

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**CRIAÇÃO E REPRESSÃO: CAIO FERNANDO
ABREU E A CENSURA NO BRASIL DA SEGURANÇA
NACIONAL**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Deivis Jhones Garlet

Santa Maria, RS, Brasil,

2014

**CRIAÇÃO E REPRESSÃO: CAIO FERNANDO ABREU E A
CENSURA NO BRASIL DA SEGURANÇA NACIONAL**

Deivis Jhones Garlet

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Letras**.

Orientadora: Rosani U. K. Umbach, Dra (UFSM)

Santa Maria, RS, Brasil

2014

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROPRGAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**CRIAÇÃO E REPRESSÃO: CAIO FERNANDO ABREU E A
CENSURA NO BRASIL DA SEGURANÇA NACIONAL**

elaborada por
Deivis Jhones Garlet

Como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Letras

Comissão Examinadora

Rosani Úrsula Ketzer Umbach, Dra (UFSM)
(Presidente / Orientadora)

Antônio Marcos Vieira Sanseverino, Dr. (UFRGS)

Mara Lúcia Barbosa da Silva, Dra (UFSM)

Santa Maria, 28 de fevereiro de 2014.

AGRADECIMENTOS

O exercício da gratidão, sobremaneira em um momento especial como este, após uma jornada repleta de óbices, é gratificante também para o sujeito do ato. Sinto-me, assim, bastante feliz em oferecer meu agradecimento.

De modo especial, à professora Rosani Umbach, pela orientação pautada pela amizade, competência e compreensão. Inegavelmente uma orientação providencial e tranquila, imprescindível para a efetivação deste trabalho.

À minha mãe e minha irmã, pilares de meu existir.

À Karina Righi, pelos momentos inefáveis; pelo apoio e amor incondicionais.

Ao Lucas Zamberlan, uma amizade concreta e autêntica nas alegrias e nas agruras da odisseia do cotidiano.

Ao Jandir, sempre compreensivo, solícito e conselheiro perspicaz.

Aos colegas do grupo de pesquisa, especialmente Mara Lú, pelo constante, eficaz e generoso apoio.

Aos professores do curso de mestrado, essenciais para o amadurecimento teórico e aporte para consecução de meu trabalho.

E, enfim, a todos aqueles que estiveram presentes de alguma forma na jornada de elaboração deste trabalho, como colegas, amigos e conhecidos, pelo auxílio e compreensão.

*“A Palavra da vida. Antes de ser criado o mundo,
aquele que é a Palavra já existia.
Ele estava com Deus e era Deus. Desde o
princípio, a Palavra estava com Deus.
Por meio da Palavra, Deus fez todas as coisas, e
nada do que existe foi feito sem ela. A palavra era
a fonte da vida, e essa vida trouxe a luz para todas as pessoas.”*
João, 1. 1 – 4.

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-graduação em Letras
Centro de Artes e Letras
Universidade Federal de Santa Maria

CRIAÇÃO E REPRESSÃO: CAIO FERNANDO ABREU E A CENSURA NO BRASIL DA SEGURANÇA NACIONAL

Autor: Deivis Jhones Garlet

Orientadora: Dra Rosani U. K. Umbach

Data e local da defesa: Santa Maria, 28 de fevereiro de 2014.

Este trabalho inscreve-se na jurisdição dos estudos literários de comparatismo e crítica social. Nesse sentido, além de buscarmos uma explicação da especificidade estética, acreditamos na significativa importância do extraestético na construção do texto literário como um objeto-signo, portador de uma posição axiológica e potencialmente ideológica e, portanto, da relação entre literatura e história. É com esse modo de entendimento que abordamos nosso objeto de estudo, a obra “O ovo apunhalado”, de Caio Fernando Abreu, no contexto da Ditadura Militar brasileira, sobretudo com o objetivo de elucidar os motivos pelos quais determinadas narrativas foram censuradas. Para atingir nosso propósito, recorreremos aos conceitos teóricos alinhados ao marxismo e ao pensamento do Circulo de Bakhtin, como as relações estruturais e superestruturais, dialogismo, meio ideológico, reflexo e refração para uma compreensão do contexto de produção e da singularidade da construção artística. Compreendendo a censura como um objeto-signo integrante do meio ideológico que circundava o escritor, comparamos as narrativas vetadas com a legislação acerca de censura, sendo-nos possível objetivar os motivos que levaram à proibição sem recairmos em subjetivismos. Com isso, percebemos a obra de Caio Fernando Abreu como um contraponto simbólico ao autoritarismo do governo militar, sobretudo ao expressar, articulando forma e conteúdo, temas indesejados pelo governo segundo a retórica da Segurança Nacional. O trabalho está dividido em três capítulos: o primeiro, dedicado a uma revisão da fortuna crítica sobre o autor analisado e à exposição do conceito de dialogismo; o segundo delimita as bases teóricas e metodológicas; e o terceiro esmera-se na construção de uma explicação plausível para a censura na obra “O ovo apunhalado”, efetuando uma leitura possível das narrativas proibidas e a comparação com as leis sobre censura.

Palavras-chave: Literatura. Dialogismo. Ditadura Militar. Censura.

ABSTRACT

Master's Degree Dissertation
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

CREATION AND REPRESSION: CAIO FERNANDO ABREU AND CENSORSHIP IN BRAZIL OF NATIONAL SECURITY

Author: Deivis Jhones Garlet

Advisor: Dra Rosani U. K. Umbach

Place and date of defense: Santa Maria, February 28, 2014.

This study is inserted in jurisdiction of literary studies of comparative literature and social criticism. Accordingly, in addition to find an explanation of aesthetic specificity, we believe in the significant importance of extra-aesthetic in construction of literary text as an object-sign carrying an axiological position and potentially ideological and therefore, the relation between literature and history. It is with this way of understanding that we approach our object of study, the work "O ovo apunhalado" by Caio Fernando Abreu, in context of Brazilian military dictatorship, greatly aiming to elucidate the reasons why certain stories were censored. In order to achieve our purpose, we appealed to theoretical concepts aligned with marxism and the ideas of Bakhtin Circle, as structural and superstructural relations, dialogism, ideological environment, reflection and refraction to a comprehension of context of production and the uniqueness of artistic construction. The understanding of censorship as an integral object-sign of ideological environment that surrounded the writer, we compared vetoed narratives to legislation about censorship, being possible for us to objectify possible reasons that led to prohibition without falling into subjectivism. Thereby, we perceived Caio Fernando Abreu work as a symbolic counterpoint to authoritarianism of military government, especially to express, articulating form and content, unwanted themes by government according to National Security rhetoric. The work is divided in three chapters: the first is devoted to a critical review of critical fortune about the author analyzed and to exposition of dialogism concept; the second one outlines theoretical and methodological bases and the third excels on the construction of plausible explanation for censorship in the book "O ovo apunhalado", making a possible reading of forbidden narratives and comparison with laws regarding censorship.

Key-words: Literature. Dialogism. Military dictatorship. Censorship.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. LITERATURA E HISTÓRIA: CAIO FERNANDO ABREU	13
1.1. A relação entre a literatura de Caio Fernando Abreu e a sociedade sob uma perspectiva dialógica	13
1.2. “O ovo apunhalado” no contexto sócio-histórico	33
2. PREMISSAS TEÓRICAS PARA UMA ANÁLISE LITERÁRIA DE “O OVO APUNHALADO”	42
2.1. A criação artística: meio ideológico, reflexo e refração	42
2.2. O meio ideológico de “O ovo apunhalado”: destaque para a censura	49
3. “O OVO APUNHALADO”, O OVO CENSURADO	68
3.1. Construindo uma explicação da censura em “Triângulo em cravo e flauta doce”.....	68
3.2. Construindo uma explicação da censura em “Mas apenas e antigamente guirlandas sobre o poço”	80
3.3. Censura parcial em outras narrativas de “O ovo apunhalado”	92
CONCLUSÃO	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101

INTRODUÇÃO

Caio Fernando Abreu nasceu em Santiago, Rio Grande do Sul, no ano de 1948. Da infância vivida intensamente no interior, aos 15 anos muda-se para a capital gaúcha, a fim de estudar no Instituto Porto Alegre (IPA), período repleto de dificuldades, as quais eram esmiuçadas em tom lastimoso por meio de cartas para a mãe. Ainda no colegial, em 1966, publica seu primeiro texto literário: “O príncipe sapo”, na revista *Claudia*. Na turbulência das relações entre Estado e oposição durante o ano de 1968, Caio Fernando Abreu transfere-se para São Paulo, local em que trabalhará na revista *Veja*. No mesmo ano, o conto “Três tempos mortos” recebe menção honrosa no Prêmio José Lins do Rego.

A vida em Porto Alegre e em São Paulo, com passagens pelo Rio de Janeiro, entre idas e vindas, coloca o autor em contato direto com a realidade da Ditadura Militar brasileira. É nesse período que lança obras significativas de sua produção, marcadas por conteúdos que expressam um sentir do autor em relação ao contexto em que vivia. Escreve predominantemente no gênero conto, mas também alguns romances, porém em ambos os gêneros se salienta a refinada elaboração linguística, formal e temática. Além disso, possui textos dramáticos cuja encenação teatral atinge a contemporaneidade.

É de 1970 a primeira coletânea de contos do autor, intitulada “Inventário do Irremediável” e que recebeu o Prêmio Fernando Chinaglia, fato que colaborou para projetar Caio Fernando Abreu no ambiente da literatura gaúcha. Mais tarde reeditado como “Inventário do Ir-remediável”, a obra caracteriza-se pela alusão à atmosfera de repressão e autoritarismo do cotidiano dos brasileiros sob a Ditadura. No mesmo ano, lança o romance “Limite Branco”.

Nesse meio tempo, Caio Fernando Abreu viaja para a Suécia, em 1973, local em que trabalha como lavador de pratos em um restaurante. Em seguida vai para a Inglaterra e sobrevive com inúmeras dificuldades, percebendo um salário de faxineiro e também de modelo vivo, período de emoções intensas, inclusive seu relacionamento homoerótico com um cubano, que pode ser entrevisto no conto “London, London ou Ajax, brush and rubbish”.

De volta ao Brasil, é lançado “O ovo apunhalado”, coletânea de contos escritos entre os anos de 1969 e 1973, anteriores a viagem para a Europa. A obra, que constitui nosso objeto de análise, sofre a censura do Governo Médici, executada através do Instituto Estadual do Livro (IEL), no Rio Grande do Sul. Contos inteiros são cortados e também trechos

considerados ofensivos. Mesmo assim, é considerado pela crítica como um dos melhores livros do ano.

De 1977 até 1996, ano de sua morte – dois anos depois de receber a confirmação de que era portador do vírus da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (AIDS ou HIV), Caio Fernando Abreu escreveu continuamente, sendo um escritor contemporâneo que abarca em suas narrativas pelo menos três décadas, ou quatro, se incluirmos as experiências dos anos 1960 formalizadas esteticamente em suas narrativas, mas com publicação nos anos 1970. É nessas décadas de 1960 e 1970 que o autor vivencia uma série de fenômenos típicos da época: o consumo de entorpecentes, a experiência hippie, a contestação aos valores tradicionais, ao autoritarismo e ao consumismo, os protestos contra a Ditadura, entre outros. Caio Fernando Abreu experimentou tudo isso, foi participante de movimentos de oposição, como o movimento hippie, foi fichado pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e alvo da censura. O escritor teve, então, uma vivência cotidiana que pode ser considerada a expressão de uma geração. E essa vivência estará em constante diálogo com a Ditadura, na vida e na literatura.

Diante desse quadro, entendemos que a análise literária da obra do autor deve considerar a relação entre literatura e história, em um constante diálogo no qual o escritor, imerso em um meio ideológico ditatorial e capitalista, opera um reflexo e uma refração desse meio, construindo assim um objeto estético singular. Desse entendimento resulta a escolha de marcos teóricos que concedem espaço para a análise das relações entre literatura e história, sem perder a especificidade do literário, como o marxismo, em linhas gerais, e conceitos da teoria bakhtiniana, desenvolvida com bases marxistas, mas voltada para a especificidade da literatura.

A escolha de “O ovo apunhalado” como objeto de análise justifica-se pela relativa escassez de estudos teóricos sobre a obra, mesmo que algumas de suas narrativas sejam analisadas em artigos científicos. Além disso, a obra apresenta relações com o contexto material da época e é a única coletânea de contos de Caio Fernando Abreu que efetivamente sofreu a censura.

Assim, “O ovo apunhalado” solicita uma análise que considere a literatura como uma área de criação ideológica e a obra como um objeto-signo axiológico. Por meio dos conceitos de dialogismo, meio ideológico, reflexo e refração entendemos que podemos analisar a obra como um todo significativo, estabelecendo, então, uma leitura possível. Evidentemente, não

nos propomos a analisar todos os vinte e um contos da obra¹, tarefa que ultrapassaria os limites de extensão deste trabalho, mas construir uma base argumentativa, a partir de narrativas consideradas como representativas da obra em sua totalidade, que nos dê sustentação para a análise dos contos censurados. Com base nos pressupostos teóricos marxistas e bakhtinianos, acreditamos na viabilidade de execução de nossa proposta: pontuar uma possibilidade de leitura explicativa da obra, em seu diálogo com a história e em sua posição ideológica, e uma explicação plausível para a censura em determinados contos. Para isso, necessitaremos recorrer à legislação acerca de censura do período da Ditadura para identificar temáticas e elementos da mesma no texto literário, refratados de modo singular, evidentemente. Com esses pressupostos teóricos e metodológicos, pensamos que poderemos lograr êxito em nossa empresa, ou seja, a explicação dos motivos que levaram a censura de determinados contos da obra “O ovo apunhalado”, mas em hipótese alguma uma justificação, pois assim estaríamos adotando uma postura de assentimento do autoritarismo da Ditadura e de distanciamento da compreensão dos contos de Caio Fernando Abreu.

Desse modo, podemos afirmar que a opção teórica e metodológica – de bases marxistas e bakhtinianas – se coaduna ao texto literário e ao exercício de reflexão que pretendemos, ou seja, potencialmente permitirá a elaboração de uma leitura crítica da coletânea e, em especial, dos contos censurados. Além disso, será de relevância o conceito de diálogo, para que retornemos a crítica social contida nos contos ao contexto material e, assim, percebamos aspectos históricos e o pensamento político de Caio Fernando Abreu em um possível contraponto simbólico ao pensamento do governo militar, expresso na ideia geral de manter a Segurança Nacional por meios autoritários e violentos. Compreender a obra de Caio Fernando Abreu nessa perspectiva dialógica implica um posicionamento também em diálogo do pesquisador com o objeto, além da percepção do dialogismo como princípio de construção estética e a percepção de que a obra é ideológica, em conexão de influência recíproca com o contexto material.

O presente trabalho, para melhor atingir os objetivos propostos, estrutura-se em três partes que compõem um todo. No primeiro capítulo, realizamos uma revisão da fortuna crítica da obra de Caio Fernando Abreu e apresentamos uma proposta de leitura calcada no diálogo entre literatura e história. Para uma apurada compreensão do diálogo, tomamos uma definição ampla, no âmbito da teoria bakhtiniana, que envolve desde o trabalho de pesquisa, passando

¹ Uma análise de todos os contos da obra pode ser apreendida em CARNEIRO, Andreia da Silva. **Indivíduo, história e sociedade em O ovo apunhalado de Caio Fernando Abreu**. Dissertação. (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Ceará, 2009.

pelo posicionamento axiológico contido na narrativa em relação ao contexto material e concluindo-se como princípio de construção artística. Também nesse primeiro capítulo, procuramos evidenciar as relações dialógicas em contos da obra objeto de análise.

Na segunda parte, apresentamos a fundamentação teórica que nos permite realizar a análise de teor de crítica social. Recorremos às noções gerais do marxismo, como as relações entre infraestrutura e superestruturas, para situar a obra em um dado contexto material e, a partir disso, expormos os conceitos de meio ideológico, de reflexo e de refração na criação estética. Nessa mesma parte, explicitaremos o meio ideológico de “O ovo apunhalado” e de que forma o autor operava o ato estético na criação artística. Além disso, como parte em destaque do meio ideológico da Ditadura, exporemos a legislação sobre censura, a qual será imprescindível para a análise dos contos censurados.

Por fim, realizaremos a análise de contos censurados em “O ovo apunhalado”, como “Triângulo em cravo e flauta doce” e “Mas apenas e antigamente guirlandas sobre o poço”, além de trechos em outras narrativas da obra, procurando objetivar a proibição e os motivos com base nas leis sobre censura. Com base nos capítulos precedentes, a análise final pretende evidenciar as razões, em comparação com a legislação sobre censura, que podem ser elencadas para explicá-la. Com isso, acreditamos no ideal maior a ser perseguido nos estudos literários, ou seja, a compreensão do homem, de seu viver e de seu sentir, em diferentes contextos e formações ideológicas, por intermédio da especificidade do texto literário. Compreendendo as ideologias do passado poderemos perceber mais apuradamente as ideologias do presente, possibilitando-nos uma *práxis* transformadora.

1. LITERATURA E HISTÓRIA: CAIO FERNANDO ABREU

1.1. A relação entre a Literatura de Caio Fernando Abreu e a sociedade sob uma perspectiva dialógica

Os recentes estudos literários referentes à obra de Caio Fernando Abreu caracterizam-se pela observância da relação existente entre a literatura e a história, sobretudo quanto à presença de elementos do contexto material, ou seja, das relações sociais e seus desdobramentos, transmutados pelo ato de criação artística, o ato estético, no interior da obra literária. De fato, análises dogmaticamente formais ou estruturais, as quais ignoram o componente social e concedem uma primazia absoluta ao texto em seus aspectos estritamente linguísticos parecem-nos superadas.

Assim, grande parte dos estudos literários sobre a obra de Caio Fernando Abreu converge quanto à necessidade de considerar a importância do contexto material no qual o autor estava inserido, a Ditadura Civil-militar brasileira e suas repercussões políticas, econômicas, sociais e culturais, na produção de sua obra literária. Isso é corroborado por Caio Fernando Abreu que, ao revisar a coletânea de contos “O ovo apunhalado”, em 1984, afirma “... que este Ovo talvez sirva ainda como depoimento sobre o que se passava no fundo dos pobres corações e mentes daquele tempo. Amargo, às vezes até violento, embora cheio de fé”. (ABREU, 2008, p. 12). O autor, nascido em Santiago, Rio Grande do Sul, mas com intenso trânsito pelo centro do país, alude ao período da primeira edição da obra, em 1975, e, assim, remete ao contexto material, à história, ou seja, à possibilidade de leitura de seus contos em uma dinâmica relação entre a sua produção literária e a história, especialmente ao Brasil das décadas de 1960 e 1970.

É nessa perspectiva que se inserem diversos trabalhos desenvolvidos em cursos de pós-graduação, tanto dissertações quanto teses, além de obras resultantes de trabalhos de pesquisa de um modo geral. O trabalho de Luana Teixeira Porto² tem como objeto a obra “Morangos Mofados”, e a pesquisadora salienta o estudo da forma fragmentada e do matiz melancólico nos contos da coletânea, publicada em 1982, mas sem menosprezar os elementos do contexto material, histórico, pois “... é preciso considerar a forma como Caio Fernando Abreu elaborou esse diálogo do texto com o seu contexto de produção.” (PORTO, 2005, p.

² PORTO, Luana Teixeira. *Morangos Mofados, de Caio Fernando Abreu: Fragmentação, melancolia e crítica social*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.

43). Embora a pesquisadora não trabalhe com “O ovo apunhalado”, temos a convicção de que podemos estender parte de sua reflexão, incluindo a fragmentação formal e a melancolia, mas, sobretudo para nosso propósito de estudo, a pertinência de uma análise de crítica social, às demais obras do autor. Segundo a pesquisadora:

Os textos de Caio Fernando Abreu sinalizam a possibilidade de se pensar relações entre autoritarismo, violência, repressão e literatura, visto que as narrativas permitem perceber traços violentos do país não só acerca das relações entre Estado e indivíduo, mas também das entre sujeitos sociais. (PORTO, 2005, p. 47)

Nessa linha também se desenvolve o trabalho de Andreia da Silva Carneiro³. Em sua dissertação, na qual o objeto é a obra “O ovo apunhalado”, a pesquisadora apresenta afinidade com o trabalho de Luana Teixeira Porto em relação à relevância concedida ao contexto material na produção literária de Caio Fernando Abreu, além da utilização de um referencial teórico centrado nos pensadores da denominada Escola de Frankfurt, sobretudo Theodor Adorno e Walter Benjamin. De acordo com Carneiro (2009, p. 13), “... não podemos deixar de destacar que a ficção de Caio Fernando Abreu também pode ser analisada partindo-se do pressuposto de que aborda questões de reflexão e crítica ligadas ao contexto político e social brasileiro típicos da década de 60 e 70”. A pesquisadora sinaliza, ainda, que há outras possibilidades de análise, como as que priorizam o estudo da temática homoerótica ou da ficção de cunho intimista em suas relações com aspectos psicológicos.

É nessa perspectiva de análise da subjetividade que se insere o trabalho de Letícia da Costa Chaplin⁴. Utilizando-se de um referencial teórico de cunho filosófico, especialmente o existencialismo de Jean Paul Sartre, a pesquisadora afirma que a vida cotidiana é marcada por experiências frustrantes e de perdas. Assim, sentimentos de felicidade plena, de completude do indivíduo no modelo cartesiano são irrealizáveis. Diante disso, e de acordo com a filosofia existencialista, a pesquisadora afirma que o importante é resguardar a liberdade dos indivíduos, mas esta gera a angústia ante um cenário de incertezas. A relação do indivíduo com a sociedade é então caracterizada pelo conflito, pela tensão e, geralmente, o individualismo acaba por se sobrepôr a um ideal de bem comum. As narrativas de Caio Fernando Abreu, segundo a pesquisadora, abordam temáticas envolvendo os conflitos existenciais dos indivíduos, acentuando a subjetividade e a identidade sempre incompleta,

³ CARNEIRO, Andreia da Silva. *Indivíduo, História e sociedade em O Ovo apunhalado de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2009.

⁴ CHAPLIN, Letícia da Costa. *O ovo apunhalado e Morangos Mofados: retratos do homem contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

fruto de uma realidade histórica frustrante e cerceadora das liberdades que se manifesta também na forma fragmentada dos textos.

Além disso, conforme a pesquisadora, os temas abordados por Caio Fernando Abreu em “O ovo apunhalado” remetem também para o universal, podem ser compreendidos como problemas do homem de uma forma geral, como o medo, a angústia e a solidão. Para nossa finalidade, importa ressaltar que a pesquisadora também aquiesce no entendimento de que há uma relação entre a literatura e a história na produção de Caio Fernando Abreu, pois afirma que:

Em seus contos, Caio evidencia o aspecto interior e a questão existencial, sem nunca desvincular-se da realidade ao redor e do momento histórico-político em que está inserido. Então, suas narrativas representam o homem de sua época, e nosso autor passa a agir como um fotógrafo de seu tempo, estando seriamente comprometido com as vivências de sua geração. (CHAPLIN, 1999, p. 57)

A relação entre literatura e história é, portanto, ratificada por Chaplin, embora seu trabalho tenha um enfoque teórico centrado na questão existencial do indivíduo e suas representações no plano literário. O termo fotógrafo deve, em nosso juízo, ser compreendido como uma metáfora, pois as narrativas não captam a realidade e a representa tal como numa fotografia, mas sim, através do ato estético, a realidade histórica é transmutada, adquirindo o *status* de uma outra realidade no plano artístico.

Gilda Neves da Silva Bittencourt, na obra “O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade”, constrói uma taxonomia do conto no Rio Grande do Sul, classificando-os, sem uma pretensão totalizadora, mas indicativa, a partir dos temas. Assim, Bittencourt (1999) sugere quatro vertentes temáticas: existencial-intimista, memorialista ou de reminiscência de infância, regionalista e social. Caio Fernando Abreu apresenta relações com as duas primeiras, sendo cabível, pois, uma análise de caráter filosófico existencial, de cunho psicanalítico ou mesmo formal de suas narrativas. Porém, a autora também concorda com a possibilidade de entendermos as narrativas de Caio Fernando Abreu pelo viés da temática social, a qual

...compreende todos aqueles textos cuja idéia primordial é a análise da sociedade em suas macro e micro relações, abrangendo desde as que acontecem no interior da célula familiar, ou no contato entre patrão e empregado, até as grandes contradições do sistema capitalista, com as diferenças brutais entre os segmentos sociais, a perversa distribuição de renda, os valores / comportamentos dos setores privilegiados, os problemas do exercício do poder, da repressão, das liberdades individuais dos cidadãos, etc. (BITTENCOURT, 1999, p. 73-74)

Assim, os contos de “O ovo apunhalado” podem ser lidos como integrantes dessa vertente temática social, a exemplo de “Gravata”, “Ascensão e queda de Robhéa, manequim e robô” e “A margarida enlatada”, todos com uma crítica à sociedade de consumo, ao capitalismo e a desumanização dos indivíduos. “Eles”, “O afogado” e “Iniciação” permitem a compreensão de mecanismos de repressão, de violência institucional ou social, ou seja, o elemento político é presente. Em “Uma veste provavelmente azul” os mecanismos de repressão e exploração social do capitalismo podem ser analisados, posto que integrantes da composição literária; em “Sarau”, “Réquiem por um fugitivo” e “Noções de Irene” as relações familiares salientam-se; em “Para uma avenca partindo” percebemos as dificuldades de relacionamento entre os indivíduos. Esses contos constituem uma amostra considerável da plausibilidade de se pensar a obra “O ovo Apunhalado” em sua ligação com o contexto material, com as relações sociais em suas efetivas realizações políticas, econômicas, morais e culturais. Evidentemente, não nos deteremos em uma análise detalhada desses contos, posto que nosso objetivo maior concentra-se nos contos censurados da obra, que serão analisados posteriormente. Nesse momento, a sua citação contribui para sedimentar nossa proposta, construída a partir das reflexões de outros pesquisadores, da necessidade de elaborarmos uma análise que aborde o relacionamento entre a literatura de Caio Fernando Abreu e o contexto material, pois:

Embora seja conhecido por sua ficção intimista, e pela sua incursão pela temática do homoerotismo, Caio Fernando Abreu ainda está por ser compreendido em um de seus lados mais fortes, a política. Escritor de resistência, não sem contradições, Caio é responsável por alguns dos principais momentos de lucidez crítica com relação à opressão do Regime Militar, na ficção brasileira. (GINZBURG, 1996, p. 38)

Assim posto, acreditamos que o estudo literário que propomos deve ratificar a característica não somente suficiente, mas sobretudo necessária do entendimento da estreita relação entre literatura e história. Desconsiderar o contexto material, histórico no qual a obra literária foi produzida constituiria, em nossa avaliação, uma inadequação metodológica que tornaria o trabalho de análise estéril e, por conseguinte, injustificável. Podemos afirmar, em conformidade com os pesquisadores citados, que a literatura de Caio Fernando Abreu possui relações com o contexto material da Ditadura Civil-militar brasileira, ou seja, que é possível perceber um diálogo entre literatura e história.

