de fevereiro de 1932, na cidade de Parnaíba, no estado do Piauí. Aos 12 anos, o jovem muda-se para Fortaleza - CE para dar continuidade aos seus estudos. É dito por Magalhães e Rocha (2012) que, desde a infância, o autor obteve uma influência positiva, por parte dos pais, para o campo das artes, mais especificamente cinema, teatro, poesia, música, entre outros. No mesmo artigo, é destacado que o piauiense, desde cedo, era um ávido leitor, enveredando-se pelas obras de autores como Robert Louis Stevenson, Lewis Wallace, Daniel Defoe, Jean-Jacques Rousseau, entre outros. Além disso, os autores estabelecem que, durante o período de estudos na capital do Ceará, através do incentivo de seu professor de

---

<sup>1</sup> Este adjetivo refere-se ao conjunto de obras produzidas por Assis Brasil. O termo aparece sendo utilizado por Carvalho (2022), na pesquisa “Poder e repressão e sua inter-relação com o espaço literário de *Os que bebem como cães*, de Assis Brasil”. É a partir deste emprego que tomamos a liberdade para, nesta pesquisa, também inseri-lo.



Português, Assis Brasil teria iniciado a produção do seu primeiro texto denominado *O poste e a palmeira*, guiado por *O apólogo* de Machado de Assis; posteriormente, em 1948. Esse trabalho escrito na adolescência seria publicado na Gazeta de Notícias.

No decorrer da sua vida, conforme a Revista Revestrés (Assis..., 2022), o escritor piauiense atuou em diversos segmentos como jornalista, crítico literário, romancista, cronista, historiador literário e antologista. Tantas atribuições lhe concederam a cadeira de número 36 na Academia Piauiense de Letras. É válido destacar que, ao final de 1949, mudou-se para o Rio de Janeiro para ser escritor; neste período, trabalhou em cargos administrativos e foi redator do setor de propaganda das Casas Pernambucanas, no período em que estudava Jornalismo na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Como escritor, possui cerca de 114 títulos publicados; publicou seu primeiro livro, *Verdes mares bravios*, em 1953, no Rio de Janeiro, pela editora Aurora. A obra foi escrita pelo autor, aos 16 anos de idade.

O autor iniciou a sua atuação como crítico literário em 1956, no Jornal do Brasil, o que lhe rendeu atuação em outros jornais, tais como Diário de Notícias (1962), Correio da Manhã (1962 e 1972) e O Globo (1969/1970). Além disso, trabalhou como redator nos jornais Diário Carioca (1959) e Tribuna da Imprensa (1967/1969). Contudo, levando como enfoque apenas seu arcabouço literário e as obras que se enquadram nele, a Revista Revestrés pontua que: “segundo estudiosos, apresentam duas vertentes: uma conservadora, mantendo estilos literários da tradição de não-ruptura, e uma progressista, em que buscava alguma ruptura com o conservadorismo” (Assis..., 2022). Nesse sentido, é visto que o olhar dos estudiosos sobre as produções literárias do autor se faz pontual na sua escrita. Os pesquisadores Rocha e Magalhães (2012) destacam que cinquenta e quatro títulos de suas produções são voltados para o público infantojuvenil, porém ainda que trabalhe com o real e a fantasia, Assis Brasil não lança mão de trazer questões sociais que versam sobre o conhecimento de mundo e a condição humana. Ainda conforme a Revista Revestrés, nas palavras de Rocha (2022):

A produção literária do escritor piauiense Assis Brasil atravessa gerações de leitores, desde a segunda metade do século XX às primeiras duas décadas do século XXI, abrangendo as suas facetas de criação voltadas para o público adulto, criança e adolescente, numa prosa ficcional de múltiplos gêneros literários, como conto, novela e romance. Nessa travessia, a condição humana é a matéria-prima para o seu universo literário, que transfigura histórias muito próximas do horizonte de vivências dos leitores. Assim, ele advoga por uma estética da formação humanística, sem perder de vista os

pios da fantasia, da aventura e do heroísmo, que tecem a história da literatura mundial (Rocha, 2022).

Desse modo, infere-se que a produção assisiana, embora transite entre os limites da fantasia e do real, não perde o foco em apresentar questões que tratam da condição do homem na sociedade, além disso, dialogam com o que é vivido pelos seus leitores. Assim, isso sugere que os escritos do autor piauiense têm como enfoque não apenas o entretenimento do leitor, mas também a produção de reflexões sobre seu espaço de existência e as experiências singulares que o compõem.

No que tange à divisão da produção literária do piauiense, Sousa (2022) explicita que a produção de Assis “é dividida em sete enfoques: a tetralogia piauiense; o ciclo do terror; o quarteto de Copacabana; romances históricos; trilogia teocrática; poesia brasileira (antologia poética; crítica e ensaios literários); e literatura infantojuvenil” (Sousa, 2022, p. 200). Porém, os mais conhecidos são a *Teatrologia Piauiense* composta pelas obras: *Beira rio beira vida* (1965), *A filha do meio quilo* (1966), *O salto do cavalo cobrir* (1968) e *Pacamão* (1969); e o *Ciclo do Terror*, que enquadra *Os que bebem como os cães* (1975), *O aprendizado da morte* (1976), *Deus, o sol, Shakespeare* (1978) e *Os crocodilos* (1980). Cabe enfatizar que o autor foi agraciado com o Prêmio Nacional Walmap por *Beira rio beira vida* (1965) e *Os que bebem como os cães* (1975).

As narrativas do *Ciclo do Terror* serviram como base para diversos estudos literários. A obra *Os que bebem como os cães* é marcada por análises que versam sobre a literatura de resistência e repressão, como apresentado na tese de mestrado de Sousa (2007) e no artigo de Carvalho (2022); o romance *Os crocodilos* foi também analisado sob a ótica da manifestação do insólito dentro da narrativa, a partir do olhar de Sousa (2022), enquanto a obra *Deus, o sol, Shakespeare* foi investigada por Monteiro (1985) através da abordagem do gênero terror.

### 3.2 O insólito como elemento desencadeador de reflexões sobre a vida contemporânea

Antes de nos adentrar na análise do romance *Deus, o sol, Shakespeare* (1984), é pertinente trazer as observações levantadas no posfácio da 2ª edição da obra, intitulado “A denúncia da Alienação” sob autoria de Luiz Carlos de Paiva Josephson, que auxiliam o leitor na compreensão de alguns aspectos relevantes encontrados na

leitura do romance. Nesse texto, Josephson (1984) explora tanto o modo como Assis Brasil se utiliza de experimentações relacionadas à estruturação da narrativa, como o que se busca evocar no romance, como ele enfatiza ao dizer que “[o autor] engajado na realidade contemporânea, abandona a simplicidade das narrativas lineares e busca novas formas que mais eficientemente expressem a complexidade de suas atuais preocupações” (Josephson, 1984, p. 435).

