

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – PRPPG
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS – MEL
ÁREA: ESTUDOS LITERÁRIOS

A DIALÉTICA DO PODER NA RELAÇÃO ENTRE RESISTÊNCIA E REPRESSÃO
NA OBRA OS QUE BEBEM COMO OS CÃES, DE ASSIS BRASIL.

Soraya de Melo Barbosa Sousa

TERESINA - PI

2007

SORAYA DE MELO BARBOSA SOUSA

**A DIALÉTICA DO PODER NA RELAÇÃO ENTRE RESISTÊNCIA E REPRESSÃO
NA OBRA OS QUE BEBEM COMO OS CÃES, DE ASSIS BRASIL.**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários, ao Programa de pós-graduação da Universidade Federal do Piauí.

TERESINA – PI

2007

SORAYA DE MELO BARBOSA SOUSA

**A DIALÉTICA DO PODER NA RELAÇÃO ENTRE RESISTÊNCIA E REPRESSÃO
NA OBRA OS QUE BEBEM COMO OS CÃES, DE ASSIS BRASIL.**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários, ao Programa de pós-graduação da Universidade Federal do Piauí.

Orientador: Prof. Dr. Saulo Cunha de Serpa Brandão

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Saulo Cunha de Serpa Brandão - UFPI
Presidente

Profa. Dra. Marly Gondim Cavalcante Souza – UESPI
Examinadora

Prof. Dr. Francisco Laerte Juvêncio Magalhães - UFPI
Examinadora

Ao meu marido, Winston, e aos meus filhos Cecília, Fernando, Saulo e Iasmine, por dividirem comigo as preocupações, e pelo amor, carinho e estímulos dispensados a mim, durante este processo de aprendizagem. Dedico-lhes essa conquista com gratidão.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por iluminar meus passos na condução desta pesquisa.

A meus pais, Alípio (*in memoriam*) e Isabel, por minha formação intelectual, religiosa e moral.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Saulo Cunha de Serpa Brandão, pela paciência e pelo respeito ao meu ritmo de trabalho e pela confiança em mim depositada.

Aos meus colegas de mestrado, pelo apoio recebido, particularmente ao Wanderson, por sua dedicação no momento da elaboração do meu projeto de pesquisa e indicação de fontes valiosas para este estudo, e às amigas especiais, Naiara e Socorro Coelho, que dividiram comigo todas as etapas do curso, compartilhando as angústias e as vitórias.

Aos meus alunos da Prática de Ensino, que acompanharam, com entusiasmo, meus estudos, e a todos os amigos e amigas que contribuíram com estímulos e confiança em minha capacidade profissional e intelectual.

**É preciso cobrar de cada um o modo como
cumpriu a tarefa que a vida lhe propôs [...].
É preciso que tudo o que acontece não
pareça resultar do acaso, da fatalidade, mas
seja obra inteligente dos homens
(GRAMSCI).**

RESUMO

A produção literária brasileira escrita durante o regime político de Ditadura Militar é, ainda, um tema que, apesar de diversos estudos feitos, merece atenção da crítica literária, no sentido de buscar, nas obras produzidas nesse período, uma análise que ressalte o contexto em que foram criadas, não como determinante de sua criação, mas como elemento intrínseco a esse processo criativo. Assim, mais importante que enquadrar uma obra como objeto de denúncia de uma realidade, como a repressão militar de um país, dentre tantos outros que vivenciaram essa realidade, é analisá-la quanto ao seu poder de criação, a fim de reconhecer nela não o homem e a sociedade historicamente situados, mas o homem e a sociedade que poderiam ser, na visão criadora do autor. É com essa intenção que esta dissertação se propôs a analisar a obra *Os que bebem como os cães*, de Assis Brasil. Para tanto, aplicamos conceitos fundamentais da Genealogia do Poder, de Michel Foucault, objetivando interpretar as relações de poder existentes na ficção, como temas extraídos do contexto social em que ela foi produzida e como elementos específicos e necessários à tessitura da obra literária. Para essa análise, consideraremos o método crítico de Antonio Candido como viés metodológico, segundo o qual os fatores não-literários, e, portanto, externos à obra, tornam-se internos, ou seja, passam a fazer parte de sua estrutura, em conjunto com os elementos internos peculiares ao fazer literário, para exprimir uma visão de homem e de sociedade. Apresentamos também um olhar sobre estudos feitos sobre o engajamento e a literatura de resistência – o primeiro, a partir de Benoit Denis e o segundo, da visão de Alfredo Bosi – para entender como a literatura resistiu a essa época de cerceamento da liberdade de expressão, como a ditadura militar brasileira. Dentro dessa perspectiva, constatamos que o ato de escrever, no processo de criação, é um ato de resistir a toda uma realidade que se afirma aos olhos do escritor, seja ela vivida ou imaginada por ele. Nesse sentido, se o contexto de produção é desfavorável à liberdade criadora, tanto mais resistente torna-se essa criação.

Palavras-chaves: Repressão. Resistência. Fatores externos. Fatores internos

ABSTRACT

The Brazilian literary work written during the Militar dictatorship is, still, a subject which, despite all the studies done, deserves the literary criticism attention, in the sense of searching an analysis that point out the context in which it was not done as their determiners, but as internal element in this creative process. Thus, more important than name a work as object of a current protest like the militar repression of a country among others, is to analyse it through its power of creation, in other to recognize not the man and the historical society in which he is situated but the man and society imagined by the author. In this propose, this paper thesis to analyse the literary production *Os que bebem como os cães*, by Assis Brasil. Thus, we applied the fundamental concepts of The Genealogy of Power, by Michel Foucault in order to interpret the relations of power, present in the ficcion, as theme taken from the social context in which it was produced and also, as elements, specific and necessary, to the literary subject. For this analysis, we considered Antonio Candido's critical method as a methodological function according to what the non-literary elements become internal, that means, make part of its structure, in a set of internal elements which belong to a literary work, in order to express a view of the man and the society. Here we also present some studies done about the engadment and the literature of resistance – the first one, from the Benoit Denis and the second one from the view of Alfredo Bosi – to understand how the literature resisted to this period of ban in freedom of speech, like Brazilian Militar dictatorship. In this perspective we could see that the writing act in the process of creation is an act of resisting the reality firmmed by the writer's view, which could be lived or imagined by him. Thus, if the context of production is unfavorable to the creator freedom, more resistant become its creation.

Keywords: Repression, Resistance, External factors, internal factors

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 PODER E REPRESSÃO	14
1.1 SOBRE O PODER	16
1.2 A GENEALOGIA DO PODER	19
1.3 O PODER SABER	22
1.4 SOBERANIA E DISCIPLINA	24
1.5 A PRISÃO	26
1.6 REPRESSÃO OU PODER DISCIPLINAR?	30
2 SOBRE A RESISTÊNCIA	39
2.1 O ESTADO DA ARTE	39
2.2 RESISTÊNCIA OU ENGAJAMENTO	57
2.2.1 Engajamento	57
2.2.2 Resistência	63
2.2.2.1 Resistência como tema da narrativa	64
2.2.2.2 Resistência como forma imanente da escrita	65
2.3 O INTERNO E O EXTERNO	67
2.3.1 Poder e resistência	72
2.3.2 narrativa e resistência	74
3. OS QUE BEBEM COMO OS CÃES E O JOGO DE RELAÇÕES ENTRE A REPRESSÃO E A RESISTÊNCIA	77
3.1 AUTOR E OBRA	77
3.1.1 O Enredo	78
3.2 O JOGO DE PODERES NA FICÇÃO	80
3.2.1 A Repressão	80
3.2.2 A Resistência	86
3.3 O PROCESSO FICCIONAL NO CONTEXTO DE RESISTÊNCIA	100
3.3.1 Realidade ficcionada	102
3.3.2 Estrutura	103
3.3.3 Inovações formais	108
3.3.4 Narrativa de resistência	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118

INTRODUÇÃO

A opressão do homem pelo homem é um fato que se observa, na História, desde a disputa por alimentos ou por territórios, para garantir a sua sobrevivência diante das adversidades naturais, até a satisfação de possuir bens materiais e instrumentos de manipulação e submissão de seus semelhantes. Com o desenvolvimento das relações sociais, travaram-se relações de poder que, apropriadas por um grupo, através de conhecimentos sistematizados a partir dessas relações, transformaram-se em estratégias e técnicas para dominar a sociedade em nome de interesses e idéias próprias, apresentadas como verdades absolutas de um sistema hegemônico. Assim, surgiram os sistemas políticos que criaram estratégias para doutrinar a sociedade e também para deter aqueles que não se enquadravam no perfil esperado de cidadão, ora por questões raciais, ora por questões políticas e econômicas. Essa doutrinação deu-se através de governos democráticos, cuja base ideológica fundamentava-se nos princípios de liberdade de direitos e deveres para todos os segmentos sociais – embora isso não acontecesse plenamente – ou de regimes políticos opressores que, através de mecanismos de coerção e de repressão, mantinham a sociedade sob domínio de suas idéias e interesses políticos.

Segundo Spindel (1981), durante os séculos XIX e XX, apesar da instalação de governos democráticos burgueses em diversos países ocidentais, muitos pensadores, como Nietzsche, Schopenhauer, Hegel, apresentaram a idéia de um homem superior, salvador da humanidade que serviu para inspirar ditadores, como foi o caso de Hitler. Até a ciência, segundo esse autor, é utilizada para justificar a necessidade de ditaduras; a exemplo disso, cita a teoria de Darwin, que foi utilizada por ideólogos conservadores para justificar as diferenças entre pobres e ricos, para provar que as nações devem ser dirigidas por uma minoria ou por um homem cujas qualidades são mais desenvolvidas que as dos demais. “Mesmo contemporaneamente, nós nos deparamos com ramos da ciência que insistem em provar que a desigualdade entre os homens deve ser mantida porque é natural, e que a ditadura é um bom governo” (SPINDEL, 1981, p. 13).

Algumas vozes levantam-se para denunciar essas relações conflituosas, entre elas a de artistas e, principalmente, de literatos. Estes, com sua capacidade de transfiguração do real, através de um trabalho criador e inventivo, re-apresentam uma realidade, não como ela se afigura aos olhos comuns, mas como poderia ser vista.

A literatura, como sistema simbólico de comunicação, envolve uma dimensão sócio-histórica, ao apresentar uma consciência coletiva de uma sociedade e o percurso do homem em sua história, seus sentimentos, suas angústias e inquietações, manifestadas através de uma dimensão estética que, por meio de uma linguagem criativa e de uma imaginação criadora, transcende essa dimensão histórica, apresentando-a como uma realidade possível, ou desmistificando-a por meio de um processo reflexivo, pelo qual as mazelas da sociedade são postas em xeque. De acordo com o contexto social em que a obra literária é produzida, esse poder desmistificador torna-se mais forte e o poder inventivo do escritor passa por inovações necessárias para garantir o interesse dos leitores ou mesmo para ludibriar aqueles a quem se quer denunciar. É essa a característica primordial da literatura de resistência: sem perder a sua dimensão estética, apresentar uma dimensão ética, segundo a qual há uma realidade contraditória a ser questionada e combatida por aqueles atingidos por ela. (BOSI, 2002b).

É com essa perspectiva que pretendemos realizar, nesta pesquisa, uma análise crítica do romance *Os que bebem como os cães*, de Assis Brasil, que tematiza a opressão do homem pelo homem, uma relação assimétrica de poder na qual os que divergem do sistema político vigente são amordaçados e excluídos do convívio social, através do aprisionamento. Segundo Candido (1978, p. 117), a prisão – “atenuada em Dickens, terrível em Víctor Hugo e Balzac, monstruosa em Dostoiévski” – preocupa e fascina a literatura moderna, desde os mestres do romance no século passado. É, para o romancista, uma espécie de laboratório onde a dissolução da integridade moral do homem – através do medo, da tortura física e de todas as formas repulsivas de perversão – é questionada e, ao mesmo tempo, afirmada como consequência de uma concepção de “homem encurralado, animalizado pelo universo concentracionário que se abateu tragicamente sobre o nosso tempo como dimensão própria do século dos totalitarismos” (p.118).

Este estudo será feito através da aplicação do método crítico de Antonio Candido, que considera, para efeito de análise, o aspecto histórico e estético da obra literária; da aplicação de conceitos da genealogia do poder, de Michel Foucault; de estudos de Hannah Arendt sobre sistemas totalitários; e de Alfredo Bosi, sobre a relação entre narrativa e resistência.

Com esse propósito, apresentaremos a síntese dos três capítulos que nortearão a exposição do conteúdo a ser discutido na dissertação. No primeiro - **Poder e Repressão** -, abordaremos os conceitos fundamentais da genealogia do poder, a partir de duas obras: *Vigiar e punir* e *Microfísica do poder*, para entender os princípios que regem a criação do sistema prisional e que, embora se reporte ao século XIX, na França, estão presentes nos dias atuais e,

principalmente na década de 1970, no Brasil – época de produção do romance em estudo –, com resultados ou práticas semelhantes. Como esse contexto de produção se dá num regime opressor como o é a ditadura, ressaltaremos aqueles conceitos relativos ao estudo de Foucault sobre as relações de poder de repressão e de resistência, existentes na prisão – criada para atender ao sistema capitalista –, além da produção do saber nessa instituição e da sistematização desse saber em poder disciplinar, para serem aplicados à obra em estudo, haja vista que essas mesmas relações encontram-se presentes numa prisão pertencente a um regime autoritário como a ditadura militar.

Levamos, como hipótese para esse estudo, a idéia de que a obra *Os que bebem como os cães* apresenta a temática universal da relação opressiva do homem pelo seu semelhante, com objetivo de dominação. Por essa razão, e considerando a ditadura militar como contexto de sua produção, abordaremos aspectos do totalitarismo que caracterizam essas relações de poder. Dessa forma, apresentaremos a leitura de Hannah Arendt sobre a origem do totalitarismo, para confirmar a aplicação dos conceitos apresentados por Foucault que, embora retratem um contexto histórico diferente daquele estudado por ele, representam a mesma realidade: o processo de sujeição do homem a um grupo que detém estratégias disciplinares e ideológicas de dominação. A nossa intenção é de apropriarmos-nos dos conceitos tratados nesse capítulo para a análise que ocorrerá na terceira parte desta dissertação.

No segundo capítulo – **Sobre a Resistência** -, apresentaremos, a princípio, um levantamento de estudos feitos sobre a produção romanesca da década de 1970, para entendermos a postura dos escritores da época e a preocupação com o seu fazer literário e as técnicas utilizadas para inovação da literatura num contexto de interdição da palavra. Dentre esses estudos, será apresentada uma apreciação feita ao romance *Os que bebem como os cães* por alguns desses analistas. Em seguida, apresentaremos o estudo sobre a literatura engajada e a literatura de resistência, para entendermos como a literatura manifestou-se durante todo o processo de revolução e opressão política no mundo e, principalmente no Brasil, desde a década de 1950. Dessa forma, o estudo será feito a partir da leitura sobre engajamento literário, de Benoit Denis, e da leitura sobre a relação da resistência (enquanto conceito ético) com a literatura (pertencente ao domínio da estética), na visão de Alfredo Bosi. Este estudo tem como objetivo denominar a obra *Os que bebem como os cães* como uma literatura de resistência, não para categorizá-la, mas como forma de abordagem da análise a ser feita, levando em consideração dois aspectos que, embora intrinsecamente ligados, serão

didaticamente abordados: a resistência como tema da narrativa – numa relação dialética com a repressão – e o processo ficcional no contexto de resistência.

Para tanto, recorreremos ao método crítico de Antonio Candido como suporte teórico de nosso estudo, segundo o qual, além de considerarmos a relação entre os aspectos externos à obra (sociais, psíquicos, históricos) e os seus aspectos internos singulares (linguagem, imagem, criação), como elementos formadores de sua estrutura, ressaltaremos todo e qualquer elemento que possibilite uma interpretação integral da obra. Visto que os aspectos externos são importantes, não como determinantes da obra, mas como seus elementos estruturadores, fez-se necessária uma síntese sobre o contexto histórico de repressão em que foi produzida a obra a ser analisada. E se, nesse contexto, existem relações de poder, há, como resultado dessas relações, a resistência como possibilidade de criar espaços de luta e de transformação. É esse novo poder ou contra-poder que se manifesta na literatura de resistência, quando a obra literária passa a ser um instrumento, utilizado pelo escritor, para resistir à realidade opressiva em que ela foi constituída.

No terceiro capítulo – **Os que bebem como os cães e o jogo de relações entre a repressão e a resistência** – faremos a análise da obra *Os que bebem como os cães*, de Assis Brasil; num primeiro momento, observando as relações de poder – de repressão e de resistência – existentes na ficção, como temas abordados pelo narrador e, portanto, como fatores externos, que serão analisados, num segundo momento, como elementos constitutivos da criação literária os quais, juntamente com a técnica e o poder de imaginação do seu criador, são transformados e apresentados por meios expressivos para exprimir uma visão ímpar de homem e de sociedade. E, dessa forma, poderemos compreender o paradoxo do externo que se torna interno (CANDIDO, 2000, p. 4). Em outras palavras, as relações de repressão e de resistência existentes numa sociedade opressora são matéria-prima de que se utiliza a obra literária para questionar essa realidade.

CAPÍTULO 1 - PODER E REPRESSÃO

“Basta que o ódio esteja suficientemente vivo para que dele se possa tirar alguma coisa, uma grande alegria, não de ambivalência, não a alegria de odiar, mas a alegria de querer destruir aquilo que mutila a vida” (DELEUZE,¹ 1988, p. 33).

A obra *Os que bebem como os cães*, que constituirá o *corpus* de análise de nossa dissertação, apresenta o ambiente da prisão e as relações de poder e de resistência nela existentes. Nessa perspectiva, buscaremos no estudo sociológico de Michel Foucault, sobre a prisão e as relações de poder exercidas sobre os indivíduos enclausurados, a elucidação de conceitos como poder, disciplina, relação saber/poder, repressão, resistência. Um dos aspectos que nos possibilita ver a obra, referida acima, sob a luz dos escritos de Foucault é a presença da repressão e da tortura daqueles que exercem o poder sobre o protagonista, além da sua resistência, num ambiente prisional. Dessa forma, existe uma relação da obra com alguns desses conceitos básicos discutidos por Foucault em seus textos, principalmente em *Vigiar e Punir* e *Microfísica do poder*, os quais servirão como recursos teóricos para subsidiar a referida análise.

Assim, apresentaremos, neste capítulo, a concepção de Foucault sobre a relação saber/poder, a constituição da soberania e da disciplina nas sociedades ocidentais. Em seguida, destacaremos, dentre as estratégias de poder existentes em todos os níveis sociais, o poder disciplinar, através do qual a sociedade moderna constituiu-se e mantém-se até os dias atuais; a constituição da prisão, como invenção extrajudiciária; e a repressão, como estratégia de poder. Concepções das quais nos apropriaremos para interpretarmos a visão de mundo que o narrador imprime sobre as relações de poder manifestadas em suas várias formas como a repressão, a produção de saber e a resistência, em situação de dominação do homem sobre o seu semelhante que, sob o pretexto de tornar possível a vida em sociedade, cria sistemas prisionais para subjugar aqueles que não comungam dos interesses sociais estabelecidos. Nossa intenção não é de dar um viés sociológico à análise para confirmar os estudos de Foucault, mas de considerarmos esses conceitos, já citados, como elementos constitutivos da obra de Assis Brasil, numa de suas possíveis leituras: a dialética¹ do poder numa relação entre a repressão e a resistência.

¹ Usamos, neste estudo, a palavra dialética no sentido hegeliano segundo o qual o processo racional procede pela união incessante de contrários, no caso, a cada relação de repressão há, latente, uma relação de resistência.

E, por fim, apresentaremos conceitos abordados por Hannah Arendt em seu estudo sobre o totalitarismo para uma maior compreensão sobre como o poder é concebido nesse sistema de governo. O motivo dessa escolha deve-se ao fato de acreditarmos que, apesar das diferenças entre um sistema prisional criado para atender às exigências do capitalismo, na França (estudos de Foucault), e um sistema prisional a serviço de um regime ditatorial (ambiente apresentado na obra literária em questão) há pontos de convergência entre estes e também entre o regime totalitário, quando se trata de relações de poder.

Ditadura e totalitarismo, na verdade, são na visão de Spindel (1981) e Moraes (2001), regimes ditatoriais que, para efeito de estudo, são classificados como regimes políticos autoritários que, na América Latina, recebem a denominação de ditaduras; e os regimes totalitários, denominação dada ao nazismo, na Alemanha, e ao fascismo, na Itália. Apesar de aspectos distintivos como o uso da mobilização social para apoiar o regime, da figura do ditador, que é garantido pelo único partido oficial do governo e de uma ideologia definida, que serve de base para a construção de uma nova sociedade, no totalitarismo, ambos são formas de governo das quais a burguesia lança mão quando não tem condições de se estabilizar no quadro de uma democracia e ambos utilizam-se do poder, através de táticas e estratégias de dominação de um grupo minoritário sobre os indivíduos de uma sociedade. Como nossa hipótese é a de que a obra em estudo universaliza o tema da dominação do homem pelo homem e, considerando o momento histórico em que foi produzida, necessitamos de um referencial teórico que cobrisse a lacuna deixada pela leitura de Foucault, já que esta se refere, especificamente, às relações de poder existentes na sociedade capitalista com o objetivo de submeter o corpo ao trabalho. Essa lacuna foi preenchida com a leitura de Arendt (1989) sobre as características e o funcionamento de um regime político opressor, no que concerne às estratégias utilizadas para efeito de dominação, pontos de convergência entre esse regime e o sistema prisional apresentado por Foucault. Embora a leitura dos dois historiadores, mencionados acima, estabeleçam semelhanças e diferenças entre os regimes ditatoriais, a leitura de Arendt, sobre o totalitarismo, é imprescindível para a comparação de conceitos próprios desse regime e dos conceitos construídos na genealogia do poder, de Foucault, para uma análise que considera os aspectos externos, portanto sociais e ideológicos, como elementos constitutivos da obra em estudo.

1.1 SOBRE O PODER

Na sua *Microfísica do poder* (2004a), Foucault ressalta que os mecanismos de poder nunca foram muito estudados na história. Estudaram-se as pessoas que detiveram o poder: reis, generais, a história das infra-estruturas econômicas, a das instituições, mas “o poder em suas estratégias, ao mesmo tempo gerais e sutis, em seus mecanismos, nunca foi muito estudado”.(p. 141).

A questão do poder surgiu, como tema de pesquisa, no momento em que Foucault reformulava seus objetivos teóricos e interessou-se por projetos políticos específicos, como a denúncia da violência nas prisões, quando participou do Grupo de Informação das Prisões (G.I.P.), no período de 1971 a 1973, em que eram criadas condições para que os presos pudessem falar, por si mesmos, das condições vividas por eles. Dessas análises, Foucault deu prosseguimento à pesquisa sobre a história das penalidades e a relação específica de poder sobre os indivíduos enclausurados. Fase, segundo Blanchot (s.d., p. 43), “da emergência da política no trabalho e na vida de Foucault”.

Utilizando-se do método genealógico, que consiste em combater a idéia de que o poder estaria exclusivamente ligado ao aparelho de Estado e exercendo-se de forma repressiva, Foucault buscou refletir sobre o poder, seus mecanismos, seus efeitos, suas relações e os seus dispositivos que são exercidos em diferentes níveis da sociedade, criando uma rede de micro-relações de força com efeitos simultaneamente locais e globais: uma microfísica do poder. Ao responder a essas questões, apresenta duas concepções que têm em comum o que ele chamou de economismo na teoria do poder: a concepção jurídica ou liberal do poder político – tal como é encontrada nos filósofos do séc. XVIII – e a concepção marxista. Para a primeira, o poder é concreto e cada indivíduo o detém, podendo cedê-lo parcial ou totalmente para constituir um poder político, na soberania política; para a segunda, há uma funcionalidade econômica do poder: o poder teria, como papel, manter relações de produção e reproduzir uma dominação de classe que o desenvolvimento, com a apropriação das forças produtivas, criou. Dessa forma, o poder político teria encontrado na economia a sua razão histórica de ser. No entanto, a genealogia propõe-se a uma análise não-econômica e a uma concepção não-jurídica do poder:

Se o poder é em si próprio ativação e desdobramento de uma relação de força, em vez de analisá-lo em termos de cessão, contrato, alienação, ou em termos funcionais de reprodução das relações de produção, não deveríamos analisá-lo acima de tudo em termos de combate, de confronto e de guerra? (FOUCAULT, 2004a, p. 176)

Daí a idéia do genealogista de mostrar que o poder não se dá, nem se troca, mas se exerce; que ele só existe em ação; não é acima de tudo manutenção e reprodução das relações econômicas, mas, principalmente, uma relação de força, não necessariamente repressiva.

O deslocamento dos conceitos foi resultado dos estudos de Foucault sobre a formação histórica das sociedades capitalistas, da pesquisa minuciosa de documentos, depoimentos e regimentos internos sobre a instituição carcerária e a constituição do dispositivo da sexualidade. Ele percebeu a existência de formas de exercício de poder diferentes do Estado que, embora ligadas a este, possuem características próprias para dar-lhe sustentação e eficácia (MACHADO, 1988). Assim, o poder deve ser analisado não como fenômeno de dominação de um indivíduo sobre outro, pois é algo que só funciona em cadeia, não está localizado em nenhum lugar, nem sob domínio de alguém; mas como algo que “funciona e se exerce em rede” que passa pelos indivíduos, os quais são, na realidade, efeitos do poder, ao mesmo tempo em que são também o “seu centro de transmissão” (FOUCAULT, 2004a, p. 183), pois o indivíduo não é o outro do poder: é um de seus primeiros efeitos. Isso significa que o indivíduo não é concebido como uma matéria ou alvo em que o poder seria aplicado, submetendo-o, mas como ser que circula nas malhas do poder e pode tanto sofrer sua ação quanto exercê-la. A partir de sua ação, o poder constitui o indivíduo, identificando-se no seu corpo, nos gestos, discursos e desejos.

Do ponto de vista metodológico, o que fez o autor foi estudar o poder nas suas técnicas mais elementares, nos mecanismos “infinitesimais” (FOUCAULT, 2004a, p. 184) – no âmbito da família, da vizinhança, dos médicos – ligados à produção de saberes que foram transformados e utilizados, em um dado momento histórico, como mecanismos de controle cada vez mais gerais e tornaram-se economicamente vantajosos e politicamente úteis para o sistema estatal. É preciso, propôs, “estudar o poder, a partir das técnicas e táticas de dominação” (FOUCAULT, 2004a, p. 186).

Para afirmar que o método chamado por Foucault de análise ascendente do poder é profícuo, Blanchot afirma que na obra daquele autor, *História da sexualidade – vontade de saber*:

Nunca Foucault se explicou tão claramente sobre o Poder que não se exerce a partir de um Lugar único e soberano, mas vem de baixo, das profundezas do corpo social, derivando de forças locais, móveis e transitórias, por vezes minúsculas, até se ordenar em homogeneidades poderosas que certas orientações convergentes tornam hegemônicas (BLANCHOT, [s. d.], p. 57).

Para esclarecer o abandono, por Foucault, de um certo número de postulados que marcaram a posição tradicional da esquerda – tais como: o postulado da propriedade, o postulado da localização, o postulado da subordinação, o postulado da essência ou do atributo, o postulado da modalidade e o postulado da legalidade –, apresentaremos as conclusões de Deleuze (1985) sobre esse aspecto. De acordo com o primeiro postulado, uma classe seria detentora do poder por ela conquistado, enquanto, para Foucault, o poder é uma estratégia ou o efeito de um conjunto de posições estratégicas de quem o exerce e não algo ou um direito adquirido por uma classe ou instituição. O postulado da localização, ou seja, de que o poder seria poder de Estado, localizado no aparelho de Estado, é combatido por Foucault ao advertir que o próprio Estado é resultante de uma ‘microfísica do poder’ (p. 35), ou seja, o poder exercido não pode ser concebido como uma propriedade, mas é uma estratégia cujos efeitos de dominação são atribuídos a manobras, táticas e técnicas, numa rede de relações sempre em atividade e em luta, em mecanismos de poder muitas vezes mínimos, de origens diferentes que se repetem, apóiam-se uns sobre os outros e que se expandem por toda a sociedade, funcionando fora, abaixo e ao lado dos aparelhos de Estado que, por sua vez, recorrem a eles e mantêm-se através deles. O terceiro postulado – o da subordinação –, segundo o qual o poder como aparelho de Estado é subordinado a um modo de produção, é também questionado por Foucault, pois, mesmo havendo possível correspondência entre os regimes primitivos e sistemas de produção, torna-se difícil admitir, em última instância, essa determinação econômica. O quarto postulado afirma que o poder teria uma essência e seria um atributo que qualifica de dominantes aqueles que o possuem e de dominados aqueles sobre os quais é exercido; a crítica de Foucault a esse postulado é que o poder é relação de forças que passa pelas forças dominantes e pelos dominados, atravessa-os, apóia-se neles e insere-se onde existem singularidades em níveis muito elementares e cotidianos, como nas relações familiares, entre vizinhos, entre alunos e mestres, ou médicos e doentes. Do mesmo modo que o poder investe sobre o indivíduo, este, em sua luta contra aquele, apóia-se no ponto em que o poder o afeta. No quinto postulado, apontado por Deleuze, crê-se que o poder agiria por violência, reprimindo como polícia ou por ideologia, iludindo como propaganda. Foucault não ignora a repressão e a ideologia, mas afirma que, mesmo sendo aplicado sobre as almas e dirigido aos corpos, o poder não necessariamente utiliza-se da ideologia e da repressão respectivamente, pois a relação de poder dá-se numa relação de força com a força, de uma ‘ação sobre uma ação’ (DELEUZE, 1985, p. 38), e não de uma força sobre um ser, como no caso da violência; além disso, antes de ideologizar, o poder produz verdade: “deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que

uma instância negativa que tem por função reprimir” (FOUCAULT, 2004a, p. 8). Finalmente, quanto ao postulado da legalidade, o poder de Estado estaria garantido pela lei que seria vista como “resultado de uma luta ganha pelos mais fortes” (DELEUZE, 1985, p. 39), no entanto, Foucault afirma que a lei é composta de ilegalismos que mantêm os interesses das classes dominantes e tolera os da classe dominada ou utiliza-os como meio de dominação.

Dessa forma, Deleuze (1985) apresenta as três rubricas nas quais estão desenvolvidas as grandes teses de Foucault sobre o poder: a de que ele não é necessariamente repressivo; a de que ele se exerce antes de se possuir; e a de que passa tanto por dominados quanto por dominantes, pois o poder é uma relação de forças e não uma forma. Há sempre uma relação de forças, não há outro ser além da relação.

São essas rubricas e esses postulados que nortearam o estudo de Foucault sobre a genealogia do poder.

1.2 A GENEALOGIA DO PODER

Foucault inicia seu livro *Vigiar e punir* apresentando como objetivo elaborar “uma história correlativa da alma moderna e de um novo poder de julgar, uma genealogia do atual complexo judiciário onde o poder de punir se apóia, recebe suas justificações e suas regras, estende seus defeitos e mascara sua exorbitante singularidade” (2004 b, p. 23).

Para isso, determinou quatro regras de análise: a) não ver os mecanismos punitivos unicamente em seus efeitos repressivos, mas ver a punição como uma função social complexa; b) analisar esses mecanismos como técnicas políticas; c) colocar essas técnicas no princípio de humanização da penalidade e do conhecimento do homem; e d) verificar se a sujeição dá ao homem o caráter de objeto do saber científico.

O autor afirma que o corpo, além dos estudos da patologia, fisiologia e biologia também está mergulhado num campo político, no qual as relações de poder investem sobre ele (marcando-o, supliciando-o, dirigindo-o, sujeitando-o a trabalhos, etc) em relações complexas e recíprocas de dominação e como força de produção, mas sua constituição como força de trabalho só é possível num sistema de sujeição em que, ao mesmo tempo, esse corpo é produtivo e submisso. Tal sujeição dá-se não só por instrumentos de violência e ideológicos, mas pode ser sutilmente calculada, organizada e tecnicamente pensada e, no entanto, continuar a ser de ordem física, ou seja, há um saber do corpo que não é a ciência de seu funcionamento e o controle de suas forças, mas a capacidade de vencê-las, uma “tecnologia

política do corpo” (FOUCAULT, 2004b, p. 26). Essa tecnologia é raramente formulada em discursos contínuos e sistemáticos e não passa de uma instrumentação multiforme e talvez, por isso, não possa ser localizada quer numa instituição, quer num aparelho do Estado, apesar de os mesmos recorrerem a ela para utilizá-las e impor algumas de suas maneiras de agir:

Trata-se de alguma maneira de uma microfísica do poder posta em jogo pelos aparelhos e instituições, mas cujo campo de validade se coloca de algum modo entre esses grandes funcionamentos e os próprios corpos com sua materialidade e suas forças. Ora, o estudo dessa microfísica supõe que o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma ‘apropriação’, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas; que se desvele nele antes uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade, que um privilégio que se pudesse deter; que lhe seja dado como modelo antes a batalha perpétua que o contrato que faz uma cessão ou a conquista que se apodera de um domínio (FOUCAULT, 2004b, p. 26).

Nessa perspectiva, o autor registra a ocorrência de uma revolução dos meios coercitivos utilizados desde o século XVII aos tempos modernos, na Europa, observando sempre as relações de poder, mascaradas em nome do corpo social. São três as modalidades através das quais se exerce o poder de punir, três tecnologias de poder: o corpo supliciado, a alma manipulada através de representações e o corpo que passa a ser treinado para a obediência, como reproduzimos a seguir:

1 - O suplício: ritual que obedece a duas exigências. Em relação à vítima, deve ser marcante: “destina-se, ou pela cicatriz que deixa no corpo, ou pela ostentação de que se acompanha, a tornar infame aquele que é sua vítima; [...] e pelo lado da justiça que o impõe, o suplício deve ser ostentoso, deve ser constatado por todos, um pouco como seu triunfo” (FOUCAULT, 2004b, p. 31-32). Dessa forma, o castigo não é medido como reparação de um dano, mas para afirmação enfática do poder e de sua superioridade intrínseca, que não é a do direito, mas a da força física do soberano, mais do que obra da justiça. A cerimônia do suplício impõe a relação de força que é dar poder à lei.

2 - A punição: princípio da penalidade humana, com a apropriação absoluta da terra pelos burgueses, provocando ilegalidade dos campesinatos e, depois, com a propriedade comercial e industrial implicando um investimento e aumento geral da riqueza, além do grande crescimento demográfico, o alvo da ilegalidade popular passa da linha dos direitos (direito de pasto livre, de recolher lenha, abandono de obrigações que eram essenciais à sobrevivência dos colonos) para apropriação dos bens (a pilhagem, o roubo passa a ser uma ilegalidade a ser punida). Esse fato gerou uma intolerância por parte da sociedade, afetada por

essa ilegalidade, e forçou uma reforma penal, no século XVIII, constituída de uma nova economia e uma nova tecnologia do poder.

Os reformadores buscaram dar ao poder de punir um instrumento econômico que pudesse atender a uma classificação paralela dos crimes e dos castigos e à necessidade de uma individualização das penas, conforme as características singulares de cada criminoso, sem ignorar a necessidade de punir o suficiente para impedir uma desordem futura. “Punir seria uma arte dos efeitos” (FOUCAULT, 2004b, p.78), ou seja, a pena devia ser calculada não em função do crime, mas de sua possível repetição: seria atribuída de maneira que o malfeitor não quisesse repetir o crime, nem fosse exemplo a ser imitado. A função mais importante da punição, de acordo com esses reformadores, seria prevenir.

Essa humanização das penas exigia um deslocamento do ponto de aplicação do poder: não mais o corpo através do suplício, mas o espírito, ou antes, um jogo de representações e de sinais que circulem discretamente, mas com necessidade e evidência no espírito de todos. A lembrança da dor ou do inconveniente da punição impede a sua reincidência e previne atos semelhantes, no futuro, por parte da sociedade. O castigo não é mais sobre o corpo, mas atua profundamente sobre o coração, o intelecto, a vontade e as disposições. Dessa forma, o criminoso era julgado não pelo ato circunstancial do crime, mas seria necessário conhecê-lo, saber das relações entre ele, seu passado e o crime; saber o que se podia esperar dele no futuro, enfim, o castigo agia sobre a alma do criminoso. Ele passou a ser punido pela economia interna de uma pena que, embora sancionasse o crime, podia modificar-se conforme se transformasse o seu comportamento de condenado. Desse modo, “todo um conjunto de julgamentos apreciativos, diagnósticos, prognósticos, normativas, concernentes ao indivíduo criminoso encontrou acolhida no sistema penal” (FOUCAULT, 2004b, p. 21). É uma “semiotécnica” (p. 86) com a qual se arma o poder de punir: utilizando-se da semiologia, o poder inscreve-se sobre o espírito do indivíduo, submetendo seu corpo pelo controle das idéias. É, portanto, uma forma de punição mais econômica e eficaz do que os suplícios feitos em público para ressaltar o poder do soberano.