Ao elegermos o termo diálogo como princípio que instrui nosso posicionamento frente à literatura e à história, tencionamos pontificar, inicialmente e *a priori*, que a história, ou seja, o contexto material é partícipe (de forma peculiar) da obra literária e que, por sua vez, a obra

literária é constitutiva da história, do contexto material. Logo, é preciso elucidar como os elementos do contexto de produção são incorporados no interior do texto literário de Caio Fernando Abreu, que funções exercem nesse interior e, em um movimento de retorno, ao exterior, ao contexto material. Isso não significa abordar o texto literário unicamente pelos elementos do contexto e desprezar a estrutura; tampouco conceber o texto literário como um reflexo direto da realidade, mas compreender que

A literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra. (CANDIDO, 2010, p. 187)

Desse modo, pensamos em compreender a obra literária como um produto do fazer humano e que a realidade material, o contexto de produção, não se manifesta de forma direta, pura, sem mediações na outra realidade, a do plano artístico da obra. Assim, é preciso considerar no trabalho de análise a presença do contexto material a partir do interior da obra, seja em termos formais, seja em termos de conteúdo. A obra literária integra em um todo significativo forma e conteúdo, conforme Bakhtin (2010b). Antonio Candido, nessa linha de pensamento, afirma, em relação à obra literária, 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. (CANDIDO, 2010, p. 13-14)

Por isso, pretendemos uma análise que ponha em diálogo literatura e história, a partir do texto literário, entendido como o local no qual esse diálogo torna-se concreto e apreensível. Essa postura dialógica é pautada, então, pelo esmero de uma compreensão e explicação da obra literária como um todo, reunindo os elementos estéticos e extraestéticos (estetizados pelo ato criativo) que compõe um texto literário. Essa postura considera, portanto, a obra em análise com seus laços sociais, tornando o objeto de pesquisa presente, vivo, um sujeito com quem dialogamos. Assim, nos distanciamos de concepções que abordam o objeto como simples artefato material, um corpo físico sem significado, sem vida, sem um dever, ou como expressão de uma individualidade psíquica do autor. A postura dialógica, nesse sentido, aproxima-se de uma perspectiva democrática, a qual não impõe juízos de valor arbitrariamente ao texto, tampouco pretende uma explicação definitiva e hermética do mesmo,

mas compreende o devir histórico e explicativo da obra literária, inclusive em sua fortuna crítica. Por tudo isso, nosso entendimento sobre o diálogo possui equivalência ao pensamento da ensaísta Renata Coelho Marchezan, a qual afirma, em análise do diálogo em Bakhtin, que:

O esforço do diálogo do estudioso com o texto é, então, de se aproximar, compreender as forças vivas de que surge e em que atua, de vivenciá-las, para, depois – de volta ao seu cronótopo, ao presente e às fronteiras da reflexão teórica, sem confundir seus posicionamentos e a especificidade de sua atividade –, examinar o texto de fora, com a visão de um todo. (MARCHEZAN, 2010, p. 129)

Dessa forma, a orientação dialógica implica não apenas o reconhecimento do diálogo entre literatura e história, mas também um posicionamento ético do pesquisador em relação ao seu objeto, no caso deste trabalho “O ovo apunhalado”. Ético no sentido de forma de agir, ou seja, uma ação que considere a obra literária como produto do trabalho humano e que possui a especificidade estética, a qual se opera através da ação do homem, inserido em um meio, em um contexto material determinado e que realiza uma reflexão e uma refração desse contexto no plano artístico, segundo Medviédev (2012). Nesse momento, é conveniente destacarmos que abordaremos esses elementos conceituais – meio ideológico, reflexo e refração – em capítulo específico. Por ora, acreditamos que seja suficiente mencionarmos que tanto o diálogo, quanto esses demais conceitos são tomados junto à teoria bakhtiniana, a qual fundamenta as etapas constitutivas deste trabalho.

Bakhtin e os membros de seu grupo, como Volochínov e Medviédev, pensadores que formam o denominado Círculo de Bakhtin, e que assinam (dialogicamente) certos textos teóricos, desenvolveram reflexões publicadas, em sua maioria, nas décadas de 1920 e 1930, na ex-União Soviética. Excetuando-se o importante trabalho de Bakhtin sobre Rabelais e a cultura popular na Idade Média e na Idade Moderna⁵, no qual desenvolve o conceito de carnavalização na literatura, o mote do Círculo recaiu principalmente na literatura russa, sobremaneira nas obras de Dostoiévski. Por conseguinte, poderia uma crítica de maior conservadorismo considerar a utilização desse referencial anacrônico, ou até mesmo paradoxal, no âmbito do estudo de Caio Fernando Abreu e da obra “O ovo apunhalado”, posto que contemporâneos e de língua portuguesa. Entretanto, acreditamos que Bakhtin e seu Círculo construíram reflexões teóricas que ultrapassam a fatualidade temporal e linguística. A teoria bakhtiniana, em nossa compreensão, fornece conceitos e metodologia que podem satisfazer os objetivos de análise literária inclusive de textos da pós-modernidade,

⁵ Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Vieira. 7. Ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

especialmente no que concerne ao dialogismo e ao entendimento da obra literária e do trabalho de análise crítica como essencialmente axiológicos, ou seja, de matiz ético-valorativo. Segundo o ensaísta Faraco (2012, p. 109), “Podemos pensar que toda essa reflexão de Bakhtin a propósito da obra de arte literária pode orientar nossas relações analíticas com qualquer tipo de texto”. Assim, nosso estudo da obra “O ovo apunhalado” é mediado por concepções da teoria bakhtiniana, especialmente, nesse primeiro momento, a concepção de diálogo em dois sentidos: o da relação do pesquisador com o objeto e o da relação entre literatura e história. Ao aceitarmos a ideia de que há um diálogo entre a literatura e a história, aceitamos também que é preciso explicar esse diálogo em termos axiológicos, com destaque para os conceitos de reflexo, refração e meio ideológico. Esse procedimento de análise, o qual procuraremos explicitar no próximo capítulo, parece-nos adequado ao objetivo maior que perseguimos neste trabalho, ou seja, o de explicar os motivos (plausíveis) para a censura oficial sobre contos de “O ovo apunhalado”, em 1975. Embora, por uma questão de organização estrutural, analisemos a censura no terceiro capítulo, temos a certeza de que desde o início procuramos efetuar a construção dos alicerces indispensáveis às análises finais. De fato, o diálogo entre literatura e história e a perspectiva de uma análise de crítica social em “O ovo apunhalado” justifica-se, não somente pelos elementos já abordados, mas também pelo (não) diálogo da censura oficial, estabelecida pelo governo militar, com determinados contos da obra que forma nosso objeto de estudo.

Assim, o diálogo, tomado até aqui na acepção da relação do pesquisador com o seu objeto e, primordialmente, na relação entre literatura e história, permite que pensemos a dimensão axiológica do fazer artístico, da obra literária em si, do trabalho de análise, enfim, do fazer humano. Essa dimensão axiológica, também tomada no âmbito da teoria bakhtiniana, corresponde à compreensão do pensar, do fazer, do agir, do produzir situado historicamente, ou seja, no interior de um contexto material específico e marcado por inflexões morais, ideológicas, valorativas nesse contexto. Com isso, queremos enfatizar a necessidade, uma vez mais, de estudar Caio Fernando Abreu como um ator social localizado historicamente, imerso em um meio ideológico, em um contexto material no qual faz escolhas, recorta-as segundo uma posição valorativa e, por meio do ato estético, transporta-as e reorganiza-as no plano da obra literária, e nessa acabam por formar uma outra realidade, diferente da realidade na qual o autor-pessoa está mergulhado. Na obra literária, os elementos recortados, isolados adquirem nova função e podem instalar uma relação muito variável com o contexto material, com a sociedade. Isso porque podem assumir uma posição axiológica passiva, contemplativa, indiferente ou mesmo apologética do contexto material e seus valores dominantes, em uma

extremidade; ou, por outro lado, na extremidade oposta, podem assumir um posicionamento inquietador, questionador, transformador ou mesmo revolucionário. O exposto não é, evidentemente, uma reflexão própria, mas elaborada a partir de Bakhtin, o qual afirma que:

...a realidade, preexistente ao ato, identificada e avaliada pelo comportamento, entra na obra (mais precisamente no objeto estético) e torna-se então um elemento constitutivo indispensável. Nesse sentido, podemos dizer: de fato, a vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda plenitude do seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja. (BAKHTIN, 2010b, p. 33)

Com isso, podemos afirmar que o componente histórico e o peso axiológico são integrantes da obra literária, e devemos estudar Caio Fernando Abreu sob este prisma. Todavia, não podemos reduzir a compreensão e a explicação da obra literária, ou especificamente de um texto, a mecanismos de relação causal, de modo a identificar, de forma simplificada, a presença deste ou daquele elemento do contexto material no texto literário. Procedendo assim, eliminamos o estudo do literário para efetuarmos um estudo histórico e, nesse caso, de todo precário.

É nesse entendimento do diálogo entre literatura e história que percebemos a narrativa “A margarida enlatada”⁶. Dividida em três partes, principia com um narrador que conta o processo de transformação da flor margarida em produto de consumo, objetificada e despossuída de sua essência. Não há referências textuais a um tempo histórico, tampouco as personagens são nomeadas, mas temos indicações de que trata de um homem de negócios, um industrial, e da sociedade, no Brasil. O industrial, no trajeto de ida ao trabalho, apanha uma margarida em um canteiro localizado em um aterro, colocando-a no paletó. Aqui, o narrador, que já sabe o desfecho das ações, absolve a personagem do industrial de já ter um plano mercantil arquitetado para a margarida, pois afirma “Diga-se em seu favor que, até esse momento, não premeditara absolutamente nada”. (ABREU, 2008, p. 154). Já podemos inferir, por essa postura do narrador, que ele não vê com benevolência as ações seguintes, as quais se caracterizam por construir a margarida como um objeto de consumo. O industrial põe a margarida no bolso do paletó e tenta seguir sua rotina, esquecendo-se da flor. Sem saber exatamente o motivo, já no escritório, lembra-se de notícias lidas dias antes: “O índice de suicídios nos países superdesenvolvidos, o asfalto invadindo as áreas verdes, a solidão, a dor, a poluição, a loucura e aquelas coisas sujas, perigosas e coloridas a que chamam jovens”. (ABREU, 2008, p. 155). É então que tem a ideia de industrializar as margaridas e vendê-las

⁶ Salientamos que o conto pode ser lido nos parâmetros de uma construção alegórica, a qual, todavia, será conceituada em capítulo posterior.

como produtos, como bens, como coisas. Para tanto, manda criar um *slogan* e monta todo um extenso aparato técnico de produção, uma linha de montagem:

Chamou imediatamente um dos redatores para bolar um *slogan* e esqueceu de almoçar e telefonou para suas plantações e mandou que preparassem a terra para o novo plantio e ordenou a um de seus braços-direitos que comprasse todos os pacotes de sementes encontráveis no mercado depois achou melhor importá-las dos mais variados tamanhos cores e feitios depois voltou atrás e achou melhor especializar-se justamente na mais banal de todas aquela vagamente redonda de pétalas brancas e miolo granuloso e conseguiu organizar em poucos minutos toda uma equipe altamente especializada e contratou novos funcionários e demitiu outros e precisou tomar uma bolinha para suportar o tempo todo o tempo todo tinha consciência da importância do jogo exaustou afundou noite adentro sem atender aos telefonemas da mulher ao lado da equipe batalhando não podia perder tempo comprou duas ou três gráficas para imprimir os cartazes e mandou as fábricas de latas acelerar sua produção precisava de milhões de unidades dentro de quinze dias prazo máximo porque não podia perder tempo e tudo pronto voltou pelo meio do aterro as margaridas fantasmagóricas reluzindo em branco entre o verde do aterro a cabeça quase estourando de prazer e a sensação nítida clara definida de não ter perdido tempo. Dormiu. (ABREU, 2008, p. 155)

A citação é longa, mas elucidativa. Em sua específica construção literária, percebe-se ideais caros ao sistema capitalista, ou seja, à infraestrutura econômica do Brasil do final da década de 1960 e início de 1970, embora transcenda esses marcos temporais e seja também pertinente ao Brasil capitalista como um todo, desde a fase de industrialização varguista até o capitalismo globalizado. O ideal de não perder tempo é reiterado por quatro momentos nesse único e extenso parágrafo, o qual contribui para uma concepção de continuidade, de não travamento que a abertura de novos parágrafos implicaria. Desse modo, acelerar a produção está em harmonia com a estrutura formal, a qual também estabelece um ritmo acelerado com o uso do conetivo aditivo “e” reiteradas vezes e a supressão da tradicional pontuação, elemento este que marcaria um ritmo mais cadenciado, mas em desacordo com a ideia de aceleração da produção e da não perda de tempo. Também colabora para entendermos esse decurso narrativo como um modelo de linha de montagem o fato de especializar o trabalho, a necessidade de produzir milhares de objetos, fonte de enormes lucros, o império do imediatismo, os resultados do envolvimento do industrial nesse ritmo frenético, desumanizando-se, chegando à exaustão, diluindo as relações humanas, como o fato de não atender nem mesmo aos telefonemas da mulher ou esquecer-se de almoçar. É como se a voragem pelo lucro tomasse conta de sua vida.

Na segunda parte do conto, é realçado o papel necessário da ampla divulgação publicitária do novo produto, ainda indisponível no mercado, para criar uma expectativa nos indivíduos e estimular o consumo. A propaganda aparece com “Os cartazes. O fundo negro

com uma margarida branca, redonda e amarela, destacada, nítida. Na parte inferior, o *slogan*: *Ponha uma margarida na sua fossa*”. (ABREU, 2008, p. 156, grifo do autor). Aqui é possível lermos a sincronia entre o cartaz e o slogan, típica de uma campanha publicitária com apelo consumista. O fundo negro em diálogo com a palavra fossa, a qual pode ser entendida como um problema individual, uma depressão, uma tristeza. Segundo Caio Fernando Abreu, em carta para Hilda Hist, em 1970, “Fossa dá idéia de uma coisa subjetiva e narcisista”. (ABREU, 2005, p. 297), ou seja, não se relaciona com os problemas mais coletivos e concretos da vida de um indivíduo, mas aproxima-se de um estado de tristeza decorrente não do flagelo da fome, por exemplo, mas de emoções individualistas interiores. A fossa está associada ao fundo negro do cartaz, ou seja, às trevas – no senso comum, a algo negativo, ruim. Destacada desse fundo negro, da fossa, está a margarida, branca e amarela, apresentada como a solução para os problemas, para a fossa, para a cor negra. Simbolicamente, há a possibilidade de compreendermos o branco em relação com paz, tranquilidade, sossego e o amarelo com riqueza e prosperidade. A margarida da propaganda é imposta como a solução dos problemas dos indivíduos, como a solidão, a tristeza, a angústia, a depressão: em resumo, a fossa de cada um. E, completando o *slogan*, não há uma sugestão, mas agressivamente uma ordem, observada pelo uso do imperativo verbal *ponha*.

As demais chamadas da campanha publicitária seguem modelo semelhante:

*O índice de poluição dos rios é alarmante.
 Não entre nessa.
 Ponha uma margarida na sua fossa.
 Ou
 O asfalto ameaça o homem e as flores.
 Cuidado.
 Use uma margarida na sua fossa.*
 (ABREU, 2008, p. 156, grifo do autor)

Os slogans alternam uma má notícia com a promessa de superação através da margarida. Cria-se, assim, uma expectativa ansiosa entre a população pela chegada do novo produto. Enquanto isso, as notícias ruins aumentam nos jornais.

Quando ela chega, “Margaridas cuidadosamente acondicionadas em latas, delicadas latas acrílicas. Margaridas gordas, saudáveis, coradas em sua profunda palidez”. (ABREU, 2008, p. 157), após 15 dias de espera, é uma verdadeira explosão de consumo. O industrial ganha muito dinheiro, exporta-as, vira celebridade e separa-se da mulher para ter casos com atrizes de renome. O produto é um sucesso absoluto de vendas. Voltando à passagem anterior, vemos a viabilidade de leitura simbólica da margarida enlatada. As margaridas, flores

sensíveis, perdem a condição de delicadeza para o material acrílico. No mesmo sentido, as margaridas são descritas como gordas, saudáveis e coradas, todavia pálidas. Parece-nos que é possível compreendermos que a margarida, a flor, quando enlatada, torna-se um objeto morto, obtendo uma aparência artificial, portanto pálidas se comparadas às flores *in natura*.

No final da narrativa, surge um novo produto no mercado, a avenca, que substitui rapidamente a margarida na preferência dos consumidores, sempre ávidos por novidades, com o *slogan*:

*Margarida já era, amizade.
Saca esta transa:
O barato é avenca.*
(ABREU, 2008, p. 158, grifo do autor)

Além de uma atualização da linguagem, que dialoga de forma mais empática com o consumidor, fica evidente a concorrência, a competitividade no capitalismo. Em pouco tempo, a margarida deixa de vender, a indústria vai à falência, os funcionários migram para a outra indústria, mas o industrial lucrou milhões. Uma vez que não há mais compradores para as margaridas, ele decide incinerar tudo: flores, sementes, latas, o estoque todo. Somente depois disso dá-se conta que havia comprado todas as sementes de todas as margaridas “e que margarida era uma flor extinta”. (ABREU, 2008, p. 159). A característica destrutiva do sistema capitalista aflora tanto nas questões materiais, da competição e morte de empresas, do desemprego, quanto nas relações humanas, pois o industrial também “destruiu” seu casamento diante de sua ascensão econômica; ainda, acreditamos na plausibilidade de lermos a extinção das margaridas como o processo de repressão ao movimento hippie, aos movimentos da juventude com passeatas e protestos, vistos, os jovens e os hippies, como “coisas sujas, perigosas e coloridas” no pensamento do industrial, o qual pode representar a voz dos setores conservadores da sociedade brasileira do período, que também discriminavam a juventude engajada e hippie. Estes advogavam o respeito à natureza (à margarida!), pregavam o amor, a liberdade, o pacifismo e confrontavam os valores morais tradicionais e o consumismo.

A margarida é substituída pela avenca, uma planta pequenina, como produto de consumo. Mas, nos questionamos: poderia a avenca, pequena, mas que poderá crescer e se transformar, ser lida como uma metáfora de esperança? No entanto, não encontramos respaldo para essa forma de entendimento em outras análises. O mais corriqueiro, de acordo com Carneiro (2009), é associar a substituição da margarida pela avenca à fugacidade dos produtos, ora uns ocupam o centro, ora outros. Uma lógica interna do capitalismo.

Nesse conto não temos uma referencialidade direta ao contexto material, em sua infraestrutura econômica e a relação com as superestruturas ideológicas, para utilizar uma terminologia marxista, mas sim uma posição valorativa de Caio Fernando Abreu, o qual destaca um sentimento em relação à sociedade de consumo e ao capitalismo, e um sentimento de desacordo com a lógica do mercado. A crítica social é perceptível no interior do texto literário e, deste lugar, retorna para o contexto material exatamente como crítica, como inconformidade com o culto à mercadoria e ao consumo desenfreado. Caio Fernando Abreu viveu como hippie, por um curto período, no Rio de Janeiro, e frequentemente criticava a sociedade de consumo, como em carta de 1971, em que afirma “Ruídos de televisão na sala. “Mas-agora-nós-seremos-felizes-para-sempre-eu-comprei-o-refrigerador-não-sei-o-quê”; “Compre no natal, pague no carnaval””. (ABREU, 2005, p. 301-302, grifos do autor). Fica evidente a crítica ao consumo aliado ao ideal de felicidade. Também é preciso considerar que o conto é escrito entre os anos do denominado Milagre Econômico, no Brasil. Em síntese, o Milagre consistiu em uma intensa industrialização aliada ao recrudescimento do consumo, viabilizado por melhorias do poder aquisitivo da classe média. O Brasil experimentava um salto de industrialização e intenso consumismo. Ao lado disso, o Governo Militar construía obras gigantescas e propagandeava a ideia de um Brasil potência. O tricampeonato mundial de futebol, no México, em 1970, aumentava a crença de que o país era, verdadeiramente, uma potência mundial. O crescimento econômico é assim descrito

A consistência da explosão econômica podia ser aferida também por indicadores como o aumento das importações de máquinas e equipamentos (23%) e do consumo de energia elétrica (10%). As montadoras do ABC paulista haviam posto na rua 307 mil carros de passeio, quase o triplo de sua marca em 1964. Os trabalhadores tinham em suas casas 4,58 milhões de aparelhos de televisão, contra 1,66 milhão em 1964. Um em cada dois brasileiros achava que o seu nível de vida estava melhorando, e sete em cada dez achavam que 1971 seria um ano de prosperidade econômica superior a 70. Era o Milagre Brasileiro. (GASPARI, 2002, p. 208-209)

Assim, industrialização e consumismo eram realidades que cercavam Caio Fernando Abreu. Na narrativa “A margarida enlatada”, o autor-criador transforma, pelo ato estético, essa realidade, expressando um sentir axiológico desse contexto material. Organiza-o formalmente e expressa uma representação singular da realidade histórica. No plano da obra, como tentamos demonstrar, o narrador, ao afirmar que o industrial não premeditara nada, mostra sua discordância com as ações que se seguem; é como se, com a expressão “Diga-se em seu favor”, o narrador deixasse claro que não comunga com as ações da personagem, e muito menos da sociedade em sua ânsia pelo consumo. Com isso, pensamos que a narrativa

dialoga com o contexto material do capitalismo e instaura uma crítica aos valores da sociedade de consumo. Assim, o diálogo em movimento recíproco entre literatura e história assume toda sua plenitude e, no caso de “A margarida enlatada”, transpõe marcas temporais.

Portanto, é pelo viés dialógico e axiológico que entendemos o texto literário, podendo estender-se aos demais contos de “O ovo apunhalado”. Ambos, dialógico e axiológico, remetem para a compreensão da literatura na história, e da história na literatura. Evidentemente, o dialogismo bakhtiniano não se restringe à relação do pesquisador com o objeto ou às relações entre literatura e história, mas engloba outras possibilidades. Embora o dialogismo perpassasse toda a obra do Círculo de Bakhtin, é consenso que a obra que aborda de forma mais detalhada esse conceito é *Problemas da Poética de Dostoiévski*, de autoria de Bakhtin. Estudando e analisando diversas obras de Dostoiévski, de gêneros variados – contos, novelas, romances, cartas e até artigos jornalísticos –, Bakhtin constrói a ideia da especificidade e do ineditismo de Dostoiévski, essencialmente a elaboração do romance polifônico, no qual o diálogo ocupa um princípio de construção artística da narrativa e, ao mesmo tempo, traz consigo posicionamentos axiológicos, na narrativa e, de volta, ao mundo material, vivido. Bakhtin analisa diversos momentos de construção dialógica e de cruzamento de vozes no gênero romanesco, os quais, no entanto, em um exame minucioso ultrapassariam as necessidades e objetivos de nosso trabalho. Ainda assim, uma exposição em linhas gerais parece-nos adequada.

Podemos considerar como potenciais constituintes do dialogismo a relação entre o autor-criador e a(s) personagem(s), na qual esta é dotada de uma autoconsciência dialogada, ou seja, uma relativa autonomia quanto aos posicionamentos do narrador e das demais personagens; que está em comunicação com o exterior e dirige-se a si e a um outro. Além disso, a personagem focaliza, em um processo de reflexão crítica, a si mesma sob diversos pontos de vista, ou, um específico ponto de vista é focalizado por diferentes vozes. Desse modo, as personagens, em constante diálogo, apresentam-se em liberdade, inacabadas e mesmo em monólogos interiores ocorrem vozes em diálogo (de interlocutores ausentes, mas presentificados pela reflexão). O autor, segundo proposição de Bakhtin, não fala da personagem, como uma autoridade onisciente e arbitrária, mas fala com a personagem, tida como um sujeito vivo e em interação comunicacional. De acordo com Bakhtin (2010c, p. 292), “Representar o homem interior como o entendia Dostoiévski só é possível representando a comunicação dele com um outro. Somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o “homem no homem” para outros e para si mesmo”.

O diálogo é, então, a possibilidade de representar o homem, é o local de seu autoconhecimento e autenticidade, por isso a recusa de formas monológicas. Também é preciso considerar o diálogo, como princípio de construção artística, como o caminho para a compreensão do outro, havendo assim um posicionamento axiológico valorizador da alteridade. A preocupação com o indivíduo, seu ser interior, e suas relações com o outro constituem traços da obra de Caio Fernando Abreu, e o princípio dialógico de construção estética, se tomarmos a obra como um todo, é perceptível, embora com ressalvas.

Em Dostoiévski, o gênero romanesco, de maior extensão e com maior número de personagens contribui para construção do romance em termos polifônicos e dialógicos em forma plena. Uma mesma ideia é apreciada sob diferentes óticas, por meio de variadas vozes sociais, as quais possuem também relativa autonomia diante do narrador para pensar, julgar e agir.

Em Caio Fernando Abreu, o gênero conto, uma narrativa que se caracteriza por ser mais curta que o romance, e o reduzido número de personagens limitam o pleno desenvolvimento do dialogismo como princípio de construção estética, mas não o anulam. As ideias são vivenciadas por diferentes vozes, em muitos casos mesmo na ausência gráfica de muitas personagens, segundo um modelo tradicional de identificação, ou seja, uma personagem pode estar no diálogo mesmo ausente fisicamente, mas presentificada pela voz de outras, e o diálogo narrador-personagens, entre as personagens, com o leitor e com o contexto se fazem presentes. Conforme Bittencourt (1999, p.96), “geralmente as ações e o conteúdo convergem para uma única personagem, mas, no caso de haver mais de uma, elas vivenciam o mesmo tipo de problema”, ou seja, dialogam.

O conto “O afogado” pode ser tomado como uma referência para justificar a leitura de “O ovo apunhalado” em termos de dialogismo, seja com a história, seja na estruturação interior da narrativa. Nessa, em uma pequena vila praiana, bastante pobre pela descrição das habitações e na qual os dias se passavam em repetição de rotinas “... porque na realidade jamais acontecera alguma coisa naquele lugar.” (ABREU, 2008, p. 77), um dia aparece um homem desacordado na praia, o afogado. Esse evento subverte o cotidiano dos moradores, até então acostumados à paralisia da rotina. Um menino, que o havia encontrado, corre para a praça gritando que havia um morto jogado na areia. É então que a personagem do Doutor, ele não é nomeado, é chamado para averiguar a situação. Ele percebe que o homem não está morto e o leva para receber cuidados médicos.

A partir desse momento, o Doutor apercebe-se, instintivamente, de que o afogado precisa ser protegido da população, liderada pelo padre local, e que indaga sobre o afogado.

Quer saber se o desconhecido não é uma ameaça à moral e aos bons costumes do povoado. E aqui é inevitável ler o “desconhecido” como algo perigoso, ainda mais em se tratando de uma pequena vila na qual apenas o “conhecido” ocorria, repetidamente, todos os dias. Em um ritmo crescente, os diálogos do Doutor com uma mulher, possivelmente sua assistente, e depois com o padre, vão se tornando beligerantes. Os interlocutores querendo ver o afogado e interrogá-lo; o Doutor buscando resguardá-lo, não expô-lo. Assim, no primeiro diálogo entre a mulher e o Doutor já percebemos essa dicotomia:

- Mas o senhor não perguntou quem era, de onde vinha, como veio dar na praia? Deus me livre, pode ser algum criminoso, a gente nunca sabe.
- Não, não perguntei nada – disse secamente. E acrescentou: – Ele não está em condições de falar.
- A mulher sacudiu os ombros:
- Está bem, mas não me responsabilizo por nada. O senhor é que sabe – deu alguns passos em direção à escada, subitamente voltou-se e encarou-o com ar de dúvida.
- Sabe o que dizem na vila? Que o senhor já conhecia ele, quero dizer, que o senhor cuidou bem demais dele para um desconhecido. Que o senhor não deixou ninguém ver o rosto dele. (ABREU, 2008, p. 84)

A tensão, considerado o diálogo no todo da narrativa, é evidente e representa duas consciências sobre o mesmo fato, ou, no caso, sobre a mesma pessoa: o afogado. Uma o vê com desconfiança, com temor; a outra busca protegê-lo. E mesmo nesse diálogo, em que temos duas personagens, podemos considerar uma terceira voz subjacente, ou seja, a do povoado, que se faz presente no tom acusatório da mulher e, também, no tom precavido do Doutor. Os habitantes do povoado ecoam o interesse expresso na voz da mulher, ou seja, o interesse de ver e inquirir o afogado. Nesse ponto da narrativa, o narrador interfere, no sentido de responsabilizar o Doutor por alguma coisa, pois afirma: “Encostou a cabeça na madeira, e por um momento temeu que o descobrissem” (ABREU, 2008, p. 84). É o narrador quem o afirma, jogando, de antemão, uma responsabilidade por sobre a personagem. Porém, a personagem do Doutor reage: “Mas não tenho nada a esconder...” (ABREU, 2008, p. 84). Nesse diálogo é evidente a relativa liberdade da personagem, a qual inclusive contraria a voz do narrador.