Sendo assim, o estudioso enfatiza que as escolhas tomadas pelo autor fazem com que a obra não seja vista apenas como mais um romance, uma vez que são essas escolhas que fomentam, nas palavras de Josephson (1984) “O espírito revolucionário que caracteriza a obra” (p. 435). Desse modo, durante a análise do romance, foi valioso observar a maneira como essas escolhas impactaram na forma como os elementos do insólito imergem na história, haja vista que outras possibilidades de estrutura da narrativa fazem com que a obra se incline para o que não é habitual, através disso, tornando ela um terreno propício para gerar sentido no leitor. E a principal razão para isso, segundo Josephson (1984) é:

E a justificativa de renovação ficcional resulta da complexidade que acomete o homem moderno quando se vê diante das desumanas condições de sobrevivência, que lhe são impostas e quando ele percebe a estrutura alienante que fundamenta sua vida e aprisiona seus passos (Josephson, 1984, p. 435).

Essa perspectiva destacada no posfácio relaciona-se com a abordagem tomada para análise da obra, pois são essas condições as motrizes para que o personagem principal da trama suscite questionamentos que atravessam o leitor, de modo a contribuir para gerar efeitos de sentido na leitura, principalmente no que diz respeito à realidade para além do texto. Ainda conforme Josephson (1984) “O herói de Deus, O Sol, Shakespeare, no contato com o mundo hostil, busca um sentido para a sua existência” (p. 436), e é através dessa busca pela sua existência que Hugo, o herói do romance, acaba adentrando no terreno que servirá de base para a presente pesquisa.

Outro recurso usado no romance que também é destacado por Josephson (1984), são as transições entre narrador onisciente e narrador-personagem. Vinculada a essa questão e tendo como base os pensamentos de Ceserani em *O fantástico* (2006) a narração em primeira pessoa, amplamente utilizada na literatura fantástica, é uma estratégia que facilita o envolvimento do leitor na narrativa.

Nas curtas linhas apresentadas na sinopse do livro, é dito que o romance trata de como:

Um personagem em conflito, contesta os valores culturais da sociedade. A rotina de uma vida medíocre o esmaga e ele passa a reinventar sua vida, a estruturar um novo modelo social. Deus, O Sol, Shakespeare, um romance crítico, didático, é uma reflexão sobre a sua própria estrutura, o seu próprio fazer, enquanto os valores humanos e estéticos são o foco mesmo de interesse do livro [...] (Um personagem..., 1978).

Sendo assim, ao longo de cerca de 130 páginas, o leitor acompanhará a história de Hugo, um homem comum que reside na cidade do Rio de Janeiro, na companhia da esposa, Adelaide e da empregada, Natália. O personagem vivencia uma rotina habitual, até o momento em que decide romper com essa solidez, o que o levará a experienciar um acontecimento de natureza insólita, desestabilizando seus sentidos e os do leitor. Dessa forma, a narrativa se inicia com Hugo, um homem de idade avançada, preparando-se, como de costume, para mais um dia de trabalho, em que terá que lidar com a mesmice do dia a dia:

Antes de pegar o mesmo ônibus para o mesmo trabalho de cinco anos, na mesma praça, ele escutava o mesmo homem falando para os mesmos desocupados, sobre as mesmas coisas, a verdade, o castigo, o pecado, a fé, a injustiça, a bondade, numa repetição automática, e o homem beijava o crucifixo e estirava o chapéu para o dinheiro (Brasil, 1984, p. 287).

A parte inicial da trama já possibilita o estabelecimento de aproximação do mundo da narrativa com o leitor, uma vez que apresenta situações rotineiras que uma parcela dos leitores pode vivenciar no seu dia a dia. Esse seria um modo de reafirmar uma das principais características das narrativas de viés fantástico, como oportunamente citado por Roas (2014) ao discorrer sobre a aproximação do mundo extratextual com o da história.

Em seguida, Hugo, ao ser chamado de “professor” reflete sobre as diversas funções que desempenhou no percurso da sua vida: alfaiate, comerciante, professor, vendedor de livros etc., mas reitera que “agora no trabalho insípido era apenas seu Fulano” (Brasil, 1984, p. 287). Assim, nota-se que ele carrega consigo a sensação de descaracterização, haja vista que, em seu trabalho, sente-se invisibilizado. Nessa perspectiva, o personagem toma uma atitude ousada que dará início à desordem no enredo e que será o embrião do insólito ficcional na narrativa, insólito este que “[...] carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do inverossímil, incômodo, infame,

incongruente, impossível, infinito, incorrigível [...]” (Covizzi, 1978, p. 26, *apud* Rocha, 2017, p. 52). Isso pode ser confirmado no seguinte excerto:

Assim a gorjeta ao trocador do ônibus não teria significação como começo. O Luna não botaria a toalha branca bordada na mesa do canto antes das 11 horas ou chamaria a polícia para um freguês que não respeitava o horário.  
 — Por favor, companheiro, quer jogar essa pasta aí pela sua janela?  
 — Senhor? Como?  
 — Ouça baixinho, baixinho. Jogue essa pasta fora aí para o seu lado da janela (Brasil, 1984, p. 289).

O trecho representa, nas palavras de Monteiro (1985) “O Dia da Salvação, a completa ruptura com o passado de submissão e passividade para com a rotina que até então dirigia sua vida” (Monteiro, 1985, p. 9). Essa ruptura do cotidiano, feita por Hugo de forma quase consciente, lhe levará a uma série de contestações da sua realidade e, como dito, acaba por gerar um estremecimento da noção de realidade do leitor, trazendo à luz questões do ser humano na modernidade, conforme apontado por Sartre (2005) ao falar sobre o “retorno ao homem”, elemento principal para as narrativas fantásticas contemporâneas.