3 - A prisão: aparelho de poder e de saber – a partir do código penal de 1810, na França – passa a ser a forma de castigo essencial. que, de certa forma, atendia aos princípios gerais da reforma penal e, principalmente, tornava-se aparelhos de saber que organizavam um saber individualizante, tendo por referência não o crime cometido, mas a virtualidade dos perigos contidos no indivíduo observado cotidianamente.

Dessa forma, o corpo e a alma formam o elemento submetido à intervenção punitiva. Os instrumentos utilizados são formas de coerção, esquemas de limitação aplicados e repetidos, buscando, nessa técnica, não a reconstrução de um sujeito de direito, mas um sujeito submisso a “uma autoridade que se exerce continuamente sobre ele e em torno dele, que ele deve deixar funcionar automaticamente nele” (FOUCAULT, 2004b, p.104).

1.3 O PODER SABER

Se o poder é um assunto que passou despercebido aos historiadores, a sua relação com o saber, a incidência de um sobre o outro são ainda uma incógnita que Foucault buscou desvendar em sua obra *Microfísica do poder*. O Humanismo deixou como herança a idéia de que, a partir do momento em que se atinge o poder, deixa-se de saber e somente aqueles que se distanciam do poder podem descobrir a verdade. Todavia, o genealogista fez uma articulação do poder com o saber:

Não podemos nos contentar em dizer que o poder tem necessidade de tal descoberta, desta ou daquela forma de saber, mas que exercer o poder cria objetos de saber, os faz emergir, acumular informações e as utiliza [...] O exercício do poder cria perpetuamente saber e inversamente, o saber acarreta efeitos de poder [...] não é possível que o poder se exerça sem saber, não é possível que o saber não engendre o poder (FOUCAULT, 2004a, p. 141).

Para o autor, a partir do século XIX, formou-se um saber do homem que nasceu das práticas sociais de controle e da vigilância. Este saber não se impôs a um sujeito de conhecimento, previamente através de relações sociais e condições econômicas, como denuncia o marxismo, mas fez nascer um novo tipo de sujeito de conhecimento (FOUCAULT, 2003); ou seja, tanto os sujeitos de conhecimento, quanto as relações de verdade são constituídos através de condições políticas, econômicas de existência. Estas são o “solo” (p.27) em que se formam o sujeito, os domínios de saber e as relações com a verdade. Daí a não aceitação de Foucault de delimitar os efeitos de poder ao âmbito da ideologia, pois, segundo ele, nas análises que privilegiam a ideologia, supõe-se um sujeito, cujo modelo foi fornecido pela Filosofia Clássica, que seria dotado de uma consciência da qual o poder viria apoderar-se (FOUCAULT, 2004a).

O poder, para ser exercido nos mecanismos mais sutis, necessita formar, organizar e pôr em circulação um saber ou aparelhos de saber. Poder e saber estão imbricados entre si e encontram-se enraizados naquilo que constitui as práticas sociais.

No século XIX, foram criadas instituições como fábricas, escolas, hospitais psiquiátricos e prisões – nomeadas por Foucault como instituições de seqüestro – com a finalidade de ligar, respectivamente, os indivíduos aos aparelhos de produção, formação, reabilitação ou correção. Dentre as funções dessas instituições, está a de criar um poder polimorfo ou polivalente (político, econômico e judiciário) que é atravessado pelo “poder epistemológico [isto é], poder de extrair dos indivíduos um saber e extrair um saber sobre estes indivíduos submetidos ao olhar e já controlados por estes diferentes poderes” (FOUCAULT, 2003, p. 121). Assim, a partir da observação do comportamento do operário, por exemplo, de suas pequenas descobertas, invenções e adaptações, extrai-se desse indivíduo um saber técnico que permite um reforço do controle de sua produtividade e dos demais operários. Além disso, há também o saber clínico extraído da observação do indivíduo inserido nessas instituições, que resultará na sua classificação, no registro e na análise e comparação de seu comportamento. Portanto, ao lado do saber tecnológico, próprio a todas as instituições de seqüestro, há também um saber de observação que constituirá as chamadas ciências do homem – a psicologia, a psiquiatria, a pedagogia, a criminologia – e o homem como objeto da ciência:

É assim que os indivíduos sobre os quais se exerce o poder ou são aquilo a partir de que se vai extrair o saber que eles próprios formaram e que será retranscrito e acumulado segundo novas normas, ou são objeto de um saber que permitirá também novas formas de controle. (FOUCAULT, 2003, p. 122).

Dessa maneira, para Foucault (2004a) o poder produz saber e a constituição de um saber sobre o corpo só foi possível através de um conjunto de disciplinas militares e escolares. Além disso, todo saber é político porque tem sua gênese em relações de poder. É assim que o hospital não é apenas local de cura, mas também instrumento de produção, acúmulo e transmissão de saber. Há, portanto, nas referidas instituições de seqüestro, um poder que investe sobre o corpo, buscando, na sua articulação com o saber, a sujeição de indivíduos por práticas normalizadoras, corretivas e punitivas. Sendo assim, não se deve descrever os efeitos de poder sempre de forma negativa, pois ele não só exclui, reprime, censura, mascara, mas, na verdade, produz realidade, produz campos de objetos e rituais de verdade. É dessa produção que se originam o indivíduo cultural e o conhecimento.

A prática do exame está no centro dos processos que constituem o indivíduo como efeito de poder e como objeto de saber. Desse modo, o indivíduo é uma realidade fabricada por uma tecnologia específica de poder: a disciplina. Em nossa análise, buscaremos entender,

na ficção, como os guardas do sistema opressor estabelecem as práticas disciplinares sobre o protagonista e como este constitui saberes que o levam a uma ação de contra-poder.

1.4 SOBERANIA E DISCIPLINA

Na década de 1970, Foucault procurou discernir os mecanismos existentes entre as regras do direito que delimitam, formalmente, o poder e os efeitos de verdade que esse poder produz. Nesse estudo, ele adota, como princípio geral, desconsiderar o papel que o Direito tem, desde a Idade Média aos nossos dias: a legitimação do poder, ou seja, da soberania e a obrigação legal da obediência. Ao contrário disso, deve fazer aparecer o fato da dominação e, além de mostrar que o Direito é o instrumento dessa dominação, também apresenta relações que não são relações de soberania, mas de dominação, “múltiplas formas de sujeição que existem e funcionam no interior do corpo social” (FOUCAULT, 2004a, p. 181).

Além desse princípio, adota precauções metodológicas, dentre as quais a de examinar como a punição e o poder de punir materializavam-se em instituições locais, regionais e materiais, ou seja, captar o poder onde ele se torna capilar, nas últimas ramificações da sociedade – no bojo da família, da vizinhança, das células mais elementares da sociedade que foram os primeiros agentes de controle e de punição - e não como formas regulamentares e legítimas do poder da sociedade monárquica ou democrática. Outra precaução foi a de “captar a instância material de sujeição, enquanto constituição dos sujeitos” (FOUCAULT, 2004a, p 182) pelos efeitos de poder.

A sociedade feudal, na interpretação de Foucault (2004a), possuiu uma teoria da soberania que abarcava todo o corpo social. No entanto, ocorreu, nos séculos XVII e XVIII, a invenção de uma nova mecânica de poder apoiada mais nos corpos e seus atos que na terra e seus produtos. Esse tipo de poder, que era exercido através da vigilância, baseava-se no princípio da nova economia do poder em que havia, simultaneamente, crescimento das forças dominadas e aumento da força e da eficácia de quem as dominava. É o poder disciplinar, fundamental para a constituição do capitalismo industrial e da sociedade emergente. Assim, nas sociedades modernas, a partir do século XIX até hoje, segundo Foucault, vemos um exercício de poder que se dá dentro dos limites da soberania e dos mecanismos de disciplina. Estes criam múltiplos domínios de conhecimento para definir o código da normalização cujo horizonte teórico será o domínio das ciências humanas com seus mecanismos de coerções disciplinares.

A sociedade disciplinar – denominação dada por Foucault (2003) à sociedade contemporânea – constituiu-se, em fins do século XVIII e início do século XIX, com a reforma dos sistemas judiciário e penal. Essas transformações consistem na re-elaboração teórica da lei penal, baseadas nos estudos de Beccaria, Bentham e Brissot. Os princípios teóricos dessa lei são três: o princípio primeiro e fundamental de que o crime, a infração deixa de ter relação com a falta moral ou religiosa e, para que haja infração, deve haver uma lei formulada pelo poder político. No segundo princípio, a lei define como repreensível o que é nocivo à sociedade e para o terceiro, o crime é um dano à sociedade. A partir dessas teorias, são constituídos quatro tipos de punição: a deportação, a exclusão na própria sociedade pela exposição pública da pessoa, a reparação do dano social com o trabalho forçado e a pena de Talião (FOUCAULT, 2004b).

No entanto, esses projetos foram substituídos pelo aprisionamento. A prisão, que já coexistia no século XVIII com as referidas punições, surgiu no início do século XIX como instituição, sem justificativa teórica. Segundo Araújo (2001), a hipótese de Foucault é a de que ela se constituiu por uma necessidade social, econômica e política e não por necessidade interna do aparelho judiciário. As penalidades passaram a ser um controle sobre indivíduos não pelos atos que praticavam, mas pela sua virtualidade de comportamento que as infrações representavam, ou seja, controle do que podiam fazer, do que eram capazes de fazer, do que estavam sujeitos ou na iminência de fazer. Esse controle passou a ser feito por uma série de poderes laterais à margem da justiça, como a polícia e uma rede de instituições de vigilância e de controle.

Esse esquema de controle e vigilância, chamado por Foucault (2004b) de “Ortopedia social”, foi apresentado por Bentham a partir do *Panopticon* - forma de arquitetura que permite um tipo de “poder de espírito sobre o espírito” (FOUCAULT, 2004b, p. 170) – que era um edifício em forma de anel, dividido em pequenas celas, no meio do qual havia um pátio com uma torre no centro, de onde um vigilante observava tudo o que fazia o indivíduo enclausurado, sem que ninguém pudesse vê-lo. Esse vigilante exercia sobre o encarcerado um poder e, ao mesmo tempo, constituía, sobre aquele que vigiava, um saber – saber de vigilância. Essa base do poder, o saber-poder, organiza-se em torno da norma pelo controle dos indivíduos, ao longo de sua existência; um saber que tem, como característica, determinar se um indivíduo se conduz ou não como deve, conforme ou não à regra, e se progride ou não; enfim, um horizonte teórico de domínio das chamadas ciências humanas – psiquiatria, psicologia, sociologia – (FOUCAULT, 2003).

Na Inglaterra, esses mecanismos de controle originaram-se de grupos espontâneos de pessoas e de instituições religiosas que, para escapar das punições descritas pelo direito penal, atribuíam, a si, os instrumentos de controle que mais tarde foram apropriados pelo estado e transformados em estratégias disciplinares. Segundo Foucault, o que era autodefesa, no século XVII, passou a ser instrumento de poder, no século XVIII. Nesse caso, vê-se o saber-poder produzindo relações de poder da periferia para o centro, ou seja, o Estado, a princípio, não exerce o poder. Na França, diferentemente, os instrumentos estatais para controlar a aristocracia e burguesia, como a polícia e as famosas *lettres-de-cachet* (ordem do rei que obrigava uma pessoa a fazer algo, ou instrumento de punições), foram reutilizados de baixo para cima, ou seja, o povo apropriava-se desses instrumentos para exigir do rei a punição dos parentes, vizinhos e outros que infringiam as normas (FOUCAULT, 2003).

Foucault (2003) afirma, ainda, que a origem do processo de controle social, no século XVIII, está na materialidade da riqueza industrial e agrícola, bem como na nova distribuição espacial e social dessa riqueza. Esses controles sociais estabelecidos pelo poder, pelos proprietários e industriais foram tomados de controles populares e revestidos de uma versão autoritária do poder.

1.5 A PRISÃO

No estudo feito sobre a prisão, Foucault (2004b) não se limitou aos discursos formulados sobre essa instituição, mas estudou aqueles que vieram das prisões, dos regulamentos que as constituíram, do seu funcionamento, estratégias, etc. Com base nesse estudo, afirma que no fim do século XVIII e início do século XIX percebeu-se que era mais rentável vigiar que punir. À medida que as transformações sociais ocorriam, os ajustes institucionais que acarretaram a mudança do regime político, e as delegações do poder foram modificadas, os mecanismos de poder sobre o corpo dos indivíduos foram se inserindo nos gestos, atitudes e discursos desses indivíduos, pois a prisão, no seu projeto original, deveria ser um instrumento tão aperfeiçoado quanto a escola, ou o hospital a fim de transformar os criminosos em gente honesta e produtiva. Dessa forma, criou-se a instituição prisão, caracterizando o poder de punir como função geral da sociedade, que passou a descartar todas as demais formas de punição. Com seu duplo fundamento: o jurídico-econômico – na forma de “privação da liberdade” (p. 196), durante o tempo de pena estabelecido – e o técnico-disciplinar, a prisão é encarregada de transformar os indivíduos em pessoas dóceis, para o seu retorno à sociedade.

Em seu caráter reformatório, a prisão deveria obedecer a três princípios: o isolamento – condição primeira da submissão total; o trabalho – como agente da transformação carcerária, levando o prisioneiro violento a ocupar-se e atender às suas necessidades; e a autonomia ao julgamento penitenciário para avaliar o desempenho do condenado e atenuação ou interrupção da pena.

Para tal desempenho, deveria haver vigilância permanente e registro do comportamento de cada detento e de suas melhoras. O tema do *Panóptico de Betham* – programa arquitetural em que todos os prisioneiros dispostos em cela, ao redor de uma torre central, seriam observados e anotados num sistema de documentação individualizante e permanente – foi bastante discutido como o mais eficaz na busca de uma humanização dos códigos e de uma nova teoria penitenciária e tornou-se, por volta dos anos 1830-1840, o programa arquitetural de grande parte dos projetos de prisão:

Trata-se, de qualquer maneira, de fazer da prisão um local de constituição de um saber que deve servir de princípio regulador para exercício da prática penitenciária. A prisão não tem só que conhecer a decisão dos juízes e aplicá-la em função dos regulamentos estabelecidos, ela tem que coletar permanentemente do detento um saber que permitirá transformar a medida penal em uma operação penitenciária que fará da pena tornada necessária pela infração, uma modificação do detento útil para a sociedade (FOUCAULT, 2004b, p. 210).

No entanto, desde 1820, constatou-se que a prisão fabricava novos criminosos e que, a partir daí, novos mecanismos de poder foram criados, como a utilização dos delinquentes no domínio econômico e político: pois o indivíduo que passava pela prisão, quando retornava à sociedade, já era, através de mecanismos de moralização, considerado perigoso tanto para os ricos, quanto para os pobres, não lhe restando outra saída, senão a delinquência, que passaria despercebida – tolerada – desde que ele fosse estrategicamente arregimentado pela polícia para infiltrá-lo nos grupos sociais e políticos, tornando-se informante dos movimentos de revolta, greves operárias, ou mesmo constituir um exército paralelo (FOUCAULT, 2004b).

Os anos 1840 marcam a época em que se inicia a “longa concubinação entre a polícia e a delinquência” (FOUCAULT, 2004a, p.136). Através da utilização dos delinquentes, estabeleceu-se um aparelho que permite controlar todo campo social, funcionando como um observatório político:

Nas ilegalidades, o sistema polícia-prisão corresponde a uma delinquência manejável [...] De maneira que se deveria falar de um conjunto cujos três termos (polícia – prisão - delinquência) se apóiam uns sobre os outros e formam um circuito que nunca é interrompido. A vigilância policial fornece à prisão os infratores que esta transforma em delinquentes, alvos e auxiliares dos controles

policiais que regularmente mandam alguns deles à prisão (FOUCAULT, 2004b, p. 234).

Além disso, a certeza da delinqüência garante a presença da polícia na sociedade e o controle policial da população. A polícia só tem razão de existência pela presença dos delinqüentes.

Assim, a prisão passa de seu projeto reformatório para a função de vigiar e punir delinqüentes: garantir mecanismos de vigilância contínua e de tecnologia disciplinar, a qual exclui, pune, separa, conhece o indivíduo numa ação repetitiva e ininterrupta, de forma “onidisciplinar” (FOUCAULT, 2004b, p.198), ou seja, a disciplina deve observar todos os aspectos do indivíduo, a saber, o moral, comportamental e aptidão para o trabalho. Sobre essa disciplina, Deleuze (1985) afirma que ela:

Não pode se identificar com uma instituição nem com um aparelho, exatamente porque ela é um tipo de poder, uma tecnologia, que atravessa todas as espécies de aparelhos e instituições para reuni-los, prolongá-los, fazê-los convergir, fazer com que se apliquem de um novo modo. (p. 35).

Em todas as instituições intraestatais – orfanatos, escolas, penitenciárias, asilos – passam a funcionar mecanismos que corrigem e punem desde a mais ínfima infração até os atos mais violentos. Essas práticas instauradoras de saber e poder multiplicam-se no que Foucault chamou de arquipélago carcerário. Vigiar favorece tanto o processo produtivo, pois o operário sente-se controlado e busca melhor desempenho em seu trabalho; quanto, na escola, favorece o processo pedagógico, através dos monitores, das divisões de tarefas, das classificações através de provas e exames. Além disso, com a prática do exame que combina vigilância e normalização, produz-se verdade sobre os indivíduos em cada relação sua com o saber, distinguindo-os, dessa forma, numa “anatomia política” (FOUCAULT, 2004b, p. 119), através de estratégias de poderes disciplinares que trabalham o corpo dos homens, tornando-os submissos e exercitados, corpos dóceis: “o corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, desarticula-o e recompõe-no” (p 119). Esse poder disciplinar aumenta a força do corpo a qual - em termos econômicos - é maximalizada como força útil e, ao mesmo tempo, diminui essa mesma força que, em termos de obediência, é reduzida minimamente como força política (FOUCAULT, 2004b, p.182).

Dessa forma, esse poder tem como características básicas de disciplina: a organização do espaço com a distribuição dos indivíduos, através de espaço individualizado classificatório, seguindo o objetivo que se deseja deles: formar, reformar, corrigir ou qualificar para o

trabalho nas escolas, hospitais, prisões e fábricas – base para uma microfísica de um poder que Foucault (2004b, p.123) chama de celular. A segunda característica é o controle do tempo que estabelece uma sujeição do corpo ao tempo, garantindo a este uma maior eficácia na manipulação daquele corpo (característica orgânica), ou seja, o corpo é treinado para desempenhar tarefas da maneira mais eficaz e em menor espaço de tempo. O controle de vigilância contínua e permanente é a terceira característica da disciplina: o indivíduo é submetido a tarefas repetitivas e gradativas, sempre sob um olhar de comando que o esquadrinha, caracteriza-o em relação aos outros, e qualifica-o, a partir do controle de tempo em que executa essas tarefas, criando séries individuais que evoluem pela continuidade e pela coerção, levando-o a um crescimento na execução dessas tarefas e à acumulação desse tempo, tornando-o útil (característica genética). E, finalmente, a quarta característica: a combinação de forças (característica combinatória), em que o objetivo da disciplina não é simplesmente o de repartir os corpos e extrair deles o tempo e a sua força, mas de extrair a máxima quantidade de forças de cada um e combiná-la para um resultado positivo. Essa combinação exige um sistema preciso de comando, de forma que o indivíduo não precise entender o processo produtivo em que está inserido, mas que execute a tarefa como desejado pelo agente de disciplina (FOUCAULT, 2004b, p. 121-141).

Esse comando é possível através das táticas militares ou políticas que adestram os indivíduos, não para reduzir-lhes as forças, mas para multiplicá-las e utilizá-las. Assim, o poder disciplinar fabrica indivíduos não só através de pequenas técnicas de vigilância múltiplas de olhares discretos que não são vistos, mas também observam e registram novos saberes sobre o homem para, através de técnicas novas, para sujeitá-lo e utilizá-lo como força produtiva ou corpo dócil politicamente.

Foucault (2004a, p. 218-219) afirma que essa tecnologia de poder, essas táticas que instauram o saber e o poder foram inventadas a partir de condições locais e de urgências particulares e foram depois articuladas através de diferentes mecanismos de poder – o que ele denominou de microfísica de poder. Esta seria a característica das sociedades do século XIX: o poder torna-se uma maquinaria de que ninguém é titular, todos estão circunscritos a ele: os que exercem o poder e os que são atravessados por ele. Dessa forma, segundo o teórico, a burguesia percebe que deve inventar novas tecnologias que assegurem a irrigação dos efeitos do poder por todo o corpo social, pois apenas uma nova constituição ou uma legislação não seria suficiente para garantir-lhe a hegemonia.

Além disso, das técnicas de poder desenvolvidas à época moderna, o olhar, como técnica disciplinar utilizada numa estrutura panóptica, teve uma grande importância. Prova disso, foi a aprovação dessa estrutura – propícia para a observação dos indivíduos que nela se encontram - em várias instituições como escolas militares, hospitais e, principalmente nas estruturas prisionais, depois do final do século XVIII. No entanto, Foucault adverte que “seria falso dizer que o princípio da visibilidade comanda toda a tecnologia do poder desde o século XIX” (FOUCAULT, 2004a, p. 211). Além disso, adverte também sobre o conjunto de resistências ao *panopticon*, em termos de tática e de estratégia, pois as análises dos mecanismos de poder não tendem a mostrar que o poder é sempre anônimo e vencedor. Há sempre a possibilidade de resistência e de contra-ataque, pois cada ofensiva “serve de ponto de apoio a uma contra-ofensiva” (FOUCAULT, 2004a, p. 226).

Em seus estudos sobre a prisão, participando do G.I.P., grupo no qual investigava a prisão, o genealogista observou uma espécie de discurso contra o poder, um contra-discurso expresso pelos prisioneiros ou pelos considerados delinquentes, e desabafa:

O que é fascinante nas prisões é que o poder não se esconde, não se mascara cinicamente, se mostra como tirania levada aos mais ínfimos detalhes e, ao mesmo tempo, é puro [...] pode inteiramente se formular no interior de uma moral que serve de adorno a seu exercício: sua tirania brutal aparece então como dominação serena do Bem sobre o Mal, da ordem sobre a desordem (FOUCAULT, 2004a, p. 72-73)

A partir do momento em que há poder, há possibilidade de resistência. A resistência é co-extensiva a ele e, para que seja eficaz, é necessário ser como ele: produtiva, móvel e vir de baixo, distribuindo-se estrategicamente, pois não existe o lugar da resistência, mas pontos móveis e transitórios que se distribuem (assim como o poder) por toda a estrutura social (FOUCAULT, 2004a, p. 241).

Essa concepção do poder, como poder disciplinar; da resistência, como um contra-poder, e da realidade da prisão, como acima descrita pelo teórico, será a que desejamos empregar na análise a que nos propomos.

1.6 REPRESSÃO OU PODER DISCIPLINAR?

Como vimos, o poder disciplinar, na sociedade capitalista, vai moldando a vida dos homens com o objetivo de controlá-los em suas ações e aproveitar, ao máximo, suas potencialidades produtivas, ao mesmo tempo em que os torna dóceis, politicamente, ao diminuir sua capacidade de revolta, de resistência, de luta, de insurreição e de neutralização

dos efeitos de contra-poder. No entanto, Machado afirma que, a partir de uma concepção negativa que identifica o Poder com o Estado, considerando este como aparelho repressor, Foucault pretende dissociar os termos dominação e repressão e asseverar que a “dominação capitalista não conseguiria se manter se fosse exclusivamente baseada na repressão” (MACHADO, 1988, p. 193).

Sobre essa polêmica, O’Brien (1995) dá seu parecer:

Ao fazer a pergunta que faz, ao descentralizar nosso entendimento da punição como repressão e ao tirá-la do âmbito das interpretações liberais e marxistas, Foucault foi capaz de substituir a repressão pelo conceito de normalização – talvez um conceito mais satisfatório para explicar um sistema (de funcionamento) permanente (p. 51).

Já Rouanet (2004), ao sintetizar a concepção militar do poder, descrita por Foucault em seu livro *Microfísica do Poder*, segundo o qual o poder deve ser analisado em termos de combate, de guerra e que a política é a guerra prolongada por outros meios, assevera que nessa concepção militar, a “repressão é apenas uma entre outras estratégias possíveis [...], mas o poder vitorioso pode recorrer a outras estratégias como o poder produtivo, já que as relações de poder são produtivas”. (p. 155). Ainda sobre essa concepção militar do poder, a decisão final sobre o seu prolongamento ou não só poderá vir dela mesma, a guerra.

O genealogista afirma que se a única função do poder fosse a de reprimir, através de censura, exclusão à maneira de um “grande super-ego” (FOUCAULT, 2004b, p. 148), exercendo-se de forma negativa, ele seria frágil. “Se é forte, é porque produz efeitos positivos”, na esfera do desejo e do saber. Por estar enraizado nas práticas sociais, isso o torna forte; em contraparte, a redução dos mecanismos de poder à noção de repressão é insuficiente e até perigosa. O poder deve ser considerado uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social, muito mais do que uma instância negativa que tem como função reprimir.

Também Deleuze (1985), em defesa do teórico diz que:

Foucault não ignora de modo algum a repressão e a ideologia, mas, como Nietzsche já havia visto, elas não constituem o combate [...] o poder produz realidade, antes de reprimir [...] a violência realmente exprime o efeito de uma força sobre qualquer coisa, objeto ou ser. Mas ela não exprime a relação de poder, isto é, relação sobre uma ação (p. 38).

Notemos, como diz Deleuze, na citação acima, que Foucault não descarta a existência da repressão, apenas focaliza o estudo do poder nesse embate entre as relações de poder. No entanto, percebemos que quando o enfoque dessas relações é feito sobre o estudo da

instituição carcerária, o vocábulo *repressão* é utilizado ao lado do termo *poder disciplinar*, como no seguinte trecho de *Vigiar e Punir*:

[...] a prisão é sem exterior nem lacuna; não se interrompe, a não ser depois de terminada totalmente sua tarefa; sua ação sobre o indivíduo deve ser ininterrupta: **disciplina incessante**. Enfim, ela dá um poder quase total sobre os detentos; tem **seus mecanismos de repressão** e de castigo: **disciplina despótica** [...]. Ela tem que ser a maquinaria mais potente para impor uma nova forma ao indivíduo pervertido; seu modo de ação é a **coação** de uma educação total (FOUCAULT, 2004b, p. 198, grifo nosso).

Se a prisão, num sistema capitalista (como é o caso apontado por Foucault), visa à educação total, a uma obediência plena, o discurso desse sistema não é tão diferente de um regime político que pretenda manter-se no Poder, a partir da submissão da sociedade às suas idéias e interesses. Enquanto no primeiro caso o treinamento à obediência tem como fim uma maior produtividade do indivíduo no retorno às suas funções dentro da sociedade; no segundo, esse treinamento repressivo busca uma submissão do corpo e, principalmente, da alma para efeitos de dominação. Entretanto, há alguns aspectos em comum entre essas relações de poder: em ambas o isolamento é uma das condições primeiras para que o indivíduo que não comunga ou não corresponde ao que dele se espera seja adestrado ou excluído do convívio da sociedade. Esse adestramento é feito através de técnicas disciplinares, mecanismos e estratégias de poder que operam sobre os indivíduos e que são resultantes de saberes produzidos, a partir das próprias relações de poder. O lugar em que ocorrem essas relações é o cárcere em alguns sistemas, ou campos de concentração, em outros. Esse, para nós, é o aspecto mais importante, pois leva-nos a questionar em que as pressões sofridas pelo homem enclausurado num sistema opressor, como a ditadura ou o totalitarismo, sejam semelhantes àquelas vividas pelo homem encarcerado na França do século XIX e como essas pressões originam manifestações de resistência – temas abordados na análise da ficção em estudo.

Levando em consideração o fato de a obra, a ser analisada nesta dissertação, ter sido escrita num período de ditadura militar (portanto, sob um regime opressor), mas que denuncia qualquer sistema que tenha como característica a opressão do homem por uma minoria que exerce o poder sobre ele, e apresentar uma narrativa cujo ambiente abordado é um cárcere, onde imperam técnicas repressivas; além da aplicação de conceitos referentes ao poder repressivo e poder de resistência, extraídos do estudo sociológico de Foucault – restrito ao sistema capitalista – sobre essas manifestações de poder, por tudo isso, necessitamos de um suporte teórico que também analise um sistema prisional com suas estratégias repressivas,

mas que tenha como objetivo, não a produção, como no sistema capitalista, mas a dominação de um segmento político sobre indivíduos que não comungam com as idéias desse segmento, ou são considerados, por eles, inferiores, como aconteceu com os regimes totalitários estudados por Hannah Arendt. Dessa forma, será possível interpretar a obra literária, tomando como elementos constitutivos de sua estrutura e, ao mesmo tempo, temáticos, os conceitos extraídos desses estudos, buscando uma leitura das relações repressivas e de resistência existentes na ficção. Assim, recorramos ao que pensa Arendt sobre o regime totalitário:

Os movimentos totalitários são organizações maciças de indivíduos atomizados e isolados. Distinguem-se dos outros partidos e movimentos pela exigência de lealdade total e irrestrita, incondicional e inalterável de cada membro individual [...] o seu crescimento vem a possibilitar a lealdade total que é a base psicológica do domínio total. Não se pode esperar essa lealdade a não ser de seres humanos completamente isolados que, desprovidos de outros laços sociais – de família, amizades, camaradagem –, só adquirem o sentido de terem lugar neste mundo quando participam de um movimento, pertencem ao partido (ARENDR, 1989, p. 373).

Nesse regime, o poder é visto como algo absoluto, que é conseguido através de ideologia e de instrumentos de violência que imprimem o terror a uma sociedade, com a finalidade de amoldar à sua estrutura o maior número possível de pessoas, a fim de dominar o mundo, visando à “abolição da liberdade e até mesmo à eliminação de toda a espontaneidade humana e não a simples restrição por mais tirânica que seja, da liberdade” (ARENDR, 1989, p. 455).

O “poder ilimitado” (ARENDR, 1989, p. 507) é a essência dos regimes totalitários e esse poder só é conseguido se todos os homens, sem exceção, forem totalmente dominados em todos os aspectos da vida, moral e jurídica e na destruição da individualidade. No primeiro aspecto, quando não é dado o direito à família e aos amigos do torturado protestarem ou recordarem sua existência, não havendo testemunho da tortura ou da morte, não há “surgimento de sua condição de mártir” (ARENDR, 1989, p. 502), pois, nos campos de concentração, não era possível saber se um prisioneiro estava vivo ou morto; o segundo aspecto dá-se quando é tirada do indivíduo a proteção da lei e ele passa a ser considerado fora-da-lei e mantém-se sob a “custódia protetora” nos campos de concentração como “medida policial preventiva” (p. 498). Esse aspecto preventivo também é apontado por Foucault, em *Vigiar e punir*, quando apresenta o encarceramento dos delinqüentes que deverão ser excluídos da sociedade, até que se tornem homens dóceis e úteis ao sistema produtivo dessa sociedade.

A destruição da individualidade – e aqui nos deteremos um pouco mais, pois pretendemos analisar a obra em estudo sob esse enfoque - dá-se quando se destrói a espontaneidade “produto da existência da individualidade” (ARENDDT, 1989, p. 507), a capacidade de o homem iniciar algo novo com seus próprios recursos. Segundo a autora, esse objetivo era alcançado, por exemplo, quando os homens eram transportados, amontoados, como gado, em vagões de trem, nus e, ao chegarem aos campos de concentração, serem submetidos a torturas que, dosadas, não matavam o corpo rapidamente, mas os manipulavam com possibilidades infinitas de dor, com o fim de destruí-los como pessoa humana:

Morta a individualidade, nada resta senão horríveis marionetes com rostos de homem, todas com o mesmo comportamento do cão de Pavlov, todas reagindo com previsibilidade mesmo quando marcham para a morte [...] O triunfo da SS exige que a vítima torturada se deixe levar à força sem protestos, que renuncie e se entregue ao ponto de deixar de afirmar a sua identidade (ARENDDT, 1989, p. 506).

O sistema totalitário, como o nazismo, buscava destruir a vítima antes mesmo que fosse morta e essa era uma estratégia para manter uma sociedade na submissão. A morte de sua individualidade é tal que Arendt (1989,p. 506) afirma que o suicídio, por ser um ato espontâneo, acontecia com raridade nos campos de concentração, por outro lado, nas prisões a frequência era muito maior.

O totalitarismo difere de outras formas de opressão política, como a tirania e a ditadura, porque cria instituições políticas novas e destrói todas as tradições sociais, legais e políticas do país; transforma as classes em massas e transfere o centro do poder do exército para a polícia, visando a uma política exterior de domínio mundial (ARENDDT, 1989). Tem, no entanto, a nosso ver, pontos de contatos com a ditadura pelo emprego de uma ideologia que garante a manutenção do poder.

Segundo a autora, todas as ideologias contêm elementos totalitários. Há três elementos especificamente totalitários em todo pensamento ideológico. O primeiro é a pretensão de explicação total (as ideologias têm a tendência de analisar o que vem a ser – a história: a explanação do passado, o “conhecimento total” do presente e a “previsão do futuro”). Como segundo elemento, o pensamento ideológico insiste numa realidade ‘mais verdadeira’ que está por trás das percepções encontradas na realidade dos sentidos e, para percebê-la, exige um sexto sentido, o qual é fornecido exatamente pela ideologia, através de uma doutrinação ideológica ensinada, por exemplo, nas escolas e nas instituições políticas, que introjetam um significado secreto em todo ato político público. Finalmente, o terceiro elemento consiste em que o pensamento ideológico organize os fatos num processo absolutamente lógico e numa

coerência tal que leva a mente a imitar as leis dos movimentos “cientificamente” demonstrados para atingir a compreensão da realidade (ARENDR, 1989, p. 522-523).

O governo totalitário conta, para a mobilização das pessoas, com a “tirania da lógica a qual se inicia com a submissão da mente à lógica como processo sem fim, no qual o homem se baseia para elaborar os seus pensamentos” (ARENDR, 1989, p. 525). Através dessa submissão, ele renuncia a sua liberdade interior, a sua liberdade de movimento e, conseqüentemente, curva-se a uma tirania externa na qual, pela “auto-compulsão” (p. 526) do pensamento ideológico, ele perde contato com a realidade que o rodeia e com os seus semelhantes, levando-o à perda da capacidade de pensar, de sentir e de agir. Ao contrário da tirania da lógica, em Foucault apresenta-se a normalização que leva o indivíduo a ser manipulado, treinado e obediente a ela.

Nessa perspectiva, o isolamento e a impotência são estratégias utilizadas por governos tirânicos: cortam-se os contatos políticos entre os homens, e as capacidades humanas de ação e de poder são frustradas. Destruídas as capacidades políticas, ou seja, a vida pública do homem, resta, ainda, a sua vida privada e é nesse ponto que o governo totalitário difere das demais tiranias: não se contenta com esse isolamento e destrói também a vida privada. “Baseia-se na solidão, na experiência de não se pertencer ao mundo, que é uma das mais radicais e desesperadas experiências que o homem pode ter” (ARENDR, 1989, p. 527). Novamente retomando o genealogista, podemos ressaltar que o isolamento é característica do sistema prisional em seu caráter reformatório: ele é a primeira condição de submissão total, nesse caso, a distinção está em que o indivíduo é treinado a viver coletivamente, na intenção de ser uma peça útil ao sistema de produção ao qual deve retornar.

A solidão é o fundamento do terror no governo totalitário, tem ligação com o desarraigamento – que consiste no fato de o ser humano não ter raízes, um lugar no mundo reconhecido e garantido pelos outros – e com a superfluidade – que diz respeito ao fato de o homem não pertencer ao mundo de forma alguma. Ambos os conceitos, segundo a autora, atormentaram as massas modernas desde o começo da Revolução Industrial, foram aprovados pelo Imperialismo e continuaram influenciando o colapso das instituições políticas e tradições do nosso tempo.

Estes conceitos – desarraigamento e superfluidade - serão utilizados em nossa análise quando apresentaremos a situação em que se encontra o protagonista da obra em estudo, alienado de seu espaço e totalmente descartado pelo sistema de governo vigente na sociedade apresentada pela narrativa.