Por meio da construção desses diálogos cria-se na narrativa uma tensão crescente. Em novo diálogo com a mulher, que deseja ver o afogado, o Doutor pressente o conflito:

- O senhor não precisa se preocupar. Pode deixar que eu mesma levo o café dele. Qualquer jeito, tenho mesmo que arrumar as camas e varrer os quartos.
- Não é preciso – disse seco, e mal havia falado arrependeu-se.
- Ele pressentia: se não fizesse nenhuma concessão à mulher, se continuasse a negar-lhe qualquer possibilidade de contato com o desconhecido, a cada dia ela se faria mais e mais ávida, tornando-se talvez perigosa. (ABREU, 2008, p. 85)

Novamente, na voz da mulher é possível identificar a voz do povoado, o qual tinha os mesmos interesses que ela, e poderia, tal como a mulher, tornar-se perigoso. Assim, o afogado torna-se o ponto nevrálgico do relacionamento entre os moradores da vila, o doutor e o narrador. O ritmo recrudesciente do clima de violência se acentua no diálogo do Doutor com o padre do vilarejo. Há um tom ameaçador de ambas as partes:

- Precisava falar com o senhor.
- Pois não.
- Trata-se... bem, trata-se do homem encontrado na praia.
- Sim?
- Bem, o senhor sabe, o povo está curioso, quer saber quem é o homem, se houve algum naufrágio. Os paroquianos estão todos um pouco... como direi? ...bem, o senhor sabe... é perfeitamente natural essa curiosidade... Afinal, a vila é tão pequena, todos sabem ao mesmo tempo de tudo que acontece, ontem mesmo todos ficaram sabendo que o desconhecido está fora de perigo. Eu mesmo...
Atalhou-o ríspido. Detestava aquela preparação, as justificativas dissimuladas e rodeios tontos para chegar a um único ponto.
- O que é que o senhor quer saber? (...)
- Quero saber quem é esse homem, de onde veio, o que quer aqui.
- Ele não quer nada aqui. Ele nem sequer sabe que está aqui.
- O que quer dizer com isso?
- Não quero dizer nada. Estou apenas cuidando de um doente.
- Mas pode ser uma criatura de maus costumes. O senhor sabe que a nossa comunidade, graças a Deus e aos meus modestos mas desvelados esforços, a nossa comunidade prima pela decência, pelos bons costumes e a moral elevada.
- Não acredito que um desconhecido seja capaz de abalar a sua decência, os seus bons costumes, a sua moral elevada.
- O senhor não acreditar é uma coisa. Do que ele é capaz ninguém sabe. Falo em nome de Deus – apontou para a estátua do general – e em nome do nosso mais ilustre antepassado. Esse homem pode ser um criminoso.
- Não acredito que seja.
- Mas o senhor tem que me prometer que falará com ele, tão logo seja possível. E que me comunicará de qualquer perigo.
- Não prometo nada.
- Mas ele pode ser um criminoso! Devo zelar pela segurança dos meus paroquianos! O senhor está assumindo uma responsabilidade muito grande. (ABREU, 2008, p. 87-88)

Nota-se, pela escolha cuidadosa e hesitante das palavras, marcadas formalmente pelo uso das reticências, que o padre entende estar tratando de um assunto delicado, do qual, em sua opinião, depende a manutenção da ordem na vila, da vida rotineira. O afogado poderia representar um perigo ao imobilismo de todos, pelo simples fato de fugir à rotina do lugar. As respostas diretas e monossilábicas do Doutor acentuam a atmosfera áspera do diálogo entre as personagens. Ao final, o padre, extremamente contrariado, parece gritar com o Doutor, como o indicam os sinais de exclamação. Nessa passagem, há uma construção dialógica na qual o afogado é visto por dois pontos de vista, além da possibilidade de entendermos que as vozes

da moral, dos bons costumes, ou seja, dos setores conservadores da sociedade estão contidas no discurso do padre e, assim, também se percebe uma construção estética que dialoga com o contexto material, com as relações sociais. Pelo diálogo, instala-se uma situação de conflito entre o padre e o Doutor, entre o vilarejo e o Doutor, em relação ao afogado. Ao final da narrativa, o conflito torna-se exacerbado e resulta em violência, pois o afogado é perseguido pela população local, liderada pelo padre, e morto a pauladas.

Além desse diálogo explícito do Doutor com outras personagens, em meio à narrativa há momentos em que a personagem do Doutor assume autonomia em relação ao narrador. São momentos assinalados graficamente, em itálico e sem pontuação; com uma linguagem que se distingue do restante da narrativa pelo seu grau de elaboração, impregnada de uma carga enigmática, até mesmo poética. Esses momentos semelham um diálogo interior, um fluxo de consciência do Doutor. Observemos um desses momentos, precisamente o instante em que o Doutor examina, sob a luz de um lampião, o afogado desacordado:

Quem te trouxe dessa quase morte para um lugar que é a própria antecipação da morte tu que pareces para sempre imobilizado nessa postura que não é tua porque não te imagino assim abandonado entre lençóis mas em constante movimento tu que fazes dessa ausência de movimentos de agora a tua enorme e falsa fragilidade?
(ABREU, 2008, p. 81, grifo do autor)

Em uma primeira análise, pode parecer um simples monólogo interior, no sentido unilateral, do Doutor ao observar o afogado. Mas, em nosso entendimento, ocorre um diálogo maior entre os opostos: imobilismo e mobilidade. O Doutor se indaga sobre quem trouxe o afogado, mas oferece pistas de que o mesmo é compreendido em sua essência, o oposto do estado em que se apresenta. Considerando a narrativa como um todo, a oposição binária imobilidade – movimento perpassa todo o conto, especialmente em uma identificação de desejo de imobilidade, de não ação com os habitantes da vila, liderados pelo padre; e, de outro lado, o desejo de movimento, de ação do Doutor e do afogado, os quais percebem a imobilidade como negativa, ou como afirma o Doutor, como a antecipação da morte. No diálogo tenso entre imobilismo e movimento há a possibilidade de leitura do conto por um viés de crítica social, como aventa Carneiro (2009), no sentido do não reconhecimento, do desrespeito ao outro, ao diferente, à alteridade, ao movimento. Além disso, há um diálogo com o contexto material, com a História, na qual a Ditadura Militar brasileira atuava, em seu discurso, em defesa da democracia, da moral e dos bons costumes. Qualquer tentativa de modificação (de ação) era reprimida com violência. Esse é um recorte da realidade que circundava Caio Fernando Abreu transformado esteticamente na narrativa.

Entretanto, além desses diálogos mencionados, o princípio construtivo dialógico, no plano narrativo, encontra saliência e concretude no longo diálogo estabelecido entre o Doutor e o afogado, ao iniciar a quarta parte do conto. Após saber que o afogado chama-se Alfa, e que esse é seu nome de paz, o Doutor inicia com o afogado um longo diálogo marcado graficamente por travessão, com ausência de pontuação, como se a comunicação entre eles se desse por uma afinidade de pensamentos. Semelha uma conjunção das autoconsciências que revelam o interior do Doutor ao revelar o interior do afogado. Eles conversam em absoluta sintonia, como se um compreendesse a alma interior, o eu, do outro. Vejamos com alguns excertos da obra.

Na voz do Doutor, que é quem inicia o diálogo:

... sei que chegaste e que esta tua chegada modificará em mim todas as coisas que se tornaram suaves (...) ansiava por ti como quem anseia pela salvação ou pela perdição porque qualquer coisa poderia me salvar desta imobilidade que me devasta por dentro... (ABREU, 2008, p. 90)

Na voz do afogado:

Porque de todos és o único que sabes da absoluta inutilidade de todas as coisas (...) sabes dessa vontade amarga no peito de cada um e esquecida durante a trivialidade sabes de tudo isso e por saberes é que te escolhi... (ABREU, 2008, p. 90)

O Doutor e o afogado convergem quanto ao desconforto em relação à imobilidade, à rotina cotidiana, à ordem vigente no vilarejo e aquiescem na ideia de que será preciso agir, destruir para sair do estático, do inamovível, da ordem imposta e, assim, encontrar a salvação ou a perdição. Segundo o Doutor, “... foi preciso que chagasses para eu perceber que somente destruindo se pode construir agora eu quero a destruição que me propões (...) agradeço por me ter dado a consciência da minha inutilidade...” (ABREU, 2008, p. 91). E o afogado completa: “... aconteci no momento exato em que não suportavas mais (...) te digo dessa loucura tão próxima te digo de tua própria destruição (...) é preciso que alguém faça periclitar a ordem das coisas porque essa ordem permaneceria inabalável se não houvesse a minha chegada...” (ABREU, 2008, p. 91-92). O autoconhecimento do Doutor revela-se no diálogo com o outro, o qual acentua o descontentamento do Doutor em relação ao não agir, ao imobilismo e o convoca, o escolhe para a ação. A reciprocidade do diálogo, desvelando, conforme Bakhtin (2010c), o “homem no homem”, é recrudescida no decorrer da interação, sobremaneira na tomada da consciência de que é preciso a ação para que se operem mudanças, para que se saia do estado de letargia da ordem social da vila, vista como negativa. Portanto, mesmo na

ausência de outras personagens nesse diálogo, de forma direta, parece-nos apropriado o entendimento de que há vozes sociais em jogo, sendo criticadas, especialmente a voz dos habitantes da vila e de setores conservadores, avessos a mudanças, como a Igreja e o Exército. Esses seriam partidários do imobilismo, criticado tanto pelo Doutor quanto pelo afogado, representantes do inconformismo. A ligação com o contexto material, embora tênue, é plausível, sobretudo se considerarmos a Ditadura Civil-militar e seus esforços de manutenção da ordem (do imobilismo, no texto) e a população, também imóvel ante os excessos do poder coercitivo do Estado. Diante dessa realidade, setores sociais optam pela luta contra a Ditadura, seja com protestos de rua, guerrilha ou greves, seja na arte, ou seja, remetem para a ação, o desejo de destruir a Ditadura para construir a democracia (a ação, no texto).

Ao final, o diálogo se encaminha para a comunhão total entre a autoconsciência das personagens. O Doutor afirma: “... vejo a tua mão estendida em direção a mim e estendo a minha própria mão e minha mão e tua mão se tocam e a minha espera e a tua conduz sim preparo-me para o grande mergulho no desconhecido”. (ABREU, 2008, p. 92). O afogado confirma e solidariza-se: “... toma a minha mão e vê como ela é leve toma da minha mão e pensa nos lugares para onde te levarei nesta noite de quase dezembro e agora prepara-te para o grande mergulho no desconhecido”. (ABREU, 2008, p. 92). Todo o diálogo parece confluir para a compreensão total das personagens, finalizando com o grande mergulho no desconhecido. Esse pode ser entendido como o agir, a ação, a intervenção do homem na realidade corriqueira, e instala uma razão *a posteriori*, sobre a qual não sabemos antecipadamente os resultados, por isso surge o desconhecido. Contrapõe-se ao imobilismo, ao seguir monótono da rotina, da ordem social e a resultados previsíveis no âmbito dessa ordem. Desse modo, o inacabamento das personagens é constituído justamente no diálogo de autoconsciências, sem uma intervenção sentenciosa do narrador. É possível à personagem o revelar-se livremente, ou seja, como sujeito vivo, concreto, atuante. De acordo com Bakhtin (2010c, p. 292), “A autoconsciência do herói é totalmente dialogada: em todos os seus momentos está voltada para fora, dirige-se intensamente a si, a um outro, a um terceiro”. Esse procedimento de construção literária, o dialogismo, torna-se apropriado na compreensão e explicação das narrativas de Caio Fernando Abreu, a partir do interior do texto literário, no caso “O afogado”. Inclusive o enfoque polifônico pode ser considerado, se observarmos que há uma interação de vozes sociais que dialogam com a autoconsciência das personagens, mesmo que em número reduzido. Evidentemente, nas narrativas de Caio Fernando Abreu há poucas personagens, mas não podemos desconsiderar que diferentes vozes perpassam cada conto. Em “O afogado”, essas vozes são objeto de reflexão, como a voz do povo da vila, das

autoridades, baluartes da moral e do conservadorismo, como a Igreja e o Exército. Todas em contraste e criticadas pelo Doutor e pelo afogado, tido como estranho, diferente e, logo, incompreendido, exceto pelo Doutor. Por outro lado, precisamos frisar que a polifonia e o dialogismo em Caio Fernando Abreu, inclusive por trabalhar com o gênero conto, são singulares, em comparação com Dostoiévski, objeto de estudo de Bakhtin. Mas, compreendemos a polifonia de acordo com o entendimento do ensaísta Paulo Bezerra, analista do diálogo em Bakhtin, o qual afirma que:

A polifonia se define pela convivência e pela interação, (...) de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equipolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. Essas vozes e consciências não são objeto do discurso do autor, são sujeitos de seus próprios discursos. (BEZERRA, 2012, p. 194-195)

Assim, as narrativas de “O ovo apunhalado”, e, em especial, aquelas que foram censuradas, podem ser lidas pelo viés dialógico e polifônico. O dialogismo, como procuramos elucidar, abrange múltiplas possibilidades, desde o princípio de construção estética, passando pela relação do pesquisador com o objeto e chegando ao diálogo entre literatura e história. Isso somente é possível se compreendermos o diálogo em uma acepção ampla, não restrito a marcas gráficas no texto, ou a comunicação em voz alta, mas, conforme Bakhtin (2012, p. 127), estendido a “... toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja”. Assim, a obra “O ovo apunhalado”, além de apresentar narrativas com princípios dialógicos (e polifônicos), pode ser considerada um elemento da comunicação verbal em interação dialógica e, logo, explicada a partir de uma perspectiva também dialógica, pois consideramos que a obra, conforme Bakhtin (2010c, p. 210), possui “... uma posição determinada diante da qual se pode reagir dialogicamente”. Como posição determinada, é preciso analisá-la em suas ligações sociais, em seus componentes axiológicos, relacionando, portanto, literatura e história e tomando como válida para a análise da obra de Caio Fernando Abreu a afirmação de Bakhtin sobre Dostoiévski, ou seja, de que esse:

Não criava as suas ideias do mesmo modo que as criam os filósofos ou cientistas: ele criava imagens vivas de ideias auscultadas, encontradas, às vezes adivinhadas por ele na própria realidade, ou seja, ideias que já têm vida ou que ganham vida como ideia força. Dostoiévski tinha o dom genial de auscultar o diálogo de sua época, ou, em termos mais precisos, auscultar a sua época como um grande diálogo, de captar nela não só vozes isoladas mas antes de tudo as relações dialógicas entre as vozes, a interação dialógica entre elas. (BAKHTIN, 2010c, p. 100)

Caio Fernando Abreu, resguardadas as devidas ressalvas, também “escuta” os diálogos de sua época, de seu contexto material, vozes dominantes, dominadas, ideias impostas, ideias em confronto, ideias germinando, enfim, as relações sociais em toda a sua dinâmica dialética. Por tudo isso, acreditamos, e em harmonia com os pesquisadores citados, que a justificação para o entendimento do literário em suas relações com a sociedade, com o contexto material em que foi produzido é plena, consistente e produtiva. Assim considerado, pensamos na necessidade de situar a obra “O ovo apunhalado” no contexto material em que foi produzida, tarefa de que nos ocuparemos a seguir.

1.2. “O ovo apunhalado” em seu contexto socio-histórico

Ao estabelecermos como parâmetros deste estudo literário as dimensões dialógica e axiológica, tanto naquilo que se refere ao fazer artístico e seu produto, a obra literária, quanto no trabalho de análise crítica, pensamos no caráter indispensável de se situar o objeto que compõe nosso centro de atenção no contexto material no qual foi produzido. Evidentemente, não propomos uma descrição minuciosa e exaustiva do contexto material, uma vez que este seja um estudo que se propõe literário e não propriamente histórico, mas algumas características gerais da obra e de seu contexto nos parecem necessárias para um melhor estudo do texto literário.

“O ovo apunhalado” forma uma coletânea constituída por vinte e um contos, subdivididos em três partes compostas por sete narrativas. As três partes são intituladas Alfa, Beta e Gama. A alusão ao alfabeto grego em ordem ascendente pode estabelecer ligação com gradações de radioatividade, no caso também em nível crescente. Entretanto, uma explicação definitiva sobre os motivos e simbolismos dessa nomenclatura permanece uma questão em aberto, de forma polissêmica, e, de acordo com Carneiro (2009, p. 37), “... não há uma explicação plausível ou explícita em relação à denominação das partes que dividem o livro...”.

De um modo geral, as narrativas enfocam a problemática das relações sociais, a exemplo do autoritarismo e da repressão efetuadas pelos detentores do poder; a exploração do homem e sua desumanização no sistema capitalista; as dificuldades de interação social; a solidão e as incertezas dos indivíduos em busca de sua identidade, conforme artigo de Ana Paula Teixeira Porto e Luana Teixeira Porto (2004).

Nessa linha de pensamento, Carneiro (2009) enfatiza a importância da obra para a análise literária sobre temas como a solidão, a dificuldade de comunicação e interação social,

a perda e o trauma. Além disso, a pesquisadora sinaliza para a presença da crítica a instituições sociais e valores tradicionais na obra, e também que a mesma “... apresenta pontos que evidenciam uma denúncia dos princípios autoritários da época, além de pontuarem uma forte crítica à sociedade de consumo e de todo espetáculo em torno da indústria cultural”. (CARNEIRO, 2009, p. 17). De fato, esses elementos temáticos perpassam a obra como um todo, conforme vimos nos contos “A margarida enlatada” e “O afogado”, tomados como expoentes significativos da coletânea. A crítica à sociedade de consumo em parte considerável das narrativas que formam a obra é enfatizada também por Bizello (2005) e Bittencourt (1999, p. 85), a qual afirma que “Em *O ovo apunhalado*, criam-se verdadeiras alegorias sobre a sociedade de consumo e a moderna era tecnológica, que desumaniza o indivíduo, que acaba subjugado pela máquina, perdendo a sua capacidade de pensar”. Exemplo singular dessa temática é o conto “Ascensão e queda de Robhéa, manequim e robô”, no qual o diálogo com as repercussões sociais do capitalismo é perceptível, além do poder coercitivo, de cunho autoritário.

A questão do diálogo com o contexto material ditatorial e autoritário, como a violência institucional, social ou econômica sobre os indivíduos das décadas de 1960 e 1970, também é recorrente na obra, sobremaneira nos contos “Eles”, “O afogado”, “Iniciação” e “O ovo apunhalado”. A análise sobre a relação entre a violência e a literatura, em Caio Fernando Abreu, é quantitativamente e qualitativamente abordada por Ginzburg (2007). Além disso, o pesquisador, em artigo intitulado *Escritas da Tortura*, realiza extenso estudo sobre a violência da tortura e sua representação literária, destacando que “... o regime ditatorial no Brasil exigiu mudanças nas condições de produção literária, incluindo renovações de linguagem e rupturas com valores tradicionais.” (GINZBURG, 2001, p. 136). Desse modo, além da temática, dos conteúdos, a obra de Caio Fernando Abreu caracterizou-se, em diálogo com o contexto material ditatorial, pela diversificação formal, pois, conforme Adorno (2008, p. 18), “Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como problemas imanentes da sua forma”. Assim, os conflitos entre Estado ditatorial e sociedade nas décadas de 1960 e 1970 subjazem na arquitetura da obra “O ovo apunhalado”, em termos de conteúdo e de forma. A fragmentação formal, segundo Porto (2005), seria a principal característica do diálogo entre a produção literária de Caio Fernando Abreu e o contexto de Ditadura, na qual a representação tradicional, com narrativas com início, meio e fim, de composição linear, impediria uma composição estética de crítica social.

Além disso, outros elementos formais são apurados para realçar o diálogo entre literatura e história, como a utilização de expressões do cotidiano, de vocabulário obscuro, da

construção das personagens de modo a sugerir e não informar de maneira direta e completa. A não nomeação das personagens, dos lugares e a difícil constatação de uma temporalidade histórica marcada textualmente nos contos, constituem recursos que, aliados à fragmentação, ao fluxo de consciência e às alegorias, contribuem para a indeterminação, para as ambiguidades e, por conseguinte, para a polissemia dos textos da obra. Ao leitor fica a tarefa de completar o texto, de dar-lhe um sentido. Conforme Chaplin (1999, p. 52), Caio Fernando Abreu elabora “... narrativas elípticas que essencialmente sugerem, ao invés de dizerem”. Segundo a pesquisadora, a obra “O ovo apunhalado” trabalha formalmente e tematicamente com o desajuste dos indivíduos, com as incertezas do homem e da sociedade.

Em relação ao narrador e o foco narrativo, também se caracterizam pelo rompimento com a estrutura tradicional do conto e podem ser recursos estéticos para efetuar o diálogo com o social, em um contexto material de Ditadura. Segundo Ginzburg,

Dentre os recursos presentes na literatura do período para realizar a crítica política esteve o descentramento do foco narrativo. Esse recurso remonta a James Joyce e Virginia Woolf, e se tornou, nas mãos de escritores contemporâneos brasileiros, uma forma de aproximação de conflitos da realidade histórica, abrindo mão do realismo tradicional em sentido estrito, em que o narrador é onisciente e o tempo é ordenado. (GINZBURG, 2001, p. 136).

Caio Fernando Abreu é um desses autores contemporâneos e, conforme Dip (2009) teve a influência de diversos escritores, desde Clarice Lispector até Virginia Woolf. No conto que abordamos anteriormente, “O afogado”, o descentramento do foco narrativo é perceptível, ora voltado para o Doutor, ora para o afogado, ora para os habitantes do povoado. E o narrador, conforme tentamos demonstrar, dialoga com as personagens, ele não é onipotente. Tudo isso corrobora o estudo citado acima.

A obra “O ovo apunhalado”, em seus conteúdos e formas, evidencia o fecundo diálogo com o contexto material da Ditadura e, para sedimentar nossa avaliação, citemos Bittencourt, a qual, em análise da obra de Caio Fernando Abreu, afirma que:

Dessa forma, o autor constrói verdadeiros painéis sociais sob uma forma inovadora que incorpora a diversidade exterior no próprio texto, desconstruindo a representação tradicional, do tipo realista. As narrativas de Caio remetem ao plano da alegoria, do fantástico, em textos cifrados em que sobressai muito do seu imaginário pessoal, com metáforas enigmáticas e imagens inusitadas que acentuam a atmosfera cerrada e hermética de suas histórias. (BITTENCOURT, 1999, p. 87)

Aliado a esse aspecto polissêmico, inferido dos contos de Caio Fernando Abreu e da análise de Bittencourt, ressaltamos, ainda, quanto à obra “O ovo apunhalado”, que a mesma

foi construída entre os anos de 1969 e 1973, segundo Abreu (2008). Em 1973, ano em que o escritor estava em Londres – e passava dificuldades de toda ordem, como o idioma, o trabalho braçal e as parcas condições de alojamento – a obra recebe menção honrosa no Prêmio Nacional de Ficção. No ano seguinte, Caio Fernando Abreu retorna ao Brasil e, em Porto Alegre, consegue editar e publicar a coletânea de contos, cuja primeira edição sai em 1975 em coedição do Instituto Estadual do Livro (IEL) – RS com a editora Globo. Conforme trabalho de Dip (2009, p. 172), “O livro sofreu cortes da censura por atentado aos bons costumes, mas teve boa repercussão crítica.” Quais contos foram censurados? Quais contos tiveram cortes parciais? As respostas giram em torno da questão da imoralidade dos textos, mas carecem de um aprofundamento explicativo, partindo do texto ao contexto e vice-versa. Por isso, buscamos uma explicação viável, de maior amplitude, mas em todo caso jamais definitiva, para os motivos da censura em certos contos de “O ovo apunhalado”.

Dessa forma, o foco de nosso trabalho, embora aborde a obra como um todo significativo, reside nos contos que efetivamente foram alvo da censura oficial, os quais serão analisados em capítulo específico. Porém, para chegar até eles com uma base argumentativa sólida efetuamos o percurso transcorrido até esse momento, sobre o qual podemos sintetizar no conceito de diálogo, do teor axiológico e da localização histórica da obra que é nosso objeto. Ainda precisaremos definir os conceitos de meio ideológico, reflexo e refração, em nosso entendimento, imprescindíveis na análise que propomos.

Por ora, é suficiente afirmarmos que a obra foi censurada e, como afirma o autor, ao voltar de Londres, “Quando voltei, VI o Brasil. Eu nunca tinha visto quando vivi aqui. Quer dizer, o punhal cravado no ovo (do Ovo apunhalado) fez sangrar...” (DIP, 2009, p. 173). A censura era um dos mecanismos de repressão e controle institucional do contexto da época. É por isso que julgamos como necessária uma breve contextualização histórica da obra “O ovo apunhalado” e que efetuaremos na sequência.

O exame do contexto material das décadas de 1960 e 1970, no Brasil, requer um olhar retrospectivo para que tenhamos um panorama de maior extensão e, por conseguinte, de adequada compreensão do contexto brasileiro no qual “O ovo apunhalado” foi produzido, em interação dialógica. Convém salientar, uma vez mais, que não pretendemos a apreensão da história do período em termos de completude, de toda forma sempre irrealizável, mas sim destacar elementos constitutivos da época indispensáveis para uma explicação mais segura da obra literária.

Nos anos que precederam o golpe civil-militar de 1964 podemos visualizar razões que levaram ao mesmo. Em uma totalidade maior, a da Guerra Fria, em que a bipolarização foi

uma tônica e o comunismo foi demonizado no ocidente pelos defensores do capitalismo, o Governo Goulart (1961-1964) logo receberia a etiqueta de comunista. João Goulart gerava a desconfiança dos setores sociais conservadores, como o Exército, a Igreja, as elites dominantes e a classe média, seja por seu passado getulista, seja por suas medidas de cunho nacionalista e próximas à esquerda política, geralmente em prejuízo do capital privado nacional e também internacional.

O exacerbamento da oposição dos setores conservadores se deu após o anúncio das Reformas de Base, incluindo reforma agrária e tributária, no comício da Central do Brasil, em 13 de março de 1964. É verdade que muitos setores sociais apoiavam tais medidas, como os estudantes, através da União Nacional dos Estudantes (UNE) e os trabalhadores organizados em sindicatos, como Comando Geral dos Trabalhadores (CGT). Porém, de outro lado, a burguesia nacional e estrangeira, aliadas ao Exército, à Igreja, às elites econômicas e aos políticos conservadores, como os integrantes da União Democrática Nacional (UDN), viam no Governo Goulart a concretização da ameaça de comunização do país. A guinada política à esquerda, com as Reformas de Base, resultou na mobilização dos setores conservadores da sociedade aliados ao capital multinacional para a derrubada do presidente, sob a justificativa de salvar o Brasil do comunismo, harmonizando o discurso interno ao externo, da Guerra Fria.

Começava a se esboçar o ideal de Segurança Nacional, advindo dos Estados Unidos com o sentido de combate ao comunismo, e merecem destaque nesse contexto as ações patrocinadas, direta ou indiretamente, pelo complexo Escola Superior de Guerra / Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais / Instituto Brasileiro de Ação Democrática (ESG / IPES / IBAD), como a Marcha da Família com Deus pela Liberdade. A política reformista de Goulart, identificada naquele contexto como comunista, propiciou que os militares, apoiados por parcelas da sociedade civil, desfechassem o golpe de 1964, sob a justificativa de salvaguardar a democracia contra o suposto avanço comunista e retomar o modelo econômico capitalista dependente, reprimindo os demais anseios sociais em nome da Segurança Nacional, afinal, conforme Alves (1985, p. 23) “... é neste contexto que podemos compreender a Ideologia de Segurança Nacional: um instrumento utilizado pelas classes dominantes, associadas ao capital estrangeiro, para justificar e legitimar a perpetuação por meios não democráticos de um modelo altamente explorador de desenvolvimento”. Assim, articulando interesses político-econômicos do âmbito da Guerra Fria com a realidade brasileira, a Segurança Nacional seria invocada pelos governos militares para a construção de um Estado de orientação ditatorial, autoritário e promotor de um modelo econômico capitalista associado e dependente do estrangeiro.