Ao fim do primeiro capítulo ocorre uma interrupção da narrativa, que estava situada até o momento no espaço do ônibus. Nesse ponto, uma fala faz com que Hugo retorne a uma conferência, como é possível verificar no trecho: “Professor, o senhor quer falar na Associação sobre a barba? É um assunto muito atual, vai ser bárbaro” (Brasil, 1984, p. 289). Dessa forma, no segundo capítulo, “O elogio da barba”, o autor propõe que o leitor confronte e reflita acerca das ideias vigentes na sociedade moderna:

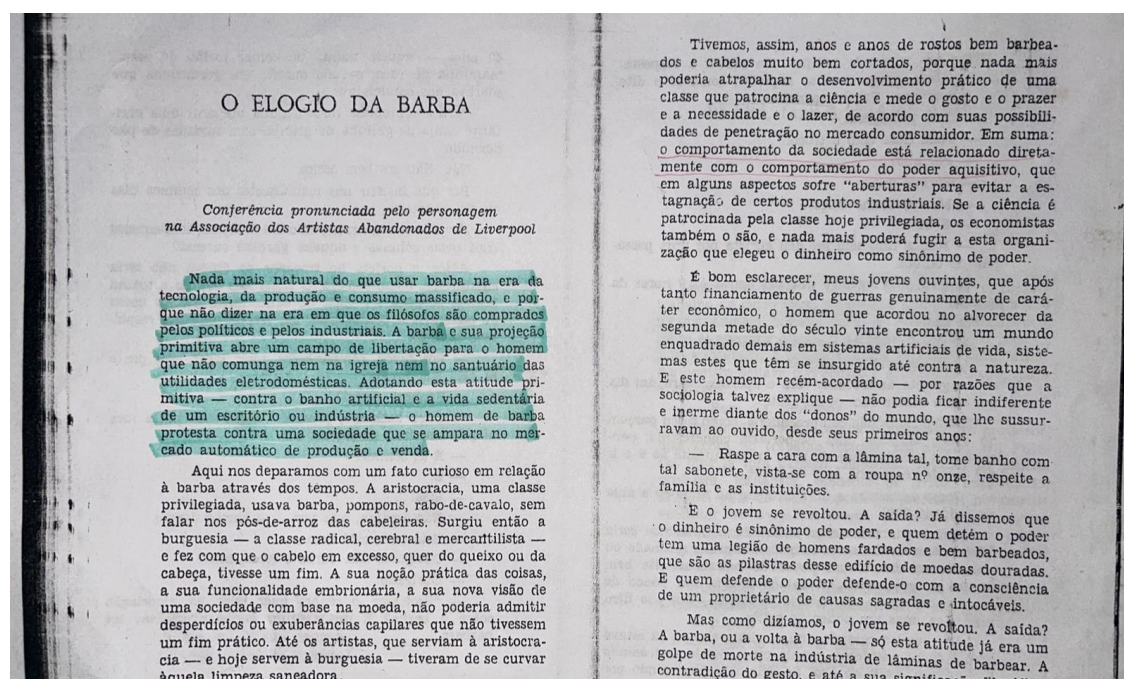
Nada mais natural do que usar barba na era da tecnologia, da produção e consumo, massificado, e porque não dizer na era em que filósofos são comprados pelos políticos e pelos industriais. A barba e sua projeção primitiva abre um campo de libertação para homem que não comunga nem na Igreja nem no santuário das utilidades eletrodomésticas. Adotando esta atitude primitiva - contra o banho artificial e a vida sedentária de um escritório ou indústria - o homem de barba protesta contra uma sociedade que se ampara no mercado automático de produção e venda (Brasil, 1984, p. 290).

A retomada da conferência do personagem se encontra vinculada de diferentes modos às narrativas de viés fantástico. Em um primeiro plano, se relaciona com o que foi estabelecido por Frattucci (2017) ao ligar as obras do fantástico contemporâneo às angústias existenciais e psicológicas do homem que se sente imponente, diante das

transformações e opressões da modernidade. Além disso, é possível verificar o que Remo Ceserani (2006), em *O fantástico*, definiu ao tratar de procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico. No terceiro capítulo da obra, o autor destaca o fantástico como sendo “uma particular combinação, e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos” (Ceserani, 2006, p. 67), assim como discorre sobre *o indivíduo, sujeito forte da sociedade*, a respeito do qual diz serem “representações do eu dividido, alienado que são temas da literatura fantástica” (Ceserani, 2006, p. 82). Desse modo, verificamos a perspectiva de Ceserani inserida no trecho, ao observarmos a barba como uma forma de romper as barreiras da sociedade automatizada, da qual Hugo está buscando fugir. Toda essa reviravolta fomenta o senso de inquietação do leitor, que começa a perceber as nuances que envolvem a sua realidade.

Outro ponto a se observar, acerca dessa interrupção abrupta na narrativa, é que ela se estende também ao campo da linguagem, pois como confere Josephson (1984), este artifício é marcado pela readequação do modelo narrativo, que nos primeiros momentos é tido como convencional, para um mais lógico e intelectual. E o modo como é sistematizado no texto também sofre alterações, como visto na figura 1:

**Figura 1** - Exemplo de modificação do modelo tradicional de escrita.



Fonte: Brasil, 1984, p. 290-291.

A modificação nesse ponto já marca o início gradual de como a ideia de transformação será importante para a narrativa, pois ela vai alimentando no leitor o senso de inquietação transmitido por Hugo, que vai se avolumando com o decorrer da história. Desse modo, o narrador utiliza diferentes estratégias no corpo do texto para enfatizar o pensamento que o personagem busca transmitir ao leitor sobre a necessidade de mudança, além de gerar impacto e trabalhar com mais profundidade a perspectiva do insólito, até mesmo na forma como o texto se apresenta.

Após esse breve momento de interrupção da narrativa, o foco retorna ao cenário do ônibus, onde acompanhamos Hugo persistindo em manter a desordem da sua realidade. Esse retorno também se relaciona com a linguagem e a esquematização do texto. Na história ainda é cedo e o personagem, ao descer da condução, procura um lugar para fazer a sua refeição. É perceptível que ele tenta alimentar a sensação de inquietação não apenas em si, mas também em outras pessoas que vão surgindo gradualmente no decorrer do seu dia, como pode se verificar no trecho:

Era o sítio, como diziam os portugueses. Era o sítio  
 — Garçom, já ouviu falar no José Lino?  
 — Não, senhor.  
 — Está bem, está bem. Olhe aqui, eu quero uma coalhada e um bife bem passado.  
 — Um bife a essa hora?  
 — Porque não se admira da coalhada? (Brasil, 1984, p. 294).

No fragmento do texto é perceptível que Hugo persiste a todo custo em embaralhar a ordem natural das coisas. Ao fazer o pedido de um bife e coalhada logo pela manhã, ele tenta evidenciar ainda mais - agora não apenas para sua reflexão pessoal ou para o seu leitor, mas para as personas que habitam o seu mesmo universo - a previsibilidade das coisas e do homem, aprofundando as temáticas do homem moderno, ou seja, de ele ser preso pela moral e pela vida mecanizada.