Arendt (1989) afirma ainda que, assim como o desarraigamento pode ser condição preliminar para a superfluidade, “o isolamento pode (mas não deve) ser a condição preliminar da solidão” (p. 528). Embora o ato de pensar seja feito quando se está a sós e constitua um “diálogo entre eu e eu mesmo”, esse diálogo depende do contato com o mundo dos semelhantes para que esse “eu” se torne novamente um, ou seja, a identidade torna o indivíduo imutável, não podendo ser confundido com outro, restabelecendo a sua voz como única. Mesmo a experiência sensorial e material do mundo depende do contato do homem com os outros homens, do “senso comum que regula e controla todos os sentidos, sem o qual cada um de nós permaneceria enclausurado em sua própria particularidade de dados sensoriais que em si mesmos, são traiçoeiros e indignos de fé” (p. 528). Quando essa possibilidade é tirada do homem, quando ele não mais tem a garantia mútua, “o senso comum necessário para sentir, viver e encontrar o seu caminho num mundo comum” (p. 529), a única capacidade que lhe resta é o raciocínio lógico que independe tanto da experiência como do pensamento e que o leva a uma única verdade (a qual nada revela): ele sabe que está completamente perdido. Essa é a “coerção interna” (p. 530), utilizada pelo totalitarismo, na qual o homem não pode mais contar com seus semelhantes:

Destruindo todo o espaço entre os homens e pressionando-os uns contra os outros, destrói-se até mesmo o potencial produtivo do isolamento; ensinando e glorificando o raciocínio lógico da solidão, onde o homem sabe que estará completamente perdido se deixar fugir a primeira premissa que dá início a todo o processo, elimina-se até mesmo a vaga possibilidade de que a solidão espiritual se transforme em solidão física, e a lógica se transforme em pensamento. (ARENDR, 1989, p. 530).

Ainda num diálogo entre o que Foucault apresenta como características da sociedade capitalista e do que concerne ao regime totalitário apresentado por Arendt, observamos que o primeiro chama de **virtualidade de comportamento** o princípio pelo qual o indivíduo é penalizado, não pelos atos praticados, mas pelo que ele pode representar à sociedade; já a autora chama de **inimigo objetivo** aquele que é definido pela política do governo e não por haver suspeição de atos ou comportamento opostos ao governo. É um meio de “profeticamente” (ARENDR, 1989, p. 399) impor uma culpa a alguém até que os segmentos sociais dominados pelo totalitarismo se convençam de que ele, como inimigo, deve ser banido ou extinto do seu convívio. É assim que, no início, os opositores e intelectuais são suprimidos para, somente depois de instalado o poder, os demais inimigos objetivos – como os judeus, no caso do Nazismo – sejam eliminados com o consentimento desses segmentos sociais. Assim se dá o que Arendt (1989) chama de “crime possível” que se baseia na previsão lógica de fatos objetivos, ou seja, “todo crime que o governante possa conceber como viável deve ser

punido, tenha sido cometido ou não” (p. 480). Os seres humanos somente pela capacidade de pensar, já são suspeitos por definição. Do mesmo modo, a ditadura produz seus suspeitos e respectivos crimes possíveis, como afirma Napolitano (1989, p. 35):

De acordo com a Doutrina de Segurança Nacional – base ideológica do regime militar -, qualquer cidadão era passível de ser acusado de ‘subversão’, podendo ser detido, torturado e morto, com base numa simples suspeita. As forças policiais – militares sob pretexto de combater o que chamavam de ‘guerra revolucionária’, não precisavam prestar satisfação a nenhuma autoridade constitucional nem se ater a formalidades jurídicas no combate aos ditos ‘subversivos’.

Essa “suspeição mútua”, segundo Arendt (1989, p.481), cria, nas relações sociais dos regimes totalitários, uma atmosfera geral, mesmo fora da ação da polícia secreta, em que a população colabora na denúncia de opositores políticos e no serviço voluntário de delação. Esse sistema de espionagem – chamado, pela autora, de espionagem ubíqua – em que todos são agentes policiais e no qual cada um se sente constantemente sob vigilância, lembra o sistema *panóptico* benthaniano que Foucault apresenta como característica essencial da sociedade do século XX. Com a diferença de que, nesta situação de espionagem, a vigilância tem o objetivo de proteger a sociedade dos delinquentes; enquanto, no regime totalitário, o único objetivo é o de eliminar a liberdade humana da forma mais eficaz e tirânica, pois um ato voluntário de oposição pode acarretar “uma punição que todos, de uma forma ou de outra, têm de sofrer [...]. Os criminosos são punidos e os indesejáveis desaparecem da face da terra” (ARENDR, 1989, p.483-484).

No sentido de comprovar a hipótese de que a obra em estudo, apesar de ter sido escrita em plena Ditadura Militar, re-apresente a questão da dominação do homem pelo homem de forma universal, buscaremos a aplicação de conceitos que descrevem regimes totalitários, como o desarraigamento, a superfluidade, a destruição da individualidade, o crime possível; assim como os conceitos foucaultianos já mencionados, bem como a concepção de repressão, entendida como o poder que exclui, tortura e aliena aquele no qual esse poder se exerce; e de poder disciplinar designando o poder que busca normalizar a vida e aprimorar e adestrar o corpo daquele em que esse mesmo poder é exercido. E, para refletirmos sobre os saberes que foram apresentados neste capítulo, com a perspectiva de uma leitura sobre a resistência, no capítulo seguinte, concluímos com Araújo (2001), quando afirma:

Nossa epísteme cientificista e disciplinadora faz com que a distinção normal/anormal seja usada pelo saber/poder, o que não significa que o sofrimento da doença mental não deva ou não possa ser aliviado pelo terapeuta.

O problema está em tomar esse alívio como libertação. Pensar que o saber aperfeiçoa, fornece rumos, que é guia único da ação em nossas existências, isto sim

é sujeitar-se. O lado brilhante do poder jurídico, político e econômico está aí, bem evidente. O genealogista mostra o outro lado cinza, obscuro, que é o das ramificações dessas instituições quando penetram no corpo individual e social, tornando-o dócil, governável.(p.217).

Veremos, no capítulo que segue, como a resistência está presente nas relações de poder e delas se constitui para denunciá-las e transformar o indivíduo antes dócil e obediente, num homem que questiona essas instituições, negando toda e qualquer forma de dominação.

CAPÍTULO II - SOBRE A RESISTÊNCIA

Eu escrevo para quê? Para contar histórias, aparecer, ganhar dinheiro, passar tempo, cumprir uma missão na terra? Nada disso. Eu escrevo para mexer um pouco com a cabeça das pessoas, escrevo contra o tirano e o opressor que está dentro das pessoas. E escrevo também contra uma certa maneira de escrever. (IVAN ANGELO, 1995).

Neste capítulo, consideraremos a resistência do ponto de vista do literato frente a um contexto de opressão social. Para tanto, abordaremos estudos feitos por diversos autores sobre a produção literária, especificamente o romance, dos anos de repressão e a análise crítica feita à obra *Os que bebem como os cães*, inserida na produção literária dos anos setenta, época do cenário político da Ditadura Militar brasileira e de sistemas políticos opressores na América Latina e em parte da Europa. Num segundo momento, buscaremos entendimento sobre a concepção de literatura engajada e de literatura de resistência para compreender a gênese da produção da obra referida e confirmar a resistência como processo inerente à sua escrita. Em seguida, abordaremos o método crítico de Antonio Candido, visando a uma orientação metodológica para a análise da obra em questão. Finalmente, apresentaremos o contexto sócio-histórico da Ditadura Militar brasileira, enfatizando o processo de repressão vivido nesse momento e, como um contra-poder, apresentar o poder de resistência da arte, principalmente dos literatos, na luta para denunciar esse estado de exceção.

2.1 O ESTADO DA ARTE

Considerando a quase inexistência de fortuna crítica sobre *Os que bebem como os cães*, apresentaremos autores que fizeram um estudo sobre o romance brasileiro dos anos 70, buscando entender como a criação literária manifestou-se num período em que a censura impunha o silêncio e destruída as idéias que manifestavam descontentamento diante da opressão que vigorava. Nesse contexto, alguns desses estudos objetivam uma uniformização da criação literária dessa época, outros visam a apresentar as inovações técnicas produzidas para resistir a esse estado de paralisia a que foi obrigada a arte, ou ainda, apresentar uma categorização do que se produziu durante os vinte anos de Ditadura no Brasil.

Dentre esses estudos, Assis Brasil é citado com sua obra *Os que bebem como os cães* a qual é classificada de várias formas. Nossa intenção não é de tentar enquadrá-la em uma

delas, mas entendê-la como uma literatura que ilustra o momento crucial na relação entre a história e a escrita em que, através da narrativa, os escritores constituíam uma resistência ao sistema político em que estavam inseridos.

Para essa reflexão, apresentaremos a análise de autores como Janete Machado (1981), Regina Dalcastagné (1996), Renato Franco (1998), Malcolm Silverman (2000) que, através de suas análises, apresentam uma visão geral da literatura que vigorou do período pós-64, ao início dos anos 80, portanto, período da Ditadura Militar brasileira. Além delas, apresentaremos um ensaio de Abrahão Costa Andrade (2003), leitura que consideramos próxima do que pretendemos apresentar em termos de análise da obra de Assis Brasil, *Os que bebem como os cães*.

A ordem de apresentação desses estudos será feita a partir da data de publicação dos mesmos com a intenção de dar uma seqüência cronológica das idéias expressas, além disso, alguns autores citam os anteriores em suas pesquisas. Dessa forma, o primeiro estudo a ser apresentado é o de Janete Machado (1981), o qual resulta de sua dissertação de mestrado, cujo objetivo era a pesquisa sobre a produção literária em romances da década de 1970, em busca das constantes estéticas exploradas pelos romancistas. Dentre elas, a tentativa de inovação no que se refere a novas possibilidades estruturais da narrativa a partir de tendências surgidas ao longo da produção literária brasileira. Essa procura por inovação na literatura, chamada pela autora de “obsessão pelo novo”, cujo sentimento já era detectado entre os modernistas da década de 20, tem sua razão de ser na preocupação do romancista ou do artista em geral sobre os novos rumos da arte e da literatura, devido às constantes e rápidas transformações ocorridas pelo progresso e pela tecnologia que alteram toda a visão política, social e cultural do homem, tornando as formas tradicionais da narrativa inadequadas para apreender uma realidade:

[que, por apresentar-se] fragmentada, multifacetada, o romance passa a adaptar, ajustar os recursos estéticos às atuais condições dessa realidade. Disso resulta a contínua busca do novo para impedir o desgaste nas manifestações artísticas e garantir, no gosto do público – também alterado pelas modificações sociais – o lugar que lhe cabe. (MACHADO, 1981, p. 25) .

Assim, os romances da década de 70 trazem evoluções em relação aos anteriores, sem, contudo, romper definitivamente com o passado, mantendo algumas características como a liberdade expressiva garantida pelas vanguardas de 22; o compromisso da literatura com o social do romance de 30; o retorno aos valores poéticos, ao trabalho formal e, principalmente, à prática da inclusão da estética do autor dentro de sua própria obra, enfatizados pela geração

de 45; e, finalmente, as contribuições das vanguardas de 50 e 60 - Poesia Concreta, Poema Processo e Poesia Práxis – tais como uma linguagem dinamizada pela fragmentação estruturadora de significados e o desaparecimento progressivo do caráter sagrado e segregador da arte (MACHADO, 1981, p. 37). Esses antecessores, portanto, garantem a muitos romancistas da década de 70:

[...] um nível de manipulação estética onde já não se privilegia só a forma, a exemplo de 45, ou só o conhecimento, como no romance de 30. Mas sim, a ambos simultaneamente, de modo que, não havendo distinção, se tornem um só elemento. Forma e conteúdo dependentes um do outro, condicionam-se reciprocamente e operam, juntos em direção à mesma finalidade criativa e crítica (MACHADO, 1981, p. 38).

Nesse contexto, Machado analisa onze romances produzidos na década de 70, entre eles: *A Festa*, de Ivan Ângelo, *Mês de cães danados*, de Moacyr Scliar; *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós; *Os que bebem como os cães*, de Assis Brasil e *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão. O propósito da análise é demonstrar que tais obras buscam revitalizar o processo de produção literária, buscando novas direções sem romper com as estéticas passadas. A autora inicia a análise com *A Festa*, sob a afirmação de que os temas e a maioria dos procedimentos formais narrativos, presentes na obra, são constantes nas demais obras, dando-lhe um papel “semelhante ao de que possui um paradigma” (MACHADO, 1981, p.45). E, como clímax dos propósitos de *A Festa*, finaliza a análise com *Zero*, como “depositário dos achados de violência, negações, ausências, mutilações que definem o panorama cultural do país” (p. 48).

Machado apresenta, entre onze romances de 70, trabalhados por ela, a análise de *Os que bebem como os cães* - segundo ela, a melhor obra de Assis Brasil, aquela que torna:

[...] evidente as marcas de uma mudança nas diretrizes estéticas do romance, aborda uma temática responsável: reflete o funcionamento do sistema repressivo, instalado pela censura vigente no país a partir dos anos 60 e atuante durante praticamente toda a década de 70. (MACHADO, 1981, p. 82)

A análise está dividida em dois aspectos: a configuração do poder repressivo e o desempenho poético: finalidade poética da literatura. O primeiro aborda a temática da obra (o poder repressivo) com a qual o narrador denuncia as torturas impostas aos indivíduos em nome de uma ideologia que anula a liberdade individual. A narrativa apresenta um protagonista, o qual se vê tolhido do seu direito de ir e vir e de pensar, inclusive de tentar entender a causa de sua condenação e tortura, pois “a força que agride *Jeremias* [...] são ações emanadas de um poder central [...] cuja legitimidade não se questiona, e se mantém através do medo e da dominação” (MACHADO, 1981, p. 85). De acordo com a analista, tanto o espaço

da ação é limitado, quanto aquele atingido pela memória é bloqueado, evitando que o prisioneiro identifique o poder que o reprime ou a força que o destrói:

Através da vida limitada do preso, o romance, como um todo, executa a denúncia da injustiça operada por ideologias desumanas. As misteriosas causas da prisão de Jeremias revelam a arbitrariedade desse poder central que sem fundamento específico, desintegra um indivíduo através de sofisticadas formas de tortura. Anulando a referencialidade, tornando anônimo o agente que comanda a execução de castigos, proíbe-se, até, o direito de questionar ou de se defender. (MACHADO, 1981, p.86)

O segundo aspecto diz respeito ao desempenho poético na obra; ali a autora enfatiza a função pragmática da literatura como reveladora de verdades e comprova essa função com a referência à citação da epígrafe do romance – *Os que bebem como os cães* – escrita por Ernesto Sábato: “A verdade histórica está muito mais na novelística do que no próprio relato dos fatos que constituem a história reconhecível como tal”. (BRASIL, [198-?]). Afirma, ainda, que o “conteúdo desta citação antecipa a direção poética que o romance assume e realiza: dar à ficção um teor de veracidade [...] e denuncia verdades sonegadas a partir da ótica de quem foi afetado por elas”. (MACHADO, 1981, p. 89)

Além dessa citação, Machado afirma que Assis Brasil insere, em seu relato ficcional, sua orientação poética adotada, quando dá ao protagonista a profissão de professor de literatura, que está habilitado a compreender funções e procedimentos literários. Assim o faz também quando apresenta simbologias como: o grito – e, portanto, a palavra – como elemento desencadeador da recuperação da memória, conseqüentemente, como reveladora da verdade; o título, referenciado ao longo da obra, como automatização do personagem, levando-o a portar-se como um cão, “denunciando a destruição do homem por sistemas e ideologias” (MACHADO, 1981, p. 87); e a simbologia da parede manchada com sangue, que representa o grito de liberdade permitido, a possibilidade de comunicação, função que o romance desempenha para denunciar a realidade.

No aspecto formal, para a autora, a divisão da narrativa em três títulos, que se alteram, caracteriza a rotina do personagem, limitado a ações no pátio e na cela. E sua luta em busca de uma memória, que lhe fora suprimida, traz um ritmo tenso e uma produção do suspense, na esfera da leitura, o que, para essa autora, serve de contra-argumentação a alguns críticos – como Moacir Amâncio, citado por ela – que caracterizam a obra como o pior romance de Assis Brasil. Sua contra-argumentação é patente, quando assevera que:

Os recursos de tensão da narrativa constroem o clima de suspense, divulgando a polivalência significativa do texto e anulando a rotina para o leitor, ao forçá-lo a

tornar-se responsável pelo destino do personagem, acompanhando-o em seu percurso rumo ao desenvolvimento dos mistérios de sua prisão. Todas as razões apresentadas até aqui são suficientes para mostrar que *Os que bebem como os cães* é muito mais que o vazio repetido a cada folha (MACHADO, 1981, p. 91).

O segundo estudo, que ora apresentamos, é também fruto de uma dissertação de mestrado de 1996. Regina Dalcastagné, em seu livro *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*, não analisa o romance *Os que bebem como os cães*, mas objetiva analisar as obras que resistiram à primeira tentativa de denunciar a vida sob opressão, imposta pela ditadura no Brasil, com caráter documental; ou seja, romances que trabalhem um tema que não deve ser esquecido – a ditadura –, mas com a maior sofisticação da arte. O que nos interessa nessa análise é o estudo da poética dos autores e a contextualização histórica, referente ao momento em que os romances analisados foram produzidos.

A autora afirma que, em 21 anos de ditadura, a arte foi a melhor forma encontrada para driblar o olvido dos horrores ocorridos nesse período e, em particular, no Brasil, o romance acolheu “com maior intensidade o desespero daqueles que foram massacrados por acreditarem que podiam fazer alguma coisa pela história do país” (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 15).

A referida autora apresenta um rastreamento das concepções de obra engajada que influenciaram a literatura brasileira dos anos 1950 – com Zhdánov e sua obra panfletária muito utilizada pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) –, passando pelos anos 1960, com Lukács, que vê o artista como condutor das transformações sociais através de sua obra, seguido de Sartre – que vê como tarefa do escritor, participar ao leitor o que se passa na realidade para tomar partido em prol da liberdade – e de Adorno que vê na arte uma “sublimação do horror”, por meio da estilização estética e, finalmente, Benjamin, com quem a autora concorda, e para quem o escritor é um produtor e a obra engajada deve ter todas as qualidades estéticas necessárias para, somente assim, servir verdadeiramente à política. Afirma ainda a autora diante de seu objeto de estudo que:

Rotular esses romances de engajados, sem antes demarcar o sentido da palavra, seria jogá-los na vala comum, ao lado de obras panfletárias, destituídas de sentido artístico. Por outro lado, negar-lhes o ‘engajamento’ seria menosprezar a profunda vinculação que possuem com seu tempo. Esses romances são obras engajadas porque se pretendem, sim, denúncia social, porque são contestação e crítica ao autoritarismo e à brutalidade que assombraram o país desde 1964; porque se propõem mesmo a ser documento do horror. Um documento que se estabelece não como análise dos jogos do poder ou descrição de torturas, mas como acolhida à dor de suas vítimas, como espaço onde a história dos vencidos continua se fazendo, lugar onde a memória é resguardada para exemplo e vergonha das gerações futuras. (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 24-25).

Essa citação nos dá a dimensão da importância de obras denunciadoras, sem perder a preocupação com a estética e com a inovação de técnicas, ou de sua renovação.

É nessa perspectiva que a autora inicia sua análise dos romances escolhidos, os quais foram divididos em três blocos: o primeiro com *A festa*, de Ivan Ângelo; *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão e *Reflexos do Baile*, de Antonio Callado, os quais tematizam a luta armada no Brasil e apresentam-se de forma fragmentária e em constante diálogo com o jornalismo, principalmente por intermédio da estilização. No segundo bloco, constam obras paródicas que questionam o poder através do riso e da carnavalização: *Os tambores silenciosos*, de Josué Guimarães; *Sombras de reis barbudos*, de J. J. Veiga e *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo. No terceiro, prevalece a análise da narração e de protagonistas femininas: *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado; *A voz submersa*, de Salim Miguel e *As meninas*, de Lúcia Fagundes Telles. O foco da análise é a constatação dos diferentes discursos, que se entrecruzam, para abordar a ditadura à luz do recorte teórico de Mikhail Bakhtin. Para nós, interessa a análise do primeiro bloco de romances para observarmos a crítica sobre a poética dos autores. Assim, é apresentada como característica principal dessas narrativas a fragmentação – “herdeira do permanente diálogo mantido entre o romance e o jornalismo” (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 45) e, nesse aspecto, está em concordância com Machado (1981) quando esta apresenta a preocupação do romancista em mostrar a fragmentação da obra literária como uma tentativa de apresentar a realidade que também se encontra fragmentada.

Outra característica comum aos romances analisados por Dalcastagné é a interpenetração entre forma e conteúdo, evidenciando a dialogicidade interna que, segundo Bakhtin (1988 apud DALCASTAGNÉ, 1996, p. 50), é uma das mais importantes características do romance, pois cria um “sistema literário harmonioso” no qual o leitor também é chamado a participar e exercer sua liberdade de completar o livro com suas experiências. Além dessas características, há ainda, nesses romances, a subjetividade do autor, que escolhe os elementos constituintes da narrativa; a marca da intertextualidade; o uso da linguagem cifrada, codificada para despistar a censura; o constante diálogo ora com a literatura, ora com a história; a presença de um narrador intruso que organiza a matéria narrativa; e a construção dos romances no presente:

Fragmentados, dialógicos, multifacetados, os romances analisados se constroem no presente. Eles se fazem na provisoriedade de um tempo que não acabou, de uma história que ainda vai começar, mas que já se vê dialogando com tudo que a cerca. O “estar acontecendo” [...] é regra básica nos três romances. Daí a originalidade de cada um deles, sua estranheza e seu encanto. A fragmentação também é sintoma disso, dessa necessidade de aproximação do que ainda não foi dito, daquilo que se

adivinha vivo e pulsante sob o território pouco neutro da ideologia (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 75).

O terceiro livro, que apresentaremos, não traz um estudo, mas uma coletânea de artigos de jornal, escritos e publicados durante a vigência da ditadura militar. Tais artigos fizeram parte de um ciclo de resistência que marcou a produção cultural de então. Trata-se do livro *A Palavra no purgatório* (1997), de Flávio Aguiar. Interessa-nos desse registro, o artigo *Os mensageiros de Jô*, em que o crítico resgata a produção literária dos anos de 1974 e 1975 e faz uma breve análise de quatro romances que trazem um elemento comum: a concepção de narrador.

Aguiar (1997, p. 10), para quem em pleno regime militar “escrever, por si só era um ato de resistência”, afirma que, a partir de 1974 e 1975, há uma espécie de renascimento da produção literária, pois, nesse período, nascem e renascem revistas literárias, surgem as seções de literatura em jornais e, principalmente, os ciclos de debate sobre literatura. Além disso, o conto torna-se mais presente, na imprensa, e há mais edições desse gênero, trazendo, em sua narrativa, personagens que demonstram uma outra marginalidade: a dos desempregados, dos fora-da-lei, dos perseguidos e humilhados; denunciando, assim, a violência oficial ou oficiosa do crescimento urbano sem planejamento, como mostra a realidade do livro *Malagueta, perus e bacanaço*, de João Antônio, que, teve em 1975, duas edições esgotadas. Quanto à poesia, também as edições “marginais”, vendidas de mão em mão, atingiam “proporções de epidemia” (AGUIAR, 1997, p. 179). Os dois últimos, em conjunto, encontraram receptividade da classe média que descobria a marginalidade política.

O vanguardismo literário-político imperou, nos anos anteriores e posteriores a 1974, desenvolvendo uma noção mais democrática da literatura, pois, havendo públicos diferentes, a produção literária também passou a ser diferenciada. Isso significa que, a partir de 1974, a literatura recuperava a “sua cidadania, pois escritores, obras e leitores propiciam uma retomada da vida pública da literatura” (AGUIAR, 1997, p. 181).

Segundo o crítico, enquanto o conto invadia a imprensa e a poesia marginal, a vida cotidiana, o romance entra em cena (1975 /1976), mas fica a impressão de que há, ainda, um “ciclo inacabado” (AGUIAR, 1997, p. 181), pois existem, para o romancista, muitas contas a ajustar com o passado imediato. Apresenta quatro romances em que “estão presentes a institucionalização da violência política e a relativa imaturidade (política) com que se respondeu a ela” (p. 181). São eles: *Zero*, *A Festa*, *Reflexos do baile* e *Quatro olhos*, este de

Renato Pompeu. Nestes romances, o destaque dado pelo crítico é para a concepção do narrador, porque ele é apresentado como:

Fragmentado, dividido, contraditório: dá a idéia de uma personalidade que implode. Não se trata apenas de experiências com a frase, com o foco narrativo, com a boa ordem dos capítulos. É como se o eu real ou fictício que deve articular as diversas partes e pontos de vista que um romance espelha, estivesse, ele próprio, desarticulado. [...] Essa tensão formal aponta para a intensidade da crise ética em que o banho de violência mergulhou a nação como um todo. [...] aqueles romances constroem-se sobre um processo de desmembramento – ‘a nação quebrou’ - frase implícita em cada página das narrativas aqui em discussão [...] Não estamos diante de uma fragmentação da narrativa apenas, mas diante de uma desintegração da consciência do narrador que, no caso do romance, busca representar um todo social (AGUIAR, 1997, p. 182-183).

O que surpreende nas análises feitas por Aguiar é a crítica de que a produção literária, a partir de 1975 persegue a tecla da denúncia: escreve-se contra o comodismo do leitor, cuja leitura descobre o sofrimento alheio numa simbiose com seu próprio sofrimento. Contudo, no sentido de que a realidade denunciada não é o inferno (reservado para os carrascos, os hipócritas, os fariseus), nem o céu (pouco convincente para os que vivem entre barbaridades e guerras), mas o purgatório: “lugar de provação e privação, mas onde ainda não se perderam as medidas de uma melhor vida” (AGUIAR, 1997, p. 91). E, nesse sentido, o autor está em consonância com Dalcastagné, pois o seu espaço da dor também é um espaço de denúncia, para que ninguém deixe de conhecer os horrores da ditadura, e que, apesar da queda do regime, essas denúncias permaneçam como sinalizadas de cicatrizes profundas que não devem ser esquecidas por ninguém.

Em seu livro *Itinerário político do romance pós-64* de 1998, Renato Franco também advoga pela necessidade de trazer à tona a realidade truculenta, vivida por toda sociedade da ditadura militar, para que – ao contrário do objetivo da anistia, que recalca a imagem dessa realidade – tenhamos uma assimilação consciente desse passado para, dessa maneira, libertar-nos dele, como prega o autor:

A memória social não pode jamais deixar de reconhecer as catástrofes políticas, os assassinatos coletivos, o massacre dos humilhados e ofendidos, a barbárie, a tortura sórdida contra vítimas indefesas: ela é o único instrumento para sabermos do que nossos antepassados foram capazes. [...] enquanto não ajustarmos conta com nosso passado recente e não admitirmos que ele é tecido por inúmeras atrocidades [...] não lograremos eliminar a violência de nosso cotidiano e nem, tampouco, deixaremos de viver em um ‘estado de exceção’, o qual, infelizmente, ainda não se extinguiu, ao contrário – como profeticamente assinalou Walter Benjamin – ele tem sido, para a maioria, permanente (FRANCO, 1998, p. 17).

Franco propõe uma investigação sobre o modo pelo qual a literatura reagiu aos anos de ditadura militar e ao processo de modernização do país, em que a televisão buscava usurpar o espaço da literatura no Brasil. Apresenta, como paradigma dessa época, o romance de Ivan Ângelo, *A festa*, cuja classificação, segundo ele, é também indicada por Machado e Fábio Lucas. Essa classificação tem como justificativa o fato de o romance articular “a tradição populista – que se une à naturalista e à literatura de denúncia – com a tendência para o estabelecimento de uma prosa fortalecida por nova consciência narrativa” (FRANCO, 1998, p. 141).

O crítico divide a investigação em oito movimentos, em cinco deles, analisa a obra *A festa*, de Ivan Ângelo. Nosso interesse está nos movimentos anteriores a 1975, data de publicação de *Os que bebem como os cães*, e no movimento posterior, quando o crítico faz referência a esta obra. No primeiro movimento, *Literatura e política* (1964-1969), afirma que a literatura perde destaque para a música, o cinema e o teatro e apresenta duas tendências para a narrativa romanesca: romances de impulso político e romances de “desilusão urbana” (FRANCO, 1998, p. 28). Nestes, há o impasse das transformações vividas pela classe média urbana e o sentimento de desconfiança diante delas; aqueles trazem, como tema, a transformação pessoal do personagem, através de ação política. Essa tendência, que não pode ser confundida com aquela conhecida como *romance-reportagem*, utilizou a “linguagem de prontidão” (p. 41), a qual incorporava elementos textuais como cartazes, manchetes de jornais e algumas técnicas utilizadas no cinema, rádio e televisão, bem como buscava, no conteúdo, uma reflexão sobre o papel do intelectual e do artista diante da nova conjuntura social, o que levou à conversão do escritor em militante político revolucionário, argumento que ilustra com os romances *Quarup*, de Antonio Callado, e *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, ambos produzidos em 1967. O primeiro destaca-se pelo ritmo “nervoso e ágil” (p. 51), universo caótico ou desordenado que indica o quanto a literatura foi forçada a forjar novos artifícios para expressar a natureza contraditória e plural da realidade brasileira pós-golpe de 64. O segundo, por apresentar a questão da determinação da identidade pessoal do escritor; o alheamento diante da vida política e sua integração ao mercado produtivo; o declínio do romance como instrumento de representação da realidade e, finalmente, o seu envolvimento na guerrilha revolucionária.

O segundo movimento, *O Romance da Cultura da Derrota* (1969-1974), período mais cruel e truculento da ditadura, contém obras não tão significativas, por apresentarem a idéia de que a resistência armada ao regime militar e a adesão à guerrilha eram inconseqüentes e

também por revelarem a indecisão dos escritores quanto à matéria de seus romances e por passarem para os seus narradores a angústia de não saber o que escrever, também por duvidarem do engajamento político. Essa onda, que vigorou logo depois à decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) e se prolongou até o final do governo Médici, tinha, como ambiente propício para as narrativas, o espaço do bar e a vida noturna – espaço da oposição –, segundo o autor, “revisitando a antiga ligação entre o boêmio e o revolucionário, à qual Marx já havia se referido” (FRANCO, 1998, p. 73). Os romances analisados são: *Os novos* (1971), de Luis Vilela, e *Bar Don Juan* (1971), de Antonio Callado, este, para o analista, tornou-se o porta-voz do fracasso histórico da guerrilha e do escritor revolucionário. A partir de 1970, surgiu um tipo de memorialismo ou romance autobiográfico. Houve também, nesse período, obras que tiveram importância literária por temas abordados, como a necessidade de reconstrução da memória para resistir à censura e ao processo de modernização brasileira, como é o caso de *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo (1971) – primeiro romance a desafiar a censura – ; de *As meninas* (1973), de Lígia Fagundes Telles, com o olhar feminino sobre o movimento da contra-cultura e de *Sargento Getúlio* (1971), de João Ulbaldo Ribeiro, com o intuito de denunciar o autoritarismo e o poder militar.

O terceiro movimento da análise de Franco tem como título, *O romance na época da abertura* (1975-1979), produzido no momento da política da abertura, segundo o autor, a face mais moderna de sua organização repressiva – que trouxe a supressão da censura, o que, para a produção literária, gerou dois tipos de romance da denominada *geração da repressão*:

Um desses tipos é constituído pelas memórias e depoimentos de antigos militantes políticos, [...] como *Em Câmera 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 brutalidade da repressão política. O melhor exemplo é *Os que bebem como os cães* de Assis Brasil (1975) (FRANCO, 1998, p. 101).

Para Franco, nem todos esses romances, embora revelem um forte “sentimento de oposição” (FRANCO, 1998, p. 101) e denunciem a tortura e a repressão política, obtiveram reconhecimento crítico; os que o tiveram foi pela ousadia estrutural ou pela qualidade da prosa.

O crítico afirma, ainda, que, nessa mesma época de abertura, surgiu um terceiro tipo de romance que, além de tematizar esses aspectos originários da vida política e da modernização econômica, expressou-se também através de procedimentos literários pouco usuais, cujas características são a narração fragmentária, os múltiplos pontos de vista

narrativos, ou ainda, a técnica de montagem. A esse tipo, chamou de romance de resistência, enumerando, entre eles, o *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão (1975); *Reflexos do Baile*, de Antonio Callado (1976); e *Cabeça de papel*, de Paulo Francis. Além dessas, há obras classificadas como de resistência por suscitarem uma reflexão sobre a própria “natureza do romance e de suas possibilidades diante de uma sociedade que privilegiava a ‘suspeita contra a palavra’ e valorizava a imagem televisiva” (FRANCO, 1998, p. 103), obras que foram denominadas de ficção radical, tais como *A festa*, de Ivan Ângelo (1976); *Quatro olhos*, de Renato Pompeu (1976); e *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind (1976).

É a partir da elucidação do terceiro movimento que Franco empreende a análise de *Os que bebem como os cães*. Afirma que, após 1975, o trajeto romanesco deu-se em direção à denúncia da ditadura e da busca documental, o que nem sempre garantiu resultados literários satisfatórios. Um exemplo desse “efeito negativo – literariamente falando – desse ímpeto documental foi o romance de Assis Brasil” (FRANCO, 1998, p.104). As causas desses efeitos negativos apontados pelo crítico são: a relação especial entre História e Ficção, a começar pela citação de Ernesto Sábato que, segundo Franco, “parece induzir” o leitor a acreditar na “superioridade do romance perante a História [...], sonhando ao leitor a possibilidade da dúvida, da adequação marota acerca de sua indagação à realidade: atitude também autoritária” (p. 104).

Além dessa relação, também é vista de forma negativa a divisão dos 41 capítulos – sucessivamente intitulados *A cela*, *O pátio* e *O grito* –, a linguagem que “tende para a abstração e o ensaio, ou antes, para a afirmação de princípios ideológicos ou políticos que não são questionados” (FRANCO, 1998, p. 104). Outro aspecto negativo para o autor são as descrições, segundo ele, abundantes, embora nem sempre necessárias, o que confere à narração um ritmo freqüentemente lento, repetitivo, de frágil tensão, característica avaliada, diferentemente, por Machado uma vez que gera o suspense e convida o leitor para participar ativamente do desfecho da narrativa. Além disso, o que é para Franco julgamento de superioridade do romance sobre a história oficial, para Machado é uma condução do leitor, para o entendimento da poética do autor sobre o teor da veracidade, a partir da ótica de quem foi torturado. Essa, segundo a autora, é a função pragmática da literatura como “reveladora de verdades”, como afirma a analista (MACHADO, 1981, p. 89).

Entretanto, o crítico encontra, em *Os que bebem como os cães*, um único (eventual) aspecto de interesse, a análise da obra, do ponto de vista informativo, sobre o período da ditadura, pois apresenta:

[...] geralmente por um narrador neutro e não totalmente onisciente, o destino de Jeremias, um professor de literatura [...] que é preso pelos órgãos repressivos [...] preso e torturado sem saber por qual razão – desconhecimento compartilhado pelo narrador. Ele sofre um duplo processo que poderíamos chamar de ‘desrealização’: por um lado é conduzido [...] [a um] falso pátio [...] por outro é submetido à ação de drogas [...] elas o fazem esquecer e romper, abruptamente, os vínculos com o passado, espécie de supressão do tempo (FRANCO, 1998, p. 105).

Franco continua a análise do romance, afirmando que a sua matéria é a descrição detalhada do funcionamento das instituições repressivas constituídas pela ditadura militar e que o leitor visado seria o que desejava obter informações sobre a repressão “quase sempre movido por interesse extra-literário” (FRANCO, 1998, p.106). No entanto, apresenta a ação do romance a partir de dois níveis: ora pelos fatos vivenciados na prisão, ora pela luta pessoal do protagonista para restabelecer a memória e conhecer o seu passado, podendo ser a obra incluída entre aquelas que “lutam contra o esquecimento e procuram recuperar o material histórico reprimido [...] uma das grandes questões experimentadas pelos romances dos anos 70” (p. 107). E assevera que:

A censura como dirão vários personagens de diferentes romances da década, faz que ‘ninguém saiba narrar a história inteira’. Para reconstruí-la, o romance de Assis Brasil foi obrigado a recorrer a duas vozes narrativas diferenciadas: enquanto Jeremias é vítima da repressão e não consegue reagir a ela, o narrador é [...] neutro [...] contudo, no momento em que o personagem começa a lutar pela recuperação da memória e, portanto, de sua identidade, parece haver um deslocamento da narração para Jeremias, que se torna de fato o narrador. Este procedimento [...] é também utilizado, por exemplo, por Antonio Callado em *Reflexos do baile [...]* Também Ivan Ângelo, em *A festa*, recorreu a múltiplas e simultâneas vozes narrativas [...]. Dessa maneira, a fragmentação e a narração múltipla ou descentralizada são procedimentos literários requeridos pela elaboração romanesca que, a contrapelo, tentou narrar aquele material que a história oficial recalçou (FRANCO, 1998, p. 108).