A ascensão ao governo do general Castelo Branco, em 1964, representa o início da operacionalização dos preceitos da Doutrina da Segurança Nacional (DSN), em sua versão brasileira, posto que sua origem reside nos Estados Unidos do pós-II Guerra. A Doutrina brasileira foi elaborada na Escola Superior de Guerra, especialmente com o general Golbery do Couto e Silva, e pode ser assim descrita, conforme Alves (1985, p. 35), “Trata-se de abrangente corpo teórico constituído de elementos ideológicos e de diretrizes para infiltração, coleta de dados e planejamento político-econômico de programas governamentais.” A definição permite inferir que a Doutrina da Segurança Nacional se estenderia a todos os setores da sociedade, sobretudo em relação à segurança nacional e o desenvolvimento econômico. De acordo com a Doutrina, corporificada no Manual Básico da Escola Superior de Guerra, segundo Alves (1985), o governo deveria executar as estratégias de combate aos comunistas, tais como: Estratégia Política, Econômica, Militar e Psicossocial. Agrupadas, elas compunham a denominada Grande Estratégia, a qual tinha por objetivo a segurança interna e o desenvolvimento do capitalismo dependente.

Em relação à segurança nacional, tratava-se de construir amplo aparato repressivo para desmantelar o suposto perigo comunista no Brasil. Assim, já no Governo Castelo Branco (1964-1967), o exército executaria centenas de prisões, cassação de mandatos políticos, intervenções em sindicatos e na UNE, sem mencionar os vários Inquéritos policiais militares (IPMs), que atingiam os organismos ligados ao Estado, como ministérios, estatais e universidades. Nas ruas, possíveis focos comunistas eram invadidos em operações de busca e detenção, conforme nos elucidava Alves:

Logo após o golpe militar, uma vasta campanha de busca e detenção foi desencadeada em todo o país. O Exército, a Marinha e a Aeronáutica foram mobilizados, segundo técnicas predeterminadas de contra-ofensiva, para levar a efeito operações em larga escala de “varredura com pente fino”. Ruas inteiras eram bloqueadas e cada casa era submetida a busca para detenção de pessoas cujos nomes constavam de listas previamente preparadas. O objetivo era varrer todos os que estiveram ligados ao governo anterior, a partidos políticos considerados comunistas ou altamente infiltrados por comunistas e movimentos sociais do período anterior a 1964. Especialmente visados eram líderes sindicais e estudantis, intelectuais, professores, estudantes e organizadores leigos dos movimentos católicos nas universidades e no campo. (ALVES, 1985, p. 59)

As ações de coerção física seriam complementadas por Atos Institucionais (AIs) e decretos-lei que, gradativamente, esvaziavam os direitos do cidadão e conferiam o caráter ditatorial ao Governo e ao Estado. Especialmente importante foi o decreto do AI – 5, em 13 de dezembro de 1968, o qual extinguiu as liberdades individuais e coletivas e as garantias

constitucionais dos cidadãos, além de conferir amplos poderes ao presidente da república. Somado ao AI – 5 foi decretada a Lei de Segurança Nacional (LSN), em 1969, os quais, conjugados, tornavam qualquer cidadão e qualquer tipo de atividade em possível ameaça subversiva. Os subversivos, passíveis de punição de acordo com o ideal de Segurança Nacional, eram, para os militares, segundo Figueiredo (2005, p. 121), “...todos aqueles que eram contrários ou críticos em relação ao novo regime, nem que fosse na mais singela das questões. Quem não estava com o governo estava contra a pátria”.

Durante o Governo Médici, entre 1969 e 1974, a repressão tornou-se ainda mais sistemática e organizada, sobremaneira com a estruturação dos aparelhos repressivos do Estado, como o Centro de Operações e Destacamento Interno (CODI), o Departamento de Operações Internas (DOI), o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), a Operação Bandeirantes (OBAN), além da ampliação do já existente Sistema Nacional de Informações (SNI). As prisões, torturas e desaparecimentos atingiram o ápice:

Sob o lema “Segurança e Desenvolvimento”, Médici dá início, em 30 de maio de 1969, ao governo que representará o período mais absoluto de repressão, violência e supressão das liberdades civis de nossa história republicana. Desenvolve-se um aparato de “órgãos de segurança”, com características de poder autônomo, que levará aos cárceres políticos milhares de cidadãos, transformando a tortura e o assassinato numa rotina. (ARQUIDICOESE DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2011, p. 68, grifos do autor)

O Governo Médici reprimiu brutalmente a guerrilha (urbana e rural) e demais meios de protesto contra a Ditadura. Ao mesmo tempo, a economia pautou-se pela industrialização, com capital privado nacional, capital multinacional e estatal, juntamente ao consumismo da classe média. O governo desenvolveu campanhas de propaganda ufanista, exaltando um Brasil potência no imaginário popular. É a época do Milagre Econômico, que duraria até o final de 1973. A sociedade comprazia-se com o ritmo acelerado da indústria, a entrada maciça de novos produtos, de tecnologia avançada, das multinacionais, e, sobremodo, do consumo amparado na ampliação do poder aquisitivo da classe média.

Aliado a tudo isso, e norteado pela Doutrina de Segurança Nacional, o governo executava a repressão em larga escala, contra todos os oponentes da Ditadura, em qualquer área. Importa ressaltar que no Brasil, diferentemente dos Estados Unidos, onde o possível perigo comunista era especialmente externo, a suposta ameaça comunista era interna, e atuava através da Guerra Revolucionária, assim explicitada:

... a Guerra Revolucionária assume formas psicológicas e indiretas, de maneira a evitar o confronto armado, tentando conquistar “as mentes do povo”, e lentamente disseminar as sementes da rebelião até encontrar-se em posição de iniciar a população contra as autoridades constituídas. (...) Torna-se suspeita toda a população, constituída de “inimigos internos” potenciais que devem ser cuidadosamente controlados, perseguidos e eliminados. (ALVES, 1985, p. 38, grifos do autor).

Assim, a repressão, em nome da retórica da Segurança Nacional, passa a atingir diversas áreas, pois o suposto inimigo comunista poderia insuflar sua ideologia avessa ao *status quo* através de mídias diversas. Para controlar as áreas de divulgação de ideias, instituiu-se extensa legislação sobre censura, a qual passa a fazer parte do cotidiano, sobretudo após 1968, de jornais, de revistas, de emissoras de televisão e radiofônicas, de espetáculos de uma forma geral, como o teatro, e, claro, da literatura. Aqui encontramos a obra de Caio Fernando Abreu, “O ovo apunhalado”, a qual sofreu a censura oficial em 1975. O governo militar, ancorado na Doutrina de Segurança Nacional, entendia que a infiltração dos ideais comunistas poderia se dar no plano cultural e, então, passou a controlá-lo. De acordo com Comblin, os militares entendiam que:

O inimigo age principalmente no plano psicológico; a ação psicológica é a principal arma do comunismo internacional. A guerra é travada no plano das idéias. A ação do exército atinge, portanto, acima de tudo, os campos de batalha escolhidos pelo inimigo: os sindicatos, a universidade, os meios de comunicação, a Igreja. A repressão e o controle visam acima de tudo esses setores. Lutando contra toda idéia crítica, os militares têm a convicção de estarem destruindo o comunismo internacional. (COMBLIN, 1978, p. 49)

Desse modo, o governo militar, por meio do Estado, além da coerção física, da tortura, da materialização em leis de posturas autoritárias, da suspensão da maioria dos direitos dos cidadãos, da montagem de completa aparelhagem repressiva, também, através da Estratégia Psicossocial de combate aos subversivos, estendeu seus braços opressores como um “Leviatã Supremo”, conforme Couto e Silva (1967, p. 09), sobre a cultura, aqui, em especial, delimitada a censura em Caio Fernando Abreu.

É evidente que a configuração da Ditadura Militar no Brasil deve ser compreendida na dialética entre Estado e oposição. Desde os primeiros dias após o golpe, setores sociais manifestaram-se contra o regime instituído. Das passeatas estudantis às greves operárias; dos manifestos políticos aos manifestos hippies; dos protestos dos intelectuais, dos artistas aos protestos do homem do povo; da guerrilha à literatura – destaque neste trabalho.

Caio Fernando Abreu, na construção estética da obra “O ovo apunhalado”, estava rodeado por elementos concretos desse contexto material, elementos constituídos como

objetos-signos, portadores de ideologia, assim como a própria obra do escritor. Este vê e sente essa realidade histórica, recorta partes segundo uma posição valorativa, vale dizer axiológica, e as transporta para o plano estético, transformadas, operando um diálogo com o contexto material e instaurando uma posição também valorativa no plano da realidade da obra. Caio Fernando Abreu, imerso em um meio ideológico concreto, efetua na sua criação literária um reflexo e uma refração desse mesmo meio ideológico. É preciso que expliquemos de forma mais apropriada esses elementos na imediata continuidade deste trabalho.

2. PREMISSAS TEÓRICAS PARA UMA ANÁLISE LITERÁRIA DE “O OVO APUNHALADO”

2.1. A criação artística: meio ideológico, reflexo e refração

Compreender o estudo literário sob uma orientação dialógica e axiológica significa, necessariamente, partir da assertiva de que a literatura é um produto realizado pela ação do homem em diálogo vivo com o processo das relações sociais e, inevitavelmente, posicionado, ou seja, com um juízo valorativo diante do contexto material, histórico no qual está inserido.

Desse modo, é preciso situar o estudo literário no âmbito de uma teoria e de uma metodologia, as quais, em harmonia, priorizem a análise da literatura em uma totalidade, como parte integrante e também influenciadora da mesma. É preciso que tenhamos a percepção do caráter sógnico da obra literária e, por conseguinte, potencialmente ideológico. Isso não significa minimizar a especificidade do literário, nem mesmo reduzir o texto a uma relação mecânica com o contexto material, mas compreender o específico da literatura, a conjunção ímpar de elementos extraestéticos tornados estéticos e expressos em conteúdos, formas e material no plano da obra, seu funcionamento interno e, então, as conexões com o contexto material. Com essa abordagem pretendemos uma explicação do literário em suas relações com o contexto concreto das relações sociais, com o homem em sua produção e reprodução da vida material, com sua dimensão ideológica e em sua especificidade artística.

Nesse sentido, o marxismo, em linhas gerais, e os estudos bakhtinianos, em termos de análise específica da literatura, em correlação, nos fornecem as bases teóricas e metodológicas para uma compreensão das complexas relações entre a infraestrutura ou base econômica e as superestruturas em um determinado contexto material, além da percepção da literatura como uma superestrutura ou área de criação ideológica, sempre a partir da vivência concreta dos homens. É, pois, com a teoria marxista em afinidade com as premissas bakhtinianas que podemos analisar de modo adequado – sem negarmos outras possibilidades de análise, com respaldo em teorias diversas e com objetivos distintos – o texto literário em sua dialética com o social e, então, a validade dos conceitos de meio ideológico, reflexo e refração na criação artística. De um modo geral, o exposto até aqui encontra origem no pensamento de Marx e Engels, ao afirmarem que:

Em outras palavras, não partimos do que os homens dizem, imaginam e representam, tampouco do que eles são nas palavras, no pensamento, na imaginação

e na representação dos outros, para depois se chegar aos homens em sua atividade real, é a partir de seu processo de vida real que representamos também o desenvolvimento dos reflexos e das repercussões ideológicas desse processo vital. (MARX; ENGELS, 2008, p. 19)

Assim posto, o homem em suas relações materiais produz desde o necessário para sua sobrevivência como alimentos, meios de produção, até o conhecimento e as artes. A literatura pode ser compreendida como um produto do fazer humano e, assim, torna-se, com sua materialização em obras literárias, objeto de análise em seu diálogo com o meio material no qual foi produzida, sem negligenciarmos a atemporalidade de muitas obras.

Partindo de uma orientação geral de cunho marxista e na qual se inscreve a teoria bakhtiniana, entendemos a literatura como uma das áreas de criação ideológica, como uma superestrutura em ligação de influência recíproca com a infraestrutura econômica da sociedade. Esta, evidentemente, envolve as relações de produção que trazem consigo a questão da posse dos meios de produção e da exploração da força produtiva. Isso, de maneira bastante condensada, resulta em uma sociedade de conflitos e de tensões entre forças antagônicas, ou seja, a luta de classes em seu devir histórico dialético. Ao considerarmos a infraestrutura econômica do contexto de produção da obra “O ovo apunhalado” percebemos a formação capitalista, comentada anteriormente com o conto “A margarida enlatada”, a qual caracteriza-se pela contínua exploração das forças produtivas e pela constituição de uma ideologia geral que sedimenta a perpetuação desse modelo econômico pernicioso à maioria da população. Seria errôneo, todavia, sugerir que as narrativas de Caio Fernando Abreu sofrem um determinismo causal dessa base econômica e das ideologias dominantes a ela associadas. Segundo Medviédev (2012), as superestruturas, entendidas como áreas de criação ideológica, correspondem a específicas formas jurídicas, políticas, morais, religiosas, artísticas, entre outras, que dialogam com a base econômica, estabelecendo-se um variado jogo de inter-relações, no qual cada área de criação ideológica possui sua relativa autonomia e formas específicas de se expressar, como é o caso dos contos de Caio Fernando Abreu. A literatura constitui uma dessas superestruturas, mas tem seu desenvolvimento interno e específico, pois:

Cada elemento da superestrutura de uma sociedade – a arte, as leis, a política, a religião – possui seu próprio ritmo de desenvolvimento, sua própria evolução externa, que não é reduzível a uma mera expressão da luta de classes ou ao estado da economia. (EAGLETON, 2011, p. 31-32)

Com esse modo de compreensão, pretendemos descartar em definitivo uma análise da obra “O ovo apunhalado” como resultado de uma mimese direta da totalidade que envolve a infraestrutura capitalista e as superestruturas relacionadas. Caio Fernando Abreu, em sua criação artística, trabalha com essa totalidade de forma peculiar, como já constatamos, parcialmente, no conto “A margarida enlatada” e também em “O afogado”. Entretanto, uma explicação mais abrangente dessa criação artística envolve os conceitos de meio ideológico, reflexo e refração, os quais serão abordados oportunamente.

Antes de analisarmos esses conceitos, queremos enfatizar a percepção da literatura como uma superestrutura ideológica. E, uma vez que contextualizada em uma infraestrutura econômica em relação com outras áreas de criação ideológica caracterizada pelos conflitos sociais, pela luta de classes, pode, através dos conteúdos e formas adotadas no ato estético, configurar um sentimento de conformidade, de desacordo, de passividade, de revolta, de tristeza, de alegria, de ironia, de melancolia, de pessimismo, de otimismo, enfim, pode expressar um sentir axiológico e, por sua vez, potencialmente ideológico, quando coletivizado. Nessa linha de argumentação, não podemos prescindir ou postergar uma definição para ideologia, posto que estamos insistindo no caráter sógnico, logo ideológico, da obra literária.

Sabendo-se das várias definições para ideologia, atribuímos ao termo uma definição ampla, a qual contempla a ideia de que o ideológico admite a anterioridade de uma intenção. Neste trabalho, cujo enfoque reside no literário, ideologia envolve um modo escolhido para representar o mundo, um conjunto de ideais que mostram a realidade material de uma forma intencionada. Ela é sempre axiológica, valorativa, ou seja, orientada por um interesse e, em uma sociedade marcada pelas diferenças, por tensões, plural. Há ideologias na dualidade dominantes e dominados e também no interior de cada unidade dessa dualidade. Assim, nossa concepção de ideologia, e que estenderemos ao restante deste trabalho, é oriunda do pensamento expresso por Eagleton (2011, p. 10), para quem a ideologia abarca “... as ideias, os valores e os sentimentos por meio dos quais os homens vivem e concebem a sociedade em diversas épocas.” Considerado desse modo, obtemos a noção de que a literatura compreende uma área de criação ideológica e as obras literárias formam objetos-signo em um contexto material, histórico determinado, em uma totalidade que envolve as relações de influência recíproca entre a base econômica e as superestruturas e dessas entre si. É nessa rede de conexões que se configura o meio ideológico, conceito relevante para nossos propósitos.

O meio ideológico pode ser compreendido como uma realidade concreta que circunda o homem, formada por objetos-signo materiais, produtos da ação humana em cada área de

criação ideológica como a política, a religião, a moral, as leis e a arte, aqui delimitada à literatura. Como esse meio é apreendido a partir de um dado contexto material, envolvendo as relações entre infraestrutura e superestruturas, é importante que frisemos a pluralidade de ideologias, uma vez que as relações sociais são atravessadas por antagonismos em um constante devir dialético. Conforme Medviédev:

O meio ideológico é sempre dado no seu vir a ser dialético vivo; nele, sempre existem contradições que, uma vez superadas, reaparecem. Mas para cada coletividade, em dada época do seu desenvolvimento histórico, esse meio se manifesta em uma totalidade concreta, singular e única, reunindo em uma síntese viva e imediata a ciência, a arte, a moral e outras ideologias. (MEDVIÉDEV, 2012, p. 57)

Assim, o meio ideológico constitui uma totalidade determinada, à qual corresponde uma base econômica e superestruturas específicas, nas quais são criados objetos-signo portadores de carga ideológica. São objetos formalizados em um material, e não abstrações metafísicas. Por isso, a referência ao contexto material, concreto e a possibilidade de estudarmos os objetos-signo que formam o meio ideológico, como a obra “O ovo apunhalado”. O regime político, as formas do exercício do poder, as leis e as normas morais também constituem objetos-signo apreensíveis em sua objetividade material. Entretanto, para que esses assumam sua roupagem ideológica, com sentidos, significados e valores necessitam tomar forma material em uma coletividade, pois como formas metafísicas ou presentes na consciência individual não possuem dimensão ideológica. No caso da literatura, as obras constituem esse objeto-signo e adquirem o teor ideológico no conteúdo, na forma e no material utilizado para se exteriorizar: a palavra. De acordo com Bakhtin;Volochínov (2012, p. 36, grifo do autor), “*A palavra é o fenômeno ideológico por excelência.*” Também é necessário perceber que os objetos-signo formadores do meio circundante expressam uma consciência social concreta, pois a consciência social desmaterializada, sem objetificação e privada das relações sociais da vivência cotidiana torna-se inanimada e, logo, inoperante na criação de ideologia. Mas, ao contrário, quando concretizada em um material, em um objeto-signo, a consciência social torna-se uma força social capaz de influenciar a própria base econômica da sociedade, seja para confirmá-la, seja para refutá-la. Conforme Bakhtin;Volochínov:

Mas assim que passou por todas as etapas da objetivação social, que entrou no poderoso sistema da ciência, da arte, da moral e do direito, a consciência torna-se uma força real, capaz mesmo de exercer em retorno uma ação sobre as bases econômicas da vida social. Certo, essa força materializa-se em organizações sociais

determinadas, reforça-se por uma expressão ideológica sólida (a ciência, a arte, etc.) mas, mesmo sob a forma original confusa do pensamento que acaba de nascer, pode-se já falar de fato social e não de ato individual interior. (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2012, p. 122)

Podemos ponderar, então, que o meio ideológico é formado por consciências sociais múltiplas, complementares ou conflitantes, apreensíveis em objetos-signo formalizados nas áreas de criação ideológica estáveis, ou seja, nas superestruturas de um dado momento histórico. A obra “O ovo apunhalado”, nesse plano conjectural, é entendida como uma consciência social expressa pela palavra e estabilizada pela superestrutura artística, sobre a totalidade na qual Caio Fernando Abreu estava inserido. A obra faz parte do meio ideológico, é influenciada por ele e, por sua vez, também age sobre o mesmo. Assim, podemos definir de modo apropriado o meio ideológico como:

O homem social está rodeado de fenômenos ideológicos, de “objetos-signo” dos mais diversos tipos e categorias: de palavras realizadas nas suas mais diversas formas, pronunciadas, escritas e outras; de afirmações científicas; de símbolos e crenças religiosas; de obras de arte, e assim por diante. Tudo isso em seu conjunto constitui o meio ideológico que envolve o homem por todos os lados em um círculo denso. Precisamente nesse meio vive e se desenvolve sua consciência. A consciência humana não toca a existência diretamente, mas através do mundo ideológico que a rodeia. (MEDVIÉDEV, 2012, p. 56, grifo do autor)

A literatura trabalha com esse meio ideológico, com as consciências sociais, com as ideologias criadas pelas demais superestruturas ideológicas. Ela está presente, corporificada nesse meio que circunda o homem de forma relativamente independente e materializa-se através de obras verbais construídas de modo específico, em diálogo com os demais objetos-signo frutos de outras superestruturas. Ao trabalhar com o meio ideológico, a literatura labora com os reflexos e refrações das outras áreas de criação de ideologias, ou seja, a política, o direito, a moral, a religião etc., as quais compõem o meio ideológico de uma determinada época. Porém, a literatura não é um simples reflexo de um mundo ideológico, de elementos extraestéticos incorporados mecanicamente ao texto literário. Ela reflete e refrata de forma peculiar, de forma estética esses elementos, ou seja, os demais reflexos e refrações ideológicas materializadas nos objetos-signo do meio circundante.

Na teoria bakhtiniana, compreende-se a obra literária para além de seu dado físico, fatural. Bakhtin (2010b) entende a obra como um objeto estético, o qual envolve a ação criadora – o ato estético ou ato artístico –, a organização dos conteúdos segundo um princípio estrutural e axiológico e a escolha de uma forma e de um material que melhor permitam a

síntese entre o conteúdo e a forma. Assim, temos a organização arquitetônica da obra, a qual envolve as formas dos conteúdos no texto e a forma composicional, realizados com um material. Segundo Bakhtin, as formas arquitetônicas podem ser assim elucidadas:

As formas arquitetônicas são as formas dos valores morais e físicos do homem estético, as formas da natureza enquanto seu ambiente, as formas do acontecimento no seu aspecto de vida particular, social, histórica etc.; todas elas são aquisições, realizações, não servem a nada, mas se auto-satisfazem tranquilamente; são as formas da existência estética na sua singularidade. (BAKHTIN, 2010b, p. 25)

Por sua vez, o pensador russo distingue as formas composicionais desse modo:

As formas composicionais que organizam o material têm um caráter teleológico, utilitário, como que inquieto, e estão sujeitas a uma avaliação puramente técnica, para determinar quão adequadamente elas realizam a tarefa arquitetônica. A forma arquitetônica determina a escolha da forma composicional: assim, a forma da tragédia (forma do acontecimento, em parte, do personagem – o caráter trágico) escolhe a forma composicional adequada – a dramática. (BAKHTIN, 2010b, p. 25)

Com base nas afirmações de Bakhtin, percebemos a obra literária como objeto estético, o qual reúne conteúdo, como atividade estética, no interior da obra; uma forma apropriada para realização desse conteúdo e um material que torna toda essa construção exteriorizada, materializada como um objeto-signo. Assim, de acordo com o mesmo Bakhtin (2010b, p.37), “... o conteúdo e a forma se interpenetram...”. A concepção da obra literária enquanto objeto estético permite que afirmemos a existência de um conteúdo axiológico presente, extraestético, mas reorganizado esteticamente, e a forma atua com a finalidade de permitir a realização desse conteúdo, o qual, por fim, é concretizado com o material.

Ainda é preciso considerar, ao vermos a obra literária como objeto estético, que o autor-pessoa refrata um autor-criador, para quem é entregue a tarefa de construção axiológica e formal do texto, ou seja, ele reflete e refrata o meio ideológico no qual o autor-pessoa está imerso. Ele próprio, o autor-criador, torna-se um elemento constituinte do objeto estético. Nesse processo todo, é o autor-criador que dá forma ao conteúdo, a partir do diálogo que estabelece com o contexto material do meio ideológico e, posicionado axiologicamente, recorta e isola determinados elementos, reorganizando-os esteticamente, ou seja, refratando-os. Assim processa-se o ato estético. Para confirmar nosso entendimento acerca dos conceitos bakhtinianos recorreremos ao ensaísta Faraco (2012, p. 39), ao afirmar que “O autor-criador é, assim, uma posição refratada e refratante. Refratada porque se trata de uma posição axiológica conforme recortada pelo viés valorativo do autor pessoa; e refratante porque é a partir dela que se recorta e se reordena esteticamente os eventos da vida.”

Desse modo, a realidade da vivência material dos homens, a qual é constituída por objetos-signo, é transposta para outra realidade, a da obra literária. Essa transposição é efetuada pelo autor-criador situado axiologicamente segundo um recorte do autor-pessoa. Logo, a obra literária, tanto nas questões formais quanto nos conteúdos constitui um todo significativo, interagente no meio ideológico.

O reflexo e a refração efetuados no ato estético podem ser compreendidos como a reorganização dos valores, dos acontecimentos, das ideias, dos homens em suas relações sociais cotidianas no plano estético. Ao refratar, o ato estético cria outra imagem de uma imagem já refratada no meio ideológico, tornando-se representação literária. Os elementos extraestéticos são, podemos afirmar, estetizados. Mas, de acordo com Medviédev:

... a refração ideológica do mundo, que se tornou objeto de representação literária, refração cognitiva, ética, política ou religiosa, vem a ser uma condição prévia, obrigatória e insubstituível de sua entrada na estrutura da obra literária, em seu conteúdo. (...) por meio dela, a realidade já refratada ideologicamente toma forma artística. (MEDVIÉDEV, 2012, p. 61)

Assim, entendemos o reflexo e a refração, operados no ato estético, como a reorganização dos reflexos e refrações contidos nos objetos-signo do meio ideológico, segundo uma posição dialógica e axiológica do artista em relação a esse meio. Importa frisar que, ao refletir e refratar esses objetos-signo extraestéticos, o ato estético cria novos objetos-signo, agora estéticos, ou seja, as obras literárias. A obra “O ovo apunhalado”, em nossa avaliação, pode ser explicada nesses parâmetros. Ela é construída em um específico meio ideológico, reflexa e refrata essa realidade concreta pela ação estética de Caio Fernando Abreu, de forma dialógica e posicionado axiologicamente, e, conforme Bakhtin (2010b, p. 33), “Transfere essa realidade conhecida e avaliada para um outro plano axiológico, submetendo-a a uma nova unidade, ordena-a de modo novo...”, criando a realidade estética da obra.

Com isso, acreditamos na coerência de nossa proposta, ou seja, relacionar a literatura e a história em um diálogo recíproco no qual a obra literária constitui-se a partir de um posicionamento axiológico do autor diante de um contexto específico, de um meio ideológico que o circunda. Assim, a análise considera a obra como um objeto estético, com sua qualidade sógnica, a qual viabiliza a leitura de ideologias no campo maior das relações entre a infraestrutura e as superestruturas de uma dada totalidade. O ato estético trabalha com elementos extraestéticos realizando a dupla operação de reflexo e refração para instalar a singularidade do texto literário. Justificados os conceitos de meio ideológico, reflexo e

refração na literatura, procuraremos elucidá-los de forma mais adequada juntamente ao meio ideológico de “O ovo apunhalado”.

2.2. O meio ideológico de “O ovo apunhalado”

Os contos que formam a coletânea intitulada “O ovo apunhalado” foram produzidos nas décadas de 1960 e 1970, no Brasil. Esse período, com sua organização infraestrutural e superestrutural, compondo uma totalidade, constitui o meio ideológico no qual Caio Fernando Abreu estava imerso. É com esse meio, com os reflexos e refrações das áreas de criação ideológica, corporificados em objetos-signo, que a obra dialogará. Convém, pois, elucidarmos de forma apropriada tal meio, em suas principais características, para que possamos compreender mais apuradamente a obra literária, seguindo a perspectiva dialógica e axiológica referidas desde o início deste trabalho.

Em capítulo precedente já efetuamos uma caracterização histórica do período compreendido pela Ditadura militar, no Brasil, de modo que necessitamos agora de um aprofundamento explicativo de elementos constituintes do meio ideológico da época, como o regime ditatorial, o Estado e seus aparelhos de coerção, o exercício do poder, enfim, das operações realizadas pelas superestruturas em sua criação de produtos ideológicos de perpetuação do *status quo* pós-1964. Além disso, é preciso compreender a dinâmica de tensões desse contexto, configurando também objetos-signo ideológicos, como nos parece o caso de “O ovo apunhalado”.

Sob a justificativa da segurança nacional efetuou-se o golpe de Estado civil-militar, em 1964. A partir de então, toda uma estrutura de repressão com vistas à manutenção e reprodução de um modelo político-econômico capitalista associado e dependente do estrangeiro foi posta em prática, de acordo com as diretrizes da Doutrina de Segurança Nacional, conforme apontamos anteriormente.