Entretanto, a refeição matutina inusitada de Hugo não gera tanta inquietação como esperado, pois embora o garçom questione, em um primeiro momento, o bife logo pela manhã, ele não se admira da coalhada. Ao fim da conversa, ao ser questionado por ele se alguém já havia tomado três coalhadas e comido um bife doce pela manhã, o garçom comenta que “O patrão aqui come tapuru fermentado no queijo com cerveja preta” (Brasil, 1984, p. 301). Ou seja, o garçom, de certo modo, já era habituado a pedidos peculiares. É observado que, além dele, outras pessoas também

têm escolhas excêntricas no café da manhã, de modo que o leitor – que estava estranhando os pedidos de Hugo para gerar impacto ao garçom –, tenha uma retomada esdrúxula pelo fato de o garçom apresentar-lhe a realidade do patrão, quanto ao seu cardápio para o café da manhã.

Hugo, no ambiente do restaurante, chega à compreensão de que para existir uma mudança significativa nas ações naturalizadas pela sociedade seria necessária mais do que uma troca de empregos ou condução, mas uma modificação do próprio tempo, sendo este o principal elemento controlador do homem, como confirma o seguinte trecho: “não adiantava mudar de emprego, de condução ou de confeitaria ou de um restaurante, se o horário era sempre o mesmo e a manhã começava pela manhã e à noite terminava à noite” (Brasil, 1984, p. 298). A questão do tempo é trazida à luz, através da percepção do personagem sobre como esse tempo é um elemento enclausurador, mantenedor da ordem das ações dos seres humanos, em sua existência. Desse modo, para ele o espaço temporal deveria sofrer profundas alterações, partindo da premissa de “UM RODÍZIO PARA TUDO” (Brasil, 1984, p. 303), pois as ações humanas já estariam preestabelecidas em razão da definição do dia. O que Hugo propõe é a execução de diversas atividades, em horários diferentes, bem como a constante mudança dos espaços em que ocorrem essas tarefas, para não se adentrar na mesmice enclausuradora, como visto no trecho:

Numa quinta-feira, por exemplo, os trabalhadores sairiam de casa, do apartamento, do bangalô, da tapera ou tapiri ou do barraco às três da tarde, entrariam no emprego às cinco, almoçariam às nove (estava resolvido a angústia do meio dia com opção para o metabolismo adaptável), largariam às duas e chegariam em casa, no apartamento, no bangalô, na tapera ou no tapiri ou no barraco para jantar às quatro (Brasil, 1984, p. 299-300).

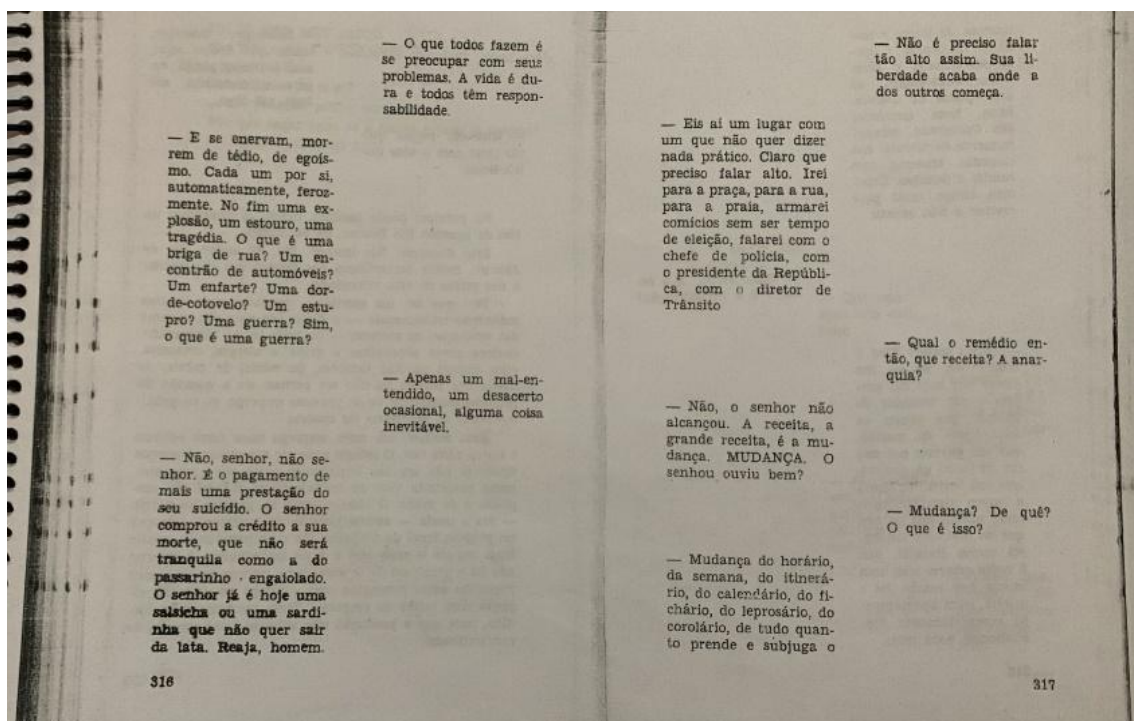
Assim, o espaço seria um forte elemento narrativo para criar a atmosfera insólita, principalmente vinculado à ideia de quebra desse espaço em que transitam o ser humano.

Ao encerrar o café da manhã, o personagem recorda-se do seu emprego, porém segue com a ideia de romper com o habitual. Ele toma um outro veículo e parte em busca de um novo trabalho que possa executar naquele dia. Durante o percurso para o serviço que teria naquele dia, Hugo tenta fazer com que outras pessoas também percebam a necessidade de mudança. Um ponto de destaque para essa parte do texto é a escolha de alinhamento feito pelo narrador que, novamente,



evidencia suas estratégias de escrita, com o intuito de criar a desordenação para além das ações do personagem principal da trama, como é possível observar na figura 2:

**Figura 2** - Estratégias visuais de modificação do texto por Assis Brasil.



Fonte: Brasil, 1984, p. 316-317.