Além disso, ele ainda afirma que a busca pela reconstituição da memória de *Jeremias*, o protagonista da obra, não é apenas para recompor o rosto dos que preencheram sua vida ou entender as causas de seu infortúnio, mas, principalmente, “captar no presente” as características de uma outra vida em que “os homens não tinham o que temer” (FRANCO, 1998, p. 108). E, para finalizar a análise, Franco afirma haver no final do romance de Assis Brasil, uma “absurda anomalia”, quando o narrador afirma: “Tudo é podridão” e decide, “paradoxalmente”, reagir aos opressores, “retomando uma frase de Sartre: o homem é uma paixão inútil?” (p.109), e libertar-se pelo suicídio.

Finalmente, o analista, no sétimo movimento (tomemos por capítulo), intitulado *A crise do romance, o romance da crise*, analisa, além do romance *A festa*, os romances *Quatro-olhos*, de Renato Pompeu; e *Operação silêncio*, de Márcio de Sousa para falar da paralisia sentida pelos escritores, diante da produção de um romance, por não saberem o que e como

escrever naquela situação repressiva e, nesse sentido, volta a criticar *Os que bebem como os cães*:

Nos momentos de crueldade extrema, toda pretensão literária de dizer algo acerca do sofrimento é uma mistificação. Diante deles ou da brutalidade sem limite dos algozes das massas, o romance não tem o que dizer. A experiência do sofrimento radical não é comunicável; a tentativa de expressá-lo o atenua. Essa impossibilidade salta à vista em *Os que bebem como os cães* de Assis Brasil. Por isso, uma crítica dialética deve levá-lo em conta não pelos resultados pífios, mas pelo eventual valor sintomático da tentativa. E inversamente, saber valorizar, em cada caso particular, a incapacidade de alguns personagens literários da década de superar tal paralisia (FRANCO, 1998, p. 217).

E continua afirmando que essa dúvida do personagem – se deve ou não escrever – não pode ser vista pela crítica como algo que desqualifique a obra, pois, em certos momentos, essa dúvida expressa a certeza de que não há possibilidades de narrar o grau de brutalidade de uma época e o sofrimento que ela impõe. Assim, essa dúvida passa a ser um fundamento de resistência (FRANCO, 1998, p. 217). Há, portanto, uma retomada, por parte do crítico, de que a obra de Assis Brasil tem algum valor, inclusive para compará-la com outras em análise, e indicá-la para uma análise dialética.

Outro crítico dos romances da época de repressão é Malcolm Silvermann, com seu livro *Protesto e o novo romance brasileiro* (2000). Sobre a produção romanesca, ele assevera que:

Desde a ditadura Vargas, o romance jamais servira tanto de veículo para disseminar a realidade nua e cruel na qual estava imerso o país, e onde buscava sua inspiração. [...] ele apresentava o *outro* Brasil, através de duro realismo, autobiografia semificcionalizada, tratamento cômico dos costumes urbanos, introspecção constrangida, épicas desmitificadas, paródias, alegoria, sátira flagrante e surrealismo [...]. Curiosamente, quando a repressão terminou, [...] trouxe [...] um gradual e contínuo refinamento do projeto romanesco em linha com a nova realidade. Por um lado, a duradoura *littérature vérité* começou a preocupar-se mais com a mecânica da criação ficcional, e menos com uma documentação finamente disfarçada, crítica social direta ou alegoria política. Por outro lado, memórias [...] proliferaram como nunca antes (p. 33).

O crítico propõe-se a apresentar uma síntese de romances que contestaram, questionaram ou revelaram o que ocorreu no Brasil de 1964 a 1980. Segundo ele, o *corpus* constitui-se de romances que têm valor estético, documental, ou ainda, ambos os critérios, tendo o cuidado especial de relacionar o material do romance com a sociedade na qual ele surgiu, sem excluir o autor, para compreender o seu processo de criação. Preocupa-se também com as condições socioeconômicas e históricas em que foram produzidas as obras para interpretá-las. Sob esses critérios, analisou o *corpus*, dividindo-o em nove tipos,

caracterizando-os como 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. Salientaremos aqueles tipos em que os romances de Assis Brasil são citados.

Não poderíamos deixar de enfatizar que o crítico, diferentemente dos anteriores aqui apresentados, não situa *Os que bebem como os cães* no gênero romance jornalístico ou romance-reportagem, ou ainda, romance-verdade, os tipos que ele mesmo identifica como sinônimos para romances que reproduzem ficcionalmente “algum caso delicado de injustiça comprovada [...] desmitificando, com licença romanesca, a conduta oficialmente aprovada extra-oficialmente tolerada ou convenientemente ignorada” (SILVERMANN, 2000, p. 39).

Já, no tipo romance de massificação ou literatura-problema, que registra os sintomas da desordem urbana provocada pelas relações sociais e pelo conseqüente sentimento de impotência dos cidadãos, Silvermann. apresenta romances de Assis Brasil, juntamente com os de Carlos Heitor Cony, Esdras do Nascimento e Olympio Monat, como romancistas que mostram trabalhos de valor literário por retratarem a “cidade massificada e enlouquecida” (SILVERMANN, 2000, p.120); desnudando a classe média do Rio de Janeiro, como o fazem, de igual modo, Inácio de Loyola Brandão e Luis Vilela, relativamente a São Paulo. Nessa classificação, cita o *Ciclo do terror*, com exceção do “altamente politizado” (p. 142) *Os que bebem como os cães*, e as duas primeiras narrativas (publicadas à época) do ciclo *Quarteto de Copacabana*. O destaque da análise fica para *Os crocodilos*, pertencente ao primeiro ciclo, e *O destino da carne*, ao segundo, nos quais, para o autor, o estilo é direto, de fácil leitura, havendo diálogo e monólogo interior. Estes são romances que enfocam uma “declarada censura social” (p.142) que, mesmo sendo universal, demonstra ser mais virulenta na sua forma pós-Brasil 1964. Diferentemente dos críticos anteriores, o romance de Ivan Ângelo *A festa* é classificado como o “epítome” (p. 277) do romance de massificação.

No tipo “romance regionalista-histórico”, os romances de Assis Brasil encontram-se enquadrados ao lado dos de Dalcídio Jurandir, Paulo Jacob, Ariano Suassuna, Autran Dourado, Maria Alice Barroso e José Cândido de Carvalho, formando um grupo dos “poucos romancistas que passaram pelo critério duplo de cronologia e crítica aplicável às instituições (rurais) contemporâneas” (SILVERMANN, 2000, p. 230). Isso se dá pela falta de alusão ao “trauma específico pós-1964”. Assim, a *Tetralogia do Piauí* – publicada de 1965 a 1970 – documenta a desumanização das classes baixas ocasionada pela pobreza e pela miséria, num

conflito tradicional de classe, e também pelo “auto-determinismo socioeconômico predatório” (p. 231), relatado através de múltiplos pontos de vista e justaposição cronológica.

Finalmente, *Os que bebem como os cães* recebem a classificação de romance realista-político, o qual define o crítico:

O romance realista-político no Brasil é especialmente difícil de definir, e mais difícil ainda de isolar com precisão objetiva [...] Entre esses romances, quase todos usam o passado – recente ou remoto – como metáfora para o presente (um antídoto universal e perene contra a censura) [...] Sempre e dominador, é o comentário político, quer literal , quer figurado, mordentemente satirizado, polemizado em longos diálogos, refletidos em documentos transcritos, personificado em vítimas conscientes e inconscientes e alegorizados em paralelos de longo alcance (SILVERMANN, 2000, p. 278).

Nesse grupo, estão as obras de autores como Agnaldo Silva, Márcio Sousa, Autran Dourado, Antonio Callado, Assis Brasil, Carlos Heitor Cony, Luis Vilela, Érico Veríssimo, Silviano Santiago e Moacyr Scliar. Também, distintamente dos críticos estudados, *Reflexos do baile*, de Antônio Callado, é considerado, por Silvermann, assim como *Os que bebem como os cães*, como romance realista-político. A análise do primeiro evidencia a supressão do papel do narrador, que é substituído por textos diversos como cartas, notas, memorandos, numa aparência de arquivo desordenado para refletir o período conturbado do fim dos anos 60; e, principalmente, o reflexo de que a sociedade está ausente das decisões políticas.

Comparando *Reflexos do baile* com *Os que bebem como os cães*, Silvermann (2000, p. 287) apresenta um enfoque diferente em relação ao pulso político: afirma que o trabalho da segunda obra está limitado a um “personagem quase não verbal”, confinado num espaço limitado e “cronologicamente abreviado”. Pela repetição dos capítulos, afirma que “o resultado é um romance de tese monótono em que o leitor sente a repressão e o tédio (se não a confusão) sentidos pelo desafortunado protagonista” (p. 287). No entanto, assevera que a inabilidade do personagem em ligar-se com o passado e com o mundo exterior intensifica a “qualidade parabólica” e “fragmentária” do romance; que o falso pátio é uma “paródia edênica”, já que o céu, expressão de liberdade, é, na verdade, um cenário pintado. Além disso, o analista vê *Jeremias* como uma figura alegórica para toda a população escravizada e, por extensão, o Brasil é uma prisão gigantesca onde, assim como é visto no protagonista, “há o controle da mente (seja químico ou através das comunicações), através de leis injustas, degradantes, e falsas fachadas” (p. 287). Afirma, ainda, o crítico que o protagonista é zoomórfico, embora intelectualmente superior aos captores, e sua busca insistente pelo passado, seus gritos desesperados “oferecem uma lição ambivalente da indomabilidade do

espírito humano quando se confronta com a diversidade esmagadora”.(p. 288). Também a decisão de cortar os pulsos é: “[...] 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, opuseram-se aos regimes pós-1964 (SILVERMANN, 2000, p. 228).

Além dessa crítica a *Os que bebem como os cães*, apresentaremos a síntese do ensaio de Abrahão Costa Andrade: *O romance como ensaio do grito*, em que o autor analisa a obra a partir de três enfoques: a forma objetiva, o discurso ficcional e a identidade narrativa como experiência hermenêutica. No primeiro momento, o crítico assegura que o romance é “indiscutivelmente um dos produtos da literatura brasileira pós-64 mais vigorosos e contundentes” (ANDRADE, 2003, p. 149). Vigoroso no que se refere à indicação de eficácia do escritor, por não ceder às pressões externas para produzir sua narrativa e contundente pelo fato de trabalhar a obra de forma a levar o leitor a pensar criticamente – a partir de uma situação “aparentemente estranha” (p. 149) vivida pelo personagem – sobre a ausência da liberdade, traço marcante no estado de exceção em que a sociedade viveu na Ditadura Militar brasileira. Enfatiza também o crítico que a terrível monotonia de capítulos ordenados sob três rubricas – *a cela, o pátio e o grito* – faz com que a narração se desenrole “na mesma proporção em que nada acontece” (p.152) o que, no nível da estrutura da narrativa, representa a estrutura socioeconômica vigente no país, pois, segundo o crítico, apesar do milagre econômico não há liberdade:

Ao insistir na torturante repetição de capítulos que se revezam [...] tudo passaria como se marcha nenhuma houvesse, ou que a marcha para o futuro, num país onde aquela fábula do romance não estava tão longe da verdade, era antes na verdade uma antimarcha. A própria estruturação da narrativa funcionaria, assim, como contraponto crítico da realidade vigente. (ANDRADE, 2003, p.152).

Essa análise contrapõe o que os críticos anteriores viram como sendo apenas uma repetição entediante e angustiante de capítulos. Numa leitura pautada em Antonio Candido o ensaísta confirma ainda que:

A epígrafe do livro adianta explicitamente que a configuração do caos na ordem da narrativa e a insistência de movimentos repetitivos [...] encontra seu sentido mais concreto na própria dinâmica da história recente do país, frente à qual [...] o romance se constitui como uma reflexão crítica geradora de lucidez, conseguida via uma árdua aprendizagem dos signos [...] o poder da literatura de revelar a ‘verdade histórica’ realiza-se aqui muito mais no próprio ritmo de narração, tortuoso e torturante, que em algumas falas soltas que o narrador põe na boca do personagem principal, falas de revolta e desespero, como a dar pistas afinal do momento efetivamente histórico em que o enredo se desenrola de fato (ANDRADE, 2003, p. 150-151).

Também concorda Andrade com o que Emanuel de Moraes, no pós-fácio do livro em estudo, diz sobre o romance ser uma “fábula universal, válida para todas as épocas, a denunciar a inumanidade da tortura e a dizer que sempre caberá à dignidade do homem encontrar um meio de resistir, ainda que entre ratos, como é o caso neste romance”. (ANDRADE, 2003, p.151).

Interessante é a atenção dada pelo ensaísta ao início da narração da obra *Os que bebem como os cães*: “A escuridão é ampla e envolvente” (BRASIL; [198-?], p.9) expressa tanto o sentimento de mundo daquela situação histórica do país, quanto a falta de memória do personagem. E, aqui, o autor questiona se alguém duvida de que a própria prisão apresentada na obra não seja uma “metáfora do Brasil” (ANDRADE, 2003, p. 153). E nesse mundo caótico e falso, há, para Andrade (p.154), “apenas uma realidade: o grito sistematicamente evitado, ordenadamente vigiado, severamente punido”, que seria elidido no final da narrativa e que instruiria o personagem até a sua última forma de resistência: o muro feito de sinais de sangue do personagem e de seus companheiros.

No segundo momento, de análise do discurso ficcional, Andrade (2003, p.154) afirma que o título do livro “comporta de fato o tema da intoxicação criminosa como um dos vários elementos de tortura nele elencados”. Para ele, a obra é uma “história de processo de libertação pela lucidez, ou pela ascensão a ela por meio das palavras”, ou seja, ao retornar à cela, o personagem reflete sobre o grito ouvido no pátio:

É principalmente aqui que podemos depreender o discurso ideológico nas dobras do discurso de ficção. O grito ensina uma palavra; a palavra provoca o corpo, e é das sensações do corpo que surgem as lembranças que, paulatinamente lhe restituem uma identidade [...] O pátio, nesse sentido, é o espaço da experiência de certa liberdade, na qual se dá a aprendizagem possível, amadurecida no recolhimento da cela. (ANDRADE, 2003, p. 155-56).

Para o analista, há uma relação clara do corpo com o ambiente que ora é explicada pela natureza (apesar de, paradoxalmente, essa explicação ser feita pelo protagonista que não lembra de nada), ora pela consciência do protagonista (quando, através do grito, ou seja, da linguagem, os limites do corpo se estendem na humanização desse corpo). É a tomada de consciência: “o corpo se historiciza” (ANDRADE, 2003, p. 155), pois, a partir de certo momento, é o protagonista que agora grita e constrói frases estimuladoras para que os prisioneiros vivam, transformando, assim, o grito em comunicação. Outra comunicação que passa a existir é a linguagem do muro, analisada por Andrade:

Os homens inventaram um jeito de cortar seus pulsos e decidir-se pela morte, última forma de **resistência, e salvação** [...] Aos poucos percebe que ainda resta algo a aprender, e são os homens em farrapos quem continua a ensinar [...] a **fuga honrosa, digna** – não a desistência, a renúncia [...] O suicídio fala, é idioma. As marcas de sangue [...] são sinais, signos a serem decifrados, coisa significante, linguagem – uma forma **de negar o silêncio** e superar o estado subumano de tutela. A morte, significante, é a **consumação de uma liberdade**. (ANDRADE, 2003, p. 158-59, grifo nosso).

O crítico afirma, portanto, que nessa relação do corpo com o ambiente, quando o corpo “se dá ao muro” (ANDRADE, 2003, p. 159), tem-se um ser histórico que tem consciência de si e de seu destino, é um corpo pensante, pois o suicídio é uma “opção pela dignidade. O discurso, agora em plena lucidez, pode inclusive pensar-se a si mesmo” [...] e, assim, dá-se a “passagem da natureza à história mediatizada pelo corpo (e a linguagem)”, ou seja, esse percurso é o próprio “percurso do romance em sua tarefa de configurar o mundo, com a radicalidade de uma visão crítica” (p. 159).

No terceiro e último enfoque, a identidade narrativa como experiência hermenêutica, o ensaísta apresenta o grito como forma de resistência e, ao mesmo tempo, como um eco do próprio romance que instiga o leitor, não a se suicidar diante dessa situação opressiva, mas a buscar uma nova saída, além de buscar, em sua própria consciência, a reconstrução do passado para que, diante da descoberta do que ele é, possa decidir aonde ir. É com um questionamento que finaliza seu ensaio:

O romance, esse discurso configurado, esse conjunto de frases, não seria ele próprio um grito no pátio que é o nosso país, como que a nos instigar a uma tomada de consciência (não, decerto, para nos suicidarmos, mas justamente para evitarmos que seja esta a única saída possível de libertação e lucidez)? [...] poderíamos dizer ter sido elidido o último grito para que, numa espécie de último lance da *mimesis*, o romance (ele mesmo um grito, agora apropriado pela experiência da leitura) fizesse do leitor um eco dele mesmo, do romance? (ANDRADE, 2003, p. 162-63).

Tal questionamento é concluído com a afirmação de que a leitura, além de exercitar a imaginação mais do que a vontade, pode também ter seu momento de missão, tornando-se uma provocação para que o leitor aja de modo diferente.

Como vimos, os estudos sobre a produção romanesca relativa aos anos de repressão apresentam denominações as mais diversas: literatura engajada, para Dalcastagné; romances de protesto, para Silvermann; romances de renovação das fórmulas existentes na história literária e de fixação de características preexistentes, como a denúncia contra a ordem repressiva e contra a violência social, para Machado; e romances da cultura de derrota (até 1974) ou romances da fase de resistência (dos anos 75 até o final da década), para Franco.

Especificamente quanto à análise de *Os que bebem como os cães*, vemos também diversidade de categorização: romance de atividade pragmática, para Machado; romance da repressão de ímpeto documental, para Franco; romance realista-político, para Silvermann e romance de resistência (o grito como forma de resistência e eco do próprio romance), para Andrade.

Longe de tentar categorizar o objeto de estudo, buscaremos, para efeito de análise, a marca de resistência na obra, através da análise de sua própria poética, como proposto por Machado (1981), e adotaremos a denominação de romance de resistência, considerando que ele denota uma força contrária à realidade que pretende denunciar. Nessa dissertação, *Os que bebem como os cães* passam a ser visto como instrumento de que o próprio autor se utiliza para resistir às condições impostas a uma sociedade sob o jugo de um regime opressor.

Em busca de um respaldo para essas considerações, apresentaremos uma distinção entre os conceitos de literatura de resistência e a literatura engajada.

2.2 RESISTÊNCIA OU ENGAJAMENTO?

Para dirimir as possíveis dúvidas acerca da diferença entre os conceitos literatura (e seus gêneros) e literatura de resistência, traremos à luz desta pesquisa, um estudo feito por Benoit Denis (2002) sobre essa relação entre literatura e engajamento, estabelecida ao longo do século XX e, em seguida, a visão de Alfredo Bosi (2002), sobre a relação entre a literatura, da esfera da estética, e a resistência, que pertence à esfera da ética.

2.2.1 Engajamento

Denis (2002, p. 10-18) afirma que toda obra literária é, em algum grau, engajada, pois ela propõe uma visão de mundo e dá forma e sentido ao real. Desde as reflexões de Platão, na *República*, sobre o lugar dos poetas na cidade, a literatura nunca foi um objeto neutro ou indiferente à política. A expressão *literatura engajada* surgiu apenas no século XX, no imediato pós-guerra, concepção associada a Jean-Paul Sartre e às pretensões políticas e sociais de adesão às mudanças anunciadas pela Revolução de 1917, sendo, por isso, considerada um fenômeno historicamente situado. Durante todo o século XX, houve escritores que se apropriaram dessa concepção para ser aplicada em outros momentos da história literária, dando-lhe um valor trans-histórico, ou seja, ao longo desse século, essa concepção esteve sempre relacionada às relações possíveis entre literatura e sociedade.

São três os fatores que determinaram a configuração do conceito, ao longo do século XX, segundo Benoit Denis (2002, p. 20-23): primeiro, o aparecimento, em 1850, de um campo literário autônomo, descrito por Bourdieu, em que os escritores criavam regras próprias e específicas do jogo literário, distinguindo-se dos homens comuns e sem nenhuma preocupação em participar das lutas sociais. O segundo fator dá-se pelo surgimento, no fim do século XIX, de um novo papel social, situado à margem da literatura e da Universidade: o intelectual que, utilizando-se do prestígio e da competência, adquiridos num domínio de atividade específica como a literatura, filosofia, ou as ciências, outorga-se o direito de emitir opiniões e intervir no debate sócio-político. Até os anos 20 e 30 do século XX, esses papéis amalgamavam-se, pois a maioria dos intelectuais também era de literatos. Contudo, a partir dessas décadas, a função do intelectual também se autonomiza em relação à literatura, tirando dela o prestígio em relação ao discurso sócio-político. É nesse momento que o escritor entra em cena para, através do *engajamento*, retomar o seu lugar de prestígio diante da sociedade, diferenciando-se do intelectual pelo modo como se integra no debate sócio-político: utilizando a literatura sem renunciar a nenhum dos seus atributos.

O terceiro fator determinante do surgimento da literatura engajada é a revolução de outubro de 1917 que traz em sua utopia, segundo Denis, a idéia de uma sociedade sem classes. A partir da participação na defesa do ideário dessa revolução, surge a divisão estabelecida para o trabalho dos escritores entre engajados e não-engajados. Cabia então aos primeiros reconhecer a hegemonia da instância política sobre a vida literária, aceitando ser porta-voz do processo revolucionário, questionando, portanto, a autonomia do campo literário.

Diante dessa exigência revolucionária, são duas as respostas dadas pelos escritores no campo literário: uma, pela vanguarda que, em homologia entre a revolução política e a ruptura estética das formas artísticas anteriores, tem a intenção de ser uma arte elitista e burguesa (Denis, 2002, p. 24). E a segunda resposta é a da literatura engajada, na qual o escritor participa diretamente do processo revolucionário com sua obra, que não é mais vista como um fim em si mesma, mas como um meio a serviço de uma causa social. É necessário, ainda, distinguir a literatura engajada da literatura militante. Esta é, *a priori*, política; já aquela:

[vê] o engajamento, tal como Sartre o concebeu, caracteriza-se essencialmente como tomada de posição refletida, consciência lúcida do escritor de pertencer ao mundo e vontade de mudá-lo. [...] É portanto mais pertinente e mais significativo ver na literatura engajada uma literatura da participação que se opõe a uma literatura da abstenção ou do intimismo (DENIS, 2002, p. 37-38).

Além da vontade de participação, a literatura engajada não se preocupa com a posteridade como ideal estético da arte moderna, ou, segundo Baudelaire, em ‘eternizar o transitório’ (DENIS, 2002, p. 42), mas apenas em responder às exigências do tempo presente. Dessa forma, Sartre acredita, na verdade, que o escritor busca salvar a literatura que, preocupada unicamente consigo mesma e separada do mundo no qual há interesses sociais e políticos, deixasse de ser necessária por ter se retirado da vida social e da história. Salvar a literatura é “apostar nela e a afirmar com convicção que ela tem um papel a cumprir e que ela deve contar na vida dos homens” (DENIS, 2002, p. 43).

Essa perspectiva de sacrificar a posteridade da sua obra, para responder à urgência do momento, dá à literatura – ao contrário de sua representação moderna de uma literatura pura – o propósito de obter uma eficácia imediata dos textos, uma espécie de literatura de circunstância que visa a tocar o público, provocando reações e debates. Dessa forma, a literatura engajada desenvolve-se fora dos gêneros canônicos da história literária, prioriza a prosa, em detrimento da poesia, e acolhe textos de idéias, tais como o romance, o teatro, o ensaio e o panfleto. Além disso, segundo Sartre (*Apud* DENIS, 2002, p. 81-82), o escritor deveria ser polígrafo, ou seja, deveria aceitar práticas de escrituras diversificadas e invadir domínios tais, como os da reportagem, do jornalismo radiofônico ou do cinema..

Diante dessa conceituação, Denis (2002) propõe-se a apresentar os principais gêneros do engajamento. Inicia com o teatro, lugar importante do engajamento, pois através da representação teatral, há uma relação direta entre o escritor e seu público, que se encontra presente fisicamente, tendo o primeiro o privilégio de medir, no mesmo instante, o efeito produzido por sua peça. No imediato pós-guerra, o teatro engajado ou, especificamente o teatro do existencialismo sartriano, procura ilustrar problemas existenciais e políticos como um tipo de estudo de caso em que, diante de uma mesma questão, os personagens respondem e reagem a ela de forma diferente para que o público faça a sua escolha e assuma a sua responsabilidade sobre essa escolha. A partir de 1949, Bertold Brecht fundou, na Alemanha, o teatro baseado na noção de **distanciamento**: recusando a ilusão mimética ou realista, busca suscitar, no espectador, uma análise lúcida dos conflitos sociais através de efeitos dramáticos e de uma série de procedimentos, tais como, a descontinuidade da intriga, a utilização de coros, interpretação distanciada dos atos.

Também o romance é tido como o gênero narrativo mais “naturalmente engajável” de todos os gêneros narrativos (Denis, 2002, p. 87). Para esse crítico, o romance engajado do século XX esteve sempre entre o realismo clássico e o romance de tese. No primeiro, por

representar o real ao reconstruí-lo, organizá-lo e interpretá-lo não deixa de haver um engajamento do romancista que empreende sua visão de mundo situada e singular. No entanto, a onisciência do narrador clássico o põe fora do mundo que ele descreve, dando-lhe o poder de não comprometimento, de imparcialidade diante desse real representado. O engajamento, pelo contrário, supõe uma atitude refletida, voluntária e lúcida do autor. Já o romance de tese é uma narrativa que expõe um modelo ou um caso particular como regra geral, a partir de uma voz narrativa autoritária que apresenta uma significação unívoca e constrangedora da realidade. Esse romance continua a existir, no século XX, através do realismo socialista: “prática monológica e didática da escritura, concentrada pela encenação de um herói positivo e exemplar dominado por uma interpretação da história unívoca e coagulada” (DENIS, 2002, p. 90).

Um terceiro tipo de engajamento romanesco, na concepção de Denis, surgiu na França: o romance simultaneísta inspirado em Faulkner, Hemingway, Sartre e Camus. A técnica utilizada é a substituição da onisciência do narrador por uma polifonia de vozes narrativas; a linearidade da narrativa dá lugar a uma série de fragmentos justapostos; a história apresenta-se obscura, cheia de vazios e incertezas, sujeita a interpretações divergentes. Essa técnica narrativa produz a “impressão de uma História em vias de se fazer e a qual o leitor acompanha” (DENIS, 2002, p. 91), sentindo-se convidado a questionar criticamente – etapa preliminar a todo engajamento -, ao contrário do romance de tese. Entretanto, para a literatura engajada, surge um outro problema: o lugar do autor não é situável, transgredindo uma das exigências maiores do engajamento, que é a de assumir a sua posição na obra, pois há nela uma série de pontos de vista dentre os quais esse autor não escolhe um para afirmar suas convicções.

Devido a essas dificuldades, muitos escritores engajados aderiram ao romance de testemunho, no qual o discurso nasce de um ponto de vista situado, mas que, ao mesmo tempo, fala em nome de uma generalidade, numa dialética do singular e do universal. O que é problema no romance é característico do ensaio, gênero muito valorizado por Sartre, que expõe o engajamento explícito e voluntário do autor – primeira condição do engajamento. No ensaio literário, o enunciador explora o mundo a partir das experiências e da afetividade, construindo o seu pensamento e testando-o diante do real, sem que aquele já esteja construído. Todavia, se o escritor engajado deseja ser mais incisivo nas questões políticas e sociais, utiliza-se de outros gêneros, como o panfleto e o manifesto que são considerados, segundo Denis (2002, p. 95), discursos agônicos ou polêmicos que representam a literatura de

combate e têm forte grau de literariedade. O panfleto tem, como enunciador, um indivíduo isolado e solitário, cujo objetivo é denunciar a mentira e a perversão dos valores pelo poder e pelas instituições aos quais quer atacar; sua intervenção é urgente e utiliza uma violência verbal contínua, que propõe a destruição do adversário, tornando-se, assim, um pensamento totalitário e terrorista. O manifesto, por sua vez, tem, como enunciador, um sujeito coletivo – o grupo unido por convicções idênticas – e torna-se, no século XX, o lugar das declarações das vanguardas. Também expõe a denúncia com agressividade de tom e violência verbal sobre os adversários, no sentido de romper com sua conduta. Seu destinatário é duplo: aqueles que são contestados e aqueles que devem ser os novos adeptos. O texto do manifesto, ao contrário do panfleto, pretende apresentar uma verdade.

Todo esse discurso de Sartre sobre a literatura engajada sustentou-se durante dez anos, porém, na metade da década de 50, a hegemonia ideológica-política do comunismo soviético começou a ruir, abrindo espaço a modelos políticos alternativos. Além disso, a ascensão do estruturalismo, afirmando o primado da estrutura e a importância da lingüística, no desenvolvimento do pensamento, determinou o retorno às preocupações formais, opondo-se ao engajamento sartriano (DENIS, 2002, p. 287).

Vários foram os opositores ao engajamento sartriano, segundo Denis (2002), entre eles estão Jean Paulhan, Albert Camus, George Bataille, Blanchot e Alain Robbe-Grillet. Este último assinou, em 1960, o Manifesto dos 121 sobre o direito à insubmissão, que consiste em considerar a validade da atuação da literatura em outra forma e lugar que não seja, necessariamente, a política. Contudo, não se pode dizer que houve um *desengajamento*, o que houve foi um outro modo de articular a relação entre literatura e política. O crítico assevera que Roland Barthes é o responsável por essa nova articulação durante os anos 60 e 70. Influenciado por Sartre, Barthes elabora uma resposta ao engajamento literário, através da obra *O grau zero da escritura* (1953), em que questiona a responsabilidade do escritor e busca restituir, para a literatura, a forma, como sua especificidade e como meio pelo qual ela se institui como tal. O trabalho formal, para Barthes, constitui-se de três dimensões: a língua, o estilo e a escritura. Esta última, criada por ele, é “o lugar específico onde o escritor se engaja e assume as suas responsabilidades pela escolha de uma certa forma, disponível entre as possibilidades literárias existentes” (DENIS, 2002, p. 294). Entretanto, há uma autonomia da forma, pois o escritor “não pode medir os efeitos induzidos pela escritura que ele assume ou inventa” (p. 295); por outro lado, a forma é também uma convenção, o que faz com que todo escritor moderno busque incessantemente uma nova forma, invente uma linguagem

“livremente produzida” (p. 294), para construir seu mundo ficcional. Não é mais o público o regulador do engajamento, como dizia Sartre, e, sim, as escolhas formais feitas pelo escritor. Barthes chega à conclusão de que essa procura incessante por uma linguagem literária nova e livre está destinada ao fracasso, pois a imposição de uma forma nova sobre as anteriores destina-se à convenção, que também estará fadada à destruição por outra forma. Esse impasse vivido na literatura moderna deverá ser compensado, segundo o autor, pela crítica:

O golpe de Barthes, na passagem dos anos 50 e 60, será portanto este: dissociar literatura e política, promulgando em contrapartida a necessidade de uma crítica engajada (de um meta-discurso teórico) que assumia deliberadamente e no lugar da literatura, a necessidade de tomar posição no terreno ideológico (DENIS, 2002, p. 298).

Dessa forma, nos anos 60 e 70, o papel da crítica foi o de acompanhar a obra literária com um discurso elucidativo que definia as escolhas ideológicas e as implicações políticas dessa obra, a qual não tinha mais a obrigação de as expor claramente. Isso não significa que os autores não pudessem, eles mesmos, teorizar sobre suas práticas. É o que passou a ocorrer com o novo romance (DENIS, 2002).

Além da consagração da crítica como lugar específico de engajamento literário, ocorrem novas formas de contestação cultural, como, por exemplo, com a revolta estudantil de maio de 1968; com os movimentos de contra-cultura que deslocavam cada vez mais o engajamento para as margens da literatura, através da canção engajada, dos quadrinhos, da fotografia, dos gêneros populares e triviais; e com o folclore, por meio de slogans, cartazes publicitários, folhetos e revistas, centrando seu foco na vida cotidiana. Assim, vê-se que ocorreu, nos anos 70 uma grande mobilização ideológica e de contestação radical, enquanto a literatura manteve-se recuada da sua postura engajada. Apenas na década de 80, há, segundo Denis (2002), o desaparecimento da literatura engajada, paralelamente à destruição do bloco soviético e às revisões ideológicas desencadeadas pelos intelectuais. No entanto, afirma o autor que o engajamento é, ao mesmo tempo, necessário e impossível de atingir, mas um desejo ou uma vontade de uma realidade efetiva:

Fundamentalmente, o engajamento é uma confrontação da literatura com a política, no sentido mais amplo. É uma interrogação sobre o lugar e a função da literatura nas nossas sociedades. Para os escritores que a praticaram, ela foi entre outras coisas, um modo de examinar em que medida a literatura podia ser simultaneamente objeto estético e força atuante [...] o engajamento culmina sempre mais ou menos num questionamento sobre o ser da literatura, uma tentativa de fixar os seus poderes e os seus limites. [...] Se se aceita apreciar desse ângulo a questão do engajamento literário, concluir-se-á que ele não acabará nunca, porque ele é uma maneira de determinar uma ética da literatura e porque todo escritor exigente deve, num

momento ou noutro, interrogar-se sobre o sentido da sua iniciativa (DENIS, 2002, p. 303-304).

2.2.2 Resistência

Vimos, de acordo com Denis, que para entender o possível engajamento do escritor, não podemos dissociá-lo do contexto em que sua obra foi produzida e, principalmente, da função que essa obra deveria desempenhar na recepção: a certeza de uma revolução em busca de uma sociedade sem classes, na qual a literatura tornar-se-ia universal. Por outro lado, qual seria a função da literatura de resistência? É nesse sentido que analisaremos o estudo do livro *Literatura e resistência*, de Alfredo Bosi.

Bosi (2002b) apresenta as duas maneiras de conjugar a idéia de resistência à de narrativa: a resistência como tema ou a resistência como processo inerente à escrita. Seu estudo baseia-se na **dialética das distinções**, proposta por Benedetto Croce, segundo a qual, distinguem-se as potências cognitivas do homem – que são a intuição (fundamento da arte) e a razão (fundamento das Ciências e da Filosofia) – das potências da práxis, as quais são o desejo (que governa o mundo das necessidades primárias e a sobrevivência do indivíduo) e a vontade (que constitui a esfera ética e política).

A passagem de sentido da esfera ética para a estética torna-se possível quando o narrador explora os valores que movem o homem em sociedade. Quando os valores e os respectivos antivalores – por exemplo, a liberdade e o despotismo – são realizados na esfera da práxis, o princípio que rege essa realização é o princípio da realidade. Entretanto, na esfera da estética, o romancista dispõe da liberdade inventiva e as representações do bem e do mal são criadas segundo o desejo do narrador. Dessa forma, enquanto os poetas captam os valores e antivalores e os exprimem através de figuras, timbres de vozes; o romancista, ao criar a personagem, dá-lhe uma identidade no interior da trama e o faz de maneira que o seu esforço com a escrita seja peculiar, através do exercício da fantasia, da memória, das potências expressivas e estilizadoras. Assim, “a exigência estética assume, no caso, uma genuína face ética” (BOSI, 2002b, p. 122).

Segundo o crítico, a distinção entre um narrador resistente e um militante da mesma ideologia não está nos valores escolhidos, mas nos modos próprios de realizar esses valores. No entanto, há dois riscos quando essa distinção não é entendida. O primeiro é “o patrulhamento ideológico” (BOSI, 2002b, p.123), o qual consiste em exigir-se que o escritor, ao compor a sua obra, engaje-se em propaganda de movimentos sociais ou de campanhas

políticas, quando, na realidade, a crítica deveria ver, nos textos daquele, uma independência entre o ponto de vista do escritor, como cidadão, e o de sua obra. O segundo risco constitui a condenação de antivalores, supostamente representados em poemas, por leitores “ultraideologizantes”, devido ao fato de estes ignorarem a linguagem polissêmica do poema (BOSI, 2002b, p. 123).

Em se tratando da aproximação entre narrativa e resistência, há momentos em que o impulso revolucionário comove tanto os homens de ação, quanto os ficcionistas e, em outros, o “artista da palavra pode desenvolver, solitária e independentemente, a sua resistência aos antivalores do meio. Será o ‘coração oposto ao mundo’ do poeta” (BOSI, 2002b, p. 125). Entender essa diferença é fundamental para distinguir a resistência como tema da narrativa e da resistência como processo constitutivo da escrita. Apresentaremos, como o fez Bosi, os dois conceitos em subtópicos para facilitar a distinção entre eles.