Sob uma ótica teórica, a ditadura implantada no Brasil entre 1964 e 1985, pode ser classificada de acordo com a classe no poder e conforme a natureza do poder. Quanto à classe, podemos afirmar que era militar, assumindo os riscos de tamanha simplificação, tendo em vista a complexa conceituação de classe social, em todo caso de importância diminuída para nosso trabalho. Além disso, temos de levar em consideração a presença de civis, definidos como não integrantes das forças armadas, em cargos de destaque do governo, como Delfim Neto, ministro da economia durante o Governo Médici e idealizador do Milagre

econômico. No entanto, essa presença de civis era limitada e, quando presente, se coadunava aos interesses dos militares, expressos na Doutrina de Segurança Nacional, de modo que podemos enfatizar a qualidade militar da ditadura.

Em relação à natureza do poder, questão mais relevante neste estudo, a ditadura se harmoniza com a qualificação autoritária, na qual o exercício do poder reside na coerção, na repressão, no uso da violência física, no medo infligido, muito mais do que em um culto ao líder, na cooptação persuasiva ou na conjugação de todos esses elementos somados ao unipartidarismo, afastando o conceitos de ditadura cesarista e de ditadura totalitária, de acordo com a taxonomia estabelecida por Stoppino (2008).

O Estado, então, dirigido por um governo militar e de orientação ditatorial e autoritária, exacerbou, especialmente no interior das fronteiras nacionais, seu traço distintivo: o monopólio da violência legítima, de acordo com a concepção de Weber (2012, p. 66-67, grifo do autor), o qual afirma que “... devemos conceber o Estado contemporâneo como uma comunidade humana que, dentro dos limites de determinado território (...) reivindica o *monopólio do uso legítimo da violência física*.” Em formulação semelhante, Bobbio (1987, p. 74) afirma que “... o Estado, cuja função é essencialmente a de manter o domínio de uma classe sobre outra recorrendo inclusive à força, e assim a de impedir que a sociedade dividida em classes se transforme num estado de permanente anarquia”. A problemática do uso da violência se resolve, em ambos os casos, como legítima, ou seja, para manutenção da ordem social. Evidentemente, podemos considerar que a violência utilizada pela Ditadura militar pautou-se pelo seu caráter ilegítimo, posto que autoritária e excessiva, para a defesa de um governo despótico e de um modelo econômico considerado injusto por segmentos sociais desfavorecidos. Segundo Bobbio, a resistência, nesse caso faz-se justificada:

Quem observar os movimentos de resistência, no sentido mais largo da palavra, do mundo de hoje, não tardará a dar-se conta da persistência destes critérios: contra um governo despótico, contra uma potência colonial ou imperialista, contra um sistema econômico ou político considerado injusto e opressivo, o direito de resistência ou de revolução é justificado... (BOBBIO, 1987, p. 91)

E se a consideramos ilegítima, a violência institucional, posto que grupos sociais lutavam contra o poder político do Estado, concluímos que a violência estatal era, de forma dialética, também instauradora da desobediência ao poder político instituído. Esse parece-nos o caso da resistência no Brasil sob o arbítrio da Ditadura: uma luta contra um governo despótico; a luta contra um sistema econômico ou político injusto e opressivo. E essa luta se

materializou em diversos campos, como na área da produção literária, com a criação de objetos-signo portadores de ideologias de contestação, a exemplo de “O ovo apunhalado”.

Retornando ao plano teórico, o Estado possui, portanto, como condição necessária para sua definição o monopólio da violência legítima, ou seja, o exercício do poder político, embora todo governo também atue com o poder econômico e o poder ideológico, mas esses não são monopólio estatal. O exercício do poder, sobretudo o político, pela via da repressão violenta foi marca da Ditadura militar e autoritária brasileira. O poder, por sua vez, pode ser definido no processo relacional entre dois atores, conforme nos explicita Bobbio:

...a interpretação mais aceita no discurso político contemporâneo é a terceira, que se remete ao conceito relacional de poder e estabelece que por “poder” se deve entender uma relação entre dois sujeitos, dos quais o primeiro obtém do segundo um comportamento que, em caso contrário, não ocorreria. (...) Enquanto relação entre dois sujeitos, o poder assim definido está estreitamente ligado ao conceito de liberdade; os dois conceitos podem então ser definidos um mediante a negação do outro: “O poder de A implica a não – liberdade de B”, “A liberdade de A implica o não – poder de B. (BOBBIO, 1987, p. 78)

Da teoria à realidade concreta do Brasil sob a égide da Ditadura, percebemos que o Estado, por meio do governo militar, pautou-se pela montagem de extenso aparelho repressivo, como o DOI, o CODI, o DOPS, a OBAN, sem mencionar as leis e decretos-leis de orientação autoritária. Esses organismos de coerção passaram a habitar o cotidiano da população e, materializados em prédios, viaturas, siglas, uniformes, tecnologia e métodos, além dos próprios homens, podem ser percebidos como objetos-signo formadores do meio ideológico. Eles, podemos sintetizar, eram um reflexo e uma refração dos preceitos advogados pelo governo militar, resumidos na suposta defesa da segurança nacional e do desenvolvimento econômico. É nesses aparelhos de Estado, segundo modelo de Althusser (1985), que se efetivava na prática a tortura, também ela, com seus recursos e técnicas, além do medo que projetava, parte integrante do meio ideológico. Afinal, segundo pesquisa da Arquidiocese do Estado de São Paulo:

A tortura foi indiscriminadamente aplicada no Brasil, indiferente a idade, sexo ou situação moral, física e psicológica em que se encontravam as pessoas suspeitas de atividades subversivas. (...) Justificada pela urgência de se obter informações, a tortura visava imprimir à vítima a destruição moral pela ruptura dos limites emocionais que se assentam sobre as relações efetivas de parentesco. Assim, crianças foram sacrificadas diante dos pais, mulheres grávidas tiveram seus filhos abortados, esposas sofreram para incriminar seus maridos. (ARQUIDIOCESE DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2011, p. 44)

De cunho extremamente violento, a tortura e os órgãos de repressão, assim como as normas jurídicas de teor autoritário, foram constituintes concretos do meio ideológico e justificados pela lógica da segurança nacional apregoada pelo governo militar. Segundo Gaspari (2002, p. 17), “A ação policial da ditadura foi rotineiramente defendida como resposta adequada e necessária à ameaça terrorista.”. O governo militar, amparado na Doutrina de Segurança Nacional, tratava de criar no imaginário social a ideia de uma constante ameaça ao bem estar geral, as ações dos supostos subversivos, e, com isso, justificava as arbitrariedades e excessos do poder, com o uso banalizado da violência física para consecução da segurança e do desenvolvimento infraestrutural.

Nesse mesmo viés, o governo militar outorgou leis e decretos-leis, além da Carta constitucional de 1967, os quais também conformam uma ideologia ditatorial, autoritária e violadora das liberdades, sob a alegação da defesa da segurança nacional. É o caso dos atos institucionais, da Lei de Segurança Nacional, do Decreto-Lei 1077/1970 e da Lei 5.536, os dois últimos tratando da institucionalização da censura oficial. Eles constituem objetos-signo formalizados em leis, pela área superestrutural jurídica e política, que reflexam e refratam as diretrizes da Doutrina de Segurança Nacional e do desenvolvimento econômico. Ressaltamos que a legislação acerca da censura será trabalhada na parte final deste capítulo. Nesse momento, pretendemos construir um esboço do meio ideológico, em seus principais elementos, e no qual Caio Fernando Abreu trabalhou em sua criação estética.

Esse quadro apresentado, no qual se salienta a configuração concreta, realizada no plano das relações sociais cotidianas, da violência dos aparelhos de Estado, sobremaneira com a tortura, além da legislação de cunho autoritário, da reprodução de um modelo econômico excludente constitui parte do meio ideológico ditatorial e que criou no imaginário social um clima de terror entre a população, a qual, atemorizada – seja pelo possível inimigo subversivo, tachado de terrorista pelas autoridades, seja pelas próprias práticas de violência institucional – recuava em suas manifestações, protestos e ações contra a Ditadura, muito embora a oposição não tenha sido completamente extinta. Instalava-se, em amplas parcelas da sociedade, conforme Alves (1985), uma “cultura do medo”. Segundo a pesquisadora:

A população *sabia*, assim, da existência da repressão, e experimentava a realidade da violência institucionalizada de Estado, mas não podia manifestar seu medo ou protestar publicamente. Este *silêncio* imposto, por sua vez, provocou profundo sentimento de *isolamento* naqueles que sofriam diretamente a repressão e / ou exploração econômica. Amplos setores da população viram-se marginalizados e isolados de outros segmentos que poderiam oferecer-lhes apoio e ajuda. Finalmente, como consequência das duas outras características da “cultura do medo”, generalizou-se a crença de que todos os canais de oposição estavam fechados e

nenhuma iniciativa poderia ter resultados efetivos. (ALVES, 1985, p. 169, grifos do autor)

Assim, para a maioria da população, a ação era considerada perigosa, preferindo-se a passividade diante da Ditadura. Esses sentimentos de silêncio e isolamento e, acrescentamos, de impotência, também constituem o meio ideológico com o qual Caio Fernando Abreu operava em sua criação estética, porém realizando um reflexo e uma refração dos mesmos. Os sentimentos de isolamento, de solidão, de incertezas, de medo, de angústia dos indivíduos, decorrentes, em parte, da “cultura do medo”, são recortados por Caio Fernando Abreu e (re) criados pelo ato estético de forma singular nas suas narrativas, conforme assinalam Porto (2005) e Carneiro (2009). Segundo Bittencourt (1998, p. 96), “... problemas como a solidão, o medo e a incomunicabilidade aparecem seguidamente” nos contos de Caio Fernando Abreu. Além disso, os contos realizam um reflexo e uma refração dos demais elementos constituintes do meio ideológico até aqui demonstrado. Evidentemente, não há uma referencialidade imediata, explícita, pois não temos nenhuma referência direta ao governo militar, ao Estado ditatorial e autoritário, aos aparatos repressivos, às leis cerceadoras das liberdades civis e, tampouco, à tortura. Porém, é possível lermos nos contos elementos de conteúdo e de forma que dialogam com o meio ideológico, em uma arquitetônica que reflete e refrata os reflexos e refrações dos objetos-signo que pontilhavam a vivência social. Essa atividade estética é orientada a partir de uma posição axiológica do autor, tanto no contexto material, quanto no contexto interno da obra literária, na qual os elementos extraestéticos são estetizados e assumem funções específicas e, em retorno, dialogam com o contexto material na forma, em nossa avaliação, de uma crítica social.

Diante da “cultura do medo”, que implicava no isolamento e na não ação contestatória dos indivíduos em relação aos excessos da Ditadura, há um posicionamento axiológico nas narrativas. Em “O afogado”, conto já abordado, pode-se perceber a dicotomia movimento – imobilismo, atribuídos, respectivamente, ao Doutor e ao afogado, de um lado, e ao padre e aos habitantes do vilarejo, de outro. O tom crítico em relação ao marasmo, à imobilidade, ao não agir é perceptível por toda a narrativa, inclusive nos comentários do narrador:

Tudo ali estaria para sempre excessivamente silencioso para que se pudesse soltar um grito ou chorar sozinho no escuro, como nos primeiros tempos. E ainda que gritasse: o silêncio seria maior e mais desesperado que qualquer grito, porque todos gritavam e agiam da mesma forma, calada e idêntica. (ABREU, 2008, p. 82)

Efetivamente, percebemos um reflexo e uma refração do meio ideológico, sobretudo na falta de uma ação diferente da rotineira, antagônica à simples aceitação da situação, esta tida como negativa no plano narrativo e, de forma correlacionada, no contexto material. No interior da estrutura literária esse não agir contribui para a construção de uma ideia dialética de que somente o oposto, ou seja, o agir poderá instalar uma mudança no estado de catarse do vilarejo, em suma, transformar a realidade do mesmo. O Doutor é desperto para a ação a partir da chegada do afogado, do estranho, do diferente. Há, pois, um posicionamento axiológico de crítica ao imobilismo, crítica que, em retorno ao contexto material, é também de crítica em relação a uma população que pouco faz diante do autoritarismo e da violência da Ditadura.

Processo similar ocorre no conto “Eles”, no qual o elemento alegórico é proeminente. De fato, além da narrativa “Eles”, a maioria dos demais contos de “O ovo apunhalado” recorre à figura da alegoria, sendo, pois, necessário que realizemos uma breve explanação de como a entendemos.

O alegórico, em linhas gerais, é definido por Hansen (2006, p. 07, grifos do autor) como “A alegoria (grego *allós* = outro; *agourein* = falar) diz *b* para significar *a*. A retórica antiga assim a constitui, teorizando-a como modalidade da elocução, isto é, como *ornatus* ou ornamento do discurso.” Nesse sentido, o pesquisador aponta para a necessidade de entendermos a alegoria em dois momentos, a saber, como procedimento linguístico de construção textual, denominado como “Alegoria dos poetas”, e como recurso interpretativo ou hermenêutico, na denominada “Alegoria dos teólogos”. Embora saliente a complementaridade dessas duas alegorias, Hansen (2006) aponta que o leitor possui duas opções diante de um texto que se pretende alegórico: a primeira consiste em limitar-se a analisar os procedimentos formais da construção da alegoria; a segunda em analisar a significação figurada do alegórico. Segundo o pesquisador, as alegorias podem ser classificadas de acordo com a maior ou menor clareza quanto à relação entre sentido próprio e sentido figurado, na jurisdição da retórica. Assim, propõe uma taxonomia que identifica a alegoria que dispensa traços de sentido próprio, o que a torna de difícil interpretação, enigmática, obscura como “Alegoria perfeita ou *Tota allegoria*”; aquela que apresenta elementos de sentido próprio, ou uma mescla de sentido próprio e de sentido figurado, é denominada “Alegoria imperfeita ou *Permixa apertis allegoria*”; e “Alegoria incoerente ou *mala affectatio* ou *inconsequentia rerum*”, a alegoria que reúne elementos incongruentes em um mesmo nível semântico, sem levar em conta a adequação verossímil do discurso. Nas palavras do pesquisador, a alegoria é assim ordenada:

Pensada por meio da analogia, assim, a alegoria retórica reúne um significado e um significante:

- a) determinando com absoluta clareza a natureza da analogia (*alegoria transparente*);
- b) determinando de maneira mais ou menos explícita a relação analógica entre o significado figurado e o próprio (*permixta apertis allegoria ou alegoria imperfeita*);
- c) sem determinar como a analogia opera entre as partes para produzir determinado sentido figurado do sentido próprio (*tota allegoria ou enigma*);
- d) determinando a relação analógica de forma incoerente, isto é, indeterminando-a segundo o sentido do significado próprio ao figurado (*mala affectatio, inconsequentia rerum ou incoerência*). (HANSEN, 2006, p. 81-82, grifos do autor)

Assim, Hansen expõe um estudo que situa a alegoria tanto como procedimento formal, quanto como hermenêutica, classificando as alegorias de acordo com seu grau de clareza em relação ao sentido próprio e o sentido figurado. Importa-nos nesse estudo sobremaneira a ideia de que a alegoria, como já mencionado acima, “diz *b* para significar *a*”, em um esquema de compreensão no qual *b* corresponde a uma designação concretizante e *a* a uma significação abstrata. Esses dois níveis mantêm uma correlação que admite a inclusão de novos significados, inclusive pode ocorrer a independência do significado de *b* em relação ao significado de *a*, tudo apreendido a partir do estudo de Hansen (2006).

Contos como “Iniciação”, “Eles”, “O afogado”, “A margarida enlatada” e “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, para citarmos os mais significativos, solicitam uma leitura que compreenda o “dizer *b* para significar *a*”, ou seja, possuem uma construção alegórica, embora de difícil classificação rígida segundo a taxonomia acima descrita, tendendo mesmo para um obscurantismo, com sintoma inegavelmente enigmático, misterioso. Efetivamente, podem-se ler os contos sem um matiz alegórico, mas desse modo acreditamos que a leitura reside apenas na superfície dos mesmos, não chegando a um segundo nível mais rico e complexo, e necessário. Nesse sentido, o estudo da alegoria de Kothe (1986) nos fornece uma base teórica para pensarmos a atribuição de significados possíveis aos contos mais enigmáticos de Caio Fernando Abreu.

Segundo Kothe (1986), a alegoria significa literalmente “dizer o outro”, e alerta que a alegoria solicita uma abordagem que ultrapasse o nível convencional da linguagem, ou seja, que se efetue uma leitura alegórica da alegoria para que se penetre no nível mais profundo de significados da mesma. Isso porque, segundo o pesquisador, cada elemento da alegoria busca dizer outra coisa que não o seu sentido original. Assim, a hermenêutica alegórica não pode se limitar à própria alegoria, mas estender-se à realidade, ao contexto, à história em sua dinâmica de tensões sociais. Ao passo que uma leitura essencialmente formal desse recurso estético situa-se no campo do conservadorismo, a leitura alegórica do mesmo é capaz de trazer à tona conflitos e problemas da sociedade. Em suma, o pesquisador alude ao diálogo entre literatura

e história e ao caráter axiológico tanto do texto quanto da leitura do mesmo, como enfatizamos desde o início de nosso trabalho. Desse modo, a relação entre texto e contexto é realçada, especialmente como instâncias que se complementam na feitura dos textos e no seu estudo, afinal, segundo Kothe (1986, p. 75), “Tentar ler o texto no contexto e o contexto no texto não significa nem a eliminação do texto, nem a eliminação do contexto, mas um processo de diálogo superador de ambos”.

Retomando o conto “Eles”, com esse entendimento sobre a alegoria e a leitura da mesma em parâmetros que consideram o diálogo entre literatura e história, compreendemos o alegórico como o recurso linguístico e literário que o autor-criador utiliza para construir uma alegoria em prol da revolução, ou seja, da tomada de ação contra uma ordem paralisada e, ainda, recurso que permite burlar a censura oficial. De um modo geral, assim como nos demais contos já mencionados, há uma indeterminação quanto ao local, quanto ao tempo histórico, quanto às personagens e quanto à própria “veracidade” do evento narrado, pois se sabe apenas que a ação ocorre em uma pequena vila com um bosque adjacente e que apresenta o contato de um menino e do narrador-personagem com seres misteriosos.

O menino, em certo dia, vai até o bosque e volta diferente aos olhos do narrador-personagem. Este, sob a solicitação da mãe do menino, o qual tinha febre e delirava, vai, junto ao mesmo, até o bosque e encontra os três seres estranhos, não sendo possível saber se eram homens ou mulheres. É-nos informado que esses seres eram luminosos: “... do meio das árvores, com suas vestes brancas e seus enormes olhos de luz.” (ABREU, 2008, p. 64).

A seguir, em uma espécie de ritual, os seres tocavam o centro da testa e o plexo do menino. O narrador-personagem adormece e, ao acordar, não encontra mais ninguém. Então, com um pressentimento, corre até a vila e vê o incêndio. Os moradores o informam que o menino, do meio da praça, ateava fogo nas casas dos líderes locais, apenas com o olhar. Avisados pela mãe sobre os seres estranhos, uma parte dos habitantes vai até o bosque e os espanca. Os três são levados com violência para a praça e queimados vivos. Nesse momento, o narrador-personagem aproxima-se e os olhos de luz dos três seres queimam o seu pulso, abrindo uma ferida. A seguir, como em um ritual mágico-religioso, uma substância clara e perfumada que escorria das feridas dos seres penetra pela ferida do narrador-personagem, misturando-se ao seu sangue. Após a queima dos seres estranhos, a população enlouquece e se estraçalha pelas ruas, desvairada. E o menino corre para o bosque, mas, segundo o narrador-personagem, transformado, com o aspecto dos seres estranhos. Ainda se volta e diz, como que por via de transmissão de pensamentos, a indicar a forma itálica: “– *Deixa que a loucura escorra em tuas veias. E quando te ferirem, deixa que o sangue jorre enlouquecendo também*

os que te feriram.” (ABREU, 2008, p. 68, grifo do autor). A partir de então, o narrador-personagem deixa transparecer seu ódio para com a população local, a qual exterminou os seres de luz e afirma que eles – os seres de luz – estão entre nós.

Nessa narrativa, o princípio de construção estético dialógico é perceptível na revelação da autoconsciência do narrador-personagem no diálogo com o menino e com os seres estranhos, os quais, vistos como a alteridade, viabilizam ao narrador-personagem a autoconsciência da necessidade de ação. Além disso, ocorre a apreciação de um mesmo fenômeno através de enfoques diferentes, de posicionamentos sociais antagônicos, no caso da narrativa, de posturas conflitantes. Na ótica do narrador-personagem, os seres estranhos são valorizados e admirados, ou seja, são vistos de forma positiva.

Pareciam não pisar sobre o chão, pareciam não ter peso nenhum: eram inteiros leveza, amor, bondade, embora houvesse na lentidão de seus gestos qualquer coisa de definitivo. Ainda que fossem belos e bons e mansos, qualquer coisa no seu gesto pressagiava o terrível de sua condição. Eram fortes. (ABREU, 2008, p. 64)

A população, por sua vez, os via como responsáveis pela destruição, pela quebra da harmonia estática do vilarejo – assim como o afogado no conto homônimo – e os assassina brutalmente, queimando-os vivos. O ritual de execução dos seres remete aos autos de fé efetuados pelo Tribunal da Inquisição, o qual não tolerava um pensar ou um agir em desacordo com os dogmas religiosos, revelando a intolerância vigente na época, em especial no medievo. De forma análoga, a Ditadura valia-se da tortura, por vezes resultando em morte, contra os discordantes, ou seja, os subversivos. A intolerância da Inquisição aproxima-se da intolerância da Ditadura e essa marca é refratada no conto por meio da queima dos seres em praça pública.

Além disso, há um constante diálogo do narrador-personagem com o (s) leitor (es). Um diálogo que, como o conteúdo, é tenso e conflitante. A princípio, o narrador-personagem mostra-se um tanto indiferente, conforme Caio (2008, p. 61): “Se você quer ouvir, ouça. (...) Se você não quiser ou achar que estou mentindo ou que a história é desinteressante, diga logo, você não precisa ouvir...”. No entanto, ao final da narrativa, parece-nos que o narrador-personagem, depois da execução dos seres de luz, estende seu ódio da população da vila ao (s) leitor (es), incluído (s) na mesma condição dos habitantes, os assassinos da luz. A relação narrador-personagem e leitor (es) é francamente conflitiva, tensa e em tom ameaçador e acusatório, mas, em nossa avaliação, com o intuito de instigar um questionamento interior do (s) leitor (es), como a auxiliar na revelação da autoconsciência dos mesmos. Isso tudo,

insistimos, no sentido de provocar uma desconforto e a busca da “luz”, assim como ele, o narrador-personagem o fez. Ele conclui afirmando que “A história é essa, talvez eu tenha falado mais do que devia, mas tenho uma certeza dura de que nem você nem os outros todos perdem por esperar. Cuidado: eles estão aqui: à nossa volta: entre nós: ao seu lado: dentro de você.” (ABREU, 2008, p. 70). O que nos dá suporte para afirmarmos que a intenção desse diálogo tenso, e por fim ameaçador, seja a desconforto do indivíduo, é o fato de, no decurso da narrativa, percebermos o olhar descontente do narrador-personagem para com a imobilidade, a falta de ação, a letargia – também presente em “O afogado” – do povoado:

Aqui as pessoas dormiam muito, você sabe, não há sequer lenhadores porque existe o mar do outro lado, e é sempre mais fácil pescar do que derrubar árvores. Naquele tempo, as pessoas dormiam, pescavam, à noite colocavam suas cadeiras na frente das casas e ficavam olhando o céu. Às vezes apareciam luzes estranhas no céu, luzes estranhas fazendo estranhos percursos, mas nem isso os interessava, antes. (ABREU, 2008, p. 60-61)

As pessoas, segundo o narrador-personagem, preferem a vida pacata, parada, sem enfrentar dificuldades, imobilizada às facilidades do estar passivo e acomodado em uma situação. A alusão à falta de lenhadores sintetiza essa preferência pela vida “fácil”.

Ao mesmo tempo, a crítica à população passiva e inerte se opera pela oposição aos indivíduos que são diferentes, identificados na narrativa como aqueles que possuem a marca:

Os que trazem a marca, mesmo que não saibam dela, esses olham as coisas com olhar de sangue. Os que sabem da marca ganham uma luz estranha e uma lentidão e um jeito de quem sabe todas as coisas. Os outros todos olham todas as coisas com um olhar torvo. Os outros são escuros, estúpidos, pobres. Os outros não sabem. (ABREU, 2008, p. 62)

Ao referir-se com benevolência às pessoas que possuem a marca, ou seja, pessoas mais sagazes, que não ficam imobilizadas ou cegas, com o olhar torvo, ocorre um posicionamento axiológico de valorização da ação – como já mencionado em “O afogado” – que permeia toda a narrativa. Ao considerarmos que o ato estético opera um reflexo e uma refração do meio ideológico, é possível que afirmemos, também nesse conto, o diálogo com o contexto material da Ditadura, com a “cultura do medo”, a qual tornava as pessoas cegas e caladas diante das violências. Assim, o posicionamento crítico no plano artístico quanto àqueles que permanecem estáticos e a valorização positiva aos que agem, transfere-se, em uma possibilidade de leitura, também para o contexto material. E, sendo assim, a narrativa constitui uma ideologia que pode estimular o agir contra a ordem estabelecida.

É preciso considerar, também, que o menino, uma pessoa com a marca, incendieia justamente as casas dos líderes da vila:

Fui perguntando como aquilo acontecera, disseram-me que tudo havia começado na casa do prefeito e se alastrara depois pelas casas dos outros líderes e que ninguém sabia ao certo como tudo começara: haviam apenas visto aquele menino olhando fixamente do meio da praça para a casa do prefeito, e depois o fogo, e que o menino não se movera do meio da praça, e repetira que o mais importante é a luz, mesmo quando consome, isso lhe dissera o primeiro ser, e que a cinza é mais digna que matéria intacta, isso lhe dissera o segundo ser, e que se salvariam apenas aqueles que aceitassem a loucura escorrendo em suas veias. Com o olhar, ateava fogo às casas dos líderes, um a um. (ABREU, 2008, p. 66)

A primeira casa a queimar é a do prefeito, símbolo do poder político em nível local, o responsável majoritário pela manutenção da ordem na vila ou, como destacamos em termos teóricos, o que dispõe do monopólio da violência legítima para garantir a ordem social, vista no todo da narrativa como estática e, portanto, negativa. Os postulados dos seres estranhos confirmam o ideal maior de ação, repetidos pelo menino. O primeiro enfatiza que “o mais importante é a luz, mesmo quando consome”. Uma explicação viável pode ponderar que justifica a necessidade de agir, de optar por uma forma de ação possivelmente em contraste com o senso comum, mesmo que resulte em desgostos, problemas, dores e perdas. O segundo postulado reitera a necessidade de ação ao afirmar que “a cinza é mais digna que a matéria intacta”, ou seja, que é preciso agir para transformar, para destruir e reconstruir. E o terceiro postulado, o qual afirma que “se salvariam apenas aqueles que aceitassem a loucura escorrendo em suas veias”, pode aludir à ideia de loucura como um estado de conscientização da necessidade de agir, no caso em desacordo com a ordem estática, monótona e repressiva que se abatia sobre a vila.

Assim, acreditamos na viabilidade da análise literária de “O ovo apunhalado” por meio do recorte dos conceitos de reflexo e refração do meio ideológico, efetuados no ato estético, e materialmente expressos na obra literária. Salientamos que não há uma simples transposição do contexto material da Ditadura para o plano das narrativas, mas a conjugação de um sentimento de desacordo para com a violência institucional, a passividade da sociedade, silenciada pela coerção física, que é expresso com uma linguagem peculiar, utilizando-se de formas específicas, de modo a destacar a necessidade de ação no interior dos contos e, em diálogo, também na realidade material. Na análise de Carneiro (2009, p. 63), “Caio Fernando Abreu constrói uma alegoria da revolução” no conto “Eles”. Desse modo, a narrativa constitui uma ideologia avessa aos preceitos da Segurança Nacional, advogada pelo governo militar, e, com o princípio dialógico de construção artística, provoca o (s) leitor (es)

para o agir, para sair de uma passividade obediente. A revolução referida pode ser entendida como uma transformação radical nos costumes, nos valores e na forma de agir dos indivíduos, muito mais do que uma revolução armada. Evidentemente, essa é uma explicação possível, dentre tantas outras.