Na trama, o emprego escolhido por Hugo, durante aquele dia, é em um escritório, porém sua presença ali no recinto pouco causa estranheza nos demais personagens, uma vez que a empresa esperava a chegada de um novo membro para a equipe. O protagonista até tenta causar alguma inquietação, mas não recebe atenção. A única pessoa que questiona a sua presença é a secretária, mas ela acredita que ele tenha comprado o emprego de um colega e aceita o fato de ele estar ali, pedindo apenas que ele execute as funções necessárias, naquele trabalho. Isso enfatiza a mecanização da sociedade, em que é dada pouca relevância à pessoa, desde que ela consiga cumprir as tarefas que lhe são determinadas. O trabalho envolvia a escrita de cartas para firma; estas, como afirma Josephson (1984), eram marcadas pelo uso de uma linguagem informativa e comercial, o que destaca novamente a diversidade de estratégias narratológicas no romance.

A narrativa segue o dia, trazendo as contravenções do personagem que enfatiza, veementemente, a mudança de qualquer orientação preestabelecida pela

sociedade. Chega a noite, que Ceserani (2006) destaca como o período de ambientação preferido do fantástico, uma vez que a humanidade sempre temeu o escuro e é o horário oportuno para a manifestação do sobrenatural. Assim, o personagem se direciona não para o convívio de seu lar, junto de sua esposa, Adelaide, mas, partindo desse desejo incontável de transgredir as ordens, opta por ter uma outra esposa, durante aquele dia, que ele denominou como “Dia da Salvação e da Reconstrução Ilógica” (Brasil, 1984, p. 357).

Após algumas tentativas frustradas de ter para si, durante uma noite, outra esposa, ele chega a um edifício que é intitulado de Jardineira e isso faz com que ele denomine a personagem feminina como “Jardineira”. Ela aceita a visita de Hugo, lhe oferece uma bebida e se apresenta como sendo uma mulher viúva, responsável pela criação de três órfãos, e que mantém um caso com o seu chofer, Vicente, e afirma que achou que Hugo fosse o sobrinho de seu chofer, a quem ela esperava. Boa parte da conversa entre os personagens está relacionada aos estigmas sociais, tais como o casamento, de como é o papel da mulher manter a reputação do marido, mesmo após seu falecimento. Nesse sentido, as percepções sobre a necessidade de mudança geral de Hugo geram interesse na mulher, porém é perceptível que existe um certo mistério presente em cena, principalmente relacionado aos órfãos adotados pela mulher, como a exemplo:

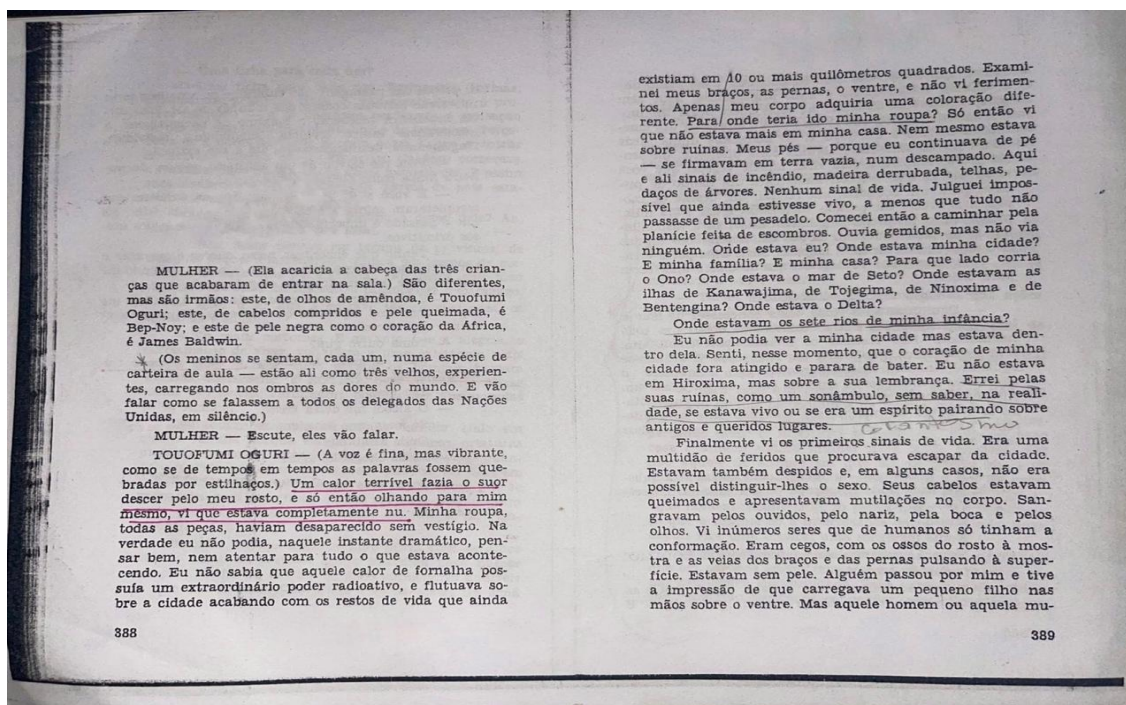
- O Vicente pegou-me nos braços quando eu era pequenina. E tem sido uma grande ajuda na criação dos meus órfãos. Não se preocupe, mais tarde você os conhecerá. Eles estão no terraço conversando.
- Brincando?
- Não, conversando mesmo, eles são muito compenetrados. E gostam de contar para as visitas as suas vidas. Não me importo, porque **sinto que eles somos todos nós, as nossas culpas, os nossos ódios, o nosso amor.** Meus orfãozinhos são um fenômeno (Brasil, 1984, p. 377, grifo nosso).

O trecho, embora não cause grandes reflexões por parte de Hugo, pode ser visto como o primeiro indício que a Jardineira dá acerca da aura de mistério que encobre os órfãos e aquilo que eles representam para a narrativa e, para o leitor, o modo como ela se reporta a eles, conforme visto no trecho em negrito. A narrativa segue seu curso, os dois personagens continuam a alimentar o pensamento sobre a mudança do cotidiano, até o momento em que Hugo decide que já era hora de regressar a sua casa:

- E eu voltarei para casa onde minha mulher me espera com uma expressão que nosso casamento não tivera.
- Toma outra dose de gim?
- Não, obrigado, Jardineira, **já estou ouvindo coisas estranhas, ou são seus órfãos conversando?**
- São eles
- O álcool me deixa triste.
- Só mais uma dose, enquanto você ouve os meus órfãos
- Onde estão eles?
- Estão chegando agora (Brasil, 1984, p. 387, grifo nosso).