2.2..2.1 Resistência como tema da narrativa

Segundo o crítico, o termo resistência ligado à arte ou à narrativa foi formulado entre 1930 e 1950, quando intelectuais engajaram-se no combate ao fascismo e ao nazismo, numa união de forças populares e intelectuais progressivas. Desse modo, os narradores do imediato pós-guerra produziram a chamada literatura de resistência, que coincidia com o ponto de vista estético neo-realista (BOSI, 2002b).

Para esse crítico, no Brasil, as *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos e *A rosa do povo*, de Drummond correspondem à literatura de resistência. Já na Itália, Antonio Gramsci estimulou a construção do **intelectual orgânico** da classe operária, ou seja, um escritor que se desliga do imaginário burguês e busca uma linguagem próxima ao real e aos valores de progresso, justiça e liberdade. Também a proposta neo-realista busca libertar-se da prática de escrita vinculada a ideais e valores ultrapassados. Configura-se, assim, uma resistência ético-política traduzida por uma resistência no plano das narrativas.

Na França, Albert Camus, com sua obra *A peste* (1947) e Sartre com suas obras escritas entre 45 e 49, pelas quais será reverenciado e seguido dos anos 40 ao fim dos anos 60, fizeram, na opinião de Bosi, com que o existencialismo e o marxismo, naquele momento de pós-guerra, propusessem uma arte empenhada e analítica dos movimentos da consciência. Para a produção narrativa, a ênfase é dada à “coexistência de absurdo e construção de sentido, de desespero individual e esperança coletiva; em suma, de escolha social arrancada do mais

fundo sentimento da impotência individual” (BOSI, 2002b, p.128). O tema da resistência universaliza-se, portanto, na cultura existencialista e a palavra passa a ser antiburguesa, não conformista, revolucionária, voltada à construção do novo Homem em sua perspectiva imanente. Segundo o crítico, surge também o *herói problemático*, teorizado por Lukács, como “o limite da consciência dividida do protagonista, no romance burguês dos séculos XIX e XX” (p.129).

2.2.2.2 Resistência como forma imanente da escrita

Enquanto a relação entre narrativa e resistência ética foi descrita acima dentro de uma “cultura de resistência política” – em que as opções do escritor eram embasadas num fundo axiológico como uma mentalidade antiburguesa disposta a dizer um não à ideologia dominante – a resistência, como forma imanente da escrita, é apresentada, em obras escritas, independentemente de qualquer cultura política, com “uma tensão interna que as faz resistentes, enquanto escrita” (BOSI, 2002b, p.129). E nesse aspecto, a interiorização do trabalho do narrador dá-se através do ponto de vista e da estilização da linguagem. A partir de um “a priori ético” (p.130), o narrador, em oposição (e, portanto, em tensão) ao estilo e mentalidade dominantes, produzirá uma escrita resistente.

Respaldando-se na teoria de Lukács sobre o herói problemático, Bosi recorre ao conceito de **tensão** para explicitar a resistência como forma imanente da escrita:

tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa ‘vida Chega um momento em que a tensão eu/mundo se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso, [...] O romance ‘imitaria’ a vida sim, mas qual vida? Aquela cujo sentido dramático escapa a homens e mulheres entorpecidos ou automatizados por seus hábitos cotidianos. A vida como objeto de busca e construção[...] A escrita de resistência, a narrativa atravessada pela como ela é’ é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida (BOSI, 2002b, p.130).

Em se tratando de poesia, o crítico apresenta as modalidades resultantes da intersecção de poesia e resistência, como a resistência da sátira e da paródia; a resistência interiorizada da lírica; a resistência profunda da poesia mítica. Para ele, todas essas possibilidades podem ser testadas nas relações entre narrativa e resistência, mesmo fora de um contexto de militância política, como é o caso de *O Ateneu*, de Raul Pompéia (dentre outras obras citadas), em que há sátira direta e paródia da linguagem pedagógica e da retórica científica, que predominavam nas escolas da elite do Segundo Império. Além desse romance brasileiro, Bosi cita, ainda, A

paixão segundo G. H., de Clarice Lispector, e autores, como Proust, Pirandello, Joyce e Kafka considerados os grandes superadores da tese segundo a qual a literatura é o “espelho da vida social” (BOSI, 2002b, p. 132).

Bosi conclui afirmando ser a resistência um movimento interno ao foco narrativo: o momento em que o sujeito, em vez de reproduzir o esquema das interações em que se insere, assume uma posição de distância de modo a resgatar tanto o que foi dito uma só vez e ouvida por alguns, quanto o que foi calado por medo, angústia ou pudor; a escrita resistente é o resultado de um olhar perspicaz, capaz de ver o que passa despercebido pela maioria, trazendo à superfície do texto ficcional os valores e antivalores produzidos na sociedade e aceitos por ela como realidade ou “verdade mais exigente” (BOSI, 2002b, p.135).

Diante do exposto, parece-nos que aquilo que Bosi denomina resistência como tema da narrativa refere-se ao período de engajamento visto em Denis ou, no próprio Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* quando afirma que “o problema do engajamento, qualquer que fosse o valor tomado como absoluto pelo intelectual participante, foi a tônica dos romancistas que chegaram à idade adulta entre 30 e 40” (BOSI, 2002a, p.390). A criação literária representa, nesse prisma, um não afirmado diante das condições políticas e sociais que dominavam e oprimiam o homem na eterna busca dos valores autênticos de uma sociedade: a liberdade, a justiça, o amor.

Se não é uma questão semântica, a diferença está na postura do escritor ao criar a sua obra: no engajamento tal postura seria mais explícita que na literatura de resistência. De um modo ou de outro, adotaremos a expressão literatura de resistência, nesta pesquisa, com a concepção de que é uma literatura produzida num momento de repressão e de silenciamento daqueles contrários ao sistema político vigente e que, apesar de tais condições, não se permitiu calar ou submeter-se. É o impulso revolucionário – como diz Bosi (2002b) – que, nessa situação, os homens comuns deveriam sentir e, como não o fazem, cabe ao escritor iniciá-lo, através das idéias. Com esse propósito, utilizaremos os dois conceitos elaborados por Bosi: resistência como tema da narrativa – aqui, numa relação dialética com o tema da repressão, também presente na obra a ser analisada – e a resistência como processo constitutivo da obra: a construção de sua linguagem, de sua trama, enfim, da sua estrutura formal.

2.3 O INTERNO E O EXTERNO

Para uma análise que leve em consideração o aspecto formal da obra sem excluir as condições em que ela foi criada, é importante considerarmos os estudos de Antonio Candido sobre a literatura.

Em meio ao convívio do formalismo e do historicismo na década de 50, surge, no Brasil, a *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, que considera, para análise literária, a fusão de texto e contexto numa interpretação dialética que vê os fatores externos, como os sociais e psíquicos, como elementos formadores da estrutura da obra literária, dando-lhe um caráter orgânico, pois cada elemento dessa estrutura torna-se essencial, não podendo ser priorizado, nem deixado de lado.

O crítico, através do método em que relaciona a arte com a sociedade, estabelece que a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana e a literatura, como tal, pressupõe – além das suas características internas como a linguagem, o ritmo ou imagens – três fatores de ordem social e psíquica “literariamente organizados” (CANDIDO, 2000, p. 22), os quais são fundamentais e indissociáveis: autor, obra e público. O primeiro é o indivíduo que assume a iniciativa da obra, sendo definido e reconhecido pela sociedade, cabendo-lhe escolher entre trabalhar de forma isolada ou vincular-se a um grupo de autores determinados pela técnica ou pela consciência comum. A obra, por sua vez, depende do artista e das condições sociais que determinam sua posição; assim, ao escritor cabe, no tocante à obra, a escolha dos aspectos estruturais, propriamente ditos; enquanto que os valores e ideologias (que contribuem para o conteúdo) e as modalidades de comunicação (que influem na forma) são determinados pela sociedade. Um exemplo claro é a influência do jornal sobre a literatura, criando gêneros novos (como a crônica), e modificando outros (como o romance de folhetim) (CANDIDO, 2000, p. 30).

O último elemento constitutivo do sistema literário é o público (o leitor) que também sofre influências sociais, principalmente estruturais, que o escritor não pode desconsiderar. Dentre tais influências estão: o interesse estético de um grupo ou a exigência de normas para um romance comercial, por exemplo; a técnica que, pelo seu desenvolvimento, como a imprensa, coloca o público numa relação mais indireta com o escritor; e a influência social dos valores, como o gosto e a moda que exprimem as expectativas sociais impostas ao público “amador de arte” (CANDIDO, 2000, p. 36). Dessa forma, a criação da obra literária depende desses três fatores os quais só têm sentido num contexto de conjunto em que nenhum se

sobrepoõe ao outro. A esse conjunto, Candido denomina sistema literário. Sobre esse conceito, Labastida assevera que Antonio Candido traz uma visão antecipada da estética da recepção, quando enfatiza a relação autor – público:

El concepto postulado por Candido es fructífero y da la impresión de que se hubiera anticipado a la teoría de la recepción: al examinar la relación entre autor y público, es necesario que se vea a quién se dirige el texto, cuál es la audiencia del escritor, o sea para quién escribe y con qué objeto (LABASTIDA, 2003, p. 18).

Candido afirma que o escritor depende do público de tal forma que a ausência ou presença, a intensidade ou qualidade da reação do segundo pode decidir o destino da obra e até o do próprio escritor. “Escritor e obra constituem, pois, um par solidário funcionalmente vinculado ao público” (CANDIDO, 2000, p. 77). Nessa procura por exprimir a originalidade, o escritor passa a ser alguém desempenhando um papel social que procura corresponder às expectativas dos leitores num diálogo mais ou menos vivo entre criador e público. Nesse sentido, Marisa Lajolo (2003) afirma que esse diálogo só é possível num sistema em que há uma clara articulação entre uma prática social chamada literatura e uma existência consciente e socialmente reconhecida de autores e de leitores. É o próprio crítico que confirma essa afirmação, quando afirma que:

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária para configurar a realidade da literatura atuando no tempo (CANDIDO, 2000, p. 74).

Numa perspectiva crítica e do ponto de vista histórico, as obras não são vistas apenas em sua própria especificidade, mas integrando, em dado momento, um sistema articulado no interior do qual influem na elaboração das outras, formando uma tradição, isto é, conjunto de elementos transmitidos, constituindo padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento que aceitamos ou rejeitamos (CANDIDO, 1981, p. 24). Além da análise desse contexto cultural em que se inserem as obras, é mister que o fenômeno literário seja apreendido da forma mais significativa, a partir de cada autor na sua integridade estética. Esse é, segundo o crítico, o papel de uma crítica equilibrada, embora lhe pareça paradoxal, pois em vez da análise que antes ocorria (ora privilegiando o social como fator de representação da obra, e portanto externo; ora a exacerbação dos aspectos formais, considerados internos à obra), há agora uma necessidade de uma interpretação que considere a assimilação dos fatores externos e os internos, como explica o crítico:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender **fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra**, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda que **o externo** (no caso, o social) importa não como causa, nem como significado, mas **como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se portanto, interno** (CANDIDO, 2000, p. 4, grifo nosso).

Desse modo, na análise crítica, feita por Candido, buscam-se os elementos responsáveis pelo aspecto e pelo significado da obra que, unificados, formam um todo indissolúvel, o que confere a essa obra um modelo organicista, pois “tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra” (CANDIDO, 2000, p. 5). Um exemplo de análise apresentada pelo crítico é a de *Senhora*, de José de Alencar, segundo a qual o elemento (externo) da estrutura social burguesa, baseada no sistema de compra e venda de mercadoria – presente na sociedade brasileira, no momento da produção do romance –, torna-se tema do romance, quando a transformação dessa relação comercial dá-se através do casamento por interesse entre os protagonistas. Essa transação comercial, enredada na obra, representa a transformação, no plano da estrutura do livro, do mecanismo de compra e venda (e, portanto, do fator externo) que não é afirmada pelo romancista, mas “sugerida” (CANDIDO, 2000, p. 7) na própria composição do texto, dando-lhe expressividade; ou seja, a dimensão social (considerada pelo crítico como aspecto externo) não é enquadrada historicamente – para identificar, na obra, a expressão de uma certa época, ou de uma sociedade determinada –, mas interpretada como fator de arte, na construção dessa obra (portanto, elemento interno), criando o paradoxo do externo que se torna interno, como vimos na citação acima. Nessa perspectiva, a interpretação estética assimilou a dimensão social como fator de arte.

Monastério – crítico que aplicou esses conceitos de Antonio Candido em obras mexicanas – vê, nesse caso, não um paradoxo, mas uma possível contradição que será esclarecida pela interpretação do texto como um conjunto integral:

Pareciera que Candido incurre en una contradicción al señalar que lo social, lo externo, puede ser también lo interno, lo estético. Pero aquí es preciso considerar un elemento fundamental de la dialéctica que es el concepto de duración, es decir, que los fenómenos ocurren en el tiempo; por ello Candido apela al concepto de ‘proceso interpretativo’. Lo cual significa que en un primer momento lo social puede ser externo, pero en un momento posterior del análisis el examen del texto como totalidad, como conjunto integral, permite hacer la conexión formal, estética, de algún elemento antes sólo como contexto (MONASTERIO, 2003, p. 361).

Candido (2000) considera, ainda, que, para ser integral, a crítica deve utilizar livremente todos os elementos (sociais, psicológicos, religiosos, lingüísticos) capazes de conduzirem a uma interpretação coerente podendo, inclusive, ressaltar o elemento de sua preferência, desde que ele seja utilizado como componente da estruturação da obra, evitando o sociologismo crítico que tudo explicava por meio dos fatores sociais, ou o perigo de se reduzir a obra a problemas de linguagem, seja no “sentido amplo da comunicação simbólica, seja no estrito sentido da língua” (Candido, 1981, p. 32), não que tenhamos que descartar o estudo da metáfora ou das constantes estilísticas, por exemplo, mas “erigi-lo em critério básico é sintoma da incapacidade de ver o homem e as suas obras de maneira una e total”

Nessa perspectiva, o trabalho crítico deve, de acordo com Candido, simultaneamente, focalizar a obra como realidade própria e o contexto como sistema de obras. Considerando, a princípio, a obra como realidade autônoma que utiliza, como matéria-prima do ato criador, elementos não-literários – como impressões, paixões, idéias, fatos e acontecimentos –, sua importância e sua autonomia são dadas, não pelo fato de exprimir um aspecto da realidade social ou individual, mas pelo jogo de elementos expressivos – eloquência do sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição das palavras, relação e invenção das imagens – cuja síntese constitui a sua fisionomia. No entanto, se a emoção estética não necessita dos fatores sociais e psíquicos que integram o texto, por outro lado, para que haja crítica – e, como afirma o crítico, não apenas impressionismo-, esses fatores devem ser considerados na sua interpretação, pois “o texto não os anula, ao transfigurá-los e, sendo um resultado, só pode ganhar pelo conhecimento da realidade que serviu de base à sua realidade própria” (CANDIDO, 1981, p. 34). A nosso ver, é aqui que reside o cerne do método crítico de Antonio Candido que o apresenta como um “método que seja histórico e estético ao mesmo tempo”². O que pode ser esclarecido pela reprodução das palavras do próprio crítico:

[...] embora concentrando o trabalho na leitura do texto e utilizando tudo mais como auxílio de interpretação, não penso que esta se limite a indicar a ordenação das partes, o ritmo da composição, as constantes do estilo, as imagens, fontes, influências. Consiste nisso e mais em analisar a visão que a obra exprime do homem, a posição em face dos temas, através dos quais se manifestam o espírito ou a sociedade. Um poema [...] um romance [...] valem porque inventam uma vida nova, segundo a organização formal, tanto quanto possível nova, que a imaginação imprime ao seu objeto [...]. Na tarefa crítica há, portanto, uma delicada operação, consistente em distinguir o elemento humano anterior à obra e o que, transfigurado pela técnica, representa nela o conteúdo, propriamente dito (CANDIDO, 1981, p. 34).

² Cf. prefácio da 2ª edição de *Formação da literatura brasileira* (CANDIDO, 1981, p. 16)

Assim, observam-se técnicas de interpretação social e psicológica, utilizadas livremente pela crítica, ao lado das considerações formais, desde que sejam julgadas necessárias ao entendimento da obra, cabendo ao crítico, conforme Candido, recorrer a elas quando e do modo conveniente para a compreensão do texto.

Ainda sobre o método crítico de Antonio Candido, Serna compara-o ao método utilizado por Auerbach, conhecido como a explicação de textos, e apresenta algumas coincidências no que se refere à compreensão do fenômeno literário:

[...] creo que los dos críticos tienen grandes coincidencias por lo que se refiere a su comprensión del fenómeno literario, aunque hubiesen llegado a ella por diversos caminos y conserven cada uno sus propias y peculiares formas de ejercer la crítica. Sí Auerbach partió de la historia y de la filología clásica, Candido lo hizo desde la sociología. Ambos coinciden en un impulso común: ver la crítica como una actividad viva y como arte. La crítica, para ambos, es también una creación literaria; lo que no quiere decir de ningún modo, que sea una actividad puramente subjetiva o impresionista. Por el contrario, aspira al mayor rigor, pero es congruente con la naturaleza de la obra literaria, que apela, en primera instancia, a la subjetividad del lector, y que se sirve de sus recursos, como cualquiera otra arte, para conmoverlo y sólo para transmitirle un puro conocimiento (SERNA, 2003, p. 401)

Serna afirma também que o prefácio escrito por Candido para o livro *Estruendo y liberación* traz um conceito-chave para a compreensão do seu método crítico: **arbítrio transfigurador**. Segundo Candido (CANDIDO *apud* SERNA, 2003, p. 399), há textos considerados translúcidos, com relação à realidade e outros, opacos. Ambos são válidos, requerem tratamento diferenciado e nos fazem sentir a realidade, pois o discurso literário mantém, com o real, relações que podem ser justificadas, ainda que estejam regidas por uma dose de “arbítrio transfigurador”. Esse arbítrio, continua Serna, é o objeto específico da crítica literária, é uma “especificidade relativa”, de acordo com um ou outro tipo de texto, que deve ser captada pela crítica literária e não pela sociologia, a psicologia ou a lingüística. Portanto, aquela tem seu próprio campo específico, seu método não é o mesmo de outras ciências afins e a sua distinção está no que se pode chamar de campo experimental, como atesta Candido, ao determinar que o ponto de partida do crítico deve ser a sistematização de suas intuições nascidas de uma leitura perceptiva, “[...] numa aventura mental que depende da cultura e da sensibilidade de cada um [...] essa liberdade de impressão empenha a opinião do crítico e desperta a ressonância do leitor” (CANDIDO *apud* SERNA, 2003, p. 399).

Serna (2003, p. 399-400) chega à conclusão de que o ponto de partida da crítica literária é o “papel insalvable del lector”. Uma “aventura mental” que depende da cultura e da sensibilidade de cada um, algo que não se aprende com receitas, nem é substituído por

métodos objetivos, próprios dos estudos “mecanicistas” que, na visão de Auerbach, são privados de vida e aliados da realidade do texto literário e das verdadeiras críticas literárias.

É com essa perspectiva metodológica que objetivamos a análise da obra *Os que bebem como os cães*, visando, além da eficácia expressiva do autor – através da disposição das palavras, seleção e invenção das imagens –, aos elementos não-literários, como sentimentos, paixões, fatos e idéias transfigurados na atmosfera do texto.

2.3.1 Poder e resistência

Para melhor entendermos como os elementos não-literários – e, portanto, externos – são transfigurados na obra literária, faz-se necessário compreender o processo histórico em que essa obra foi produzida, pois, na concepção de Candido, a obra literária:

É parte de um conjunto formado pelas circunstâncias da sua composição, o momento histórico, a vida do autor, o gênero literário, as tendências estéticas do seu tempo. Só encarando-a assim teremos elementos para avaliar o significado da maneira mais completa possível (que é sempre incompleta, apesar de tudo) [...] o conhecimento da estrutura não basta (CANDIDO, 2002, p.33).

Os que bebem como os cães foram produzidos no momento em que havia um processo de transição entre o fim dos anos de chumbo da Ditadura Militar brasileira – sob o comando do General Emílio Garrastazu Médici, num contexto de repressão política contra os opositores ao regime, principalmente pessoas que exerciam qualquer atividade de pensamento como professores, jornalistas, artistas, estudantes – e o projeto de distensão política criado pelo novo presidente, Ernesto Geisel e seu chefe da Casa Civil, o General Golbery do Couto e Silva. O projeto visava a uma recomposição do sistema político, cujos objetivos eram o de abrir frentes de diálogo com a sociedade, sobretudo com as instituições mais importantes, como a imprensa, a igreja e universidades (mesmo de forma restrita).

Entretanto, os órgãos de repressão e a direita militar perceberam que a aliança entre o governo e a imprensa liberal representava, além da “diminuição de seu poder de pressão, uma ameaça à impunidade de seus atos de tortura e corrupção” (NAPOLITANO, 1998, p. 56). E com o afastamento do general Golbery, reagiram com violência contra os jornalistas e funcionários dos grandes órgãos de comunicação do país. O ápice dessa violência deu-se em 27 de outubro de 1975, quando o comando do II Exército, sediado em São Paulo, divulgou o suposto suicídio do então respeitado diretor de jornalismo da TV Cultura, Wladimir Herzog,

que, após ter sido intimado a comparecer ao DOI-CODI, havia se apresentado voluntariamente.

Assis Brasil trabalhou na Tribuna da Imprensa e na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, dando aulas sobre técnica de jornal, estando sempre sob os focos do Dops, da Censura e de soldados armados, tanto na redação quanto na escola:

Havia um clima de terror na redação. Muitos costumavam fugir por um ‘caminho’ no telhado, que ia sair, na outra rua, no Correio da Manhã. Ali também a barra era pesada [...] quando publiquei *Os que bebem como os cães*, que é sobre a repressão e a tortura, temi algumas coisas. Mas já estávamos em 1975 (BRASIL, 1995, p. 303).

A ditadura instaurou-se no Brasil com o golpe de Estado de 1964, investida de um “mandato revolucionário” (MORAES, 2001, p. 140), sob a aprovação dos detentores do poder econômico, agentes do capital, e dos latifundiários, levantando uma bandeira em defesa da constituição de 1946 e da prevenção da influência do comunismo no país. Na realidade, desejava-se suprimir a presença da frente popular que se gestava no comando geral dos trabalhadores, na Frente de Mobilização Popular, nos centros populares de cultura, na União Nacional dos Estudantes (UNE) e na mobilização crescente dos camponeses. Também foram suprimidos, com o Ato Institucional nº 2, de 27 de outubro de 1965, todos os partidos políticos, inclusive os da direita (MORAES, 2001, p. 150-152).

O ludíbrio da legitimidade constitucional, o arbítrio e a truculência do regime militar fizeram com que a legitimidade da ditadura fosse questionada pela sociedade e, para manter-se no poder, o regime recorreu ao Ato Institucional Nº 5, de 1968, e ao terrorismo de Estado, instaurando uma ditadura aberta, justificando a cassação generalizada de parlamentares e cidadãos; suspendendo o *Habeas-corpus* de presos políticos; permitindo a decretação de estado de sítio, sem prévia autorização do congresso; dando ao Gabinete Militar da Presidência a coordenação direta da repressão; e, em 1969, regulamentando a censura prévia sobre os meios de comunicação e sobre os produtos culturais do país (NAPOLITANO, 1998, p. 33). A partir de 1970, o regime destruiu a resistência clandestina e promoveu um acelerado crescimento econômico, para conseguir reativar o apoio da burguesia e justificar as práticas de tortura e de todas as atrocidades cometidas pelo Departamento de Operações de Informações-Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), como meios para assegurar o desenvolvimento do país.

O regime rebaixou o nível de organização política da sociedade, empobreceu a sociedade civil, para reforçar o aparelho estatal, posto a serviço do poder, criando uma

política secreta comandada pelo general Golbery do Couto e Silva e seguido de Garrastazu Médici, implementando, assim, os anos mais sombrios da tortura e do terrorismo policial e militar no Brasil, de 1969 a 1974.

Além da tortura, o controle dos meios de comunicação de massa e a censura reforçaram a dominação política, através do controle, quase absoluto, das informações que chegavam ao público, substituindo-as por propagandas oficiais que veiculavam as idéias do milagre econômico para a classe média; enquanto os operários continuavam com os baixos salários e as longas jornadas de trabalho; os camponeses continuavam esquecidos, no campo, e a sociedade, de um modo geral, vivia num clima de medo e alienação, objetivo próprio de um regime autoritário como afirma Spindel: “A desinformação e a coação física utilizada pelos meios de repressão do regime, lançam a maior parte da população num regime de medo e de alienação: o povo afasta-se da realidade do país em que vive” (SPINDEL, 1981, p. 40).

Segundo Napolitano, no entanto, nem tudo era conformismo e passividade. A partir dos anos 1970, houve a participação de artistas populares – principalmente ligados à música – que se tornaram “porta-vozes dos valores democráticos e emancipatórios, que se contrapunham à realidade política vigente” (NAPOLITANO, 1981, p. 45), seguidos de dramaturgos, jornalistas e escritores, que com seu trabalho e sua arte, buscavam meios de denunciar aquela realidade, levando a população alienada a recobrar a sua consciência e o desejo de voltar a ser livre.

É nesse clima que a literatura produzida durante o regime autoritário instaurou-se. E é com essa visão que entendemos que a obra literária transforma-se num instrumento de resistência, um contra-poder diante da realidade opressiva em que foi criada.

2.3.2 Narrativa e resistência

Vimos que as relações de poder podem ser assimiladas através do saber produzido por essas relações. Esse saber acumulado é transformado em estratégias e táticas utilizadas para reprimir os indivíduos, em nome da dominação de uns sobre os outros. Da mesma forma em que se dão essas relações, ocorre o poder de resistência, com a mesma intensidade, e utilizando-se de estratégias de contra-poder: a não-aceitação de normas e regras de comportamento, em determinadas instituições; a negação a qualquer exercício que transforme o corpo para execução de um trabalho; a rejeição de técnicas e idéias que manipulam a mente para submissão e dominação. Em cada relação ou estratégia de poder e de disciplina, há, de forma latente, um contra-poder, uma relação de resistência.

Como poderíamos, em se tratando de arte e, especialmente da literatura, entender as relações de poder que produzem, em vez de estratégias de disciplina e dominação, o contra-poder, a resistência? A literatura propõe, através da palavra escrita, uma reflexão sobre o homem e o mundo no qual está inserido. É nesse aspecto que acreditamos que toda obra literária seja resistente, pois apresenta uma realidade que, de modo algum, pode ser retratada, visto que há o filtro do narrador (considerando-se o texto narrativo). É o narrador que, como entidade construída, não se vê limitado às circunstâncias reais, mas livre para alçar vôos que o eu, como pessoa definida e socialmente reconhecida, não dispõe (CRISTÓVÃO,1977).

Eis aqui as relações de contra-poder que a obra literária possui: ao escrever, o escritor dá ao seu narrador o poder de desmistificar todas as verdades constituídas para dar à realidade um aspecto de normalidade, autenticidade e única possibilidade de apresentar-se. A obra desnuda a realidade, enfatizando pessoas, circunstâncias e acontecimentos que passam despercebidos pela maioria das pessoas comuns, dando a estas a oportunidade de refletir sobre essa realidade, e até transformá-la. A literatura, como forma de expressão da procura do homem para desvendar a sua condição atual, ao tentar fazê-lo, mostra que há, ainda, resistência para, de forma criadora, apresentar o real.

Segundo Coutinho, somente uma literatura que represente tanto o mundo alienado, quanto os homens que lutam contra a alienação – podendo essa luta ser trágica, cômica, tragicômica ou vitoriosa – é capaz de reproduzir a dialética essencial da contraditória realidade moderna. Abandonando um desses elementos, “tanto o conteúdo quanto a forma fragmentam-se, dando origem a uma obra problemática ou inteiramente fracassada” (COUTINHO, 1979, p. 83).

Quanto à resistência dos romances produzidos na ditadura militar, retomemos dois críticos estudados no segundo capítulo dessa dissertação: Franco (1998) afirma que o destaque desses romances foi a ênfase dada à memória, pois a luta para vencer o esquecimento foi importante pela necessidade de se resistir aos imperativos da censura e à velocidade com que se processava a modernização brasileira, perdendo-se os vínculos que ligavam o presente ao passado. Silvermann, por sua vez, assevera que os romances desse período “expuseram à luz do sol e denunciaram as realidades nas quais a nação estava submetida: projetaram a dor através do riso, as complexidades do presente, através da simplicidade do passado (ou do futuro) e a frustração coletiva através da angústia individual” (SILVERMANN, 2000, p.429).

É com esse entendimento que passaremos ao próximo capítulo, no qual analisaremos a obra *Os que bebem como os cães*, considerando-a, não como documento de uma época repressora, mas como uma transfiguração desses aspectos sociais e históricos, numa realidade, criada pela linguagem, que transcende as verdades consideradas absolutas e inquestionáveis.

CAPÍTULO 3 – OS QUE BEBEM COMO OS CÃES E O JOGO DE RELAÇÕES ENTRE A REPRESSÃO E A RESISTÊNCIA

A literatura é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. Gratuidade tanto do criador, no momento de conceber e executar, quanto do receptor, no momento de sentir e apreciar (CANDIDO, 2000, p. 53).

Neste capítulo, faremos a análise da obra *Os que bebem como os cães*, de Assis Brasil, utilizando, para tal, os conceitos apresentados no primeiro capítulo, referentes à genealogia do poder de Foucault para entendermos o exercício de poder existente na narrativa e as relações de repressão e resistência presentes nesse exercício. Também estudaremos a obra levando em consideração o contexto em que ela foi escrita, de acordo com o método sócio-histórico de Antonio Candido e as concepções de Alfredo Bosi sobre resistência e narrativa, re-inteirando a importância de considerarmos, além dos fatores internos da narrativa, os fatores externos necessários para uma “análise dialética” (CANDIDO, 2000, p. 4) da referida obra.

3.1 AUTOR E OBRA

Francisco de Assis Almeida Brasil, nascido em 18 de fevereiro de 1932, em Parnaíba, Piauí, trabalha, desde 1970, como escritor e da literatura fez sua profissão. Sua obra, hoje, é composta de 114 livros, igualando-se a Carlos Castelo Branco e Josué Montello, quanto ao número de livros publicados. Foi premiado, em 2004, pela Academia Brasileira de Letras com o Prêmio Machado de Assis – dado a escritores que possuem um conjunto de obra de qualidade e quantidade.

Sua estréia na literatura deu-se com o prêmio dado ao livro de poesia *O fantasma*, em 1951. A partir de então, escreve entre vários gêneros como o romance, o conto, a novela, a literatura infanto-juvenil, ensaios, crítica literária e romance histórico. Guarda, inédito, o que deveria ser o seu centésimo livro; um livro de poesia *Nostalgia de barro* – um único poema escrito em cinquenta páginas.

Como crítico literário, viveu a crise do regime de ditadura militar, no Brasil, em três momentos, a saber: de 1956 a 1961, foi crítico literário do suplemento literário dominical do Jornal do Brasil – chefiado por Mário Faustino – promovendo o contato dos brasileiros com as obras de vanguarda; de 1967 a 1968 – época da maior repressão do regime militar – lecionou técnica de jornal, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, e foi *copy desk* no Jornal Tribuna da Imprensa; e de 1975 a 1976, foi crítico literário do suplemento do Livro do Jornal do Brasil.

Na literatura, sua produção divide-se sob sete enfoques: a tetralogia piauiense; ciclos do terror e quarteto de Copacabana; romances históricos; trilogia teocrática; poesia brasileira (antologia poética); crítica e ensaios literários; e literatura infanto-juvenil. A cada novo livro, busca uma maneira diferente de narrar, através de novas técnicas e estilos, sempre com o objetivo de inovar, pois, para o autor, a linguagem deve ser uma experiência da própria trama da narrativa.

Nos ciclos, embora os processos técnicos não sejam repetidos, a concepção temática traz unidade às obras. É o caso das obras do ciclo do terror que denunciam o universo do homem em suas relações com a morte, o cotidiano caótico, e com o poder e a opressão que cerceiam a sua liberdade. Com as obras desse ciclo, ganhou os seguintes prêmios: *Deus, o sol, Shakespeare* – Prêmio Walmap/Menção Honrosa, em 1971; *Os que bebem como os cães*, com dois: Prêmio Joaquim Manoel de Macedo da Secretaria de Cultura de Niterói, em 1975, e o 1º lugar do Prêmio Walmap, 1975; *O aprendizado da morte* – Prêmio Clube do Livro, em 1973; e *Os crocodilos* – Prêmio Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras, em 1982.

Os que bebem como os cães – obra que passaremos a analisar – foram produzidos em 1975, momento, como já enfocamos, de ditadura militar em que jornalistas, intelectuais e professores universitários eram presos e torturados para que não expressassem às camadas sociais, o seu descontentamento com o regime político em vigor.

3.1.1 O Enredo

A gênese da obra *Os que bebem como os cães* é a prisão de *Jeremias*, professor de Literatura, por guardas de um sistema prisional indeterminado e sem a definição de seu crime. O vetor narrativo consiste na luta do personagem em resistir à opressão vivida naquele lugar, onde a privação da liberdade dá-se pela imposição do silêncio; o isolamento total, em uma

cela, sem possibilidades de movimentação; a alienação³ contínua, através de substâncias alucinógenas e entorpecentes, para o controle da mente. Enfim, o aviltamento do personagem, através de ameaças, torturas físicas e psicológicas, transformando-o em um ser acuado e embrutecido à semelhança de um animal.

A trama inicia-se com a descrição do protagonista, numa cela escura, na qual, além de total abandono, ainda há a limitação de movimentos, ocasionada pelas algemas que são colocadas nos pulsos virados para as costas. A tortura intensifica-se à medida que há o deslocamento da cela para o pátio onde os prisioneiros se lavam – eliminando os excrementos acumulados na roupa, por um espaço de tempo desconhecido – sem que haja qualquer espécie de contato dos prisioneiros entre si e deles com os guardas. O único olhar permitido é para um imenso muro branco, para que haja a certeza de que não existe saída daquele lugar. O estado de torpor em que se encontram os prisioneiros é consequência da água do pátio aparentemente pura e **generosa** da qual bebem, e da sopa incolor, de **gosto diferente**, de que se alimentam; o que causa também o apagamento de sua memória e do seu passado. Dessa forma, o presente é a única realidade possível, caracterizado pela ida ao pátio, pela volta à cela e pelo reconfortante prato de sopa que lhes alivia as dores. Essa é a intenção dos guardas, os quais personificam o poder de repressão sobre os prisioneiros.

Todavia, há, no pátio, uma quebra dessa relação de poder, quando os prisioneiros iniciam um ritual de resistência que vai, a partir de simples gritos, contendo palavras soltas e sem sentido para aquela realidade (mas que, na cela, serão remoídas em busca de uma significação e de uma ligação com o passado do protagonista), até à tentativa de mensurar o tempo, para dar uma significação às pequenas ações desenvolvidas naquele lugar e buscar uma coerência entre essas ações e o tempo de sua permanência ali. A descoberta de que sua alimentação também o entorpece, impedindo-o de pensar, leva-o à decisão de alimentar-se apenas do necessário para recobrar a lucidez e, com ela, a reconstrução de seu passado e o entendimento do motivo de sua prisão. Além disso, com a retomada de sua consciência, percebe a diminuição do número de prisioneiros e a decisão tomada por eles de cometer suicídio para escapar daquela realidade opressora. Ao perceber o verdadeiro significado daquela atitude dos companheiros, decide suicidar-se, esfregando os pulsos no intransponível muro branco, como forma de afirmar para si e para aqueles que virão que, mesmo sem

³ Entende-se por alienação o processo pelo qual o homem encontra-se alheio ao mundo em que está inserido, sem nenhuma relação temporal e espacial com esse mundo e consigo mesmo.

esperança de fuga daquele lugar, há, ainda, uma escolha para a liberdade: a morte como símbolo de luta e de resistência.

3.2 O JOGO DE PODERES NA FICÇÃO

As relações de poder existentes na narrativa manifestam-se em diferentes níveis, seja na relação entre os prisioneiros e guardas, seja na relação entre os prisioneiros e o protagonista. Essas relações travadas são, no primeiro caso, repressivas no sentido de que elas são efeitos das relações exercidas por uma instituição que sistematizou saberes e relações de poder para manter-se como instituição de poder disciplinar: a prisão como aparelho de correção e de dominação dos indivíduos os quais não se ajustam às idéias e aos preceitos políticos daqueles que estão no comando da sociedade, ou não comungam com eles, como é o caso dos sistemas ditatoriais.