A questão do reflexo e da refração do poder também pode ser percebida nos demais contos de “O ovo apunhalado”, a exemplo de “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”. Nessa narrativa temos uma construção estética que dialoga com o meio ideológico da Ditadura, sobretudo nos aspectos relativos ao exercício violento do poder sobre as minorias sociais que se opunham à ordem vigente, além da incisiva crítica à sociedade de consumo e ao processo desumanizador promovido pelo modelo econômico capitalista. Com o uso do elemento alegórico, a narrativa evidencia a robotização dos seres humanos em uma sociedade severamente controlada por um poder central. A indeterminação de local, de tempo histórico e de nomes das personagens, a essa altura de nosso estudo, já pode ser considerada uma marca dos contos, sinalizando uma atemporalidade e também uma forma de ludibriar a censura oficial. No conto em questão, sabemos apenas que a ação ocorre no Brasil e o único nome mencionado é o de Robhéa, ainda assim seu nome artístico. A não nomeação das personagens também remete, segundo estudos da pós-modernidade, à crise de identidade, típica dos indivíduos contemporâneos, conforme Hall (2011).

O conto inicia com um grupo de robôs que “... morriam pelas esquinas em estilhaços metálicos e ruídos de ferragens.” (ABREU, 2008, p. 42). Esses robôs, de comportamento inadequado aos olhos do Poder, são alcunhados “os contaminados” e, ao fim de um breve período, são reprimidos pelo Poder. Na última parte do conto, dividido em três, um derradeiro grupo de robôs contaminados, ou seja, que agiam em desacordo à ordem, é alvo de violenta repressão:

Dispunham-se a sair a superfície para tomarem o Poder quando foram inexplicavelmente descobertos e denunciados. A rua suspeita foi cercada, os policiais derrubaram as portas com metralhadoras e encurralaram os contaminados contra uma parede úmida onde, com fortes jatos d’água, conseguiram enferrujar lentamente suas articulações. Morreram todos, da mesma maneira que seus precursores – à exceção de uma jovem inteiramente mecanizada, com grandes olhos em vidro rosa e magníficas pernas de aço. (ABREU, 2008, p. 46)

A jovem robô é, graças a um famoso costureiro, alçada à estrela do momento, como um manequim de sucesso. Robhéa, entretanto, sem dar explicações foge para uma ilha deserta e suicida-se.

Efetivamente, caso procuremos no texto literário uma referência explícita à Ditadura, à violência, aos movimentos de oposição ou ao capitalismo incorreremos em erro e também não a encontraremos. O conto, por meio da alegoria, reflete e refrata esses elementos em uma arquitetura ímpar, na qual, em nossa análise, é notória a presença de um sentimento de crítica em relação à violência dos detentores do poder, à perda dos valores humanos em uma sociedade massificada pelo capitalismo e à repressão, seja pelo poder, seja pela população para com aqueles que apresentassem comportamentos distantes dos padrões tradicionais e defendidos pelos setores sociais conservadores. A entoação crítica se faz presente na medida em que o comportamento divergente é eliminado como uma ameaça, como a própria denominação “os contaminados” denota, além da percepção da sociedade em processo de robotização, de perda dos valores humanos e seguidora das ordens e da moral tradicional, como ocorre após a fuga de Robhéa e esta é criticada por todos os demais. Robhéa se rebelara contra a situação e, por isso, é alvo de injúrias.

No texto literário, portanto, a alegoria é utilizada para a composição de uma crítica social, a qual, em diálogo com o meio ideológico da Ditadura, funciona também como crítica aos preceitos e ações tomadas em consonância com a Doutrina de Segurança Nacional e o capitalismo. A repressão violenta dos comportamentos divergentes foi uma tônica durante a Ditadura, sobremaneira aos protestos de operários, de estudantes, de intelectuais e artistas e também da guerrilha. Esta, sobretudo no Governo Médici, destacou-se, mas foi severamente reprimida com a violência institucional. Segundo pesquisa realizada pela Arquidiocese do Estado de São Paulo:

... existiu no Brasil, especialmente após o AI-5, uma avalanche de repressão política contra opositores ao Regime Militar, que utilizou a defesa da Segurança Nacional como pretexto, como escudo e como ferramenta para impor autoritariamente a vontade política de pequena parcela da sociedade como se fosse a da nação. (ARQUIDIOCESE DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2011, p. 191-192)

A violência do exercício do poder, sob a justificativa da defesa da Segurança Nacional, contra qualquer atitude de contestação é, em nosso modo de compreender, recortada, isolada e transfigurada para o plano literário por meio da operação de reflexo e de refração, compondo uma realidade, a do plano artístico, que dialoga em tom crítico com a realidade do contexto ditatorial da época. A repressão aos robôs “contaminados” pelo Poder constitui um elemento desse ato estético em “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”.

Processo semelhante ocorre em “Iniciação”, narrativa também marcada pela indeterminação, na qual um narrador-personagem lembra o episódio em que encontra um ser extraordinário. Por meio de uma construção dialógica, o ser revela-se e auxilia o narrador-personagem a se autoconhecer, a desenvolver sua autoconsciência e perceber que é um escolhido, um ser de ação diante da maioria das pessoas, caracterizadas pela inatividade. O ser extraordinário conta sobre seu mundo, de sua revolta contra um “Poder Central Incógnito”:

Falou-me de sua revolta e de seu cérebro e dos cérebros de seus compatriotas: feitos de fios e microtransmissores programados e ligados e desligados à vontade de um Poder Central Incógnito. Falou-me de seu corpo humano e de sua mente elaborada pacientemente por cientistas altamente especializados. (ABREU, 2008, p. 110)

Assim como no conto anterior, há a referência a um Poder que controla a todos, um Poder repressivo. Aqui, a sua indeterminação é intensificada pelo adjetivo “Incógnito”, ou seja, que não quer ser reconhecido, identificado. Ou, no caso da narrativa, que não pode ser identificado, uma vez que poderia acarretar problemas e censuras. O ser extraordinário complementa que desejava, junto a outros compatriotas, “... programar-se segundo a sua própria vontade.” (ABREU, 2008, p. 111). No entanto, como eram minoria, foram reprimidos pelo Poder:

... revoltara-se contra o Poder e voluntariamente conseguira desprogramar-se para programar-se outra vez segundo sua própria vontade. (...) Mesmo assim, eram ainda minoria. E foram denunciados, sem que soubessem como nem por quem. O Poder Central Incógnito capturou-os um a um. (...) aos poucos iam sendo executados em cadeiras elétricas dispostas no meio da praça principal. (ABREU, 2008, p. 111-112)

A referência ao Poder, à violência deste contra aqueles que fugissem aos padrões remete para a incompreensão da alteridade, abrindo um diálogo com o meio ideológico da Ditadura, com um reflexo e uma refração desse meio. A partir do contato com o ser extraordinário, o narrador-personagem toma consciência de sua independência como homem, ainda não robotizado, um ser que, igualmente aos seres rebelados do mundo do ser extraordinário, possuía a marca, ou seja, a posição crítica perante o Poder e suas imposições e também diante da passiva sociedade.

Evidentemente, outros elementos do meio ideológico da Ditadura são trabalhados de forma crítica nos contos de Caio Fernando Abreu, como as imagens da consciência social expressas nas normas morais tradicionais e conservadoras, tidas como naturais pela sociedade, e, portanto, inquestionáveis; a Igreja e os preceitos religiosos, alinhados junto ao poder; a sacralização da família e do poder paterno; a mercantilização da sociedade e a perda dos

valores humanos; as ideias e movimentos da contracultura, como o movimento hippie; as oposições de um modo geral ao poder ditatorial; o medo e a passividade dos indivíduos, cada vez mais isolados, entre outros elementos de meio ideológico que circundava Caio Fernando Abreu.

Sem nos determos em uma análise detalhada de todos os contos da coletânea “O ovo apunhalado”, posto que desenvolvemos essa linha argumentativa para alicerçar a análise dos contos que sofreram censura, queremos enfatizar o tom generalizado das narrativas que, em nossa compreensão, pode ser sintetizado no desacordo com o poder, com a tradição, com o capitalismo, com a passividade da sociedade, a qual, quando age o faz de forma intolerante e violenta, de não aceitação do outro, da diferença. Em nossa análise, as narrativas, cada qual com seu princípio arquitetônico, unindo forma e conteúdo, configuram uma crítica social sobre o meio ideológico do contexto material da Ditadura e, assim, a obra como um todo forma um objeto-signo portador de uma ideologia de contestação ao *status quo* das décadas de 1960 e 1970 – sabendo-se que os contos também possuem relevância na atualidade.

Com um posicionamento axiológico, Caio Fernando Abreu cria, pelo ato estético, reflexos e refrações em diálogo com o contexto material, sendo possível considerar a obra “O ovo apunhalado” um contraponto simbólico às diretrizes da Segurança Nacional defendida pelo governo militar. Afinal, conforme Caio Fernando Abreu, em carta de 4 de março de 1970, referindo-se à publicação de *Roda de Fogo*, antologia de escritores gaúchos:

A nossa antologia, que sairia em março, não sei como está: será doloroso se for trancada, pois a gráfica está quase concluindo o serviço; por outro lado, será igualmente horrendo se for liberada – o que pressupõe que será inócua e não-perversa dos costumes e da moral da tradicional família. (ABREU, 2005, p. 296)

Percebe-se a intenção de Caio Fernando Abreu, ou seja, de subverter a moral tradicional, de causar o choque com valores diferentes do senso comum, de criticar as ideologias perpetuadoras da ordem estabelecida. Esse posicionamento axiológico pode ser estendido ao “O ovo apunhalado”, o qual teve contos e trechos censurados, segundo Dip (2009), Castello (2006) e Abreu (2008). No trecho citado, há que se considerar ainda a referência implícita à censura, quando ele menciona “se for trancada” (a obra *Roda de Fogo*).

Assim, a censura também constitui um objeto-signo presente no meio ideológico da Ditadura, elemento até aqui apenas mencionado. Todavia, dada sua importância para o objetivo que nos propomos, ou seja, racionalizar os motivos da censura sobre textos de “O

ovo apunhalado”, procuraremos elucidar de forma mais explícita a sua constituição, como uma criação da superestrutura jurídica e política.

A Doutrina de Segurança Nacional, expressa no Manual Básico da Escola Superior de Guerra, constitui a orientação do governo militar para a efetivação de suas ações, considerando o contexto internacional marcado pela Guerra Fria e, com isso, o posicionamento do Brasil ao lado do bloco capitalista, como já mencionamos anteriormente. Importa ressaltar que, no caso do Brasil, as elites militares entendiam que a suposta infiltração comunista se daria especialmente através de uma ação de propaganda, com a cooptação de simpatizantes e a possível desestabilização do governo por meio da exposição de realidades incômodas ao mesmo, como as mazelas sociais e os excessos do poder. Esse tipo de ação recebeu a denominação de Guerra Revolucionária, ou subversiva ou, ainda, psicológica e, para os detentores do poder, deveria ser combatida, posto que, na visão dos mesmos, ameaçadora da Segurança Nacional. Uma definição dessa forma de ação subversiva pode ser apreendida no artigo 1º, alíneas 2º e 3º, do Decreto-Lei nº 314, de 13 de março de 1967, o qual versa sobre os crimes contra a segurança nacional e a ordem política e social:

§ 2º A guerra psicológica adversa é o emprêgo da propaganda, contrapropaganda e de ações nos campos político, econômico, psicossocial e militar, com a finalidade de influenciar ou provocar opiniões, emoções, atitudes e comportamentos de grupos estrangeiros, inimigos, neutros ou amigos, contra a consecução dos objetivos nacionais.

§ 3º A guerra revolucionária é o conflito interno, geralmente inspirado em uma ideologia ou auxiliado do exterior, que visa à conquista subversiva do poder pelo controle progressivo da Nação. (DECRETO-LEI 314/1967)

Compreendida como um crime contra a Segurança Nacional, a propaganda poderia ser efetuada em diversos meios como rádio, televisão, cinema, teatro, música, jornais, revistas e, claro, literatura. De um modo geral, a cultura passa a ser controlada pelo Estado como uma importante área de criação ideológica, seja para incentivá-la, com o intuito de promover uma imagem positiva do governo militar, seja na execução da censura, nos casos em que fosse apreciada como potencialmente subversiva, nociva aos interesses da Segurança Nacional. É nesse sentido, e em harmonia com a ideia de um poder centralizado e autoritário, que, sobremaneira a partir de 1969, são criadas instituições diretamente subordinadas ao Estado e controladoras da produção cultural, como a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), em 1969, a Telecomunicações Brasileiras (Telebras), em 1972, a Fundação Nacional da Arte (Funarte), em 1975, e o Plano Nacional de Cultura (PNC), também em 1975. A intenção de exercer um controle maior sobre a produção cultural está diretamente relacionada ao

entendimento de que a cultura poderia ser um instrumento de legitimação ou contestação da Ditadura. Segundo Aquino:

É característico dos regimes de opressão ou de força o não permitir a divulgação de seus aspectos repressivos, na medida em que eles se mantêm às custas da construção de uma imagem e que a aparência de um mínimo de relação consensual para com o público é fundamental. Deste modo, a existência de uma resistência ao regime e a contrapartida da reação repressiva do mesmo, precisam estar ocultas a qualquer custo. E, neste parecer, o controle dos meios de comunicação, impedindo a divulgação de notícias incômodas que venham obscurecer o brilho do regime, ocupa papel primordial na manutenção do Estado. (AQUINO, 1999, p. 140)

Assim, a cultura é compreendida como uma importante superestrutura criadora de ideologias de perpetuação ou questionamento da ordem vigente, cabendo ao Estado utilizá-la em seu proveito, além de censurar aquilo que for considerado prejudicial pela ótica da Segurança Nacional. É nessa área que situamos a literatura, e, em especial, a obra “O ovo apunhalado”, a qual teve partes suprimidas em função de serem consideradas potencialmente problemáticas ao governo e, por conseguinte, subversivas. Entretanto, uma explicação com essa argumentação para a censura na obra de Caio Fernando Abreu é por demais abrangente, generalizadora. Será preciso que consideremos ainda os temas estabelecidos em objeto-signo, as leis acerca de censura, para que possamos efetuar o trabalho de comparação entre as leis e o texto literário. Cabe ressaltar que a censura não atingia uma determinada área cultural como um todo, vetando-a por completo, mas sim específicas manifestações de cada área, conforme nos elucida Ortiz:

Durante o período 64-80 a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age primeiro como repressão seletiva que impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato repressor atinge a especificidade da obra mas não a generalidade da sua produção. (ORTIZ, 2003, p. 89)

Dessa forma, a literatura não é proibida, tampouco as obras de Caio Fernando Abreu, mas sim determinadas manifestações artísticas. A obra “O ovo apunhalado” não é totalmente censurada, mas específicos contos e trechos considerados nocivos aos interesses do Estado ditatorial.

A censura, sua apreensão como um objeto-signo, reflexo e refração da superestrutura jurídica e política, em conexão com a base econômica, corporifica-se na legislação do período e, inclusive, com codificações jurídicas anteriores. O Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento

Federal de Segurança Pública. Nesse decreto, o artigo 41º estabelece a censura sobre conteúdos e imagens que contiverem ofensa ao decoro público, cenas de ferocidade, sugestão à prática de crimes, divulgação ou indução aos maus costumes, incitamento contra a ordem vigente, contra a ordem pública e contra as autoridades, potencial prejuízo ao convívio pacífico entre os povos, ofensa à coletividade ou às religiões, ferimento da dignidade ou dos interesses nacionais e, por fim, indução ao desprestígio das forças armadas. Como podemos perceber, a abrangência dos temas passíveis de censura é bastante grande, não se especificando, por exemplo, o que seriam bons costumes e maus costumes, e facultando ao censor, segundo seus critérios de ética normativa, determinar a censura ou a liberação de determinada manifestação artística.

A Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968, cria o Conselho Superior de Censura e estabelece, em seu artigo 4º que: “Os órgãos de censura deverão apreciar a obra em seu contexto geral levando-lhe em conta o valor artístico, cultural e educativo, sem isolar cenas, trechos ou frases, ficando-lhes vedadas recomendações críticas sobre as obras censuradas.” (LEI 5.536/1968).

A formatação da estrutura jurídica para a execução da censura tem prosseguimento com o Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970, o qual estabelece, em seu primeiro artigo que: “Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação.” (DECRETO-LEI 1.077/1970). Com isso, a literatura passa a ser um alvo da censura, pois poderia conter mensagens subversivas em confronto com os ideais do governo instituído. No ano seguinte, o Decreto nº 69.845, de 27 de dezembro de 1971, em seu artigo 20º, normatizava que:

Art. 20. As autoridades de censura fiscalizarão rigorosamente os espetáculos públicos, a fim de evitar representações, cenas ou situações que possam, ainda que veladamente, suscitar interesse pelo uso de substância entorpecente ou que determine dependência física ou psíquica. (DECRETO Nº 69.845/1971)

Embora a referência explícita seja a espetáculos públicos, a proibição do estímulo ao uso de entorpecentes pode ser também aplicada ao texto literário, o qual pode atingir amplo público.

Complementando esse quadro jurídico, devemos elencar o Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 1968, o qual extinguiu as garantias constitucionais e as liberdades dos cidadãos, concentrou amplos poderes na figura do presidente, entre outras medidas. Embora não trate especificamente da implementação da censura, possui traços indelévels de autoritarismo, de

violência institucional à democracia e aos cidadãos, tudo sob a justificativa de combate aos subversivos e da manutenção da Segurança Nacional. Tamanho é seu índice ideológico, pelo sentimento de abandono, de impotência e de total repressão que dimensiona na população, que julgamos necessário expor alguns de seus principais artigos:

Art. 2º - O Presidente da República poderá decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembléias Legislativas e das Câmaras de Vereadores, por Ato Complementar, em estado de sítio ou fora dele, só voltando os mesmos a funcionar quando convocados pelo Presidente da República.

Art. 4º - No interesse de preservar a Revolução, o Presidente da República, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, e sem as limitações previstas na Constituição, poderá suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais.

Art. 10º - Fica suspensa a garantia de habeas corpus, nos casos de crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular. (ATO INSTITUCIONAL Nº 5 / 1968)

O AI-5 corporifica de modo explícito as características do Brasil sob o governo militar, ou seja, a ditadura autoritária, os excessos do poder, a violência institucionalizada, a extinção dos direitos do cidadão e a defesa do capitalismo. Dessa forma, juntamente à legislação sobre censura, contribui para a formação da “cultura do medo” entre a população, a qual, coagida, adota a passividade, com exceções durante todo o período de vigência da Ditadura. Essa realidade, como demonstramos anteriormente, é objeto de reflexo e refração no ato estético de Caio Fernando Abreu na obra “O ovo apunhalado”. É importante notarmos, mesmo que passageiramente, que a legislação reguladora da censura completa-se em 1971 e, nos anos seguintes, ela atinge com violência as manifestações culturais, a exemplo da censura em parte da obra “O ovo apunhalado” e na obra inteira, intitulada *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, ambas censuradas em 1975.

Conforme o exposto, a censura é objetificada em um corpo material, ou seja, em leis, e é constituinte do meio ideológico da Ditadura. Além disso, é entendida como necessária pelo governo militar para impedir uma suposta ameaça comunista à Segurança Nacional. Os temas passíveis de censura, como vimos, são bastante genéricos, mas é com eles que pretendemos tornar possível uma explicação para a censura em contos e trechos da obra “O ovo apunhalado”, realizando uma análise dos contos em sua especificidade literária, com os conceitos de diálogo, reflexo e refração, construtores de uma expressão axiológica diante do contexto material das décadas de 1960 e 1970. Tendo como ponto nevrálgico de nossa análise o texto literário, sua explicação, então efetuaremos o confronto com a legislação sobre censura, buscando possíveis esclarecimentos sobre os motivos pelos quais a obra teve partes “cortadas”. Insistimos em um ponto: não buscamos, de forma alguma, uma justificação para a

censura, mas uma explicação que nos permita compreender de forma adequada o texto literário e seu diálogo com o contexto da Ditadura brasileira, tarefa que nos propomos efetuar no próximo capítulo.

3. “O OVO APUNHALADO”, O OVO CENSURADO

3.1. Construindo uma explicação da censura em “Triângulo em cravo e flauta doce”

Analisar a censura imposta na obra “O ovo apunhalado”, de Caio Fernando Abreu, constitui tarefa complexa, sobretudo ao considerarmos que precisamos tomar como ponto de partida dados objetivos que atestem de fato o “corte” de contos inteiros e de trechos de outros. Além disso, necessitamos nos afastar de uma sedutora postura que considere possível restaurar literalmente o ponto de vista, a leitura efetuada pelo censor no ano de 1975, postura que beira a um idealismo irrealizável. Evidentemente, nossa postura possui a pretensão de explicar o texto literário e somente então, com as vantagens (e desvantagens) de nosso distanciamento do fato, reunirmos elementos que nos permitam visualizar a totalidade da época da Ditadura Militar, e com a comparação com a legislação sobre censura estabelecer os possíveis motivos para o ato censório. Para tanto, nossa proposta de análise não pode prescindir da mobilização de elementos extraliterários, tampouco escamotear a especificidade do literário, mas, conjuntamente, organizá-los em uma plausível possibilidade de leitura e explicação.

O fato de a coletânea “O ovo apunhalado” ter sido alvo de censura é atestado pelo próprio escritor em prefácio intitulado “O ovo revisitado”, por ocasião da reedição do livro em 1984. Caio Fernando Abreu assim refere-se à censura:

Na época, foi difícil publicá-lo. Da primeira edição, foram cortados alguns trechos (incluídos nesta) considerados “fortes” pela instituição cultural que o co-editou. Foram também eliminados três textos “ímorais”, que não inclui nesta porque tornariam o livro ainda mais repetitivo do que ele já é. (ABREU, 2008, p. 12, grifos do autor)

Segundo Dip (2009), Caio Fernando Abreu encontrou inúmeras dificuldades, como o escritor menciona acima, para publicar sua obra em razão dos excessos autoritários e da censura oficial imposta pela Ditadura Militar. A autora reproduz depoimento do escritor à revista *Inéditos*, em 1977:

Os contos giram em torno dessa unidade vital, o ovo, sangrada pelo punhal do cotidiano seco, pelas formas de opressão, a vida violentada, você é um ovo apunhalado, eu sou um ovo apunhalado. De onde escorre uma gota de sangue maduro. O próprio livro foi tão apunhalado que censuraram três contos, cortaram algumas “palavras fortes” e proibiram a capa, feita por Bruno Schmidt, o que só

confirmou minha teoria sobre ovos e punhais. (ABREU apud DIP, 2009, p. 141, grifos do autor)

Assim, entre os contos censurados estão “Triângulo em cravo e flauta doce” e “Mas apenas e antigamente guirlandas sobre o poço”⁷. Uma leitura superficial pode considerar que a explicação para a censura é suficiente pelas alegações contidas nas expressões grifadas nas duas citações acima: “fortes”, “imorais” e “palavras fortes”. Todavia, nos indagamos em que exatamente consistia esse aspecto “forte” e “imoral”? Uma aproximação de resposta a essa indagação, sem recair em subjetivismos, não pode prescindir de uma análise dos contos e a comparação com as leis acerca de censura da época da Ditadura Militar, ou seja, entendemos que poderemos obter uma resposta aproximada e objetiva articulando, em uma explicação integral, texto e contexto em sua dinâmica dialógica.

Precisamos esclarecer que os dois contos censurados de “O ovo apunhalado” foram publicados em 1995, na coletânea intitulada “Ovelhas Negras”, a qual constitui uma seleção de textos escritos entre 1962 e 1995, mas que por motivos diferentes não constaram em livros anteriores, conforme explicita Caio Fernando Abreu na introdução de “Ovelhas Negras”:

... uma seleta de textos que acabaram ficando fora de livros individuais. Alguns, proibidos pela censura militarista; outros, por mim mesmo, que os condenei por obscenos, cruéis, jovens, herméticos etc.; outros ainda simplesmente não se enquadram na unidade temática ou/e formal que sempre ambicionei em meus livros de contos. Eram e são textos marginais, bastardos, deserdados. Ervas daninhas, talvez, que foi aliás um dos títulos que imaginei. (ABREU, 2011, p. 5)

Desse modo, nosso objeto de estudo completa-se pelas ausências causadas pela censura: a ausência de contos, os quais somente seriam publicados em livro em 1995, com uma nota introdutória explicativa escrita pelo próprio artista, revelando o projeto inicial de pertencimento ao “O ovo apunhalado” e sua exclusão pela censura; e também a ausência de trechos, de palavras “cortadas” na edição de 1975, mas incluídas na reedição de 1984, também com o comentário do escritor sobre esse fato. Os trechos e palavras censurados, entretanto, não foram sinalizados, de modo que fosse possível sua identificação na reedição de 1984, o que nos impulsionou para um trabalho de comparação palavra por palavra entre as duas publicações, de 1975 – censurada – e de 1984 – sem a censura, para identificarmos em que ponto das narrativas houve censura.

⁷ Infelizmente, o terceiro conto censurado não nos foi possível apurar com objetividade. Talvez, em uma pesquisa ampliada e de mote histórico, possa ocorrer tal identificação.

Constatada a censura sobre “O ovo apunhalado”, conforme exposto acima, também é importante que a compreendamos como um objeto-signo integrante do meio ideológico que circundava Caio Fernando Abreu, o qual não era alheio, indiferente ou desconhecedor da mesma. Em carta de 1970, para Hilda Hist, o escritor expõe suas apreensões e dúvidas quanto ao submeter ou não uma obra à censura oficial:

Eu estou confuso, achando que submeter originais à censura é compactuar com ela. Fico pensando se não seria melhor todo mundo desistir de publicar coisas, guardar os seus calhamaçoelhos nas gavetas. Acho que qualquer publicação “liberada pela censura” será, *a priori*, considerada como *a favor do regime*. Horrível, não? (ABREU, 2005, p. 295-296, grifos do autor)

Caio Fernando Abreu, assim como outros escritores, optou por submeter seus textos à censura e, mesmo sem ter uma obra inteira vetada, como *Feliz ano novo* de Rubem Fonseca, teria contos censurados e encontraria recursos literários capazes de burlar o censor e comunicar um inconformismo quanto ao *status quo* vigente.

Em relação aos temas passíveis de censura, julgamos relevante a síntese feita por Coriolano Fagundes, em 1974. A obra, a qual se assemelha a um manual para o censor, sobremaneira pelo tom didático, nos permite visualizar – juntamente às leis comentadas no capítulo anterior – de modo bastante claro os temas que poderiam acarretar o veto oficial. De acordo com o autor, o qual conjuga as diversas leis sobre censura, é proibida toda manifestação que:

- I) ATENTE CONTRA A SEGURANÇA NACIONAL, por conter, potencialmente:
 - a) incitamento contra a ordem vigente;
 - b) ofensa à dignidade ou ao interesse pessoal;
 - c) indução de desprestígio para as forças armadas;
 - d) instigação contra a autoridade;
 - e) estímulo à luta de classe;
 - f) atentado à ordem pública;
 - g) incitamento de preconceitos étnicos;
 - h) prejuízo para as boas relações diplomáticas.
 - II) – FIRA PRINCÍPIOS ÉTICOS, por constituir-se, em potencial, em:
 - a) ofensa ao decoro público;
 - b) divulgação ou indução aos maus costumes;
 - c) sugestão, ainda que velada, de uso de entorpecentes;
 - d) fator capaz de gerar angústia, por retratar a prática de ferocidade;
 - e) sugestivo à prática de crimes.
 - III) – CONTRARIE DIREITOS E GARANTIAS INDIVIDUAIS, por representar, potencialmente:
 - a) ofensa a coletividade; ou
 - b) hostilização à religião.
- (FAGUNDES, 1974, p. 144-145).