Nesse trecho destacado é possível vislumbrar as primeiras inquietações que atordoam Hugo acerca do real, uma vez que o estranho começa a se apoderar dos seus sentidos. Desse modo, o personagem continua ali para ouvir os relatos das crianças da Jardineira, o narrador utiliza de outro recurso de escrita para trazer a fala das crianças, que é apresentada como se fosse um texto dramático. Assim, Josephson (1984) destaca que “ocorre o desaparecimento do narrador e estabelecimento do discurso direto como única modalidade estilística” (p. 436-437) e nesse quesito ocorre uma teatralização do texto, como se pode verificar na figura 3:

**Figura 3 - Teatralização na escrita de Assis Brasil.**



Fonte: Brasil, 1984, p. 388-389.

O uso da teatralização e até mesmo o título do capítulo – “Texto-teatro” - alimentam aspectos que causam questionamentos, no leitor, sobre a veracidade dos

relatos. Para além do visual do texto, analisemos parte dos relatos das jovens crianças:

Mulher – (Ela acaricia a cabeça das três crianças que acabaram de entrar na sala) São diferentes, mas são irmãos: este, de olhos de amêndoa, é Touofumi Oguri; este, de cabelos compridos e pele queimada, é Bad-noy; e este de pele negra como o coração da África, é James Baldwin.

(Os meninos se sentam, cada um, numa espécie de carteira de aula - estão ali como três velhos experientes, carregando nos ombros as dores do mundo. E vão falar como se falassem a todos os delegados das Nações Unidas, em silêncio.)

Mulher – Escute, eles vão falar.

TOUOFUMI OGURI – (A voz é fina, mas vibrante, como se de tempos em tempos as palavras fossem quebradas por estilhaços). Um calor terrível fazia o suor descer pelo meu rosto, e só então olhando para mim mesmo, vi que estava completamente nu. Minha roupa, todas as peças, haviam desaparecido sem vestígio. Na verdade, eu não podia, naquele instante dramático, pensar bem, nem atentar para tudo o que estava acontecendo. Eu não sabia que aquele calor de fornalha possuía um extraordinário poder radioativo, e flutuava sobre a cidade acabando com os restos de vida que ainda existiam em 10 ou mais quilômetros quadrados.

[...]

Sentei-me. Procurei fixar o pensamento em alguma coisa. Estou morto – concluí – absolutamente morto. Até hoje, aquela certeza me parece definitiva. Mesmo agora, que o senhor me vê nesta sala, estou firmemente convicto que, durante alguns instantes, fui morto, e os meus olhos, contemplando a legião de cadáver. **O que falta o homem fazer contra o homem?**

BEP-NOY – (Ao lado de Touofumi Oguri) sentado ereto e tranquilo, Bep- noy começa a falar. Sua voz vem dos confins da floresta e traz o som de um canto de guerra) - Meu pai me ensinou a caçar e a boa fala. Vivíamos perto do ponto de encontro do rio Iriri e o rio Bau. Um dia, quando estava aprendendo junto com um Txukahamae da selva e me diz: "Bep-Noy, um homem branco matou seu pai. Um homem branco disparou a semente de sua arma quando seu pai caçava. Longe daqui, os olhos de seu pai não vêem mais." Então eu bati em mim mesmo com tristeza do meu pai. E disse: vamos cantar a canção do índio que pintou seu corpo de negro para a guerra. Gritaremos para que o homem branco tenha medo e depois mataremos. E então nós vamos, caminhamos, dormimos no caminho. E quando o sol se deita no lado baixo e nossos pés doem, chegamos à beira do rio Pgo-ro. Moi No vem correndo e diz: "Os estranhos estão ali cortando madeira para fazer casa".

[...]

JAMES BALDWIN – (Ao lado de Bep-Noy, com os seus olhos brilhando na face escura, James Baldwin **fala das injustiças praticadas contra o seu povo**) [...] (Brasil, 1984, p. 388-392, grifo nosso).

O aparecimento e os relatos dos três órfãos misteriosos no romance representam a irrupção do sobrenatural, não do sobrenatural relacionado a seres mitológicos - embora exista uma estranheza entre o período em que vivenciaram tais brutalidades e a história, que se passa em 1968 - mas evocam o medo vinculado à figura do próprio ser humano, que é tomado como monstro, capaz de cometer atos monstruosos com seus iguais, como é possível ver no trecho em negrito. Nas palavras de França (2012) o medo na literatura brasileira é nutrido por causas naturais,

emergindo também das ações do outro, manifestadas na violência e crueldade humana, por exemplo, que se torna um mal mais angustiante por sua aleatoriedade. Desse modo, as descrições feitas pelos personagens geram medo tanto no leitor quanto no personagem da trama, reafirmando cada vez mais a visão do fantástico assinalada por Roas (2014) de se colocar o leitor diante do sobrenatural, não como forma de evasão, mas para fazê-lo refletir acerca da sua realidade.

Após os relatos das crianças, percebe-se a hesitação de Hugo em relação ao que foi narrado, hesitação que também é experienciada pelo leitor da narrativa. O trecho abaixo, após o relato dos órfãos, mostra como ele se sente:

**O homem estava estático e sem palavras**, o copo de gim na mão, a **mente perturbada, cheia de planos, sonhos e frustrações**. E os dois não quiseram mais se referir aos meninos, comentar, observar, porque realmente nada mais poderia ser dito ou acrescentado. Ele se levantou para ir embora. (....)

– **Agora me retiro da cena, Jardineira.**

– Não toma outro gim?

– Como disse, a bebida me deixa triste, e **as coisas que imagino se tornam ainda mais absurdas.**

– Você está cambaleando.

– Estou bêbado e feliz. O álcool ainda é o melhor antídoto. **As visões, você sabe, o delírio. Ouvi as vozes dos seus órfãos. Eles já dormem? são reais?**

– A essa hora toda criança está dormindo.

– As consciências estão dormindo (Brasil, 1984, p. 395-396, grifo nosso).

Percebemos o confronto de ideias pelo personagem, assim como a estranheza e o questionamento da veracidade do que acabara de ocorrer ali. Essa é uma das principais características do fantástico tradicional, apontado por Todorov (2017) ao estabelecer os critérios para se considerar um texto como constituinte desse gênero. Nessa passagem, tanto o leitor quanto o personagem são pegos de surpresa, ficam desorientados e são levados a questionar a verdade do que os meninos falaram; o excerto também integra a literatura que ocasiona o medo, não o medo de um monstro sobrenatural, vindo de entidades, mas o medo do próprio homem, como um dos órfãos se referiram no trecho anteriormente analisado. Além disso, há uma quebra da estrutura própria do gênero dramático – aqui apresentado pelos parênteses – pois a narrativa continua em outra página em que surge apenas o diálogo entre Hugo e Jardineira, em que aquele anuncia que vai se retirar da cena, como o trecho em negrito.