No segundo caso, as relações originam-se em diferentes situações em que há uma necessidade de resistir e de lutar contra um poder que se exerce de forma repressiva, submetendo os indivíduos a estratégias disciplinares de dominação e sujeição. Esse caso não diz respeito ao fato de se investir contra elas, através da não-sujeição e da resistência, originada no mesmo nível em que essas estratégias de poder foram criadas, conforme vimos em Foucault (2004a, p. 241). Na narrativa, observamos o grito dos prisioneiros, no pátio, quando deveriam permanecer mudos, encorajando os seus semelhantes a quebrar o silêncio imposto; a buscar, nas palavras gritadas, um significado e uma relação com seu passado estratégica e forçadamente esquecido; e a decisão de escrever, no muro branco, uma mensagem de liberdade com o próprio sangue.

Apesar de essas relações de poder – a repressão e a resistência – encontrarem-se imbricadas na trama, apresentá-las-emos em dois momentos para que a análise seja mais compreensiva.

3.2.1 A Repressão

Como dissemos no primeiro capítulo, tomamos como conceito de repressão ou poder repressivo, como o que exclui, tortura e aliena aquele no qual esse poder se exerce. Essa concepção justifica-se por estarmos analisando uma obra que apresenta, de forma literária, uma situação de repressão vivida pelo protagonista que, devido à profissão de professor e, portanto, de conscientizador e formador de indivíduos, torna-se uma ameaça ao sistema

ditatorial e opressivo que se mantém em exercício para sujeitar a sociedade à dominação e que, para tanto, cria estratégias e técnicas disciplinares em instituições de correção, como a prisão.

O exercício do poder, na obra, é apresentado pelos guardas que, durante toda a narrativa, são personificados através de expressões, como “voz metálica” (BRASIL, [198-?], p.12)⁴, “botas reluzentes, borrões amarelos, andar férreo” (p.70), “mão poderosa” (p.19) e “mãos sem identidade” (p.119). Em algumas passagens, há a expectativa do protagonista de que são militares:

[...] 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 cabo – duas ou três listras negras em ângulo.

Por que eles não falam? Por que não dizem alguma coisa, qualquer palavra? Estarão também amordaçados? Por que temem tanto o grito dos homens? As botas são duras e marciais, de gente acostumada com a guerra ou com a violência – os homens fazem tudo contra o seu semelhante (p. 25-26).

Em outras passagens da obra, há também essa sugestão pelo narrador, a de que os guardas são militares, quando há referência à ordem, à disciplina imposta aos prisioneiros naquele lugar, sem, contudo, haver uma confirmação; o que nos levará, mais adiante neste capítulo, a afirmar o tema universal que a obra apresenta.

Aos poucos foi ouvindo o que poderia ser alguém caminhando: vinha por um longo corredor [...] caminhava de botas, cadenciado, num ritmo definido, **como se estivesse numa parada militar**. 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 (p.11-12, grifo nosso).

Na primeira visão mais nítida do opressor pelo protagonista, percebemos a assimetria entre eles, devido ao ângulo de visão que *Jeremias* teve dos guardas, tendo aquele discernido (de baixo para cima até a altura do peito), de modo que o rosto do opressor não lhe era permitido ver:

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 revólver de um lado, o cassetete, o peito largo como o de uma armadura, os botões dourados – e recebeu algo como uma coronhada por cima do ouvido esquerdo e caiu no chão duro e molhado.

[...] Não podia se movimentar muito, nem virar muito a cabeça – sempre encontrava a seu lado a mão pesada ou o empurrão grosseiro para que voltasse para o seu lugar (p.17).

⁴ Neste capítulo, todas as citações do texto ficcional serão retiradas de BRASIL, A. . **Os que bebem como os cães**. Rio de Janeiro: Ediouro, [198-?]. Dessa forma, indicaremos, a partir desse momento, apenas a página referente à citação.

A liberdade (mesmo sem algemas), no pátio, era reprimida. Nesse lugar, os homens eram vigiados incessantemente e, ao mesmo tempo, seus comportamentos eram registrados para que, nessa produção do saber (FOUCAULT, 2003, p. 121), houvesse cada vez mais uma disciplina dos seus atos para que cumprissem as funções que deveriam desempenhar ou fossem punidos e penalizados pelas atitudes que não eram permitidas a eles.

[...] Foi agarrado pelos cabelos e posto de pé. Alguém lhe sussurrou com voz firme:
- se gritar vai apodrecer lá dentro (p.91).

Veio a ordem direta, como um tiro:
- Faça o seu trabalho.

O seu trabalho era banhar o corpo, beber, lavar a roupa, tirar de perto de si todo e qualquer resíduo de fezes e urina: condenado a repetir. Para quê? *É isso que me diminui, que me tira a liberdade e minha condição humana* (p.70).

Para essa produção do saber, é necessário que o poder disciplinar individualize os corpos, através de uma distribuição que os defina pelo lugar que ocupam na série e pela distância que os separa uns dos outros, estabelecendo, assim, uma rede de relações (FOUCAULT, 2004b, p.125). Dessa forma, os prisioneiros eram distribuídos, no pátio, de forma a que cada um ocupasse o seu lugar naquele espaço: os recém-chegados – mais robustos, com roupas novas e, aparentemente, desnorteados – e os que se encontravam há um longo tempo – barbudos, cabeludos, esfarrapados e moribundos. Os primeiros, ocupando o espaço mais próximo das celas e tendo uma visão de frente do enigmático muro branco e dos segundos; estes, mais próximos do muro branco, e com visão daquilo que tinham sido ao chegar àquele lugar. Além desse olhar dos prisioneiros, há os guardas cujos rostos não poderiam ser vistos e que desempenham, nessa hierarquização, a função de manter a disciplina, através de meios de coerção que deixam claro para os detentos quem exerce o poder sobre eles:

Passara enfim para o outro lado – na substituição de quantos homens mortos? [...] Pôde ter uma visão do lado oposto há muito esperada – um edifício baixo e cinzento, cheio de portas que davam para o pátio. Em frente, do outro lado do tanque, alguns homens onde ele esti vera antes – novos prisioneiros cheios de espanto (p.100).

[...] Nota que o número de homens diminuiu – o muro branco está agora às suas costas, a pedra marcada pelos homens mortos (p.114).

Além da visão limitada dos prisioneiros, no pátio – único momento de exercício desse sentido, visto que em suas celas viviam na imensa escuridão – , há também um outro olhar, um dispositivo técnico que vê tudo sem ser visto numa espécie de “sistema panótico” (FOUCAULT, 2004b, p.167) que induz a efeitos de poder, de forma que aqueles, sobre quem

se aplicam os meios coercitivos, sejam vistos e suas ações e comportamentos sejam registrados, para que novas técnicas disciplinares sejam aplicadas de forma cada vez mais eficaz e sem a possibilidade de uma revolta ou uma resistência. Esse olhar técnico é representado pelo falso sol que se encontra no pátio:

[...] os cabelos do peito pareciam mais brancos ou era a sua pele que estava mais pálida por 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 [...] Seu estremeamento foi maior do que com o impacto da água. Aquela claridade, que pensara ser de uma manhã bela e azul [...] 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? (p.35).

Nessa ficção, o poder é questionado pelo narrador, a princípio, como algo que se detém sobre outros seres, mas que cria estratégias e técnicas para o seu investimento sobre os corpos a quem quer afetar: o poder disciplinar ou repressivo (FOUCAULT, 2003, p. 122), como vemos, a seguir:

Levantou a cabeça – 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.

[...] O poder. Aqueles vermes tinham poder sobre os outros – algo estranho acontecera para que alguns deles, fardados como uma unidade de guerra, dominassem os outros, esfarrapados como um bando 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 de homens, o poder nas mãos de uma parcela de vermes (p. 44-45).

Desse modo, não há referência a algo ou alguém que detenha o poder, não há por parte do narrador, ou mesmo do protagonista, uma determinação de quem se apropriou das estratégias de poder para submetê-los à dominação.

Se não há uma determinação clara daquele que exerce o poder e de um espaço específico como uma prisão, como aparelho repressivo de um poder ditatorial, isso nos leva a questionar alguns críticos, como vimos no segundo capítulo, que apresentam a obra como documento da ditadura militar brasileira. Não traria a referida obra uma denúncia mais universal de que o homem oprime o seu semelhante por questões políticas, sociais e ideológicas? Além disso, Bosi assevera que um romance é documental quando as ações são situadas e datadas (BOSI, 2002a, p. 393), o que não ocorre na obra em análise.

Se essa indeterminação ocorre no tocante ao tempo e ao espaço, a referência à tortura é mais explícita, ora pela tortura física e limitadora dos movimentos do protagonista em sua

cela individual e pequena, onde não se admitia uma liberdade de movimento, para que assim o prisioneiro se sentisse sempre acuado e considerasse sua nulidade como ser humano, conforme vemos a seguir:

Por que estas algemas?

A tortura. O corpo quebrado, o espírito abatido, os sonhos sem cor.

[...] Se ao menos não estivesse com os pulsos algemados: poderia se sentar melhor, poderia se deitar melhor, poderia apalpar melhor a cela e o próprio corpo. Mas, com os braços para trás, já se sentia como se tivesse somente as pernas – elas dirigindo todas as vontades limitadoras de seu corpo (p.25).

Ora pela tortura psicológica, através da desmemorização ou da angústia de não raciocinar sobre a sua condição de oprimido, ou ainda, por encontrar-se numa condição de letargia tal que não se faz capaz, sequer, de acompanhar as limitadas ações para dar-lhe uma noção de tempo. É o que mostram os seguintes trechos:

[...] Os guardas passaram uma esponja no meu passado, lavaram a minha mente (p.27).

[...] Sabia agora que estava embrutecido – pela tortura, por alguma droga (p.38).

[...] Era isso: para suportar o caos ou o desconhecido o homem se embriagava [...]. E os prisioneiros, duas vezes encarcerados, poderiam viver melhor sob o efeito que tira a vontade e os sonhos: os guardas sabiam disso, o seu chefe, o seu líder. Levantou-se, sentindo-se mais desperto e revoltado.

A embriaguez é também uma tortura (p.68).

Dessa forma, na tentativa de mensurar o tempo, o protagonista é sempre oprimido e ludibriado pela necessidade de sobrevivência: ao sorver a sopa, contendo uma substância que provoca o esquecimento, e ao beber a água do pátio que o entorpece, levando-o a não ter opção, pois daquelas fontes dependeria sua vida:

E então senti os braços pesados. Uma lassidão nas pernas. Não havia dúvidas: a sopa era que trazia torpor, o embrutecimento. E ouviu um eco, algo distante: eles adicionam drogas nas magras refeições dos prisioneiros (p.66).

A coisa era feita não tanto para matá-lo aos poucos, mas para perturbar a sua mente (p.65).

De que tamanho fora o seu sono?

Alguma coisa ainda o entorpecia, embora não estivesse bebendo da água do tanque – a sopa, a ração diminuída, também não alterara a sua expectativa. Não podia se privar do alimento: ou a embriaguez forçada ou a morte (p.105).

Essa angústia sentida pelo personagem, por não conseguir dar coerência às suas ações e não poder associá-las ao tempo em que se encontrava naquela situação, também é uma

estratégia disciplinar utilizada pelos opressores, seria mais uma garantia de que, ocupando-se da reconstrução do tempo, não haveria, por parte dos prisioneiros, tempo para pensamentos de resistência ou de sublevação:

Quantas vezes fizera aquele caminho rastejante? Não conseguiria saber, nunca pudera ordenar o seu tempo, num espaço sem fim, num escuro sem trégua (p.86).

No começo o plano era para saber de seus dias e de suas noites, saber de seu passado, por que estava ali, que destino lhe estava sendo reservado (p.87).

Os guardas tinham consciência do que faziam: entorpecer as mentes, os corpos. Confundir o real e o irreal, o que quer que fosse lógico ou impalpável. Mas por esse caminho os prisioneiros estariam liquidados, mortos-vivos (p.73).

Outra tática para torná-los mortos-vivos e, cada vez mais oprimidos, é o isolamento dos detentos, uns em relação aos outros – isso ocorria no pátio, mesmo estando os prisioneiros lado a lado, cumprindo suas tarefas ditadas pelos guardas –. Além desse isolamento, havia o que se fazia nas próprias celas. Para Foucault (2004b, p. 200) e Arendt (1989, p. 527), o isolamento é a condição primeira de submissão total. Para aquele, assegura o encontro do detento a sós com o poder que se exerce sobre ele, transformando-o em pessoa dócil; para esta, é o fundamento do terror que consiste no sentido de desarraigamento e de superfluidade, ou seja, o indivíduo sente-se como não pertencendo a lugar nenhum na sociedade ou no mundo. É o que comprova o trecho abaixo:

E soube pela primeira vez desde que estava ali, que chorava e se entregava à humilde passividade dos que não têm mais esperança. Chorava e admitia que tinha pena de si mesmo – só, abandonado, sem uma palavra de conforto, de carinho. Chorava porque sentia agora a necessidade de coisas que havia perdido. Chorava porque a solidão era maior e mais agressiva (p. 99).

Essa condição de solidão e de abandono seria o primeiro passo para uma submissão total, um sentimento de perda de sua própria identidade, de nulidade total (ARENDRT, 1989, p. 530). Tal sentimento pode ser percebido, no trecho abaixo, no próprio protagonista:

Aos poucos foi perdendo a noção de onde estava e, entre o sono e a vigília, lembrou-se, muito remotamente, que ali na cela nunca tinha sonhos ou pesadelos – esboçou ainda um sorriso ao pensar que o pesadelo era a sua própria vida na prisão (p. 104).

Talvez estivesse errado, fugindo da comida drogada, do caos mental, que tão bem poderia se ajustar ao caos da realidade do pátio e da cela (p. 118).

Além da perda de identidade, a dignidade também lhe era tomada pelos opressores para que lhe faltassem forças para resistir, nem acreditasse na possibilidade de uma luta coletiva contra o poder constituído. Estratégia utilizada pelos regimes ditatoriais e totalitários

para evitar a participação popular (SPINDEL, 1981, p. 37). Na narrativa, essa estratégia era cuidadosamente aplicada pelos guardas para que nenhuma voz se destacasse naqueles gritos desesperados e não houvesse a sua repetição para dar aos homens a idéia de que existiria um líder, alguém que os levasse à revolta:

Os homens estão morrendo, mas ainda se sustentam de pé e gritam por alguém, têm esperança e um rastilho de dignidade. E é isso que os guardas querem destruir.

Trocam a posição dos presos no pátio, nada de familiaridade com os vizinhos, dificultam ao máximo um apoio geral, uma liderança.[...] Eles temiam que alguém liderasse os homens embrutecidos, que alguém os despertasse. E apenas consentiam os gritos a esmo a espaços irregulares, numa sucessão de pátios e de banhos que não se repetiam em horas determinadas – não o grito da unidade, da harmonia, da coesão (p. 58).

Como vimos, o corpo dos detentos era alvo de vigilância e de controle por parte do sistema opressor. O fato de os prisioneiros sentirem-se vigiados no pátio, por exemplo, é uma estratégia para intimidá-los a não buscar nos semelhantes – outros prisioneiros – ou no espaço em que se encontravam, forças para insubordinar-se ou, ao menos, conhecimento da situação para fortalecer-lhes o desejo de querer fazê-lo.

A despeito disso, em pequenos intervalos de descontinuidade dessa vigilância (no momento em que os guardas começavam a pôr a mordaca na boca dos prisioneiros e levá-los para a fila para se retirarem do local), ocorriam situações de desobediência, como o grito de alguns, para fortalecer os demais prisioneiros; ou a fuga de outros, para romper os pulsos no muro, ou seja, a mesma estratégia utilizada para manutenção do poder de dominação é um instrumento de contra-poder, de produção da resistência. O corpo, portanto, torna-se aquilo que está em jogo numa luta entre o sistema opressivo e os oprimidos. A cada movimento de um dos adversários, corresponde o movimento do outro. “A revolta é o contra-efeito dessa ofensiva” (FOUCAULT, 2004a, p. 147). É do desenvolvimento estratégico dessa luta que vamos falar na seqüência desta análise.

3.2.2 A Resistência

Tomaremos como conceito de resistência um contra-poder que age na mesma intensidade com que o poder investe sobre o corpo dos prisioneiros, por meio da tortura, da alienação, da repetição de tarefas impostas, da limitação das ações em espaços limitados, ou seja, do poder repressivo sobre o corpo dos detentos – efeito de poder que faz emergir uma

“reivindicação do próprio corpo contra o poder [...]. E assim, o que tornava forte o poder passa a ser aquilo por que ele é atacado” (FOUCAULT, 2004a, p. 146).

Assim como as relações de poder, a resistência dá-se em rede, a partir de relações sociais mínimas e em diferentes níveis da sociedade e daí distribui-se estrategicamente por toda a estrutura social (FOUCAULT, 2004a, p. 24). Dessa forma, veremos como se constitui a resistência na narrativa em estudo, cuja trama se dá numa prisão de um sistema político repressor no qual os detentos têm um único significado em suas mentes manipuladas: obedecer às normas estabelecidas; alienar-se através da alimentação e fazer o asseio mínimo do corpo e de suas vestes para não apodrecerem em suas celas.

No entanto, apesar de todas essas limitações, ao longo da narrativa, o protagonista inicia seu processo de resistência ao poder constituído. A primeira resistência ocorre ao encontrar-se numa cela vazia e escura e com as mãos algemadas para trás, quando “a opressão do cubículo estava em seu corpo, em seus poros” (p. 9), e resolve “permanecer na posição incômoda, como se estivesse em maratona para provar que o corpo podia resistir a tudo” (p. 10).

Um segundo ato de resistência instaura-se quando o protagonista cria referências temporais para apegar-se a uma realidade mais concreta, embora não tenha êxito, pois o tempo é ciclicamente perdido e recuperado. Essas referências são o intervalo de tempo entre a ida ao pátio e as vezes em que seu prato de sopa é colocado na cela, sem que perceba o momento exato da abertura da portinhola para a troca do prato:

Assustou-se. O vizinho de fila lhe dera a informação: o banho no pátio era apenas uma vez por mês. Aproveite, dissera ele. Mas entre a vez anterior, o prato de sopa, e outra vez no pátio, não devia ter passado mais do que um dia. Um mês. Impossível. Se isso era verdade, se passara um mês para voltar, então a noção de tempo, que tentara medir pelo desconforto de seu corpo, estava errada (p. 21).

Surpreendeu-se de bruços sobre o prato metálico [...] não se lembrava de ter ouvido as botas dos guardas no cimento, nem de ter visto a portinhola abrir-se [...] os guardas tinham vindo com o prato e ele não percebera. Mas quantas vezes isso acontecera desde que voltara à cela? Uma, duas, trinta vezes? (p. 32).

Todavia, mesmo não podendo mensurar o tempo, *Jeremias* tem noção de que já se encontra naquela situação há bastante tempo, a ponto de substituir o seu instinto animalesco, ao sorver a sopa como um cão, por uma vontade de descobrir o sabor daquele alimento:

E concentrou-se nisso: a sopa, o prato, o seu calor, tudo era palpável, real – tentou apurar o paladar, aguçar o sentido tátil da boca, e conseguiu saber, identificar um

gosto longínquo. O alimento lhe revelava um sabor agora, ou simplesmente a natureza sábia lhe dava a ilusão?

[...] Já se habituara ao sabor da sopa, e isso queria dizer TEMPO. Já identificara o sal, o óleo, um sabor azedo, um sabor acre. E isso queria dizer TEMPO. A boca já não estava grossa nem pastosa e os lábios adquiriram a resistência do couro para suportar o vai-e-vem da mordada (p. 32-33, grifo do autor).

Outra tentativa de medir esse tempo é feita quando aparece em sua cela um rato para alimentar-se das sobras de sopa. A partir desse fato, restava a *Jeremias* ficar atento às aparições do rato em busca de alimento e estabelecer o intervalo de tempo entre uma aparição e outra. No entanto, essa tentativa foi inútil, visto que, ou o rato não aparecia com frequência, ou o estado de torpor, em que se encontrava, não garantia a necessidade de encontrar-se alerta para tal intento:

O pequeno rato poderia ser o seu relógio – poderia por ele marcar as etapas daquele confinamento, e então a sua orientação seria melhor para organizar os pensamentos e saber [...]. E então, na semidolência dos sentidos, convencionou que a nova aparição do ratinho queria dizer que se completavam vinte e quatro horas dali em diante. E marcaria o seu dia assim, mediria o seu tempo (p. 53-54).

O guarda lhe dissera que não voltaria ao pátio. Vai apodrecer lá dentro, ele afirmara.[...] Mas não podia ficar sem tomar banho, sem fazer suas necessidades no pátio, e mais cedo ou mais tarde os guardas apareceriam.

Quando? Em que dia? Em que hora? Não podia saber porque ainda não conseguira medir o seu tempo, ou o seu não-tempo, a sua não-vida. O ratinho sumira: ele também não tinha horário estabelecido. E todos os seus esforços para medir o irremediável, foram em vão (p. 72-73).

Essa consciência sobre o tempo é obtida, com mais clareza, quando *Jeremias* descobre a intenção dos guardas de mantê-lo, através da alimentação, indolente e, em posse desse conhecimento, procura resistir em busca de lucidez, para não só se situar naquela realidade, mas também encontrar o fio que lhe levaria à reconstrução de seu passado:

Agora não tinha tanto medo de se entregar sem sono, perdendo horas, ou dias, naquela cronologia sem meta – não pudera se apegar a coisa alguma que fosse o seu pêndulo, os seus ponteiros. E o que lhe restara? Apenas a dieta de sopa e água, numa tentativa de não alienar totalmente os seus ouvidos (p. 97).

Fizera progresso com a sua recusa em se alimentar. Não bebia a água do pátio, não comia a comida da cela.

[...] O tempo. O tempo formado pelo meu jejum. O tempo passa e o sinto mais perto e cruel – o tempo da lucidez mais palpável, a espera mais prolongada e objetiva. [...] Sente o escorrer do tempo [...] minutos, horas, segundos, podia medi-los agora, seu corpo palpitava a cada etapa consumida pela expectativa. [...] Agora estava mais lúcido, sim, e podia recorrer ao passado – aos fiapos do passado – para fugir ao momento imediato (p. 106-107).

Essa fuga em busca do passado não é um refúgio contra o caos circundante, mas uma tentativa de entendimento desse caos e do porquê da participação do personagem nele, *a priori*, involuntária. Além disso, nessa busca, há perspectivas de novas descobertas, vivência de novas experiências, o que ocasiona a produção de saberes. Ao contrário da parte anterior, sobre repressão, aqui se dá a produção de saber, criando estratégias de resistência, como veremos abaixo:

[...] pensar no passado ou tentar desvendá-lo, era também um entorpecimento, um tóxico igual ou pior do que aquele que ingerira através da sopa ou da água do tanque.

[...] Mas havia descoberto outra coisa, que talvez independesse do tóxico ou da fuga ao passado: podia pensar em coisas imediatas e se envolver com os pensamentos. [...] podia se abstrair quando quisesse, e por isso estava descobrindo coisas, pequenas coisas, grandes coisas, que os homens em situações comuns não tinham tempo de descobrir. Sua experiência na cela, no pátio, à sombra do desconhecido, não estava sendo em vão. Cultivava uma pequena sabedoria (p. 86).

Nessa busca incessante de seu passado e de seu destino, a reflexão aflorava cada vez que se determinava a ingerir o mínimo de alimento para sobreviver, a fim de que continuasse lúcido e pudesse estar a sós com seus pensamentos, os quais se tornavam antídotos para a solidão que, agora sem o entorpecimento, mostrava-se mais intensa e desesperadora. Assim, o pensamento é uma forma de preencher o vazio trazido pela lucidez:

O pensamento não descortinava a nitidez de seu passado, mas preenchia todo o vácuo de que não podia se lembrar. O pensamento, uma simples frase, a linguagem que recriava ali, tudo já lhe era suficiente para viver (p.77).

Continuaria, sim, a se alimentar e a beber cada vez menos. E se entregaria a seus pensamentos apenas como antídoto para a solidão e o desespero. E talvez mesmo os pensamentos o levassem a um passado mais nítido, mais identificável (p. 87).

Ou, ainda, o pensamento é uma forma de quebrar a estaticidade do lugar onde *Jeremias* encontra-se, pois, embora privado de movimentos, em sua cela individual, é através do seu pensamento e de suas pequenas ações, decorrentes de suas reflexões, que o personagem resiste à situação de letargia imposta pelo sistema opressor:

Sabia que se controlava melhor agora, desde que começara a sua dieta de alimento e de água – coisas novas do passado lhe vieram à mente, pessoas, sons, vozes, um sentimento de carinho, e podia saber que fora amado, querido, que algumas poucas criaturas se preocupavam com ele (p. 128).

Embora tudo não estivesse claro – apenas peças soltas em seu mosaico de vida – se sentia mais calmo e consciente quanto ao fim: estava ali para provar alguma coisa – que o homem não é uma paixão inútil, por exemplo. Dissera isso a seus alunos – nem um brinquedo de paixões.

E talvez por tudo isso – **suas afirmações, suas idéias, sua fala para olhos espantados com o conhecimento** – estivesse ali, entre os quatro cantos de um mistério simples: **a opressão e a violência para os que não se submetiam, para os que pensavam** (p. 132, grifo nosso).

Nesse último trecho, especificamente na parte grifada, vemos a convicção do protagonista de que sua profissão – ser professor – era a possível justificativa para encontrar-se naquela situação de opressão. Ser professor de literatura, levar os alunos a questionar a arte, a realidade, o homem e seus ideais, é, em tempos de opressão, uma resistência explícita àqueles que exercem o poder. Esse pequeno resgate do passado é suficiente para *Jeremias* perceber que tem um alvo a atingir, uma missão a desempenhar, se não para seus alunos – por ter sido impedido de tal tarefa pelo sistema opressor – mas para aqueles que, como ele, encontravam-se sofrendo as conseqüências de sua resistência à repressão imposta. Diante disso, decide-se a iniciar a sua luta contra a opressão, trocando sua parca alimentação e o direito de ir ao pátio, por um grito que possa despertar aqueles homens esfarrapados e moribundos a reagir contra aquela situação subumana:

– Se gritar vai apodrecer lá dentro.
E enfiou novamente sua cabeça na água.
Estranho que não o houvessem amordaçado logo, como das outras vezes.
Continuava com a boca livre. Eles simplesmente o desafiavam, mediam o tamanho de sua revolta e de seu medo.
[...] O grito seria um novo conforto revificador, uma esperança [...]. Estava certo disso agora: o grito, o seu grito, seria o seu sacrifício pelos outros homens, por si próprio, embora tivesse que pagar na própria carne a audácia por querer mostrar que não tinha medo e podia se revoltar.
O grito em troca dos pequenos confortos e **a esperança de despertar os homens para a sua própria condição de torturados e ofendidos.**
E levantou a cabeça, resoluto, vivaz, feliz, e gritou um grito de seu âmago, como se fosse a última coisa que faria:
– Vivam, homens.
E mais alto:
– Vivam, homens, pelo amor de Deus!
[...] **E de suas costas, em frente à porta de uma cela [...] ouviu que alguém repetia suas palavras com o mesmo ímpeto e coragem:**
– **Vivam, homens!** (p. 70-71, grifo nosso).

O grito, por sua vez, é uma outra estratégia de resistência encontrada pelos homens aos quais era imposto o silêncio torturador, tanto em suas celas, quanto no pátio, quando em contato com os demais prisioneiros para quem, sequer, era permitido olhar. Esse grito é dado, a princípio, por aqueles que se encontram há mais tempo na prisão e, de uma certa forma, resistiram à alienação provocada pela alimentação. É uma espécie de insubordinação para quebrar o silêncio imposto pelos guardas e, ao mesmo tempo, um grito de solidariedade e de

estímulo para que os prisioneiros continuem resistindo e sobrevivendo às torturas às quais são submetidos.

É somente depois de um certo tempo que *Jeremias* consegue dar significação às palavras gritadas no pátio para que, a partir daí, inicie seu longo processo de conscientização. O grito parece-lhe a única realidade palpável a qual ainda não consegue decifrar, mas uma realidade a que não pretende fugir na busca dessa conscientização, como mostra o fragmento a seguir:

O grito era a única realidade ali – um desabafo, um re-equilíbrio de emoções, uma esperança, o sinal de uma vida já vivida. Podia sentir isso: e passou também a viver em função dos gritos, assim como tinha até então vivido em função do prato quente de sopa.

E o grito seria uma nova etapa temporal de seu cárcere [...] aguardava sobressaltado que os homens acabassem suas pequenas tarefas e comesçassem a berrar. Eles sabiam que cada um poderia dizer apenas um nome ou proferir uma exclamação – o esparadrapo brutal vinha duro como um coice, para selar-lhes os lábios. Mas insistiam e talvez até morressem por aquele momento (p. 23).

Além de simbolizar a resistência dos homens oprimidos, o grito também produz saber, pois, após o pátio, *Jeremias* reflete, em sua cela, sobre o significado que aquelas palavras gritadas por seus semelhantes podem ter para a sua existência e seu passado oculto. Seria o momento de buscar, na escuridão de sua mente, os seres que são representados por aquelas palavras e que, de certa forma, fazem parte de sua história:

Se ao menos pudesse pensar no passado. No seu passado. Mas tudo parecia estar em branco para trás – onde teria ficado a mulher que é minha mãe? Os homens no pátio gritavam pela sua mãe, por um nome querido e eu não pude gritar por nome algum. Por quê?

[...] Só tenho que suportar as algemas, o escuro, o simples prato de sopa incolor, o pátio [...] e o grito, o grito dos homens tristes, os berros, não de desespero, mas de esperança. Sim, ESPERANÇA..

E pela primeira vez, após o pensamento primitivo de que os homens podiam tudo contra os homens, uma outra reflexão rasgou o seu cérebro, e tinha um nome: ESPERANÇA – um possível final para a tortura [...]. Um farol no fim da estrada ou do túnel. O grito, a esperança. É esquisita a sensação de abandono – o abandono sem um alvo a atingir. (p. 27, grifo do autor).

Ao produzir saber, o grito também manifesta sentimentos novos, ou que estavam latentes, devido ao processo de entorpecimento em que se encontrava o protagonista:

Já sabia que o próprio gesto do grito representava a esperança. E podia sussurrar entre os lábios a palavra liberdade, a palavra amor. E vinha tentando construir sua vida a partir desses leves sentimentos, erigindo pedra sobre pedra, ou célula sobre célula. E agora, SABIA, chegara a argamassa, o que poderia unir tudo, dar-lhe uma consistência: Deus.

[...] e os homens sabiam – aos poucos haviam lançado os primeiros gritos e os primeiros sentimentos, e agora o todo caótico adquiria estatura e firmeza.

[...] a grande paz interior, que era a argamassa jogada ao ar pelo último homem, uniu e consolidou tudo, e ele se decidiu a não se concentrar apenas no prato fumegante – queria pensar em algo além daquelas muralhas e paredes, em algo que distinguiu um homem de um animal: o sentimento. Sentia, sentia mais do que podia raciocinar – a vontade embotada. Por isso aquelas palavras gritadas no desespero de um momento, entravam mais pelos seus nervos, pelos seus sentidos, do que pela sua razão (p. 38, grifo do autor).

O conhecimento vai-se produzindo também através das reflexões resultantes das palavras gritadas, no pátio, e repetidas na memória de *Jeremias*, na solidão de sua cela, enquanto não era dominado pelo cansaço físico ou pelo torpor causado pelo alimento. Assim, as palavras ganham significação e consistência ao serem articuladas em sua mente na reconstrução de sua vida e a de seus companheiros:

E pensou no pátio como a amostra de uma pequena liberdade. Liberdade. Mais uma palavra que traía o pensamento ou vinha de região onde a linguagem lógica não alcançava. Liberdade. Mas a liberdade era o pátio, o banho, e o grito era a esperança, e um nome de mulher era o amor.

Ia construindo o seu vocabulário – e já de posse dessa trilogia sensível, dispôs-se a tecer a teia de sua vida ali.

[...] Aqueles homens, os companheiros, teriam seguido o seu mesmo itinerário na busca e na descoberta: primeiro o pátio lhes revelava a liberdade, o grito a esperança, o nome de mulher, o amor. Não importava quão reduzidos eram os sentimentos primeiros. E eles deveriam se sentir menos pobres por isso, menos sozinhos, menos desesperados. E também já podiam sentir o sabor do alimento, para completar o quadro dos sentidos despertos ou semidespertos (p. 33).

Além das reflexões e do raciocínio que sempre eram quebrados pela rotina daquele lugar – a chegada do prato de sopa, a marcha dos guardas no corredor, a presença do ratinho que vinha alimentar-se –, as descobertas e alguns conhecimentos eram resultados das impressões sensoriais do personagem:

[...] O quarto – era mais um quarto do que uma cela comum – estava frio, embora abafado, um tanto úmido, cheirando a mofo, era porque recebia, em qualquer hora, chuva, vento ou algum raio de sol perdido.

Assim, concluiu: era noite, e como o frio apertava na espinha agora, concluiu: era madrugada, e como o cheiro do ar e entrava em suas 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 (p. 10).

Além dessas impressões sensoriais, havia, ainda, outras como a visão, apurada no escuro, para distinguir coisas que se encontravam na cela; como paladar, através do qual sentiu o gosto diferente da sopa; com o olfato, ativava o seu cérebro na busca de episódios do passado: o cheiro do pêlo dos ratos lembrava-lhe o cheiro do baú de sua mãe, de onde, através

de esforço imenso, recolhe laivos de sua identidade: o diploma de professor, a conversa com a filha; ou ainda, o cheiro de terra molhada em sua cela, que o transportou para o passado, ao colégio em que lecionava no dia em que fora interrogado e levado à prisão; ou, simplesmente, um nome de mulher gritado no pátio que, remoído, na cela, fê-lo lembrar de sua mãe.

Todos os sentidos, portanto, na falta de idéias e pensamentos sólidos, levavam-no a, num ato de resistência, buscar significado para sua vida e – embora seus opressores tentassem transformá-lo num ser embrutecido que bebe seu alimento como um cão – ele continuava a sentir-se homem que deseja a própria liberdade:

Senti as coisas com maior impacto, como nunca sentia antes. Urinar e defecar na roupa era um gesto tão sólido, como sentir a língua ou os dentes. E, como pondo à prova os novos sentidos, começou a urinar [...]. Nunca sentira um asco tamanho, mas aceitou aquilo – agora que aceitava tudo com mais clareza – a natureza exigia a satisfação das necessidades banais do homem.

Não procurava uma máscara para o que lhe acontecia: voltava à sua própria condição de homem que tem desejos, fede, e tem esperança, pensa e procura uma luz, nem que seja a luz falsa de um pátio fechado.

Isso é o que sou: os resíduos do corpo, o suor, as lágrimas – você é um homem? O que é um homem? O que está acima do pó? Quero dizer, das fezes?

[...] Passara pelas etapas da dor, da imundície, da humilhação. Sou um homem e quero o pátio, a pequena liberdade – a luz não importa, o muro branco, sim, onde o meu semelhante deixa a sua passagem, a sua marca mortal (p. 110-111).

A presença dos ratos, na cela, dava a *Jeremias* momentos de reflexão sobre a sua condição subumana igualada à de um rato, mas também a certeza de que entre os ratos, existentes naquele lugar, ele é, na realidade, um homem que pensa, que chora e que reflete sobre 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 a sua condição de homem. Precisava pensar nisso, tinha que pensar assim em relação aos ratinhos [...]. Os ratos eram apenas a presença de uma outra vida para que a sua não se perdesse no labirinto escuro da cela. Nada mais além disso (p. 84).

Para seus opressores, seus problemas, naquela cela, deveriam resumir-se apenas à sobrevivência como a de qualquer animal, como um rato, mas, entre ele e os demais animais, havia algo que o fazia diferente: a razão (César), o desejo de lutar, de amar (Julieta) ou de entender o significado da sua missão (*Jeremias*), como bem simbolizam respectivamente os nomes presentes no seguinte trecho:

Quais os seus problemas? Os problemas de um rato de cela? Comida, água, ar, para sustentar sua pequenina 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** (p. 119, grifo nosso).

Assim, com a retomada da lucidez, *Jeremias* percebe que, mesmo entre os homens, há aqueles que, por meio de suas idéias e egoísmo, anulam sua condição humana e, assemelhados a animais, agem sobre os demais como predadores:

Era estranho querer que os guardas voltassem [...] queria a presença deles, das fardas, dos botões, assim como às vezes precisava da presença dos ratos.

Sorriu, no seu sorriso interior que mal aflorava aos lábios – os ratos grandes e pequenos, homens e ratos, numa cela, numa prisão, os grandes se vestiam com a farda de seu comando, símbolo do poder do rato maior (p. 140).