Como podemos observar, as temáticas passíveis de censura caracterizam-se pela preservação de comportamentos ligados à tradição, à moral, à religião, ao respeito às autoridades e à manutenção de uma ordem social desejada pelos setores conservadores da sociedade, entre os quais se inclui o Exército, detentor do poder político e instituidor da censura. Também, ao não especificar detalhadamente o *corpus*, torna o campo de ação do censor mais elástico e subjetivo, embora, segundo Fagundes (1974), o censor devesse atentar para a presença objetiva dessas temáticas nas obras submetidas à censura oficial. Assim, com base nas leis acerca de censura e da síntese de Fagundes, podemos proceder à análise das narrativas censuradas de Caio Fernando Abreu em “O ovo apunhalado”.

O conto “Triângulo em cravo e flauta doce” é assim apresentado pelo escritor em uma nota introdutória da edição de “Ovelhas Negras”, em 1995⁸:

Escrito no Rio, em 1971, este conto originalmente faria parte de O ovo apunhalado. Mas com mais dois textos foi censurado pela direção do Instituto Estadual do Livro – RS, que publicou O ovo em 1975, num convênio com a Editora Globo. Em 1978, graças a Cícero Sandroni, saiu na brava revista Ficção. (ABREU, 2005, p. 217, grifos do autor)

Dessa maneira, concedendo credibilidade ao depoimento de Caio Fernando Abreu, obtemos a objetivação da censura da narrativa em questão. Porém, necessitamos empreender uma tentativa de esclarecimento dos motivos que acarretaram a censura desse conto. Para tanto, acreditamos que uma análise literária amparada nos conceitos de meio ideológico, reflexo, refração e dialogismo permitem que nos aproximemos de tal esclarecimento.

O conto, sob uma ótica geral, expressa a temática do incesto entre irmãos, fato que, entretanto, somente será revelado ao final da narrativa. Inicialmente, nos é apresentado, sem preâmbulos, um diálogo entre um homem e uma mulher, lembrado pelo narrador-personagem. Nenhuma personagem, são três, é nomeada, tampouco há marcas textuais de tempo histórico e de espaço geográfico, salvo que a ação se passa em uma casa, elementos formais que denotam uma indeterminação, a qual colabora para o ato de narrar uma situação dramática e que subverte a moral tradicional, com seus valores patriarcais e de família nuclear, ou seja, a sexualidade entre irmãos resultante na gravidez.

No princípio da narrativa, por meio do diálogo entre um homem (o narrador-personagem) e uma mulher, possivelmente em uma cozinha ou uma sala, embora não seja informado textualmente, é sugestionado que a mulher mora com um homem (terceira

⁸ Para a análise dos contos “Triângulo em cravo e flauta doce” e “Mas apenas e antigamente guirlandas sobre o poço” faremos uso da publicação dos mesmos em ABREU, C.F. **Caio 3D: O essencial da década de 1970**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

personagem) formando um típico casal dentro dos parâmetros de moralidade convencional, e o narrador-personagem é percebido como o cunhado com quem a mulher desabafa, nervosamente, sobre o comportamento estranho do homem, o qual é-nos informado que trata-se do irmão do narrador-personagem. O que parece ser um problema de um casal típico, as apreensões da mulher em relação ao modo de agir estranho do homem que mora com ela, encontra o ápice quando, depois de um titubear aflito, a mulher revela ao narrador-personagem que estava grávida e que havia contado ao homem, ou seja, ao irmão dele. A partir dessa revelação, passamos a ter a sensação de que a tensão dramática, perceptível no diálogo e nos gestos, refere-se ao fato de ela estar grávida e o homem exigir o aborto, sob a ameaça de matá-la caso não o realizasse. Não é possível saber ainda quem é o pai, mas é lícito que imaginemos que seja o homem que a ameaça. Ele reage de maneira violenta, segundo a voz narrativa: “Então ela disse devagar que estava grávida, e que contara a ele. Passou sem sentir os dedos de unhas roídas sobre o ventre ainda raso, depois disse que ele jurara matá-la se não tirasse a criança.” (ABREU, 2005, p. 219). Temos a nítida impressão de que a carga dramática que preenche a atmosfera da narrativa está associada à gravidez e a proposição do aborto pela personagem que, supõe-se, possa ser o pai. A dúvida persiste até o final, quando o narrador-personagem esclarece que “... vi nossa irmã atravessar o corredor de luzes apagadas, os olhos baixos, os dedos da mão esquerda pousados de leve sobre o ventre onde cresce meu filho.” (ABREU, 2005, p. 220). Nesse momento, em um repente, ficamos sabendo que a mulher é irmã do narrador-personagem, que os três são irmãos, e que a irmã está grávida dele. Essa revelação, apenas ao final, acentua a tensão presente na narrativa, uma vez que colide com os esquemas de percepção moral em termos de sexualidade tradicional. De fato, a narrativa inteira é impregnada pelo teor dramático, com uma recrudescida tensão nervosa intensificada com o desfecho narrativo que mais inquieta do que acalma, mais perturba do que tranquiliza.

Assim, retroativamente, ao sabermos pelo narrador-personagem que houve um incesto passamos a compreender a dramaticidade do narrado desde o seu início por esse prisma, e não mais pela problemática do comportamento estranho do irmão ou da gravidez e da proposição do aborto em um casal conforme aos padrões da moral tradicional. Nesse sentido, podemos perceber a influência do extraliterário, sobretudo em relação à moral instituída, enquanto conjunto de normas que orientam o comportamento humano com base nos valores de dada cultura, especialmente os valores oriundos de uma cultura patriarcalista e de influência cristã. O comportamento sexual convencional, atrelado a um ideal de ordem, do valorativamente correto, de aceitável socialmente limita-se a relacionamentos heterossexuais e interfamílias,

sendo qualquer outra manifestação de sexualidade recriminada como abominável pela sociedade. Esses elementos ligados à moral tradicional, de cunho patriarcal, são constituintes objetivos do meio ideológico em que Caio Fernando Abreu estava imerso, e labora com eles em sua criação artística. O autor opera, pelo ato estético, um reflexo e uma refração dessa moral tradicional, instalando, no plano narrativo, uma crítica ao convencional, expressa no sofrimento das personagens ante a imposição arbitrária das normas morais, e assim há um posicionamento axiológico de contestação ao *status quo*, na narrativa e em retorno ao contexto material, pondo em diálogo literatura e história. Uma crítica que não é direta, como em um simplificado maniqueísmo, mas da naturalização, em nosso modo de pensar, de construções sociais, como as normas morais e o poder repressivo que tal naturalização exerce sobre nossas liberdades individuais, causando sofrimento e sentimento de culpa. Corroborando o exposto,

“Triângulo em cravo e flauta doce” relata a dor e a inquietação moral de três irmãos envolvidos numa relação incestuosa que se torna conhecida apenas no final da história, quando o narrador declara ser o pai da criança que sua irmã espera. Tendo plena consciência da sociedade e dos valores que esta prega, os personagens dessa narrativa manifestam em sua interioridade os reflexos de uma vida privada cujos comportamentos são socialmente condenados. O saldo de vida é o mal-estar, a dor e o sofrimento triplo de três sujeitos... (PORTO, 2013, p. 249)

Dessa forma, podemos afirmar que a tensão e o nervosismo, a atmosfera dramática do conto derivam desse conflito entre o peso coercitivo e repressor da moral vigente, naturalizada nos esquemas de percepção mental, e uma ação dissonante, a sexualidade entre irmãos que resulta na gravidez.

O princípio de construção estética que efetiva o conteúdo dramático da situação narrada é o dialogismo. É por meio do diálogo, todavia sem marcas gráficas como travessão ou aspas, e lembrado pelo narrador-personagem, que o problema é revelado, analisado e vivenciado, viabilizando a autorrevelação das personagens. Em suma, a tensão entre a moral tradicional, enraizada no pensamento, e a atitude fora dos padrões convencionais realiza-se na tensão dos diálogos, e permite que percebamos até mesmo o tremor nas mãos e na voz, a dificuldade de expressar-se, a fuga para fluxos de pensamento, enfim, todo o sofrimento das personagens ante os padrões de moralidade social, sobretudo porque tidos como naturais e, por conseguinte, incontestes e imutáveis.

Assim, a personagem mulher expressa, por meio de uma voz titubeante, indecisa, próxima ao desespero, todo um sentimento de aflição em relação ao fato de estar grávida do irmão. Visivelmente tensa, até mesmo em seus gestos, a mulher reluta em falar da gravidez,

conforme podemos observar nas expressões “Ela disse que não tinha certeza de nada (...) os olhos preocupados evitando os meus (...) preferia não contar (...) seus olhos se apertaram um pouco e por um momento pareceram cheios de lágrimas”. (ABREU, 2005, p. 218). Depois de um tempo em silêncio, olhando aflita para as mãos, a mulher revela ao narrador-personagem sua preocupação com o irmão deste:

... disse que meu irmão não dormia há várias semanas, passava a noite inteira fumando, levantando da cama para ir à cozinha, ao banheiro, ou então à sala, onde colocava sempre aquela mesma música medieval em cravo e flauta doce, enquanto escrevia até de madrugada. Ela não chegou a dizer – mas percebi que não suportava mais aquela melodia nem aqueles cigarros nem o barulho da máquina nem aquele escuro roendo o corpo e a mente dele. Andava magro, disse, nervoso, tinha olheiras fundas, às vezes ficava muito pálido e apoiava-se no primeiro objeto à vista como se fosse cair. Fiquei ouvindo, mas soube que não era só isso. (ABREU, 2005, p. 218)

Vivenciando um profundo conflito interior, entre revelar o incesto e o sentimento de culpa ditado pela moral naturalizada, a mulher parece buscar a negação do problema central, o incesto, a fuga do mesmo para um problema, do comportamento estranho do irmão, que o narrador-personagem percebe não constituir o cerne de tamanha aflição. Somente depois de aludir aos problemas do irmão, ela revela estar grávida. O narrador-personagem indaga se esse seria o motivo do desespero do irmão e o nervosismo da mulher aflora uma vez mais na sua fala marcada pela incerteza, pela dúvida melancólica e entristecida, conforme podemos entrever no seguinte decurso narrativo:

Perguntei se essa seria a causa do desespero dele, daquela música, das noites em branco, dos cigarros, das tonturas. Evitando em encarar, ela disse apressada que não, mas pouco depois tocou no copo cheio de vinho e disse que sim, pelo menos, acrescentou, pelo menos antes de saber aquilo ele andava mais calmo. Ficou calada de repente para depois dizer com esforço que sim, que tinha certeza que sim, que compreendia que fosse daquela maneira, que ela própria às vezes se horrorizava e pensava no ponto a que tinha chegado. O ponto terrível, ela repetiu, terrível. (ABREU, 2005, p. 219)

A dúvida inicial expressa a desorientação da mulher dilacerada pelo conflito interior, com sentimento de culpa ante a ação cometida, em desacordo com as normas morais tradicionais. Um sentimento de culpa que se manifesta em seus gestos, como a dificuldade em encarar o interlocutor; a recusa em nomear o incesto, denominando-o como “aquilo”; e o ficar calada e falar com esforço. Após esse tormentoso conflito interno, a mulher refuta a dúvida inicial e afirma que sim, que o comportamento nervoso do irmão estava relacionado à sua gravidez. Assim, a mulher tem sua fala e seus gestos permeados pela tensão entre a aceitação

da gravidez como normal e a percepção da mesma como “algo terrível” diante do peso da moral naturalizada.

O próprio narrador-personagem, embora pareça-nos menos atrelado ao convencionalismo das normas morais tradicionais, revela nervosismo ao tentar consolar a mulher – sua irmã – utilizando-se de argumentos que, apesar de fatos históricos, os quais evidentemente contribuem para uma reflexão crítica da essência não natural da moral e, portanto, de sua percepção como uma construção social variável conforme o tempo, o espaço e a cultura, soam como “decorados” e ditos vertiginosamente, de forma trôpega, inclusive pelo uso de hífens em todas as palavras, ou seja, parecem desprovidos de base sólida na situação traumática em que são expressos. O narrador-personagem sente-se ridículo e um tanto cruel, sobremodo pela impotência da argumentação ante o fato consumado da gravidez da irmã, em notório estado de sofrimento, e a condenação do fato pelas normas morais tradicionais, as quais atuam de forma repressora no pensamento e no diálogo entre as personagens:

Tentei acalmá-la dizendo que não era tão terrível assim, e fui repetindo como se fosse coisa decorada que: nas-pequenas-aldeias-gregas-isso-era-comum-e-que-em-alguns-países-da-Europa-e-mesmo-no-interior-do-Brasil-era-prática-normal-não-era- assim-tão-assustador. Sentindo-me vagamente ridículo, e também um tanto cruel, repeti que: vivíamos-um-tempo-de-confusão-e-que-todas-as-normas-vigentes-estavam-caindo-que-aos-poucos-também-todas-as-pessoas-aceitariam-todas-as-coisas-e-que-talvez-nós-fôssemos- apenas-alguns-dos-precusores-dessa-aceitação. Falei dessas coisas até cansar, enumerei nomes, contei lendas, lembrei mitos, mas não consegui evitar seu olhar de fera provocando tremores e abismos no fundo de minha voz. (ABREU, 2005, p. 219-220)

A argumentação do narrador-personagem, apesar da referência a mitos, lendas, nomes e ao caráter transitório, passageiro, mutável das normas morais, não consegue convencer, posto que dito em uma situação de extrema angústia, de desespero da mulher, em face do poder exercido pela moralidade tradicional no modo de pensar, e ela o olha com ferocidade. Desse modo, é por meio do diálogo entre o narrador-personagem e a mulher (sua irmã) que se desvela a tensão dramática da narrativa, opondo os padrões de moralidade vigente, naturalizados no pensamento, a um comportamento considerado imoral por esses mesmos padrões. Além disso, o irmão do narrador-personagem é presentificado no diálogo, embora ausente fisicamente, ao ser abordado seu comportamento estranho e ao ameaçar a mulher caso não abortasse. Assim, as três personagens integram-se na mesma problemática, vivenciam o mesmo drama e reagem cada qual a sua maneira, ressoando as vozes da moral conservadora ou tentando refutá-las.

A mulher, a mais tensa de todas as personagens, até em função do peso culposo que a cultura patriarcal invariavelmente atribui ao sexo feminino, reluta, como afirmamos até aqui, em revelar o incesto, buscando tirá-lo de foco, por exemplo, com a preocupação com o comportamento nervoso do irmão. Este, ao saber da gravidez reage com incompreensão e violência, e refugia-se em noites de vigília escrevendo poesias ao som de uma música medieval, mas seu conflito é latente pelas atitudes nervosas como o dormir pouco, fumar em excesso e, mesmo, o uso de entorpecentes.

O narrador-personagem, como afirmamos, é o que possui uma base de conhecimento para questionar a naturalização das normas morais, conforme fica evidente nas suas falas para tentar consolar a mulher e de propor uma ação livre e independente. Porém, diante do sofrimento da irmã, suas bases argumentativas se abalam e ele também se refugia, como um processo de negação do problema central, em lembranças do passado, sobre a infância das três personagens, e reluta em revelar ao leitor o incesto, ação que somente ocorrerá ao final da narrativa, reiteramos. O refúgio nas lembranças de um passado edênico ocorre em três momentos de intensificada tensão.

O primeiro, no momento em que a mulher revela a gravidez. Então, sem ouvi-la mais, o narrador-personagem desloca-se para o passado, completamente absorto:

Ela falou muitas coisas, e fiquei lembrando das suas tranças, antigamente, das suas meias sempre escorregando pelas pernas finas, da mania de subir nas árvores mais altas e ficar lá em cima até que alguém a obrigasse a descer para jantar ou tomar banho. Tinha sempre os cabelos finos caídos sobre os olhos numa franja rala, um ar obstinado de animal selvagem, as unhas roídas até a carne. E os olhos devorados por qualquer coisa incompreensível. Despertei com o toque de seus dedos no meu pulso, dizendo que não suportava mais. (ABREU, 2005, p. 219)

Nota-se que relembra a infância depois da revelação da gravidez, possivelmente como um mecanismo de defesa ante o problema em causa. Porém, temos de considerar a possibilidade de essa lembrança ser de ternura para com a irmã, ou mesmo como a revelação de um traço da personalidade dela, como o “ar obstinado de animal selvagem” ou “os olhos devorados por qualquer coisa incompreensível”. E ele, o agente que relembra, somente desperta com o toque dos dedos da mulher em seu pulso, retornando ao problema da gravidez e do comportamento do irmão.

O segundo momento ocorre após a mulher lhe contar que encontrara drogas, seringas e borrachas pela casa e que, portanto, o irmão deveria estar com graves problemas. Novamente há um deslocamento para as lembranças do passado, como que a fugir da situação problemática do presente: “Ficou repetindo tudo isso enquanto eu pensava nele, brincando

sozinho, voltado sempre para o sombrio, seus livros no porão, sua criação de aranhas, os mesmos cabelos finos dela, o mesmo ar obstinado, as suas vozes roucas, o seu medo.” (ABREU, 2005, p. 219). Aqui é possível que principiemos a pensar nas três personagens como três irmãos, seja pelo conhecimento do narrador-personagem da infância dos demais, seja pela referência a características comuns entre a mulher e o irmão, embora nessa altura da narrativa ainda não o possamos confirmar.

O terceiro momento é precedido pela chegada do irmão ao recinto em que ocorre o diálogo entre o narrador-personagem e a mulher. Após ser cumprimentado como “*meu mano*” pelo irmão, é conduzido até a sala para que ouvisse as poesias que aquele havia escrito ao som de uma melodia em cravo e flauta doce. Sentado em uma poltrona, com os olhos fechados e um leve mal-estar invadindo-lhe os sentidos, o narrador-personagem mais uma vez refugia-se na memória, embora agora a lembrança seja um tanto disparatada, ou “absurda”, como ele mesmo o afirma: “Pensei absurdamente numa tia antiga fazendo doce de abóbora com cal num tacho preto, nós três em volta, e num esforço enorme consegui abrir os olhos.” (ABREU, 2005, p. 220). Percebe-se o desejo do narrador-personagem em permanecer nesse estado mental distante do problema vivenciado pelas personagens: na primeira lembrança do passado, só desperta com o toque físico dos dedos da irmã em seu braço; no segundo, apenas quando a irmã muda repentinamente o lamento, dizendo que talvez fosse melhor não falar nada; e no terceiro momento, desperta para a realidade com um “esforço enorme”.

Assim, entrecortados por lembranças do passado infantil, os diálogos da narrativa são intensos e veiculadores da tensão dramática entre o moral e o imoral segundo os padrões de uma cultura patriarcal e cristã. Além disso, permitem o autorrevelar das personagens de forma independente em relação ao mesmo problema que as une: o incesto e a questão das convenções morais. O princípio dialógico, portanto, permite expressar o conflito entre o convencional e o diferente, um conflito que reside no interior das personagens em face de uma ação incestuosa, mas perpetrada como um agir em liberdade, e a repressão da moralidade social, tida como natural, apesar de questionada pelo narrador-personagem. Isso permite que consideremos o posicionamento axiológico contido na narrativa em desacordo com as imposições da moral naturalizada, o sofrimento que pode causar nos indivíduos, e em defesa da ação em liberdade, ou ao menos o questionamento das normas vigentes como construtos sociais. Para além de uma simples proposição do sexo entre irmãos, parece-nos que a narrativa, unindo forma e conteúdo, utiliza-se da temática do incesto para propor uma reflexão sobre a essência da moral e pôr em relevo a liberdade individual, valendo-se da voz de um incestuoso.

Segundo estudo de Ginzburg (2012), na literatura brasileira contemporânea há desafios a uma tradição de narrar que prioriza a cultura patriarcal, por exemplo, com protagonistas da elite ou da classe média, heterossexuais, virtuosos, ou seja, personagens e narradores aptos a sustentar e legitimar uma ordem social excludente. Na contemporaneidade, há escritores que destoam dessa tradição – em quantidade cada vez mais sintomática – como é o caso de Caio Fernando Abreu que, no conto em questão, concede ao transgressor da moral instituída o direito à fala. Conforme Ginzburg (2012, p. 210, grifo do autor) “O conto de Caio Fernando Abreu *Triângulo em cravo e flauta doce*, datado de 1971 e censurado, aborda o incesto de um modo enfaticamente contrário a padrões habituais de comportamento social.” Por tudo isso, “Triângulo em cravo e flauta doce” pode ser percebido em toda sua carga dramática, concretizada pelo dialogismo, na construção de um contraponto axiológico em relação à moral instituída. A partir do reflexo e da refração de meio ideológico, sobretudo do poder repressor e cerceador das liberdades pelas normas morais, o escritor constrói um objeto-signo que dialoga com o contexto material de forma crítica.

Ao expressar esteticamente um comportamento inadequado em relação aos padrões de moralidade tidos como naturais, logo incontestáveis e imutáveis pela tradição, a narrativa, embora não realize uma apologia do incesto, mas sim uma instigação à reflexão crítica sobre os preceitos morais e de seu possível efeito nefasto na vida dos indivíduos, se inscreve em uma temática passível de censura segundo o Decreto n° 20.493/1946, o qual, dentre outros elementos, proíbe conteúdos que possam conter divulgação ou indução aos maus costumes, e também segundo o Decreto-Lei n° 1.077/1970, que condena exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes. De acordo com a classificação proposta por Fagundes (1974), citada anteriormente, seria proibida a divulgação que potencialmente pudesse ferir princípios éticos. Nesse ponto, é relevante que esclareçamos como a moral e os bons costumes eram definidos pela legislação sobre censura na Ditadura Militar:

Embora os padrões morais coletivamente aceitos no país sofram variações superficiais nas diversas regiões culturais do território pátrio, pode-se falar, honestamente, de uma unidade de ponto de vista da família brasileira, neste setor. Há certas condutas morais que são aberrações, para o povo de qualquer ponto do país. Assim, pelo nossa formação, são nacionalmente repelidas práticas como de dissolução da família, de aborto para controle de natalidade, de amor incestuoso, de adultério, de anomalias sexuais, et.. (FAGUNDES, 1974, p. 148)

Desse modo, fica evidente que a narrativa vai de encontro ao permitido pela legislação e ao considerado como um agir aceitável pelas normas morais brasileiras, ao retratar o incesto entre irmãos e sugerir a prática do aborto. Assim sendo, a censura proibiu a publicação do

conto sob a justificativa de divulgar “amor incestuoso”, ou mesmo como “anomalia sexual”, segundo o entendimento repressor dos guardiões da moral tradicional / nacional.

Em relação aos bons costumes, estreitamente ligados à moral, salienta-se que:

A definição de *bons costumes* está intimamente ligada à acepção de moral. Se se refere ao costume, diz respeito àquilo que é usual, habitual, cotidiano, trivial na conduta de um membro de determinada sociedade. Se são bons, são moralmente sadios, válidos, louváveis dentro daquele mesmo contexto social. Seriam eles, então, as condutas consagradas pela tradição e que, impondo-se aos indivíduos de uma sociedade, se transmitem através das gerações, como modelos de atitudes ideais. (FAGUNDES, 1974, p. 148, grifo do autor)

A definição de bons costumes, ligada à moral, recorre ao tradicional, tido como invariável e imutável. Ora, o conto subverte exatamente essa tradição, tanto na forma de narrar, concedendo voz ao incestuoso, quanto no conteúdo, expressando o incesto entre irmãos como uma variação, como o agir livre e autônomo em relação ao agir tradicional, embora sofram em razão do sentimento de culpa engendrado pelo moralismo instituído como norma. Portanto, a temática do incesto choca-se ao considerado moralmente correto ou bom costume, conforme o pensamento dominante e conservador, fato que motivou a censura da narrativa.

Além disso, o conto em análise também apresenta outros possíveis motivos para a sua proibição. Por exemplo, há a sugestão (não literal) de um relacionamento amoroso, de conotação sexual, entre os três irmãos, estabelecendo um paralelo com o elemento paratextual do título: “triângulo”. Ao que parece, há um casal que mora na casa, inclusive, antes do término da narrativa, temos a vaga sensação de que a mulher está grávida do irmão do narrador-personagem, e este, saberemos ao final, é o agente incestuoso com a irmã. Além disso, também fica sugerida, e reiteramos que é apenas uma sutil sugestão, não há uma referência textual literal, uma relação homoerótica entre os dois irmãos, pois o narrador-personagem afirma que “E enquanto a boca dele se aproximava da minha, muito aberta...” (ABREU, 2005, p. 220). Evidentemente, esse entendimento de uma sugestão homoerótica é bastante discutível, mas ainda assim parece-nos razoável no contexto da narrativa, especialmente a subversão dos comportamentos moralistas tradicionais. Considerando-se essa hipótese, o triângulo amoroso se completa com todos os três irmãos tendo (possivelmente) relações entre si.

Sendo tal possibilidade de leitura viável, uma vez que uma característica da literatura de Caio Fernando Abreu reside justamente na sugestão, mais do que na informação de todos os detalhes, ela explicita ainda mais uma possível motivação da censura na narrativa,

inclusive pela sugestão sutil do homoerotismo, condenado pelas autoridades e pelos padrões morais de conduta sexual, extremamente preconceituosos.

O uso de drogas ilícitas, ou a alusão a elas, também é presente na narrativa, pois a mulher se lamenta ao narrador-personagem quanto ao irmão: “Disse que não suportava olhar para os braços dele e ver as manchas roxas endurecidas sobre as veias e saber da droga escorrendo por dentro, pelo sangue, enormizando as pupilas, desnudando os ossos, empalidecendo a pele.” (ABREU, 2005, p. 219). A legislação sobre censura também condenava e tornava passível de proibição a temática “drogas”, conforme o Decreto-lei nº69.845/1971. De acordo com Fagundes (1974, p. 148), seria proibida a obra contendo “... sugestão, ainda que velada, ao uso de entorpecentes.”.

Portanto, “Triângulo em cravo e flauta doce” apresenta elementos constituintes passíveis de censura segundo a legislação da Ditadura Militar. A alusão às drogas e a sugestão ao homoerotismo, todavia, poderiam acarretar o “corte” parcial do conto. O incesto, facilmente identificável na narrativa, gerou a censura da mesma em sua totalidade, caracterizando a incompreensão e a intolerância das autoridades diante do diferente, do não convencional, da alteridade, ao mesmo tempo em que objetiva um traço da Ditadura: o autoritarismo e o cerceamento das liberdades individuais, como a de expressão.

3.2. Construindo uma explicação da censura em “Mas apenas e antigamente guirlandas sobre o poço”

O conto “Mas apenas e antigamente guirlandas sobre o poço” é precedido por uma epígrafe, mais exatamente um verso do poeta Allen Ginsberg, a qual nos permite entrever uma possível influência, em termos de ideais e de transtextualidade, definida por Genette (2010, p. 11) como “tudo que o coloca [o texto] em relação, manifesta ou secreta, com outros textos.”, sobre a narrativa de Caio Fernando Abreu, auxiliando então para uma compreensão do conto em análise.

O verso, citado pelo escritor em língua inglesa, pode ser assim traduzido, livremente e assumindo-se os riscos de tal tradução amadora, uma vez que não encontramos sua tradução para o português: “Sim eu sou aquela alma verme sob o inferno dos cavalos demoníacos.”⁹ Como tentaremos evidenciar, estabelece-se uma relação transtextual, principalmente ao

⁹ Em inglês: “Yes I am that worm soul under the hell of the daemon horses – Allen Ginsburg”.

compreendermos que o conto de Caio Fernando Abreu expressa o tormento de uma alma interior corrompida, sombria e violenta, em uma correlação com a “alma verme” da citação.

Em relação aos ideais e o modo de vida de Allen Ginsberg, de forma bastante genérica, devemos informar que foi um poeta estadunidense que alcançou notoriedade com a publicação do poema *Uivo*, em 1956, o qual gerou um processo jurídico contra o autor alegando-se a imoralidade obscena e pornográfica do poema. *Uivo*, por sua vez, também estabelece uma relação transtextual com a narrativa em causa, sobretudo porque o narrador-personagem de “Mas apenas e antigamente guirlandas sobre o poço” afirma sua ferocidade de lobo, e assim percebemos um nível de transtextualidade ao considerarmos a similaridade aproximativa entre “uivo” (um som agudo de alguns animais selvagens) e “lobo” (um animal selvagem que uiva), mesmo que seja em um nível de superfície, já que uma análise da poesia de Allen Ginzburg excederia nossos limites de trabalho.