Novamente a narrativa ganha nova estrutura, quando o narrador onisciente entra em cena – em outra página – e descreve o regresso do personagem ao seu lar que é, por sua vez, carregado de experiências as quais fogem da realidade, que são impossíveis de acontecer no dia a dia, tudo isso, num fluxo de consciência:

Os efeitos da bebida continuam. **Os postes da rua deslizam pela brisa, os carros voam, as pessoas são sombras sem feições definidas. Fora estranha aquela visita: Jardineira, os órfãos, o chofer enigmático. Quem eram aquelas pessoas, o que queriam dizer?** Uma frase dos órfãos lhe ficará na mente: “o que falta fazer contra o homem?” (Brasil, 1984, p. 398, grifo nosso).

O fragmento explicita bem o senso de desorientação e hesitação de Hugo, **pois o estranho, que é vital para que o efeito fantástico se realize**, surge e se apodera do personagem. As mesmas questões levantadas pelo protagonista podem ser compartilhadas pelo leitor, porém é perceptível que o narrador direciona o leitor a contestar a sobriedade do personagem, pois a bebida entorpece os sentidos; se o leitor optar por essa resposta racional, se perde o fantástico e, como visto, se adentra no campo das narrativas do gênero estranho.

O personagem regressa ao seu lar e, neste percurso, ainda mantém sua convicção de quebra da realidade. Ao chegar em casa, questiona a empregada, Natália, acerca da ausência de sua esposa, a qual ela diz que está à procura do marido. Em uma atitude monstruosa, Hugo acaba por matar a empregada.

O penúltimo capítulo da narrativa – intitulado: QUADRO-BRANCO – é feito na perspectiva da esposa, Adelaide, já com o marido internado em uma clínica, questionando o médico:

Porque raspam a cabeça do meu marido, doutor? Ele é tão sensível, vai morrer de vergonha, a senhora não precisa se preocupar, todos estão assim, é lei e ajuda a higiene, mas ele neste quarto branco, amarrado como se fosse um louco, o seu marido, minha senhora, passou por uma crise, por um distúrbio [...] (Brasil, 1984, p. 408).

A conversa entre o médico e a esposa sugere a loucura do personagem. A esse respeito, Ceserani (2006) destaca a loucura como uma estratégia dos sistemas temáticos recorrentes na literatura fantástica, pois é “o tema do louco àquele do autômato, da persona dividida, e também àquele do visionário, do conhecedor de monstros e de fantasmas” (Ceserani, 2006, p. 83). Nesse sentido, o personagem seria alguém visionário que consegue perceber o monstro que se apodera da sua realidade

humana, como algo próprio do ser humano e que leva o leitor a experienciar e a refletir sobre a sua realidade extratextual pela verossimilhança com o mundo real. Além disso, o modo como o narrador apresenta o diálogo travado entre Adelaide e o médico sem o emprego do travessão, indicador desse diálogo, perturba o leitor que passa a sentir o que o protagonista ouve ou pensa sobre a sua situação naquela clínica.

Nas últimas páginas do romance, no capítulo “Diário”, que segue os escritos de Adelaide, é informado que Hugo morreu. Neste ponto da narrativa Josephson (1984) chama a atenção para a adoção de uma linguagem emotiva, e para as questões sobre a saúde mental do personagem, como é possível se verificar no trecho:

Então ele morreu de um derrame, doutor? Eu perguntei. Não propriamente, o caso dele foi complexo, houve complicações, e possivelmente já vinha sofrendo de um processo acentuado de arteriosclerose. E por que ele pegou essa doença, doutor? ora, **a vida agitada, as preocupações, a angústia, os sonhos frustrados, é uma doença da civilização, minha senhora** (Brasil, 1984, p. 416-417, grifo nosso).

O trecho evidencia mais uma vez a tentativa de responder às questões relacionadas ao personagem de forma racional. A fala do médico, porém, abre margem para atribuir o que foi vivido pelo personagem ao ser humano, como causador do medo, fazendo com que o insólito se apresente nas relações do homem com a sociedade, como se constata no trecho em negrito.

Por fim, uma última estratégia utilizada pelo narrador para gerar desconforto e efeitos de sentido no leitor é o uso da expressão fotográfica, como se vê na figura 4:



**Figura 4** - Álbum “Antologia do Medo”



Fonte: Brasil, 1984, p. 421 *et seq.*

As imagens utilizadas pelo narrador são oriundas do álbum produzido por Hugo que o médico, devido a sua natureza, até tenta ter em sua guarda e considera, em suas palavras: “O álbum tem nome curioso, Antologia do Medo” (Brasil, 1984, p. 417). Por meio das imagens presentes no álbum – que podemos considerar como a última tentativa do personagem em gerar reflexões no leitor de sua obra, uma vez que, uma antologia se trata de um conjunto, que nesse caso está sendo adjetivado com “medo” – Hugo ilustra o medo e o horror em diversas situações que podem ser facilmente relacionadas às situações do mundo, para além do texto escrito, em que o homem é esse ser capaz de atos monstruosos perante o seu igual. O leitor é assim colocado



no ponto de avaliar se o personagem deveria, de fato, ser encarado como louco ou se ele era tão lúcido no meio em que vivia; e, que por essa razão, buscou transgredir a realidade e o tempo, sendo estes os elementos que oprimem e alienam o ser humano. Em virtude disso, o único caminho viável seria o insólito; e a temática da alienação, do insólito, estaria presente ao longo de toda a narrativa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na produção do presente trabalho exploramos os múltiplos conceitos, temas e técnicas que abarcam o gênero fantástico, a partir do percurso teórico que foi traçado e por meio do qual percebemos que a variedade de produções ficcionais é ocasionada pela irrupção do elemento inusitado, inverossímil, ou seja, do insólito dentro da narrativa. Diante disso, estabeleceu-se que o elemento insólito ficcional não somente está relacionado com a presença do elemento sobrenatural, mas pode ser encontrado vinculado ao ser humano que, como vimos pelos teóricos, é capaz de ocasionar medo e hesitação no leitor, através de suas atitudes.

Nesse sentido, a análise do romance *Deus, o sol, Shakespeare* teve como ponto de partida verificar de que forma esta obra incita a produção de sentidos por parte do leitor contemporâneo. Constatamos que a narrativa é impactante, pois o insólito no romance apresenta um elemento desestabilizador que chama a atenção do leitor, trazendo questionamentos da sua visão sobre o real, no que tange à figura do ser humano.