Entretanto, num mundo de ratos em que se encontrava o personagem; com seu pensamento, com a volta de sua racionalidade, conseguia – mesmo com suas condições de sobrevivência semelhante às de um rato – igualar-se, no que diz respeito à força, aos seus opressores e, assim, resistir a eles:

[...] estava vivo, bem vivo, sentia o contato das coisas e do mundo, e descobria que ninguém poderia atingi-lo se ele não quisesse. Com tortura ou sem tortura, com drogas no alimento ou sem drogas. Podiam mudar a hora das refeições ou do banho – ele agora sabia de tudo isso e se sentia mais forte como um rato que já conhece o seu pequeno mundo.

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 (p. 68).

Levantou a cabeça e achou que uma boa idéia lhe surgira: precisava caminhar, precisava se mexer, fazer mais exercícios para o corpo, despertar os tecidos, os poros, a pele, os ossos [...] para que o corpo não ficasse embrutecido como o seu estava agora.

Por isso as algemas. As algemas eram a cadeia menor do confinamento – eles ditavam a imobilidade, a consciência de que não podia mexer o corpo.

Mas ele podia porque sua mente podia. E se levantou. A princípio indeciso, vacilante, trôpego.

Endireitou-se, se perfilou como um soldado – tinha que ter a fortaleza externa dos homens que se vestiam de farda (p. 63).

Neste último trecho, percebemos que o processo de conscientização de *Jeremias* alia-se a sentimentos de revolta. Esse sentimento, no entanto, manifesta-se de maneira pacífica, muito mais em seu íntimo do que no sentido de atingir o seu opressor, causar-lhe o mesmo mal com o qual era atingido. Nesse caso, o poder de repressão sentido pelo protagonista não seria transformado em novas estratégias de repressão contra o opressor, mas em força de resistência, sinônimo de não-submissão, como comprovamos no trecho abaixo:

Revolta. Revolta – escolha do poder, E então pensou que o grito, a esperança e o amor, a palavra Deus, faziam parte de um ímpeto maior que vinha de dentro, talvez da mesma argamassa que unira todos os sentimentos: a revolta.

Embora cordeiros, calmos, autômatos, obedientes, por vezes, ainda lhe 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 [...] **eles se revoltavam porque tinham um espírito livre, imorredouro, mas não trocariam a liberdade pelo assassinio** (p. 4, grifo nosso).

Era isso: a revolta crescia porque o homem não queria admitir que fosse torturado pelo próprio homem – a revolta maior estava neste fato (p. 47).

[...] Queria lutar agora, sentia a revolta que era própria do homem, o seu estado natural de luta contra o Outro, o Injusto [...]. A reação tinha que ser pacífica: ordenar os dias e não se entregar, não se submeter, descobrir o porque (p. 50).

A intensidade dessa resistência, o contra-poder, dá-se, primeiramente, através do grito, como forma de romper sua condição de homem que não questiona sua existência:

O grito despertava para a esperança e para a perda de dignidade. Uma nova palavra e um novo conceito para o ressurgimento, a ressurreição, a passividade. Não poderiam perder a dignidade em meio à lama, aos baixos instintos da revolta.

Os homens de farda não querem que os homens de farrapos se levantem – o retorno a seu caminho, a seu destino de homens. Por isso têm tanto medo do grito e os amordaçam. O grito traz lembranças, os mantém de pé, olhando para a frente. O grito é o esteio, o apoio. Ninguém pode renunciar ao grito (p. 57-58).

Num segundo momento, esse ímpeto de revolta torna-se mais incisivo, através do suicídio, ao rasgar os pulsos no muro branco. Essa é a forma encontrada pelos prisioneiros, e depois pelo protagonista, de recuperar a dignidade que perderam, não por opção ou por omissão, mas pela tortura.

A princípio, *Jeremias* questiona e não aprova esse ato que, aos poucos, é considerado como uma imolação, um sacrifício, mas ainda sem ver, nele, uma forma de resistência:

Não, eles ainda não estavam inertes ou passivos.

Mas a visão dos pulsos sangrando sobre o peito lhe trouxe uma nova ordem de idéias: os pulsos sangrando, cortados. Sentiu um arrepio ao pensar que os homens tentavam o suicídio, matavam-se.

[...] Era a desistência maior: o suicídio. Talvez a única maneira de sair dali, mas não a maneira de salvar a sua própria dignidade, a sua própria condição de homem (p. 73).

Depois, refletindo sobre esse sacrifício, buscava, nele, um objetivo, uma meta, um porquê da escolha daqueles que se imolavam no muro:

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** (p. 74, grifo nosso)

Os homens não escutavam o seu último grito – já teria o entorpecimento tomado conta deles de uma vez? Não totalmente, pois ainda se matavam – era uma reação

(queria admitir isso), desesperada, mas **uma reação; frustrar o que quer que reservassem para eles** – uma pequena conquista, uma pequena vitória.

Talvez fosse este o pensamento dos homens. E a esperança se convertia no seu sacrifício (p. 83, grifo nosso).

Dessa forma, o grito agora era substituído pelo sangue, pela fuga daquele caos circundante, e o pátio, que antes era símbolo de liberdade e de esperança, passa a ser visto como um patíbulo onde se encaminham – por vontade própria – os corpos que se entregam ao sacrifício. Esse gesto ainda é visto pelo protagonista, não como uma resistência, mas uma desistência:

Eles haviam trocado o grito de esperança pela fuga, definitiva, irremediável.

[...] Sentiu uma revolta mais íntima: os homens desistiam, entregavam a sua vida – o grito pela fuga, sem nada a alcançar. Eles desistiam, cortavam os pulsos enquanto os guardas não vigiavam – era um complô, um motim para a morte. Todos estavam de acordo com aquilo. Havia feito um círculo em torno do homem que se imolava. Eles desistiam, desistiam.

[...] os homens se matavam, um a um, o pátio não era mais esperança e sim patíbulo. Os homens se imolavam com a aprovação dos companheiros – não mais gritavam, não mais afirmavam a sua presença, só a presença negativa, desistente (p. 92-93).

Entretanto, inicia-se, na mente de *Jeremias*, uma reflexão sobre a desistência dos homens, a análise de sua condição de existência semelhante à deles e percebe que seu papel não é o de julgar tal atitude, e sim, de tentar entender aquele gesto, como sendo uma alternativa para a decisão que precisa tomar:

Embrutecidos, entorpecidos, não haviam conseguido se enganar com os subterfúgios da mente e do corpo – ou estariam ali há tanto tempo que todos os seus enganos voluntários haviam sido ultrapassados?

Não poderia julgá-los, Que faço eu mesmo, senão resistir à solidão e à perspectiva da morte? (p. 95).

Quisera ver claro, sem subterfúgios e o que conseguira? Apenas ver os homens se matando num último apelo, que tanto poderia ser de esperança ou de derrota. Quem descobriria o seu gesto? A sua utilidade? (p. 119).

Inquieto com a possível mensagem que os homens deixavam no muro branco e questionando seus possíveis interlocutores, *Jeremias* tem um novo surto de lucidez, quando retira de sua história de vida, a analogia do gesto dos prisioneiros com o gesto que a humanidade vem repetindo, há milhares de anos: a marca de sua existência, de sua passagem nesse mundo, o registro de sua história. Se para o homem das cavernas esse gesto era um sinal de alerta sobre os perigos de seu tempo e de como se sentiam livres, diante daquela vida de mistérios e de incertezas; para aqueles homens esfarrapados, era um sinal de que sua dignidade não fora arrebatada, nem com toda a alienação provocada por seus opressores. E o

sangue, utilizado como tinta, deixa na pedra – que poderia ser um livro – o que há de mais pessoal: a presença da vida de quem existiu e teve pulso sobre essa existência:

Não conseguiu saber o que o homem garatujara no muro, mas fora algo vivo e firme, num local onde outros sinais – a passagem dos outros homens suicidas – estavam bem visíveis.

[...] Tinha que pensar na coerência ou sentido desse gesto. O homem dissera algo ou completara algo que todos os homens ali queriam dizer ou fazer. [...] E seu sinal ficaria no muro como uma prova, um alerta. Seria isso? – **o sangue na pedra**, e séculos [...] se passariam antes que alguém compreendesse o seu gesto. **Uma simples marca particular e intransferível**, e isso por enquanto lhe bastava, mesmo sem saber de seu significado mais concreto (p. 102-103, grifo nosso).

[...] E então se lembrou – tinha desses lapsos mais profundos – que **os primitivos gravavam na pedra** escura da caverna, onde viviam, **a sua passagem pelo mundo hostil**, feito de animais predadores e gigantes famintos.

Faria o mesmo ali em sua caverna – o mesmo que os homens vinham repetindo em milhares de anos: **o gesto buscava a compreensão, a solidariedade, o contato com o semelhante**: olhe, eu estou aqui e sou um homem. Passei por aqui e esta é a minha marca, o meu traço, a minha palavra, a mensagem de meu ser (p. 123, grifo nosso).

A partir dessa reflexão sobre a mensagem dos homens esfarrapados e a decisão de *Jeremias* de repetir o gesto, ele encontra uma resposta para as suas inquietações: o gesto daqueles homens oprimidos não era de fuga ao pesadelo, ao horror em que viviam; não era de uma ação desvairada para escapar da dor física e psicológica da tortura, mas um gesto consciente de quem desafia seus opressores com aquilo que lhe é mais caro e de que seus inimigos pensam que têm o controle: a vida, cuja perda, para os que se sentem vencidos, é o único receio que os faz submeter-se aos desmandos dos prepotentes; e, para os vencedores, um dom que se doa em nome daquilo em que se acredita: a liberdade e a dignidade humanas:

O homem que 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 deixaram a sua marca com sangue, **eles atingiam o muro de pedra**.

[...] a fuga tinha que ser um gesto consciente, marcado pela decisão de dar um exemplo aos outros homens. Não uma fuga motivada por um apelo sentimental, uma fraqueza momentânea (p. 106-107, grifo nosso).

E pôde observar, de perto, que o homem esfregava furiosamente os pulsos no muro – a princípio seu rosto expressava a dor ou o medo – o sangue descia em abundância – **ele desafiava a prepotência** (podia sentir isso), **a injustiça** – desafiava o desconhecido – e já liberto do medo e da angústia, seus olhos brilhavam e ele sorria, sorria (p. 115, grifo nosso).

Eles não queriam mais viver. A vida: o maior bem, a única oportunidade de ter consciência do mundo, das coisas.

Renunciar a tudo, mesmo em meio à violência e crueldade, era o que inquietava – a única saída, mas **como um sinal de protesto, de velada revolta** (p. 117, grifo nosso).

Finalmente, a consciência de *Jeremias* sobre o seu suicídio, a sua escolha, a mensagem de sua vida é a razão de sua existência, não um gesto concreto apenas, mas o que simboliza esse gesto: uma idéia, um significado – a liberdade é o sentido da existência, a essência da vida humana. É o grito pelo sangue, a sua vida em doação a uma idéia que não cala: o homem não deve ser subjugado pelo homem. Se lhe tomam o passado e lhe submetem a um presente caótico e torturante, ainda assim, o homem pode decidir pelo seu futuro pela sua própria morte:

Os homens sacrificados, desesperançados, ainda tinham forças e coragem para abrir os pulsos – eles iam marcando a sua passagem.

[...] **Que mancha daria forma quando chegasse a sua vez? Quando a sua vez fosse a próxima vez, tinha certeza agora, rasgaria os pulsos na pedra e continuaria o sacrifício dos companheiros**, embora ainda não soubesse, claramente, o que eles faziam: talvez alguma coisa perpétua, um nome ou uma idéia. [...] talvez mais uma idéia do que um mero sinal concreto que todos podem compreender rapidamente.

[...] A liberdade como um gesto individual, um gesto suicida.

Aqueles homens perdidos, torturados, sem destino – homens das trevas, homens da fome, ainda pensavam, ainda tinham ou conservavam uma idéia. **Uma idéia contra os lobos[...] que dão ordens, que têm poder**, legiões de vermes amarelos a cortar com a lança a carne prestes a sucumbir.

[...] Resta-lhes uma única arma:

**o sangue que redime do passado vago
do presente conturbado
do futuro incerto.**

[...] **Os homens haviam emudecido, mas gritavam pelo sangue** (p.120-121, grifo nosso).

Embora não tenha encontrado respostas a todos as perguntas feitas sobre seu passado, o porquê de encontrar-se naquele lugar, *Jeremias* decide, de forma consciente, por seu destino. Eis o poder de resistência na sua face mais intensa, pois a vida é preterida pela morte, não uma vida no verdadeiro sentido que ela possa significar, mas uma vida enclausurada, alienada, oprimida e solitária; e a morte, nesse caso, não como o fim do sofrimento, ou o destino traçado pelos opressores para as suas vítimas, mas uma ação consciente de quem comanda o seu destino e protesta contra todo e qualquer ato de tirania, como constatamos a seguir:

A imolação no muro, por uma idéia de liberdade – era isso. E daria a contribuição de seu sangue. Mas queria saber mais – por que os homens se matavam por tal idéia?

Por que não vivem num claustro, numa cela, num sótão?

O homem não pode, não tem o direito de violentar o seu semelhante: é apenas isso, simples como a água em sua fonte (p. 125, grifo nosso).

Tinha que se satisfazer com o que conseguira – o suficiente para saber, para sentir, para sentir, que os homens diante do muro indiferente estavam com a razão.

Lutar, alguém lhe gritara aos ouvidos. Lutar, ele mesmo bradara em algum lugar de seu destino. **Lutar, mesmo pelos meios mais estranhos, contra o desconhecido, o indigno. A prepotência.**

– **A injustiça.**

[...] – É preciso ter coragem para a luz e para a morte.

E se convenceu de que caminhava sereno e resignado para a sua imolação (p. 130, grifo nosso).

Neste último trecho, vemos que o **caminhar sereno e resignado** do personagem não significa (como poderia ser entendido numa leitura apressada) conformar-se com a morte como a única saída; pelo contrário, o ato de imolar-se, por si só, traz em seu sentido mais forte a idéia do sacrifício como uma entrega em favor do outro. Esse outro é todo aquele que não se submete à injustiça e à opressão e que também dará sua vida em busca da liberdade de seu semelhante.

Essa escolha consciente de seu destino, através do sangue impresso no muro, é vista como marca indelével para os que virão e que, diante de uma vida sem liberdade e de opressão do homem pelo próprio homem, possam ter a liberdade de escolha, único bem maior do homem:

Tinha que se convencer em prosseguir a odisséia até o muro branco, maculado com o sangue de um dilema: morrer para se libertar. Palavras. O homem ereto, que mata e tortura de pé o seu semelhante. Palavras. Perguntas. (p. 135).

Mas era preciso dar o seu tributo, quer para o vazio ou para o nada, ou para um pátio novamente povoado, com **homens são e resolutos**.

[...] Um desfile contínuo de homens **que haviam escolhido o próprio destino** (p. 143-144, grifo nosso).

Constatamos, através de todos os trechos apresentados até aqui, que a resistência deu-se de forma positiva, não uma simples troca de opressores e oprimidos em que a violência ou a repressão é exercida pelo outro que estava anteriormente na condição de subjugado (FOUCAULT, 2004b, p. 148). Alfredo Bosi (2002a, p.231), ao analisar *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, afirma que, no anonimato do cárcere, tanto a violência, quanto a solidariedade podem surgir de modo aleatório: “o que oprime o sujeito, aqui tornado objeto, é não saber de quem virão, nem quando, nem como, nem por quê.” No caso de *Os que bebem como os cães*, podemos perfeitamente identificar os opressores como agentes da violência, mas, em contrapartida, os oprimidos agem por solidariedade a si mesmos e aos outros, estes incluem até mesmo os outros que virão depois de *Jeremias*.

Há, dessa forma, uma relação de contra-poder na mesma intensidade da imposição do poder sobre os corpos (FOUCAULT, 2004b p. 226): a resistência é produzida através dos

mesmos instrumentos e estratégias utilizados para reprimir – a imposição do silêncio suscita o grito; a imobilidade, o ir até o muro, o exercitar-se na cela; a alienação, por sua vez, suscita a tomada de decisão dos prisioneiros sobre a sua vida e seu destino.

O que fizemos, até aqui, foi uma análise interpretativa da obra, em consonância com a visão sociológica da dominação do homem sobre o homem à luz das concepções ressaltadas anteriormente, da genealogia do poder. Vimos, através da ficção, que as micro-relações de poder estão presentes onde há a presença do homem e que a obra re-apresenta essas relações através do conflito vivido por *Jeremias* e seus companheiros, em função do exercício de um poder repressivo que, a princípio, tem apenas um alvo: aquele que deve ser dominado, mas que, nessa luta natural de forças, pode ter outra face, a do contra-poder, ou relações do poder de resistência. Desse modo, o texto literário re-cria uma realidade possível dessa constante luta de poderes. Nessa obra, em particular, o tema da dominação do homem pelo homem é dialeticamente apresentado pelas forças de repressão e de resistência, como acabamos de analisar, ou seja, não só a resistência, mas também a repressão são temas da narrativa em estudo.

O que nós propomos, a seguir, é analisar a obra em questão no que esses fatores sociais e sociológicos possam ser, também elementos estruturais da mesma.

3.3 O PROCESSO FICCIONAL NO CONTEXTO DE RESISTÊNCIA

A obra *Os que bebem como os cães* foi produzida em plena ditadura militar brasileira, num contexto mundial de Guerra Fria e com os países da América Latina sob jugo de regimes ditatoriais. A opressão do homem pelo homem era a palavra de ordem.

Considerando, para análise dessa obra, o contexto em que ela foi produzida, utilizaremos, nesta etapa da análise, o método de Antonio Candido, de que já falamos no segundo capítulo, e do qual reafirmaremos algumas concepções, como a de que uma análise crítica deve considerar a obra como realidade autônoma porque transfigura o real, ou seja, ela utiliza-se do real, por meio de fatos, emoções, acontecimentos, os quais são matéria-prima de sua criação e esse real – que, segundo Candido, representa o fator externo – é re-criado através da inventividade, do ato criador por meio da linguagem, das imagens e da estruturação dessa obra. Dessa forma, para a sua constituição, a obra utiliza-se desses fatores externos como elementos estruturais associados aos internos – próprios da criação literária – para exprimir uma visão do homem e da sociedade em que ela está inserida.

Outra concepção que devemos considerar é a de que, para Antonio Candido, o romance é o mais universal e irregular dos gêneros modernos, pois o seu fundamento nem é a transfigurada realidade da poesia, nem a realidade constatada da ciência, mas:

A realidade elaborada por um processo mental que guarda intacta a sua verossimilhança externa, fecundando-a interiormente por um fermento de fantasia que a situa além do cotidiano – em concorrência com a vida [...] embebe-se de um lado em pleno sonho, tocando de outro no documentário. Os seus melhores momentos são, porém, aqueles em que permanece fiel à vocação de elaborar conscientemente uma realidade humana, que extrai da observação direta, para com ela construir um sistema imaginário e mais durável (CANDIDO, 1964, p. 109)

Nessa perspectiva, constatamos que, embora possamos situar a obra em estudo como produção literária da época da ditadura militar brasileira, não há, em sua narrativa, nenhuma referência temporal ou espacial a esse momento político pelo qual passava o país. Vimos, em páginas anteriores, que o que há é uma alusão ora feita pelo protagonista, ora pelo narrador, ao fato de que os guardas daquela prisão eram militares, nada mais que isso. Daí a nossa visão de que a obra traz a temática da repressão vivida pelo regime político brasileiro, bem como de qualquer sistema ditatorial ou totalitário existente em qualquer parte do nosso planeta. Assim, a análise seguirá a hipótese de que o tema abordado no romance tem caráter universal. O protagonista é, na realidade, a representação de todos aqueles que não se submetem à dominação do homem pelo poder da força, como o próprio narrador sutilmente questiona: “Um dia gritaria também [...]. Um nome que lhe fora caro no passado, se é que tinha um passado, ou era apenas a consciência sofredora de todos aqueles homens, de todos os homens que sofriam em qualquer parte. Homens sem liberdade” (p. 24).

Vista sob esse prisma, a obra utiliza-se do fator social – a repressão – não somente como tema, mas, constatado esse traço social, ele constitui-se também em elemento estrutural dessa obra como um todo, ou seja, a repressão e a resistência são sugeridas, na própria composição da narrativa como um todo e de suas partes constituintes, como: a maneira como foi organizada, sua expressividade, o ponto de vista e a estilização da linguagem, por exemplo. São esses aspectos que passaremos a analisar, sempre considerando que, no viés metodológico de Candido (1981 e 2000), cabe ao crítico utilizar-se de todos os elementos capazes de conduzir a uma interpretação coerente – contanto que utilizados como componentes da estrutura da obra – e, além disso, perceber a visão que a obra exprime do homem e da sociedade que, transfigurados pela técnica, representa o seu significado.

3.3.1 Realidade ficcionada

Antonio Candido (1983, p. 83) afirma que o sentimento da realidade de uma ficção pressupõe o dado real, mas não depende dele e sim, de princípios mediadores que estruturam a obra, a partir dos quais, tanto a série real como a fictícia, tornam-se coerentes. Portanto, não interessa a representação dos dados concretos na ficção para produzir o senso da realidade, mas a sugestão de uma generalidade que “dá consistência tanto aos dados particulares do real, quanto aos dados particulares do mundo fictício” (p.82). Assim, a repressão que se encontra em *Os que bebem como os cães* é sugerida, não tanto por causa das descrições e situações de tortura física e psicológica vividas pelo protagonista, mas porque manifesta, num plano mais fundo e eficiente, o jogo dialético da repressão e da resistência, funcionando como correlativo ao que se manifestava na sociedade brasileira, no momento da ditadura militar, ou em qualquer sociedade cujo sistema político é ditatorial.

Dessa forma, a obra, em questão, traz um aspecto universalizante, no qual se vêm referências válidas para um amplo universo social e também aspectos mais restritos nos quais se encontram representações da vida que estimulam à imaginação de um universo menor ou mais próximo ao leitor. Assim, a alienação do personagem, a sua desorientação com uma realidade não-palpável trazem o aspecto universal, sem discernimento de situação histórica particular. Por outro lado, a percepção da rotina do personagem e da presença autoritária dos guardas dá margens a uma analogia com a sociedade concreta, historicamente delimitada, que seria a sociedade brasileira em plena ditadura militar.

Assim, se levarmos em consideração o momento histórico em que a obra foi produzida, e constataremos, na construção da ficção, (através do ponto de vista do narrador e do protagonista) uma realidade imaginada que, transfigurada, venha sugerir aquele momento; ainda assim, os aspectos sugeridos são mais universalizantes do que restritos à realidade em que foi produzida a obra, haja vista que o contexto histórico do mundo ocidental, no momento dessa produção, registra também uma situação de repressão.

Analisando a obra dessa forma, constatamos, como já vimos anteriormente, que a narrativa não é situada temporal, nem espacialmente. A sugestão de que a obra recria a situação brasileira dos anos de ditadura é perceptível na alusão à natureza militar daquela prisão, pela presença dos guardas que, além da farda amarela com distintivos, marcham numa cadência militar. Também o fato de o protagonista ser um professor que, supostamente agitava seus alunos contra o regime político em vigor, sugere a perseguição aos jornalistas,

intelectuais e professores, ocorrida nos anos de abertura política, no Brasil. Muitos são os elementos que sugerem a situação vivida pela sociedade brasileira, naqueles anos de terror; porém, pela inventividade do narrador e pela técnica utilizada por ele, aquele universo, apresentado na obra, transfigura uma realidade muito mais ampla; o que nos faz insistir na interpretação da obra como um processo inventivo, em que a realidade criada transcende, não uma sociedade específica, mas toda e qualquer situação em que é cerceado ao homem o direito supremo da liberdade em razão de leis e idéias criadas pelo seu par, sob a justificativa de um domínio necessário.

É a partir dessa visão de que a obra *Os que bebem como os cães* sugere tanto uma realidade historicamente situada, quanto uma realidade atemporal e anespacial, que a interpretaremos em seu aspecto estrutural.

3.3.2 Estrutura

Os elementos externos, repressão e resistência, os quais constituem a estrutura política de um sistema opressor, passam a ser tema do romance: a repressão exercida sobre o protagonista por um sistema opressor desconhecido e a resistência desse protagonista em busca de uma identidade perdida e do seu passado esquecido. Essas relações são enredadas na obra e transformadas, no plano da narrativa, em mecanismos de repressão – como a constituição dos capítulos repetidos ciclicamente, a percepção caótica da realidade pelo personagem e suas ações limitadas em espaço limitado; além de mecanismos de resistência presentes na obra como um todo. Assim, o que era externo passa também a ser interno. Esses mecanismos sugerem estratégias criadas pelo regime político ditatorial, ou mesmo totalitário, para controlar a sociedade, através do sentimento de medo e de terror.

O narrador, ao contrário das narrativas lineares, busca uma forma mais eficiente de apresentar essa perplexidade do protagonista diante de condições desumanas de sobrevivência que lhe são impostas numa estrutura alienante de repressão. Assim, a obra é dividida em quarenta e um capítulos que se seguem sem, necessariamente, um intervalo de páginas e se repetem, ciclicamente, na seqüência de três títulos: **A Cela, O Pátio, O Grito**; havendo, sempre, o retorno para o ponto de partida – a cela – com exceção do final que se encerra no pátio, havendo a supressão do grito que não será ouvido, mas escrito com sangue no muro branco – única possibilidade de libertação – como negação do silêncio e prova da resistência ao sistema repressivo que continuará imperando sobre outros corpos e outras mentes. Aqui,

podemos ver a dialética da repressão e da resistência : a primeira, pela sugestão da alienação vivida pelos brasileiros na ditadura, ou por outra sociedade imersa num sistema opressor. Sobre a segunda, há, ao mesmo tempo, na própria trama, os sinais de resistência à condição imposta e, nessa perspectiva, a obra passa a ser um instrumento de resistência, quando dá ao leitor uma possibilidade de luta.

A narração começa no que poderíamos chamar de narração *in media res*, ou seja, inicia-se no meio do enredo, com a descrição do enclausuramento de *Jeremias* para, somente depois (no último capítulo, intitulado a cela), termos a idéia do motivo de sua prisão, que, numa seqüência cronológica, seria o início do enredo: o fato de ser professor de literatura que agitava os alunos. Se compararmos os trechos descritivos desses dois momentos narrativos (p. 9 e 138), perceberemos que o narrador repete toda a descrição, mudando apenas a disposição dos períodos em parágrafos: no primeiro momento, em nove parágrafos e, depois, em apenas três, estes dispostos de forma irregular na folha de papel, como se fossem peças de um quebra-cabeça que estavam soltas. Isso se justifica pelo fato de que, apesar de estar relembrando o dia de sua prisão, num lugar distante do passado, esse acontecimento era trazido à memória, num misto de surtos de lucidez e de entorpecimento em que se encontrava o protagonista. Tal aparência de peças que não se ajustam estabelece uma consonância 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 no seu entorno.

A expressão que inicia a narrativa: “A escuridão é ampla e envolvente” (p. 9) é repetida ao longo do romance, além da página 138, já mencionada. Esse recurso traduz o estado de espírito em que se encontra o personagem: uma escuridão provocada pelo enclausuramento em sua cela fechada, bem como a escuridão como sinônimo de esquecimento, mas de um esquecimento que aliena, entorpece, por isso, envolvente. Além disso, traduz também a não-linearidade da narrativa, pois há sempre um retorno ao início da narração, fechando um ciclo. O que possibilita também começar a leitura do livro por qualquer capítulo, pois sempre haverá ciclicamente o retorno à cela onde o personagem irá tentar reconstruir a sua história.

Nessa repetição da frase acima citada, ainda podemos compreender dois sentidos diferentes: no início da narrativa, há uma completa alienação do personagem sobre seu passado e, no final (página 138), essa repetição dá-se depois da recordação de que fora interrogado, no gabinete do diretor da escola, por seus opressores, sobre a sua relação com os

alunos. Recordação seguida pela determinação de *Jeremias* ao suicídio. Há, portanto, nesse momento, uma confusão mental por parte do personagem que não percebe, com clareza, se lembrou o passado ou se tudo não passou de sonho. Todavia, existe uma certeza, a de que esperava pelo retorno ao pátio onde repetiria o gesto dos companheiros:

Sabia que dormia por algum tempo – mais palavras, mais perguntas, sonhara um sonho entrecortado de coisas reais e abstratas. Estava desperto ou ainda sonhava? [...] Mexera-se sem saber. Um sono agitado por novas revelações que não conduziam a um fim determinado.

[...] Continuava sem uma resposta para o passado, e vislumbrava um único caminho para a frente: aquele que seria feito sobre a maca, num corredor comprido, sem portas e sem retorno.

Lembrou-se do muro branco e de sua espera (p. 138-139).

Essa confusão mental, decorrente de recordações de tempos diversos (com a mãe, com a mulher, com os alunos), concretiza a situação caótica, espelho do caos reinante na própria desestruturação da mente do personagem. Por isso, mesmo não ficando claro para *Jeremias*, o seu passado é construído – embora como uma colcha de retalhos – pelo leitor que situa o fato apresentado num tempo que não é linear, mas fragmentado.

A fragmentação da narrativa é medida pelo conteúdo e também pela sua estrutura, visto que sua divisão é feita apenas por três títulos que se repetem, sem nenhuma demarcação de tempo e sem uma seqüência cronológica dos acontecimentos ou dos fatos vividos pelo protagonista. Essa fragmentação recria a desorganização em que se encontrava o país naquele momento de ditadura e de qualquer nação que estivesse sob o jugo de um sistema opressor, ou seja, a percepção caótica de *Jeremias* representa a angústia do ser humano diante da opressão, sem esperança de uma libertação daquela realidade. Além disso, representa também uma tentativa – através da busca ao passado e da resistência à tortura física e psicológica – de encontrar uma saída para essa libertação.

Na estrutura da obra, essa angústia por que passa o personagem é apresentada pela organização dos capítulos, os quais se iniciam curtos para dar a dimensão de que o tempo não é medido e o protagonista é ludibriado com os intervalos entre a cela, o pátio, o grito; o prato de sopa e o banho no pátio. A partir do momento em que o protagonista, apesar de não conseguir mensurar o tempo, disciplina-se (em resistência) para alimentar-se apenas do suficiente para sobreviver e ganhar lucidez, os capítulos tornam-se mais longos e a agonia do personagem aumenta, pois a falsa sensação de bem-estar, provocada pela sopa e pela água do pátio, fora substituída pela espera ao retorno do pátio e pelo pensamento que o levou a novas descobertas sobre seu passado e ao porquê de encontrar-se naquela prisão:

Sente o escorrer do tempo, como se lhe tivessem arrancado da mente e dos olhos uma enorme cortina. Minutos, horas, segundos, podia medi-los agora, seu corpo palpita a cada etapa consumida pela expectativa (p. 107).

[...] O tempo nunca foi tão asfíxiante. Teria mais consciência do tempo agora, ou apenas estava menos dopado para sentir a passagem de horas e minutos? O tempo convencional dos ratos [...]. Talvez estivesse mesmo condenado a apodrecer na cela, para não mais **agitar os homens com os seus gritos, sua esperança, por que agitou os estudantes?**

para não mais poder ver o grande mural branco e vermelho. Mas o mural está lá, está na **minha** memória, e eu preciso terminá-lo ou continuar a faina dos homens com um ideal, assim como **preciso** do ar ou daquela sopa sem gosto. [...] Quantos anos vive um rato? Uma águia? Quanto tempo vive um homem sem alimento e sem ar fresco? Quantos anos vive um rato que se alimenta? (p. 140, grifo nosso).

Percebemos, nos trechos grifados da citação acima, que há fragmentação no discurso do protagonista, e que esse discurso é entrecortado pela voz do narrador. Há também fragmentação de sua mente que, aos poucos, é remontada por ele; além da fragmentação do espaço (cela, pátio) que alternadamente ocupa e do próprio diálogo do protagonista com o discurso do poder, o qual impõe ao personagem uma vida monótona e desgastante.

Há, ainda, uma fragmentação do texto, percebida no corte da forma tradicional de apresentação de diálogos ou monólogos, como, por exemplo, a falta de pontuação convencional indicadora de diálogo e a fusão com o discurso indireto livre do narrador, conforme observamos no trecho abaixo:

Hoje é dia de meu aniversário, tenho quarenta e dois anos, me chamo jeremias, sou professor de literatura, tenho uma mulher e uma filha, minha mãe ainda está viva, a casa em que moramos é alugada [...] não tenho carro, pego o ônibus das nove horas – volte cedo hoje, meu filho, é seu aniversário, Tudinha vai fazer um bolo, já está uma moça,

mas porque agitou os estudantes?

Hoje é meu aniversário, tenho quarenta e dois anos, estou ficando velho, faço exercícios pela manhã e à noite, nada de exagero, olhe o coração, vou ao ginásio uma vez por semana [...] no fim do ano levo os alunos para o ar livre, Sócrates fazia assim,

Não queremos saber de seus amigos ou de sua família. Diga de uma vez: agitou ou não os estudantes?

Hoje é meu aniversário, tenho quarenta e dois anos... (p.136).

Nessa visão fragmentada do protagonista sobre a sua vida “lá fora”, num passado distante, a suspeita de que *Jeremias* não estaria vivendo uma realidade palpável, mas um grande pesadelo, uma realidade imaginada por ele, seria uma tentativa, por parte do narrador, de ludibriar a censura, ou ainda, mostrar a realidade nebulosa em que viviam as pessoas num sistema opressor como a ditadura militar.

Os homens existiam, mas não vinham para o pátio em horas certas: agora podia ser noite e ninguém sabia. Podia ser uma bela tarde ‘lá fora’, com árvores, vento, o aroma das flores, um cão perdido no campo. Uma casa (p.35).

Tudo ilusão.

O importante era saber até onde ia a sua ilusão de tudo. Estaria vivo, ou aquilo era um mundo de onde ninguém ousara fugir? (p. 36).

[...] Até a sopa, que chamava de comida, que pensava triturá-la com os dentes, sabia, também fazia parte de um mundo artificial que ia criando dentro daquele outro mundo que o envolvia em mistério. Um artifício dentro de outro artifício – assim era lá fora, sabia, e os homens iam vivendo dentro de suas máscaras.

[...] os homens estavam tão preocupados com os seus anéis, com o seu dinheiro, com a sua economia.

[...] – Tudo é economia, professor?

A gargalhada saiu entrecortada do peito, o corpo todo em convulsão: tossiu engasgado com a própria saliva.

– Tudo é podridão.

A voz estava clara, como se não se sentisse fraco ou houvesse se engasgado para gritar (p. 134-135).

Nesses últimos trechos da citação acima, vemos que a lucidez do personagem, ao criticar o homem por seus interesses materiais, é logo posta em dúvida pelo narrador, quando este contrapõe a expressão “convulsão” e “voz clara”, trazendo para o leitor desatento (e por que não para o censor?) a idéia de que aquela realidade apresentada pelo personagem é fruto de sua imaginação. Artifício criativo, pois há, nele, uma reflexão pertinente sobre o motivo que leva o homem a subjugar seu semelhante: a busca do ter.

Ainda com a intenção de burlar as proibições da censura, podemos analisar o final da obra em estudo, em analogia com o estudo de Coutinho (1979, p. 106-107) sobre o final de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, como uma obra que traz um futuro aberto o qual contém a possibilidade de realização ou fracasso, ou seja, assim como Fabiano tem a possibilidade de reverter o seu destino na nova caminhada que faz com a família, ou mesmo de fracassar, novamente, com a chegada da seca, há, em *Vidas Secas*, a possibilidade de que a classe representada por Fabiano possa destruir o sistema social que a oprime, alcançando um nível de vida com um mínimo de dignidade. No caso de *Os que bebem como os cães*, *Jeremias*, ao decidir pela resistência ao poder, abre caminho para que a sociedade, ou os homens a quem representa, também tente alcançar a dignidade de não ser oprimido por um estado opressor ou por um semelhante. No entanto, como o final da obra encaminha-se para a impressão dos pulsos do personagem, no muro branco (tingido de sangue), o personagem tem a consciência de que ele não é o último – assim como não foi o único – a fugir daquele caos aterrador. Isso nos dá a sensação da natureza inacabada da narração – sentimento, *a priori*, visto como de pessimismo e de uma visão niilista da realidade (não seria esse primeiro entendimento, mais apressado, uma tentativa da consciência do narrador de burlar e superar os impedimentos e

proibições da censura?). Entretanto, quer, também, imprimir na consciência do leitor – co-participante da narração – a possibilidade de continuação da luta: outros repetirão e não desistirão de buscar a liberdade, negando-se a permanecer numa situação de opressão e apodrecer (“tudo é podridão”) lentamente, ou seja, a resistência é a possibilidade de mudança: enquanto houver alguém que se negue à opressão, haverá a esperança de verdade.

Finalmente, observamos a estrutura circular da obra: no retorno do personagem à cela, onde tudo começou e onde busca o princípio de sua história; na volta ao pátio, onde a consciência oprimida se liberta, através do grito, num incessante recomeço; na repetição de expressões e palavras, de forma entediante, e de gestos de *Jeremias*, dos guardas e dos outros prisioneiros, além da repetição do ato suicida, como fim do ciclo. Todos esses aspectos levam-nos a considerar que há uma forte influência do estilo empregado por James Joyce, em *Finnegans Wake*, pois na análise feita desse romance por Assis Brasil, este crítico considera-o uma “visão circular da forma, ou do mundo, ou da vida”. O que traz a idéia de que o “ciclo da existência sempre está começando ou recomeçando” (BRASIL, 1992, p. 104). O que vale dizer que, em *Os que bebem como os cães*, a história, naquela prisão, não é concluída com o suicídio solitário de *Jeremias*, mas haverá outros *Jeremias* que, desafiando a tirania, serão postos à prova de que a vida em liberdade será sempre o início e o fim de qualquer ser humano.

3.3.3 Inovações formais

Considerando o que afirma Coutinho (1979, p.94): que nenhuma inovação formal importante é puramente experimentação do artista, mas deriva-se da necessidade de expressar um conteúdo novo, de enfocar, através da arte, um novo ângulo da realidade, e sabendo que o material do romance *Os que bebem como os cães* é o tempo presente – a ditadura militar ou qualquer sistema político opressor – apresentaremos as inovações presentes no romance e as influências de dois grandes autores vanguardistas da literatura universal – Joyce e Faulkner – que foram analisados por Assis Brasil (1992). Essas influências serão embasadas, especificamente, na análise feita pelo crítico brasileiro.

Além do aspecto de circularidade da narrativa, em *Os que bebem como os cães*, demonstrado no item anterior, vemos, como influência joyciana, a análise da condição humana, *leitmotiv* do universo estético de Assis Brasil, principalmente no *Ciclo do terror*, no qual está inclusa a obra em estudo. Além disso, já vimos também, no mesmo item, a quebra

da linearidade narrativa e a universalização do tema, o que Assis Brasil denomina de quebra de “fronteiras nacionais e de tempo tradicional” (BRASIL, 1992, p. 78). Esse fato faz com que o leitor seja convidado a apreender a obra como um todo, independentemente da seqüência temporal da narrativa. Em *Os que bebem como os cães*, a fragmentação da estrutura ficcional, no que se refere à tensão mental do protagonista com a realidade caótica em que vive e a sua história, que se encontra num passado rememorado, torna-se, senão na mente de *Jeremias*, mas na visão do leitor, uma unidade: a resistência possível a uma situação opressiva. Há também na obra, como influência de Joyce, uma relativa fragmentação da linguagem, o que veremos adiante.

O ponto alto da influência de Faulkner, por sua vez, é a quebra da participação direta do narrador onisciente, através do uso do monólogo interior, intercalado com diálogos rememorados e com o discurso do narrador de 3ª pessoa, além da quebra da cronologia. Essa técnica dá, ao personagem, autonomia para que seus pensamentos fluam e, através deles, esse personagem seja mostrado ao leitor. Na obra em análise, *Jeremias*, mesmo que limitado fisicamente e em estado de torpor, está em constante atividade mental. Seus pensamentos são incorporados à narração, conforme o trecho seguinte:

Eu posso sentir que eles vêm agora: só não posso sentir se vêm pelo prato ou se para me arrastar para fora. **Posso** sentir que se aproximam. Já se movimentam no fundo do corredor, antes do pátio, batem as botas no cimento, aprontam os passos de ferro, ensaiam as manobras para o desfile ritmado – as botas pesadas parecem repercutir em **seu** próprio corpo, ou batem ao ritmo de **seu** coração.

Os guardas se aproximam: há um fervor em **seus** sentidos, uma ânsia, uma angústia. Que venham. Que venham do inferno, não sou um Judas para entregar **meus** companheiros **Seguirei** com eles, estou do lado deles. Que venham, que venham.

A cadência das botas parece se prolongar e aos poucos vai sumindo – eles passaram pela **minha** cela, mas voltarão por aqui, é o caminho para o retorno ao corredor (p. 139, grifo nosso).

Observamos, no grifo da citação acima, a presença marcante do protagonista, através dos pronomes pessoais, o que deixa claro o nível de subjetivação de *Jeremias*: é ele que, conscientemente, decide o que fazer. O EU surge sempre no momento de uma tomada de decisão e na descoberta de uma etapa do seu passado. Desse modo, a narrativa ganha incidência de análise, pois a natureza psicológica da narrativa sobrepõe-se às descrições, feitas pelo narrador, sobre a rotina do personagem que toma as rédeas de seu destino – até então traçado pelo narrador e, indiretamente, pelo sistema opressor em que se encontrava – e busca reconstruir sua história retomando o direito de escolher como viver ou morrer. Além disso, a subjetivação de *Jeremias* é maior do que a dos outros homens, pois ele não grita uma palavra, mas uma frase inteira articulada: “Vivam homens, viva o muro” (p. 61).

Também o monólogo interior apresenta-se entrecortado por lembranças, ou ainda, por discursos diretos de pessoas que estão sendo resgatadas na memória, produzindo-se, assim, um efeito estilístico que retrata, além do personagem, o seu meio social e o seu mundo que ficou no passado, a sociedade a qual pertencia, recriando o drama coletivo que *Jeremias* representa. Além disso, há uma força estilística quando, no mesmo parágrafo, ocorrem mudanças de pontos de vista, o que se configura numa situação profundamente dramática e atordoante, sugerindo um momento histórico de opressão social e política de impossibilidade de luta e de questionamento – condizente com os regimes ditatoriais.

Tinha que se concentrar na **sua** volta ao pátio.

O pátio.

O muro.

O sangue.

Por quanto tempo **vou** esperar?

Vou esperar, e **sorriu**, sabendo que não tinha outro remédio, outro milagre, além da espera – na sala do diretor, sua barba longa, os olhos injetados – não vejo razão para isso, disse o velho, mas se querem uma prova, podem testá-lo, ele não mente e acredita no que faz. (p. 131).

Fechou os olhos e se concentrou no último pensamento: o baú da mãe, que deveria conter toda a história da família.

[...] **Abriu** devagar o velho baú: a filha lhe pedira a boneca da vovó. É a boneca mais bonita e **você** me prometeu quando eu estivesse grande. Mas **você é ainda pequenina, minha filha**. Eu quero, **você prometeu, papai**, prometeu, eu quero [...] não, **as imagens não o levariam** a coisa alguma, tinha que descobrir algo mais definido, mais esclarecedor.

E feche a porta do sótão quando sair, querido (p. 123-124, grifo nosso).

Essa reconstituição de fatos passados, feita pelos personagens, é um dos grandes recursos técnicos utilizados por Faulkner (BRASIL, 1992, p. 152). E, na obra em questão, dá-nos a impressão de que, embora haja um narrador de 3ª pessoa – e isso é mais evidente no início da narrativa, enquanto o personagem permanece em sua alienação – no momento em que resiste a ela, a presença da 1ª pessoa é cada vez mais forte, conotando a sua subjetivação. O que também é percebido quando há o uso freqüente, na narração, do verbo nos tempos pretérito imperfeito e mais que perfeito, do modo indicativo, que, com a elipse dos pronomes pessoais, tanto se refere à 1ª pessoa, quanto à 3ª, levando o leitor à confusão de não perceber quando fala o narrador ou pensa o protagonista: “Gritaria com maior ardor da próxima vez. Vivam, homens, não se matem. Lutem pela vida, o seu maior bem, mesmo que tenham que suportar a incompreensão e a injustiça” (p. 74). Essa mudança de foco narrativo traz, ainda, a idéia de que o próprio *Jeremias*, em seu mundo solitário, dialogue consigo mesmo, numa tentativa, muitas vezes frustrada, de obter de seu inconsciente as respostas aos conflitos vividos por ele, sem uma razão plausível. Esse diálogo traduz também uma tentativa de,

eliminado o narrador, personagem e leitor comunguem dos mesmos questionamentos sobre a condição inumana de opressão.

Outro aspecto em que a obra sofre influência, tanto de Faulkner, quanto de Joyce é a linguagem. Para o primeiro, a linguagem é vista como parte funcional da criação e não como veículo descritivo. Faulkner absorve de Joyce a técnica, através da qual a linguagem rompe com a escrita tradicional e abole, por completo, a pontuação. Joyce também apresenta uma linguagem fragmentada, caótica, através de neologismos, de palavras associadas a outras para comprovar a visão fragmentada do mundo.

Os que bebem como os cães apresentam uma linguagem que, apesar de ser clara, traz alguns recursos estilísticos que nos levam a uma visão criadora da realidade caótica em que vive *Jeremias*: o uso abundante de adjetivações com intensificação como, por exemplo: “escuridão ampla e envolvente” (p. 9), “fivela enorme, enorme revólver” (p. 17), “grito nítido e vibrante como uma lâmina de um punhal” (p.18), “esparadrapo brutal” (p. 23), “água generosa [...] enganadora, cheia de traição” (p. 96), entre outros muitos, ao longo da narração. Esse recurso tanto está presente no discurso do narrador, quanto no do protagonista e dá-nos a idéia de que aquela realidade é absurda e opressiva.

A repetição também está presente na linguagem, ou como perguntas que o protagonista faz sobre sua condição subumana, naquela realidade (como se não quisesse acreditar que ela existisse); ou em paralelismos sintáticos, para enfatizar o desespero do personagem, diante da situação vivida; ou ainda, na repetição exaustiva das mesmas palavras ou expressões, num mesmo parágrafo, ou ao longo de toda a narrativa, como que a expressar o desespero e o caos reinante naquele lugar. O que pode denotar uma alusão ao processo histórico e político em que o Brasil e o mundo viviam, naquele momento em que a obra foi escrita, ou a qualquer tempo e a qualquer lugar em que essa situação possa ser vivenciada pelo ser humano. Como exemplos temos os trechos seguintes:

E o lugar-comum lhe veio à mente: **a natureza é sábia. É sábia e cruel.** Começava a adaptar seus olhos à escuridão, para que tentasse viver melhor num meio estranho ao seu mundo (p. 11, grifo nosso).

A natureza sábia e cruel voltava a agir; a escuridão, antes ampla e envolvente, começava a ficar algo cinza, algo esmaecida (p. 15, grifo nosso).

Se ao menos não estivesse com os pulsos algemados: **poderia** se sentir **melhor**, **poderia** se deitar **melhor**, **poderia** apalpar **melhor** a cela e o próprio corpo. Mas com os braços para trás, já se sentia como se tivesse somente as pernas – elas dirigindo todas as vontades de seu corpo (p. 25, grifo nosso).

Dulce, a mulher de voz serena. Matilde, o doce coração de mãe, os olhos aflitos, com um brilho de terror. Quem disse que coração de mãe não se engana?
 Por que deixara todos eles?
 – Por que os abandonei?
 [...]Um grito, um urro de animal ferido.
 Por que?
 Onde estavam todos? O que o fizera trocar a paz dos entes queridos por uma cela?
 – Por que estou aqui? (p. 126).

Além dessas repetições, há, ainda, no discurso do protagonista, frases e pensamentos inconclusos ou ditos de modo brusco e conclusões irônicas sobre a sua situação desumana. Esses recursos de linguagem trazem a marca da opressão vivida por *Jeremias*. A ironia é sempre acompanhada por um sorriso do personagem como se dissesse ao leitor ou aos opressores, a quem queira denunciar, que ele era cômico de seus pensamentos e de sua vontade, conforme observamos a seguir:

O seu tempo mais e mais se encomprida – a água que não bebera, a comida que não comera, numa dieta para alcançar o ser mais vivo e claro. Alguém já fizera dieta para emagrecer o espírito? Sorriu, com um soluço entrecortado.
 Emagrecer o espírito, até torná-lo parecido com quê?
 Sorriu, gargalhou, e a gargalhada se transformou num soluço maior, estremecendo seu corpo e as fezes que se acumulavam mais de um lado (p. 111).

Há muito não sorria com ar tão irônico, e sorriu quando se encontrou mais uma vez a fazer estranhas associações: os ratinhos voltariam pela sua **LIBERDADE**. Sacrificariam tudo para poderem agir e viver? Os pais? A família? As suas crianças? (p. 127, grifo do autor).

Outro recurso presente na obra é a ênfase em palavras escritas em maiúsculas e em negrito; ou ainda, frases inteiras em itálico. No primeiro caso, ocorre quando as palavras ganham significado na mente obscura de *Jeremias*, quando são frutos de seus momentos de raciocínio. A primeira utilização desse recurso dá-se, exatamente, quando o personagem começa a refletir: “começava a refletir: os homens contra os homens, o bom e o mau latejando em suas tripas, partindo fundo de suas entranhas, **COMEÇAVA A PENSAR**, muito além de suas limitadas necessidades imediatas – a natureza cruel permitia isso” (p. 26, grifo do autor). E daí em diante, há a ocorrência de novas palavras, à medida que há a construção de novos significados na mente do protagonista, como **AMOR, LIBERDADE, DEUS, ESPERANÇA e TEMPO**.

No segundo caso, o uso de itálico é sempre visto quando há um discurso direto de um ente que está sendo lembrado, ou, com mais frequência, quando a idéia é de que aquela frase está sendo remoída, em eco, na mente de *Jeremias*, conforme apresentamos a seguir;

– não come hoje de noite.

Pensou bem no que ouvira: *não come hoje de noite*. Hoje de noite. Já pensara uma vez que vinham ao pátio pela manhã e comiam à noite. O guarda confirmara agora. Ou tudo não passava também de um engano (p. 82).

Caminhou ao impulso das ordens – a fila marchando com os pés no chão frio. *Eles não sabem que somos irmãos, somos iguais*. (p. 94).

É importante destacarmos, aqui, a simbologia que algumas palavras trazem para significação da obra como criação literária. É o caso da palavra **muro** que, na própria narração, recebe a conotação de horizonte: “O horizonte ali era o muro caiado” (p.28). Nesse sentido, o horizonte dá a dimensão de futuro, de perspectiva, daí o paradoxo criado com a expressão “muro branco e impassível”, mas que os homens, em busca da liberdade, alcançavam com os seus pulsos. **Pulsos**, por sua vez, são pontos vitais onde a vida corre, onde há pulsação. E por que não se suicidar, ferindo outra parte do corpo? Porque pulso também denota firmeza, decisão e era isso que os homens apresentavam para seus opressores, quando marcavam o muro com **sangue**. Esta é outra palavra que, repetida incessantemente na obra, traz em seu sentido mais forte a conotação da vida. E, para concluir essa pequena mostra da riqueza da linguagem na obra, podemos repensar a significação do verbo **imolar-se** que denota o sentido de sacrificar-se por alguém. Se resgatarmos essas palavras, aqui apresentadas, veremos que todas têm relação direta com o último ato de *Jeremias* e de seus companheiros; o **suicídio**, expressão, a princípio, muito utilizada pelo protagonista e pelo narrador, quando não havia, ainda, por parte de ambos, uma idéia concreta, um significado de sua ação por parte dos homens esfarrapados. No entanto, no momento em que essa idéia é concretizada na mente de ambos, há a sua substituição pelas palavras sacrifício e imolação. A imolação dos homens esfarrapados e oprimidos que decidem pela não-pulsação da vida se esta estiver atada com as algemas da opressão.

3.3.4 Narrativa de resistência

Nesse momento, buscaremos os aspectos ou características comuns às narrativas produzidas em tempos de ditadura. Com base nos críticos, estudados no capítulo dois, registraremos aqueles que, além dos já apresentados durante a análise deste capítulo, mereçam atenção para esta análise.

Além dos aspectos já discutidos, ao longo dessa análise, como a fragmentação, a participação do leitor como produtor de significados, a multiplicação dos pontos de vista, a denúncia contra a ordem repressiva e a quebra da linearidade temporal, os quais estão

presentes nos romances criados durante o período da ditadura brasileira, acrescentaremos dois que são muito freqüentes na obra em estudo: o processo de zoomorfização dos personagens – característica atribuída aos romances produzidos durante o AI-5, por Silvermann (2000, p. 424) – e a explicitação da poética do autor – característica defendida por Machado (1981, p. 156).

Ao longo da narrativa, *Jeremias* é levado a se comparar com vários animais, como: o macaco, quando pensa que, devido ao esquecimento do seu passado e de simples palavras que eram gritadas pelos homens, a única alternativa era imitar seus gritos para, ao menos, sentir-se vivo: “Aguardava o primeiro grito, o segundo, o terceiro. E poderia imitá-los, **como um macaco imita os gestos humanos**” (p. 23, grifo nosso). Mas, ao iniciar o seu processo de reconhecimento das palavras gritadas e atribuir-lhes significados, compara-se a uma aranha, dispondo-se a “tecer a teia de sua vida ali. Tinha que se apoiar nela **como uma aranha – seu apoio e sua defesa, seu abrigo**” (p. 33, grifo nosso).

E, nesse processo, aos poucos, compara-se a passarinhos presos em gaiola, quando descobre que o movimento desses animais não representava tentativa de fuga, mas exercícios para que o corpo não ficasse embrutecido. E inicia o seu processo de desintoxicação, além da dieta da sopa e da água, agora expelindo o veneno do organismo, através de exercício limitado, visto que suas mãos continuavam algemadas. Na seqüência, compara-se a uma cobaia, a um rato, quando pensa na possibilidade de sua resistência não ser bem sucedida: “Tinha que viver na expectativa de uma **cobaia de um rato**” (p. 96, grifo nosso).

Se observarmos, com atenção, o processo comparativo atinge um nível de gradação ascendente, pois passa de um processo de imitação para uma conscientização de seus atos e, até mesmo, de assumir o risco de suas decisões, quando se sente cobaia, não da manipulação do outro, mas de sua própria vontade.

Outra comparação importante – e a partir dela, remete-se ao título da obra – é a de que se comporta como um cão. Essa referência é mais intensa e repetitiva, no início da narrativa, quando o seu alheamento no mundo e com o passado, através da droga encontrada na comida e na água, torna-o um ser que age apenas por instinto de sobrevivência. E como sua posição diante do prato de sopa não poderia ser outra, a não ser ficar de joelhos e sorver o líquido quente, impossibilitado de utilizar as mãos algemadas, compara-se a um cão. Essa comparação sempre é feita no momento de alimentar-se. Seria a maneira encontrada pelos opressores de garantir-lhe total sentimento de nulidade, como ser humano; de submissão total, já que, ou submetia-se àquela situação, ou não sobreviveria.

Todavia, mesmo se submetendo a essa ação, aos poucos a comparação passa de “cão domesticado e cordeiro” (p. 16 e 32) para – à medida que retorna a consciência – “um cão domesticado e **ativo**” (p. 50, grifo nosso), ou seja, a sua ação de alimentar-se passa de um processo total de alienação, para uma forma de conscientização, através de um agir irônico, pois satiriza aquela situação em que se encontra:

Sorveu o líquido quente; de joelhos, as mãos algemadas para trás – já conseguira uma relativa facilidade para que o alimento descesse sem se engasgar. A língua parecia ter crescido um palmo e pegava a gosma e a levava à garganta, assim como a tromba de um **elefante** ou a língua de um **tamanduá**. E ouvia o seu próprio barulho ao se alimentar cadenciado, bocado após bocado, um cão domesticado e ativo. **Só lhe faltava a coleira e o rabo. Podia até grunhir e escolher o canto para as suas necessidades** (p. 50, grifo nosso).

Esse processo de conscientização chega a uma clareza tal, que não se compara mais a um cão, mas a uma criança que é enganada, diante de um prato apetitoso (pois a sopa passara a ser recusada e os guardas sabiam de sua desintoxicação). O fragmento, a seguir, é o exemplo dessa constatação. Observemos a parte grifada na qual não há mais a presença da conjunção comparativa, ao menos no que se refere à comparação direta com *Jeremias*. O que há é uma comparação da forma como ele tritura os ossos, do mesmo modo como um cão faria:

[...] Comida de verdade – seus sentidos se alertaram e começou a grunhir **como uma criança**.

Não podia resistir [...] alguns pedaços de galinha assada, um pouco de farofa. A identificação foi simultânea. Só era preciso baixar a cabeça e começar a comer: sentiu o gosto do sal pela primeira vez, ao abocanhar um pedaço suculento de carne – os ossos não atrapalhavam, iam sendo descartados com **a habilidade com que um cão o faria, ou triturados, como um outro cão faria melhor** (p. 112, grifo nosso).

Outro elemento importante nesse processo comparativo refere-se ainda ao título da obra. Observamos que, nele, o pronome demonstrativo encontra-se no plural: não é aquele que bebe como um cão, mas *Os* (aqueles) *que bebem como os cães*. Esse emprego garante-nos a idéia de que *Jeremias* não é um personagem individual, ele carrega, consigo, a representação de todos aqueles homens que são submetidos à dominação, à opressão por seus semelhantes. O que nos dá a convicção de que a obra recria, ou, no conceito de Candido, transfigura uma realidade opressiva, imprimindo uma **visão universal** e denunciadora de que o homem oprime o seu semelhante na busca pelo poder.

O último elemento a ser considerado, nesta análise, e que também é visto como característica comum a diversos romances da ditadura, é a explicitação da poética do autor.

A epígrafe que inicia a obra – “A verdade histórica está muito mais na novelística do que no próprio relato dos fatos que constituem a história reconhecível como tal” –, traduz a função social que uma obra de resistência deve ter: ao utilizar-se do elemento social como elemento constituinte de sua própria estrutura, a obra literária recria, inventivamente, essa realidade, como ela poderia ser vista; e não, enquanto realidade construída como modelo de verdade. Daí, a possibilidade de o texto literário, que, paradoxalmente, é uma ficção, conter os verdadeiros anseios da humanidade. E, nessa perspectiva, entendemos que, nessa epígrafe, há uma explicitação para o leitor de que, através da arte, o homem e o mundo podem ser questionados e transformados.

Jeremias, o protagonista da obra, é um professor de literatura que é retirado da sociedade pelo sistema opressor, porque tem o papel de levar o homem a descobrir a sua riqueza maior: a dignidade de usar a razão para viver sua liberdade em comunhão com seus semelhantes. Excluído da sociedade, também será o agente de transformação e de conscientização dos homens oprimidos, em busca da liberdade e da racionalidade perdidas. Esse papel é questionado pela mulher e, conscientemente, assumido por ele:

–Você não é a palmatória do mundo, Jeremias. Nunca ouvira com tanta nitidez a voz de sua mulher. Ela estava ali na cela a seu lado, apontando-lhe o dedo acusador – para que se importar com os outros se já vivemos com dificuldade? Jeremias, você não pode se lamentar pelos outros (p. 109).

Estou aqui como estava no sótão de minha casa, para a mesma coisa: reencontrar **AQUILO**, recordar o meu compromisso, a minha iniciação em algum lugar, em algum tempo. O meu compromisso com o homem – o canudo desdobrado e em exposição, assim como aquele mural talhado em sangue (p. 126, grifo do autor).

Sua missão – e a da obra literária – de refletir sobre a condição humana é, na estrutura ficcional, elemento constitutivo: há, dentro da narrativa, uma reflexão sobre o papel que a arte desempenha para o homem e qual a sua relação com o real. É o artifício do metadiscorso que a literatura traz para refletir sobre seu papel na vida dos homens: a arte questionando a própria arte:

Falava pausado, as palavras claras saindo de seus lábios – **A OBRA DE ARTE NÃO DEVE SE SUBMETER AO REAL**. Espantou-se: não falara em continuação a seus pensamentos, mas ouvira novamente a própria voz e diante de si estavam inúmeras cabeças atentas, enfileiradas em frente ao quadro-negro. Sua voz não era de discurso, mas de uma cadência explicativa – **A ARTE TAMBÉM NÃO DEVE FUGIR AO REAL**.

[...] – De que dose de real precisa a arte, professor?

[...] – Uma dose que não a faça desaparecer entre as nuvens ou arrastar-se com solas de chumbo (p. 128-129, grifo do autor).

No fragmento acima, vemos que *Jeremias* assume, diretamente, seu discurso sobre a arte: a arte extrai da realidade elementos que, através da técnica e da inventividade do artista, nem retrata a realidade tal como é vista (arrastando-se com solas de chumbo), nem se distancia tanto (desaparecendo entre as nuvens), de tal modo que não possa recriá-la, transfigurá-la, como é o caso da obra literária.

Os que bebem como os cães assumem uma atitude positiva em relação à finalidade da arte para o homem e uma atitude de – através da criação de um mundo fictício – levá-lo a refletir sobre sua própria condição humana e questionar as verdades ditas como absolutas, que o alienam, manipulam-no e oprimem-no. É o que demonstra o fragmento abaixo:

[...] Sou um professor, falo sobre arte, sobre a **utilidade da arte num mundo de inúteis,**
 tudo não é economia, professor?
 [...] estou escrevendo um livro,
 enfim uma resposta
 direta. O que contém esse livro?
 [...] penso e posso pensar: meu livro é sobre arte e a arte **não pode ser um monólogo, mas todos estão surdos ou distraídos,**
 quer dizer que agita
 os estudantes dessa maneira?
 [...] não é crime pensar, o artista tem que falar sobre o que todos conhecem, a realidade é uma pátria comum, **a luta contra o sofrimento nos mantém juntos,**
 professor,
 o realismo é possível em arte?
 [...] o que é a realidade para ser reproduzida? **O real da vida de um homem não está onde ele está,** encontra-se em outras vidas, que dão forma à sua, isso foi o que disse um filósofo, (p.137, grifo nosso).

Finalmente, através dos fragmentos grifados, acima, vemos a explicitação da poética do autor. A obra literária e, especificamente essa obra em análise, por meio de uma realidade possível – criada pela ficção – deve descortinar a realidade previsível e transformar os homens surdos e distraídos em homens críticos, livres e comprometidos com o seu semelhante.

A resistência maior de *Os que bebem como os cães* não é somente a de denunciar a repressão existente nessas relações de poderes em que a obra foi escrita, mas de ser um grito, não necessariamente retumbante e, sim, mais silencioso e penetrante que a mudez que oprime, pois penetra no homem, por meio da arma mais poderosa contra qualquer tirania: a consciência humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As leituras de Michel Foucault, Hannah Arendt, Alfredo Bosi, Benoit Denis e os estudos feitos pelos analistas – apresentados no segundo capítulo desta dissertação – sobre romances produzidos nos anos de ditadura militar brasileira, conduziram-nos a uma análise da obra literária aqui em tela, observando sua interação com os aspectos não-literários, como os sociais históricos e políticos, numa relação de conjunto com os seus aspectos internos específicos, para uma interpretação dialética, na qual esses aspectos tornam-se elementos estruturadores da obra literária. Essa proposta metodológica, feita à luz de Antonio Candido, foi a bússola utilizada para interpretarmos a obra *Os que bebem como os cães* (dentre muitas análises possíveis), numa perspectiva de que as relações de poder; sejam repressivas, sejam de resistência, encontrem-se dialeticamente presentes na obra, como elementos internos que lhe garantam a especificidade de sua linguagem e, ao mesmo tempo, como elementos extraídos de um contexto político-social, e sugeridos – a partir da transfiguração – como temas constitutivos da obra literária em estudo. As conclusões – que pretendem ser mais elucidativas do que a palavra final sobre o tema – são expostas a seguir.

Em seus estudos sobre a prisão, Foucault não questiona o direito de punir, mas como os dispositivos do encarceramento vão ser estrategicamente utilizados nessa punição. Em sua origem, a prisão tinha como objetivo vigiar, punir e examinar o homem que deveria ser reconduzido à sociedade. No século XX, por outro lado, a sociedade disciplinar usa esses mecanismos para governar, corrigir e conduzir os homens em nome de um sistema político em vigor. Os regimes políticos ditatoriais e totalitários acrescentam, ainda, as práticas de alienação, terrorismo e tortura para subjugar aqueles que se rebelam contra os ideais de tais regimes e destruir sumariamente esse rebelados, ou ainda, a anular a sua condição humana. A obra *Os que bebem como os cães* traz, como temática, a prática do poder político repressivo do homem sobre outro homem e, nessa relação de embate entre os diferentes níveis de poder, há, como resultado, a produção do poder de resistência, isto é, a força de poder exercida no homem, gerando, em igual intensidade, uma força de resistência que não deixa de ser uma relação de poder, um contra-poder. Assim, do mesmo modo que a prisão, na obra, exerce, através de técnicas disciplinares e opressivas, o poder sobre *Jeremias* e seus companheiros; aquele exerce, através da apropriação de saberes resultantes desse embate de forças, o poder de encorajá-los a resistir. É também esse mesmo contra-poder que o protagonista exerce sobre seu corpo, resistindo às condições de alienação impostas pelo sistema carcerário. Desse modo,

mesmo a obra apresentando, de forma explícita, uma face dura da repressão, a resistência está presente, nela, por meio da relação dialética e também de sua própria gênese: resistir ao momento de silenciamento em que a sociedade brasileira estava imersa, assim como o Ocidente, que também vivia uma realidade de embate de forças opressivas latentes.

Nesse prisma, podemos afirmar que a obra transcende o drama específico do povo brasileiro, haja vista que menciona uma questão política, envolvendo oprimidos e opressores, que, com o talento do narrador, transforma-se numa realidade universal e não apenas numa experiência particular. Ao contrário, traz uma percepção aguda das tensões existenciais e políticas que atravessam o romance, o qual dialoga com o homem contemporâneo dos totalitarismos e das guerras, transformando-se numa voz nacional e supra-nacional, ao mesmo tempo.

A ditadura, como qualquer sistema totalitário, submete, a si, a opinião daqueles detentores do poder de voz: artistas, literatos, intelectuais, professores, tornando impotente, até mesmo, a voz destes, mas não resignados à mudez. É essa a proposta do romance *Os que bebem como os cães*: opor-se à máquina implacável da ditadura e da opressão. A tensão interna é, assim, provocada pelos elementos formadores do texto narrativo – tais como: o ponto de vista do narrador, amalgamado com a voz do protagonista; a estilização da linguagem; a fragmentação da narrativa e do discurso do personagem; a estrutura circular da obra; o efeito repetitivo das ações do personagem – apresenta a repressão, como tema abordado e como elemento constituinte da estrutura da obra; assim como a resistência, observada nas atitudes de *Jeremias*. Essa tensão interna torna a obra resistente, enquanto escrita. Isso comprova a importância de a obra ser compreendida nos seus aspectos internos e externos.

O protagonista, ao tentar desvendar o seu passado, apagado pela tortura psicológica, deixa lacunas nessa rememoração. Não seria essa a intenção do narrador: enfatizar o esquecimento como algo que deve ser questionado? Nenhum sistema opressor, que deseje manter-se no poder, permite que as atrocidades, cometidas em seu nome, sejam expostas e perpetuadas na memória. Dito isso, o narrador não teria o propósito de fazer desse esquecimento um meio para introduzir à força, na lembrança do leitor, os destinos daqueles que foram excluídos da história? *Jeremias*, em vez de imprimir esforços para recuperar o passado, porque sabe que não pode voltar atrás e recomeçar a sua vida, impulsiona-se a fazer de sua vida/morte uma lembrança de que há possibilidade de luta e, principalmente, que a situação vivida por ele e seus companheiros jamais caia no esquecimento, ou mais, seja

sempre uma chama a lembrar do terror que foi o tempo de opressão vivido, mesmo depois da vitória do homem sobre esse tempo.

O final da narrativa, por meio do suicídio, também é um aspecto que devemos destacar. Ao contrário de Franco (1998), que considera o suicídio de *Jeremias* como uma determinação planejada pelos guardas, criando um paradoxo, devido à disposição do personagem de resistir à opressão, a nosso ver, como já afirmamos durante a análise, o suicídio é o meio pelo qual *Jeremias* reafirma a sua condição de homem que pensa e decide o seu destino. Busca impingir, aos seus semelhantes, o reconhecimento de sua existência, pois apenas seu corpo está submetido ao império do poder opressivo, entre os muros de uma sociedade que reproduz essa prisão, entretanto, sua alma clama por liberdade e, numa visão sartriana da liberdade, como algo absoluto e inalienável de que o homem dispõe para fazer uma escolha livre, de aceitar ou recusar a situação a qual lhe impõem, assume o compromisso de fazer de sua escolha a possibilidade de luta dos que virão e, nesse sentido, apropriamo-nos do conceito de “herói positivo”, de Coutinho (1979): positivo, no sentido de que traz, em sua luta, embora finalizada com o suicídio, a possibilidade de transformação daquela realidade. Diante disso, vemos o aspecto inconcluso do romance: após o discurso sobre a importância da resistência, o protagonista entrega-se a um novo discurso em busca da liberdade, que será lido por seus sucessores: a substituição do grito pela mensagem de sangue, escrita no muro branco que espera imóvel por mais vozes em luta contra a repressão.

A partir dessas constatações, podemos reafirmar o valor universal e a importância de a obra literária, nesse caso, *Os que bebem como os cães*, ser apreendida como resistência à realidade que o narrador se propõe a questionar ou transformar. E o que antes era “real” e pertencia à dimensão social e política, transfigurou-se, por meio da criação literária numa realidade possível.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, F. **A palavra no purgatório**: literatura e cultura nos anos 70. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.
- ANDRADE, A. C. O romance com ensaio do grito. In: _____. **Angústia da concisão**: ensaios de filosofia e crítica literária. São Paulo: Escrituras, 2003.
- ANGELO, I. **A Festa**. 8 ed. São Paulo: Geração Editorial, 1995.
- ARAÚJO, I.L. **Foucault e a crítica do sujeito**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2001.
- ARENDT, H. **Origens do Totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BLANCHOT, M. **Foucault como o imaginário**. Lisboa: Relógio d'Água, (s. d.).
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2002a.
- _____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 b.
- BRASIL, A. **Joyce e Faulkner**: o romance de vanguarda. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- _____. **Os que bebem como os cães**. Rio de Janeiro: Ediouro, [198-?].
- _____. **Teoria e prática da crítica literária**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira** (momentos decisivos) vol. I, 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- _____. vol. II, 2 ed. São Paulo: Martins, 1964.
- _____. Dialética da malandragem . in: **O Discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- _____. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história. 8 ed.. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- _____. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. 8 ed. São Paulo: Ática, 2002.
- _____. **Tese e antítese**: ensaios. 3 ed. São Paulo: Nacional, 1978.
- COUTINHO, C. **Literatura e ideologia em Brasil**. Ciudad de la Habana: Casa de las Américas, 1979.
- CRISTÓVÃO, F. A. **Graciliano Ramos**: estrutura e valores de um modo de narrar. 2 ed. Rio de Janeiro: Brasília/Rio, 1977.
- DALCASTAGNÈ, R. **O espaço da dor**. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília. 1996.
- DELEUZE, G. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

- DENIS, B. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. São Paulo: EDUSC, 2002.
- FOUCAULT, M. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: NAU, 2003.
- _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2004a.
- _____. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 2004b.
- FRANCO, R. **Itinerário político do romance pós-64**: A festa. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- GUARESCHI, M. Do modelo institucional-jurídico à analítica do poder... In DUSO, G. (org.) **O poder**: história da filosofia política moderna. Petrópolis: Vozes, 2005.
- LABASTIDA, J. El mito de Narciso en tres grandes poemas de los contemporáneos. In: SERNA, J. R. (org.). **História e literatura**: homenagem a Antonio Candido. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2003. p. 35-49.
- LAJOLO M. A leitura na Formação da literatura brasileira de Antonio Candido. In: SERNA, J. R. (org.). **História e literatura**: homenagem a Antonio Candido. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2003.p. 51-75.
- MACHADO, J. G. **Os romances brasileiros nos anos 70**: fragmentação social e estética. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981.
- MACHADO, R. **Ciência e saber**: a trajetória da arqueologia de Michel Foucault. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- MONASTERIO, J. O. Literatura y sociedad em algunos textos de Antonio Candido. In: SERNA, J. R. (org.). **História e literatura**: homenagem a Antonio Candido. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2003. p.357-383.
- MORAES, J. Q. **Literatura e ditadura no cone sul**. São Paulo: UNICAMP, 2001.
- NAPOLITANO, M. **O regime militar brasileiro**: 1964 – 1985. São Paulo: Atual, 1998.
- O'BRIEN, P. A história da cultura de Michel Foucault. In: HUNT, L. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. cap. I, p. 33-62.
- REVEZ, J. **Foucault**: conceitos essenciais. São Carlos: Claraluz, 2005.
- RICOUER, P. **Tempo e narrativa III**. Campinas: Papyrus, 1997.
- ROUANET, S. P. **O homem e o discurso**: a arqueologia de Michel Foucault. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.
- _____. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SERNA, J. R. El método crítico de Antonio Candido. In: SERNA, J. R. (org.). **História e literatura**: homenagem a Antonio Candido. Campinas: UNICAMP, 2003.p. 397-415.
- SILVERMANN, M. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

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