Através da investigação de ações e diálogos travados entre o protagonista e outros personagens percebemos que eles levavam o leitor a se sentir impactado pelo modo como os discursos ali presentes, relacionados à alienação do ser humano dentro da sociedade, ocasionam o medo, o terror; e como a transgressão por parte do protagonista demarca o insólito, pois é algo que leva o leitor, de forma gradual, a refletir para além da narrativa. Ademais, a análise do espaço, do nível de construção da obra e do nível da trama ficcional são pontos determinantes para envolver a percepção do leitor na quebra do habitual, do tradicional. Ao adotar múltiplas formas de apresentar a narrativa, o autor gera impacto no modo como o leitor lê a história ali presente.

Desse modo, a partir do apresentado, verificamos que o insólito na obra *Deus, o sol, Shakespeare* é oriundo, principalmente, do senso de mecanização do ser humano, que se torna alienado perante o ambiente, o que o leva a ter ações contra seus iguais que geram horror, medo e caos. Assim, no romance, embora tomado como louco, Hugo consegue retirar o véu e apresenta ao seu leitor uma realidade crua que estabelece uma verossimilhança com a realidade existente fora do texto, ocasionando uma série de reflexões no leitor.

Nesse sentido, espera-se que a perspectiva apresentada neste trabalho amplifique as pesquisas e discussões do fantástico nas obras de autores piauienses, que no âmbito acadêmico acabam sendo pouco explorados, mesmo tendo em vista a riqueza que apresentam.

## REFERÊNCIAS

ASSIS Brasil: a máquina de escrever. Revista Revestrés. 2022. Disponível em: <https://revistarevestres.com.br/reves/homenageado/assis-brasil-a-maquina-de-escrever/>. Acesso em: 16 jul. 2024.

BATALHA, M. C. Literatura fantástica: algumas considerações teóricas. **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 28, n. 2, 2013. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25877>. Acesso em: 18 jul. 2024.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12991/9481>. Acesso em: 10 jun 2024.

BRASIL, Assis. **Ciclo do Terror**. Rio de Janeiro: Nórdica. 1984.

CARVALHO, Ederson Dias de. Poder e repressão e sua inter-relação com o espaço literário de Os que bebem como os cães, de Assis Brasil. **Revista Topus**, Uberaba, v. 8, n. 1, p. 69-79, jan.-jun. 2022.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

FANTÁSTICA. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Priberam Informática, 2023. Disponível em: [https://dicionario.priberam.org/fant%C3%A1stica/#google\\_vignette](https://dicionario.priberam.org/fant%C3%A1stica/#google_vignette). Acesso em: 14 abr. 2024.

FRANÇA, Júlio. Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da literatura do medo no Brasil. In: GARCIA Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012, p. 187-195.

FRATUCCI, Amanda da Silveira Assenza. O fantástico tradicional: do século XIX à contemporaneidade. In: **XV Congresso Internacional da Abralic**. 2017. p. 606-617.

GOMES, Livia; SANTOS, Naiara. ESCURIDÃO, SILÊNCIO E MORTE: O INSÓLITO EM DEMÔNIOS (1893), DE ALUÍSIO AZEVEDO **Littera: Revista de Estudos Linguísticos e Literários**, v. 7, n. 11, 22 Nov. 2016. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/5678>. Acesso em: 18 jul. 2024.

JOSEPHSON, Luiz Carlos. A denúncia da alienação. In: BRASIL, Assis. **Ciclo do Terror**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984.

LOVECRAFT, H. P.. **O horror sobrenatural em literatura**. Tradução Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MAGALHÃES, Maria do Socorro Rios; ROCHA, Dheiky do Rêgo Monteiro. A contribuição do escritor piauiense Assis Brasil para a literatura brasileira destinada ao público jovem. *In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE LEITURA E LITERATURA INFANTIL E JUVENIL*, 3., 2012, Porto Alegre. Anais eletrônicos... Porto Alegre: PUCRS, 2012. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/IIICILLIJ/Index.html>. Acesso em: 11 set. 2012.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. **Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo**. Curitiba: Arte e Letra, 2019.

MONTEIRO, Ana Maria Pereira do Rego. **Deus, o sol, Shakespeare**: exorcizar pela arte. Florianópolis, 1985 Dissertação - Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <https://pergamum.ufsc.br/acervo/322034>. Acesso em: 25 jun. 2024.

NIELS, K. N. NARRATIVA FANTÁSTICA: QUESTÃO DE LEITURA?. **A Cor das Letras**, [S. l.], v. 15, n. 1, p. 75–90, 2017. DOI: 10.13102/cl.v15i1.1419. Disponível em: <https://periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/article/view/1419>. Acesso em: 18 jul. 2024.

RIBEIRO, Juliana Seixas. **Mistérios de Lygia Fagundes Telles**: uma leitura sob a óptica do fantástico. Campinas, 2008. 120 p Dissertação - Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1606885>. Acesso em: 16 jun. 2024.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo: Unesp, 2014.

ROCHA, Dheiky do Rêgo Monteiro. **Assis Brasil nos domínios da produção literária infantil e juvenil**. 2022. Disponível em: <https://revistarevestres.com.br/artigos/assis-brasil-nos-dominios-da-producao-literaria-infantil-e-juvenil/>. Acesso em: 9 set. 2024.

ROCHA, Helen Cristine Alves. **O insólito no espaço-corpo do Cavaleiro inexistente e do Visconde partido ao meio, de Ítalo Calvino**. Uberlândia, f. 190, 2017 Dissertação - Universidade Federal de Uberlândia.

SARTRE, Jean-Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. *In: SARTRE, Jean-Paul. Situações I: críticas literárias*. São Paulo: CosacNaify, 2005. cap. 12, p. 135-149.

SOUSA, Soraya de Melo Barbosa. **A dialética do poder na relação entre resistência e repressão na obra Os que bebem como os cães, de Assis Brasil**. Teresina, 2007 Dissertação de Mestrado (Letras) - Universidade Federal do Piauí.

SOUSA, Soraya de Melo Barbosa. A manifestação do insólito na obra Os crocodilos, de Assis Brasil: desmascarando os monstros morais. *In: Branche, Jerome (Org) et al. Abordagens críticas literárias modernas: reflexões sobre a mente, o corpo, a memória e a máquina*. São Luís: EDUFMA, 2022, p. 197-219.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

UM PERSONAGEM em conflito. *In*: BRASIL, Assis. **Deus, o Sol, Shakespeare**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1978.