Além disso, o autor de *Uivo* foi um ícone da denominada Geração Beat, na década de 1950, a qual era formada por um grupo de escritores, entre eles Jack Kerouac, que se opunha à ordem vigente, tanto em termos políticos e ideológicos, quanto literários. De um modo sintético, podemos aventar que a Geração Beat combatia as convenções sociais, a violência em todas as suas formas e defendia a liberdade individual, passando por experiências místicas, uso de drogas ilícitas, liberação sexual e culminando na liberdade de criação literária, com a recusa do formalismo academicista e a valorização de construções artísticas com expressão formal do fluxo de consciência carregado de simbolismo, por vezes caótico e confuso, mas resultante em uma linguagem autônoma, propulsora de estados sensoriais inefáveis.

A Geração Beat, e particularmente Allen Ginsberg, é considerada precursora do movimento hippie, seja em suas propostas, seja no modo de ser e de agir empíricos. Nesse sentido há uma aproximação com Caio Fernando Abreu, pois este viveu como hippie (por um curto período) e propagou muitos dos postulados hippies, como o ideal maior de liberdade. Segundo Dip (2009, p. 140), “Em 1971 (...) Caio volta uma vez mais para o Rio de Janeiro. Vai morar em Botafogo, numa comunidade hippie. A contracultura estava no auge e ele, que colecionava atitudes revolucionárias, deixa crescer ainda mais o cabelo, usa túnicas indianas, experimenta mescalina, chá de cogumelos, maconha...”. Esse arquétipo do hippie encontra intensa semelhança com Allen Ginsberg, o qual também possuía cabelos longos, barba e usava túnicas. Em termos de arquétipo, o poeta estadunidense e Caio Fernando Abreu possuem notável semelhança, embora as influências sobre o escritor brasileiro também devam ser percebidas na realidade material do Brasil das décadas de 1960 e 1970. Outro traço aproximador entre os dois escritores reside na opção homoerótica em uma época de

recrudescido preconceito (ainda não eliminado do imaginário e da *práxis* social completamente), na defesa da liberdade, na expressão dos conflitos do eu interior e na linguagem simbólica empregada na arquitetura estética, como no conto em análise.

A Geração Beat e o movimento hippie, entretanto, são constituintes de um movimento mais abrangente, denominado contracultura, estabelecendo uma ligação entre os princípios contraculturais e a obra de Caio Fernando Abreu.

Em síntese, a contracultura caracteriza-se por sustentar o primado da individualidade e da liberdade em detrimento de imposições normativas do Estado e da sociedade, como a moral, afirmando o ideal de transformação do indivíduo, interiormente, e da sociedade, coletivamente. Também concede apreço à alteridade, à pluralidade cultural, à diversidade e se opõe a qualquer forma de cerceamento autoritário. No plano artístico, promove uma ação de ruptura e inovação em relação ao considerado tradicional. Uma definição apropriada de contracultura pode ser assim enunciada:

Nossa definição é a de que a essência da contracultura como um fenômeno histórico perene é caracterizado pela afirmação do poder individual de criar sua própria vida, mais do que aceitar os ditames das autoridades sociais e convenções circundantes, sejam elas dominantes ou subculturais. (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 49)

Assim, podemos considerar que, efetuando um exercício de comparação, os contos de “O Ovo apunhalado” integram-se harmoniosamente com os princípios da contracultura. Em narrativas analisadas ao longo deste trabalho como “A margarida enlatada”, “Iniciação”, “O afogado”, “Eles”, “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, “Triângulo em cravo e flauta doce” e, agora, “Mas apenas e antigamente guirlandas sobre o poço”, a liberdade é confrontada por excessos repressivos de teor autoritário, através do princípio de construção artístico dialógico e contendo um posicionamento axiológico de valoração da liberdade, da individualidade, da mudança, do inconformismo, da não aceitação das imposições normativas de toda ordem, tidas como nefastas no plano narrativo e também em retorno ao contexto de produção, pondo em conexão literatura e contexto material.

“Mas apenas e antigamente guirlandas sobre o poço” inclui-se nessa conjuntura ao iniciar com uma referência ao poeta Allen Guinsberg, e prossegue em sua construção formal e temática operando um reflexo e uma refração desse meio ideológico contracultural e a repressão social no eu interior dos indivíduos.

O conto também é precedido por um comentário explicativo do escritor, informando-nos a gênese do mesmo (desconhecida) e a censura sofrida:

É um dos contos mais estranhos que escrevi, em 1970 ou 1971, mas não lembro onde ou por quê. Sua gênese é mistério absoluto para mim. Publicado uma única vez no “Caderno de Sábado” do Correio do Povo, com direito a belíssima ilustração de Nelson Boeira Faedrich, foi depois incluído em O ovo apunhalado e retirado do livro pela censura interna do IEL (leia-se Paulo Amorim). Tem alguns vanguardismos gratuitos e pirotecnias de pontuação (não há nenhuma vírgula, por exemplo) mas de alguma forma irracional me horroriza tanto quanto fascina, talvez justamente por não saber de onde veio tanta violência e sombra. (ABREU, 2005, p. 221, grifos do autor)

Com o aval das palavras do escritor, temos a constatação objetiva da censura efetuada pelo Instituto Estadual do Livro (IEL). Além disso, nos fornece elementos para uma explicação do conto nos parâmetros da contracultura, como a recusa do formalismo tradicional denotada na expressão “vanguardismos” e “pirotecnias de pontuação”, ou mesmo os vocábulos “estranhos” e “mistério” e a declaração de “não saber de onde veio tanta violência e sombra”, articuladores de uma significação obscura. De fato, a narrativa apresenta uma linguagem simbólica extremamente enigmática, por vezes incompreensível, instauradora de uma ampla polissemia.

O conto está incluído em “Ovelhas Negras”, na segunda de três partes, sob o título chinês “K’an”, o qual, de acordo com Porto (2013), simboliza o elemento natural água, os perigos e a necessidade de superá-los. Ainda segundo Porto (2013, p. 248), os oito contos da seção “K’an” – incluindo “Mas apenas e antigamente guirlandas sobre o poço” – “... indicam um tom sombrio e nebuloso das histórias, que se mostram também embaçadas aos olhos do leitor, visto as imensas imagens simbólicas da desesperança e da dor.” Portanto, cremos na plausibilidade de caracterizar, *a priori*, a narrativa como enigmática, embebida por um simbolismo que sugere múltiplas possíveis leituras. Em face disso, nossa proposta de análise consiste em uma tentativa de leitura plausível em um leque de possibilidades, com o intuito de explicar os motivos que levaram o conto a ter sua publicação proibida em 1975.

O foco narrativo concentra-se na voz de um narrador-personagem que relembra a ida até um apartamento, conduzido por uma mulher, para ser apresentado a outro homem. O narrador-personagem organiza seu relato em três etapas: um “antes”, um “durante” e um “depois”.

No “antes”, descreve a chegada ao apartamento, junto à mulher, passando por um elevador, por um corredor cinzento, de ladrilhos escuros e uma luz amarelada, até chegarem à porta e tocarem a campainha. Nesse momento, o narrador-personagem parece iniciar o exame de seu eu interior, tom que se estenderá até o final. Ao ouvir a campainha, em um diálogo interior, afirma que “... estava imerso numa espécie de escolha assim como um lago escuro de

fundo e superfície iguais onde nunca outra vez as pedras ou as folhas caídas no outono formariam círculos concêntricos.” (ABREU, 2005, p. 222).

A simbologia¹⁰ do lago, embora com variadas significações, pode ser associada ao eu interior, ao conhecimento de si. No caso em análise, a indicar pelo adjetivo “escuro” e a alusão à igualdade entre fundo e superfície, somada ao fato de pedras ou folhas não mais movimentarem a água, infere-se uma paralisia, um caráter estático de um eu interior submerso na escuridão que não poderá ser alterada. Esse traço estático, portanto imóvel, sugere a não aceitação do movimento, da mudança, da abertura ao desconhecido, corporificado no homem que a mulher deseja lhe apresentar. Esse eu interior marcado pela imobilidade é ratificado no momento em que, uma vez que parece não haver ninguém no apartamento, dispõe-se a ir embora, sem o encontro se realizar, e afirma que “Não lamentei. Sei que não lamentei porque inesperava que alguém ou alguma coisa voltasse a perfurar o endurecido que fora se sedimentando ano após ano no de dentro do meu eu por dentro.” (ABREU, 2005, p. 222-223). Ou seja, no fundo de seu lago, de seu eu interior, como a própria linguagem da narrativa sugere, o narrador-personagem não anseia pelo encontro, posto que avesso a mudanças, ao desconhecido, e está petrificado – imóvel – por dentro.

Essas primeiras impressões permitem que situemos o conto no âmbito de uma perspectiva intimista, na qual a análise do eu interior e o tom introspectivo prevalecem. Desse modo, a narrativa circunscreve-se na denominada vertente existencial-intimista, taxonomia proposta e conceituada por Bittencourt (1999). Segundo a pesquisadora, os contos que se incluem nessa categoria “São narrativas que enfatizam a perspectiva subjetiva, desnudando os mistérios que se escondem no interior do ser humano, revelando seus desejos ocultos ou até mesmo percorrendo os subterrâneos nebulosos, às vezes enigmáticos e perturbados, da sua mente.” (BITTENCOURT, 1999, p. 92). Esse nos parece constituir o epicentro da narrativa em análise, ou seja, o desvelamento de um eu interior enigmático e nebuloso, sob acentos de subjetividade.

O conto prossegue com o “durante”, momento em que o homem abre a porta do apartamento e ocorre o encontro, seguindo-se olhares, toques físicos, um conflito interior do narrador-personagem e um derradeiro diálogo entre os dois. O eu interior vai se revelando

¹⁰ Todas as significações simbólicas apresentadas a partir deste ponto são tomadas de empréstimo das obras CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 26.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. BIEDERMANN, Hans. **Dicionário ilustrado de símbolos**. Tradução Glória Pachal de de Camargo. 10. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1999.

tensamente, confusamente, por meio de uma linguagem simbólica enigmática e repleta de possíveis significações.

Logo ao ver o homem do apartamento, o narrador-personagem percebe um sentimento selvagem emergindo do seu âmago: “E foi então que o lobo veio à tona. Encolheu-se encolhendo as unhas feito gavinha de planta carnívora aconchegada à própria ferocidade.” (ABREU, 2005, p. 223). Petrificado por dentro, impossibilitado de reagir com acolhimento, posto que endurecido, sua reação anuncia violência na figura do lobo e da expressão de ferocidade, na qual lobo e ferocidade fundem-se em um tom selvagem e violento, embora ainda acuado como indica a expressão “encolhida”.

Na sequência narrativa os dois homens se olham, parecem possuir a mesma face, mas não se falam, indiciando novamente o desconforto do narrador-personagem ante o encontro. A mulher que o acompanha é quem fala com o homem, mas desagrada, já não é bem vinda segundo a voz do narrador-personagem que diz, de si para si: “... uma mulher interferindo no encontro entre dois homens.” (ABREU, 2005, p. 223). O uso do vocábulo “interferindo” sugere que a mulher é desnecessária, até mesmo indesejada naquele momento. Por seu lado, o homem do apartamento procura tocar no narrador-personagem, mas este sente que o toque vem em direção à sua disposição selvagem, violenta, à sua “ferocidade de lobo” e teme pelo pior. Busca ver a vida, a paz, a virtude, a luz em seu eu interior, ou seja, um sentimento pacífico e receptivo, mas o lobo o domina, a violência selvagem o endurece e não consegue distinguir nada que remeta à virtude ao procurar ver em si mesmo, mas ainda assim tenta, conforme podemos observar no seguinte decurso narrativo:

Quem sabe no fundo do lago alguma gruta.
 Quem sabe no fundo da gruta alguma planta.
 Quem sabe no fundo da planta alguma flor.
 Quem sabe no fundo da flor alguma sede.
 Quem sabe no fundo da sede algum lago.
 (ABREU, 2005, p. 224)

Olhando para seu eu interior, o lago, não consegue visualizar nenhum elemento de vida como sinalizam simbolicamente “gruta”, “planta”, “flor” e “sede”. Todos esses elementos trazem imanes uma significação virtuosa, de manifestação da vida. Porém, o narrador-personagem não sente uma alma interior de vida virtuosa, mas sim da selvageria do lobo.

Em seguida, após esse autoexame, afirma que o homem o tocava fisicamente, o encarava com “... as suas pupilas dentro das minhas. Um lago parado de águas apodrecidas e

talvez mas apenas e antigamente guirlandas sobre o poço refletido num lago simplesmente limpo. Ou não.” (ABREU, 2005, p. 224). Essa passagem, pensamento do narrador-personagem, nos parece extremamente significativa, não apenas pela relação direta com o paratexto título, mas por revelar o interior das duas personagens, por meio da simbologia do lago, do poço, da água e da guirlanda.

Ele, o narrador-personagem, revela em suas pupilas um eu interior rígido, endurecido, estático e sem vida como se percebe na expressão “lago parado de águas apodrecidas”, portanto corrompidas e sem possibilidade de transformação, posto que a essência, a água, está podre. Por outro lado, no entanto, ressalva que em um passado remoto talvez tenha tido uma essência interior alegre, saudável – não podre – e receptiva, se considerarmos a guirlanda na acepção natalina de boas-vindas, ou ainda como “símbolos da vida eterna, da ressurreição e da alegria.” (BIEDERMANN, 1999, p. 183).

Evidentemente, a simbologia da guirlanda é plural, e como todo símbolo comporta duas facetas, podendo funcionar positivamente ou negativamente. Considerando-se a estrutura narrativa, cremos na viabilidade de associá-la à vida, à alegria e à virtude, ou seja, um eu interior afável e receptivo.

Porém, essa possibilidade remota, como o afirma o narrador-personagem, é posta em dúvida pela alma estática e selvagem, violenta e feroz, pouco ou nada receptiva, ao encerrar com um “ou não” que nega toda a esperança contida na guirlanda. Por sua vez, o homem do apartamento apresenta “um lago simplesmente limpo”, sugerindo a pureza da alma interior, o caráter aberto, virtuoso e receptivo do mesmo, aspectos reiterados em vários momentos da narrativa e constituindo a dicotomia entre o narrador-personagem, de uma interioridade violenta, feroz, incompreensiva, reprimida, estática, e o homem do apartamento, com um espírito em vida, pacífico, compreensivo e amoroso. De forma sintética, “... tudo que em mim se anunciava rude nele se mostrava doce.” (ABREU, 2005, p. 224).

Na continuidade da narrativa, por meio de um diálogo interior, o narrador-personagem reafirma sua interioridade em elementos simbolicamente associados à violência, a selvageria de uma ferocidade de lobo. Formalmente, o segmento narrativo é deslocado como um bloco em separado do restante do texto, adquirindo uma similitude com a disposição formal dos versículos da bíblia:

ainda que dentro de mim as águas
apodreçam e se encham de lama e ven-
tos ocasionais depositem peixes mor-
tos pelas margens e todos os avisos se
façam presentes nas asas das borbole-

tas e nas folhas dos plátanos que
 devem estar perdendo as folhas lá bem
 ao sul e ainda que você me sacuda e
 diga que me ama e que precisa de
 mim: ainda assim não sentirei o cheiro
 podre das águas e meus pés não se suja-
 rão na lama e meus olhos não verão as
 carcaças entreabertas em vermes nas
 margens ainda assim eu matarei as
 borboletas e cuspirei nas folhas amare-
 ladas dos plátanos e afastarei você com
 o gesto mais duro que conseguir e direi
 duramente que seu amor não me toca
 nem comove e que sua precisão de
 mim não passa de fome e que você me
 devoraria como eu devoraria você ah
 se ousássemos.

(ABREU, 2005, p. 224-225)

Através desse diálogo consigo mesmo, corporificado em imagens simbólicas expressivas, o narrador-personagem parece entrar em comunicação com o homem, pelo pensamento, e revelar enfaticamente sua disposição estática, violenta e não receptiva, ou seja, morta para um encontro que poderia colocá-lo em movimento de aceitação amorosa. A alusão ao apodrecimento das águas (princípio vital), à lama (corrompedora da pureza da água), aos peixes mortos (inanição) remete para uma consciência negativa de si. Ainda que veja os avisos nas borboletas (associadas à transformação) e que o homem diga que o ama, ele negará esse amor, submerso nas torpezas de sua interioridade que não sentirá os aspectos negativos, como os cadáveres cobertos por vermes ou a podridão da lama cobrindo as águas. O gesto definitivo de não aceitação do outro, da alteridade e de um sentimento de amor, mas sim de confirmação da violência do lobo, subido anteriormente do subterrâneo de si, configura-se em sua afirmação de matar as borboletas, de cuspir nas folhas dos plátanos e finaliza de forma dura e feroz ao afirmar que o amor do outro homem não o toca, nem o comove.

A transtextualidade com o texto bíblico, além da disposição formal, também se verifica no conteúdo, sobretudo em relação ao salmo 23:

O SENHOR é o meu pastor:
 nada me faltará.
 Ele me faz descansar
 em pastos verdes
 e me leva a águas tranquilas.
 O SENHOR renova as minhas forças
 e me guia por caminhos certos,
 como ele mesmo prometeu.

Ainda que eu ande
 por um vale escuro como a morte,
 não terei medo de nada.

Pois tu, ó SENHOR Deus, estás comigo;
tu me proteges e me diriges.

Preparas um banquete para mim,
onde os meus inimigos me podem ver.
Tu me recebes
como convidado de honra
e enches o meu copo até derramar.
Certamente a tua bondade e o teu amor
ficarão comigo enquanto eu viver.
E na tua casa, ó SENHOR,
morarei todos os dias da minha vida.
(BÍBLIA SAGRADA, 2005, p. 636-637)

A relação transtextual pode ser averiguada na disposição formal semelhante, no uso reiterado da expressão “ainda que” no conto, estabelecendo um ritmo que se aproxima do versículo da bíblia “ainda que eu ande” e no conteúdo veiculado de forma antagônica ao texto bíblico. No salmo 23, o narrador sente-se acolhido e protegido pela alteridade, e com uma disposição amorosa aceita o amor de Deus, em uma alegria agradecida e plena de vida. Na narrativa de Caio Fernando Abreu, o narrador-personagem sente-se ameaçado pelo outro, pelo homem, e não aceita o amor, dominado pela violência selvagem de um eu interior simbolicamente representado na figura do lobo, e assim repele qualquer sentimento amoroso recíproco. Essa subversão do texto bíblico poderia ser considerada passível de proibição, segundo o Decreto nº 20.493/1946, que estabelece a censura de mensagem potencialmente ofensiva à religião, e segundo Fagundes (1974) quanto à hostilização da religião. No entanto, somos cientes que a atribuição de tal entendimento do texto literário ao censor carece de maior fundamentação, sendo difícil atribuímos a censura ao conto em função desse aspecto.

Enquanto o narrador-personagem imerge no pensamento descrito acima, o homem do apartamento parece compreendê-lo, pois o olha com tristeza. Percebendo esse olhar, uma vez mais a voz narrativa ratifica sua alma interior marcada pela dureza e violência, mas agora por meio de um diálogo exteriorizado, marcado graficamente, para o outro homem:

– Não farei um movimento para afastar os cadáveres que juncam as águas do lago
não farei um movimento para conduzir o barco em direção ao sul pois sei que
existem ventos e que os ventos sopram sei que se uma folha bater de leve no meu
rosto eu a esmagarei feito mosca e sei que se houver cirandas pelas margens eu
matarei as crianças sei do meu ser de faca sei do meu aprendizado de torpezas sei do
que há no fundo desse lago e sei que você não o tocará porque a superfície não o
revela... (ABREU, 2005, p. 225)

Por meio do diálogo dirigido ao homem, enfatiza-se a ideia de um eu interior endurecido, estático, pois afirma que “não farei um movimento”, além de violento e não

receptivo, conforme depreendemos ao afirmar que esmagará as folhas em seu rosto e matará as crianças pelas margens, símbolos de alegria e vida em oposição ao seu ser morto e sombrio, em suma, uma interioridade “de faca”.

Nesse momento, o narrador-personagem afirma ter matado a mulher que o conduziu até o encontro, a qual, recordemos, o deixava incômodo desde o início da narrativa: “Eu tenho certeza que a matei naquele instante porque um pouco mais tarde ouvimos o sangue gotejar pelas escadas.” (ABREU, 2005, p. 225). Temos, assim, a revelação de um assassinato com um sentido visual impactante pela referência ao sangue escorrendo pelas escadas. Então se inicia o denominado “depois” na narrativa.

Após o assassinato da mulher, tudo se torna turvo na memória e ele assassina também o homem do apartamento apunhalando-o, fincando-lhe agulhas e, por fim, sufocando-o, embora ressalve que o amava bastante e que desejava preveni-lo de suas ações violentas, em uma descrição um tanto melancólica:

Como o amava – e tanto – quis dizer-lhe que tivesse cuidado. E que se curvasse ao me ver baixando a mão até o cinto para retirar o punhal e depois e lentamente cravá-lo inúmeras vezes no seu peito múltiplo e que detivesse meu braço no momento exato em que eu começasse a fincar as agulhas no fundo verde dos olhos que eu não tive e distribuí-las pelo corpo inteiro em laborioso cuidado porque eu o amava – e muito – e suavemente distender os dois braços como quem faz um exercício e na ponta dos braços abrir as mãos que não foram magras como as dele e dedos nem tão longos como eu desejaria mas fortes o suficiente para armarem uma trama em torno de sua garganta e depois apertarem com destreza e encantamento até que seu rosto igual ao meu se contorça em ânsia e se congestione e descambe leve para o lado esquerdo e seus olhos contenham um espanto no intervalo entre o sempre e o nunca... (ABREU, 2005, p. 226)

Uma possibilidade de leitura dessa aparente contradição, ou seja, amar e matar, pode ser aventada em uma especulação hipotética inscrita na seara de uma relação homoerótica. Os dados textuais, embora não sejam categóricos, sugerem tal situação: uma mulher leva um homem para encontrar outro; ela é vista como uma intrusa no momento do encontro e depois é assassinada; o homem do apartamento toca fisicamente e encara o narrador-personagem; este afirma que sentem amor um pelo outro; o homem do apartamento é receptivo, está pronto e livre para amar; por sua vez, o narrador-personagem está endurecido em seu interior, haja vista seu “aprendizado de torpezas”, sugerindo, talvez, o aprendizado da moral e dos rigores do preconceito para com o homossexualismo, visto como imoral. Sente-se inerte, incapaz de romper com sua ferocidade, com sua disposição violenta, com seu eu interior petrificado e deixar-se amar livremente. Teríamos, então, como em “Triângulo em cravo e flauta doce”, o conflito interior em face das imposições repressivas da liberdade do indivíduo, ditadas pela

moral convencional, que aqui atinge elevado grau de sedimentação no ser interior do narrador-personagem, o qual se torna incapaz de agir em desacordo com a normatividade em termos de relação amorosa. Assim, ao mesmo tempo em que ama o outro homem, sente-se dominado por caracteres negativos impostos pela moralidade social, instalando-se o conflito interior de onde emerge a violência, na figura o lobo e de sua ferocidade, e assassina, desejando evitar, o homem que ama. A moral tradicional, em seu peso coercitivo e limitador das liberdades individuais, também no preconceito em relação a uma opção homossexual, parte integrante do meio ideológico que cercava Caio Fernando Abreu, é refratada no conto, funcionando esteticamente na exposição do conflito interior do narrador-personagem e de sua explosão em uma violência não contida, simbolicamente representada no lobo que mata duas pessoas. Dado o simbolismo e o caráter intimista do conto, temos de reconhecer que a viabilidade dessa explicação somente se sustenta ao cruzarmos elementos textuais e contextuais, como a contracultura apresentada anteriormente e seus princípios de liberdade e individualidade, além do convencionalizado em termos de moral nas décadas de 1960 e 1970.

Ao fim da narrativa, ainda no “depois”, o narrador-personagem abandona os dois cadáveres e sai do apartamento para a rua, de forma acelerada, sôfrega diante da violência brutal cometida, de sua incapacidade de romper com sua “interioridade corrompida”. O ritmo acelerado, quase sem fôlego da ação se coaduna com o uso reiterado dos conetivos aditivos “e”, os quais permitem uma percepção desse ritmo acelerado, como se estivesse sufocando:

... abandonar os dois cadáveres e ultrapassar os labirintos metálicos para atingir o corredor de farpas engastadas e ver minha sombra única projetada nos ladrilhos escuros e comprimir o botão do elevador e abrir as grades e fechar as grades e descer e abrir as portas para ir além de um átrio iluminado pelo sol que não verei e recusar os toques e finalmente sair para a rua nova cheia de cores que não as minhas e sentir o lobo contrair-se voltando a ser inaparente e só então me deter. (ABREU, 2005, p. 226)

As ações do narrador-personagem são maquinais, “abrir”, “fechar”, “descer” e juntamente aos conetivos aditivos “e” instalam uma sensação de rapidez vertiginosa, irrefletida, ou mesmo atordoada em razão dos dois assassinatos cometidos. Além disso, parece-nos que o narrador-personagem evidencia novamente a ideia de que o seu eu interior é marcado pela escuridão, pela selvageria do lobo, pois afirma que não verá o sol, que recusará os toques e verá cores, elementos associados à vida e à alegria, mas que não são as suas, posto que estas sejam escuras e sombrias. Finalmente, já na rua sente o lobo contraindo-se até desaparecer.

O conto, portanto, explora o conflito interior de um indivíduo incapaz de aceitar o amor de outro homem, apesar de amá-lo. Por meio do diálogo, em pensamento e com a personagem do apartamento, se autorrevela com uma linguagem simbólica que denota um aspecto negativo de sua interioridade como “lago parado”, “escuro”, “águas podres”, “cadáveres”, “lama”, “lobo”, “ferocidade”, “faca” entre outros e estabelece uma relação com a “alma verme” da epígrafe. Além disso, não consegue ver em si elementos positivos, ligados a uma significação de vida como “planta”, “flor” e “sede”. Dessa forma, constrói uma imagem de seu interior oprimido, sombrio e incapaz de aceitar o amor homoerótico, sufocado pelas normas morais e preconceitos sociais. O homem do apartamento, por outro lado, é construído como o oposto do narrador-personagem, com elementos positivos, em uma simbologia de pureza como “água limpa”, “doce” e “flor”, ou seja, não endurecido ou não corrompido pelas imposições normativas da sociedade.

Assim, a crítica social, em uma possibilidade de leitura, se expressa no poder degenerador da moral tradicional e do preconceito social sobre a interioridade do indivíduo, o qual, para não vivenciar uma relação homoerótica (apenas sugerida no texto) acaba por assassinar o homem que ama.

Evidentemente, a censura do conto pode ter levado em consideração essa sugestão de homoerotismo, embora não seja explícita, mas é-nos difícil afirmá-lo objetivamente. Desse modo, pensando na necessidade de uma objetivação da censura, e não em uma explicação subjetiva da mesma, parece-nos que a proibição efetuou-se em razão dos dois assassinatos, identificados literalmente no texto, e no fato do assassino, além de sair impune ante o sistema judiciário, apresentar um comportamento violento e, sobretudo, feroz. Esses elementos, textualmente identificados pelo censor, seriam de fácil enquadramento na legislação sobre censura, como o Decreto nº 20.493/1946 e o Decreto-Lei nº 1.077/1970, por potencialmente ferir princípios éticos, induzir ao crime e gerar angústia por retratar a ferocidade. Segundo Fagundes (1974), a violência e a ferocidade deveriam ser assim entendidas pelo censor:

Até que se atinja a ferocidade de que fala a legislação, há inúmeros matizes de violência, de acordo com a maior ou menor intensidade dramática e clareza descritiva da cena, sem que se justifique o corte ou interdição. É preciso que o ato praticado pelo personagem toque as raias da crueldade, da perversidade, da desumanidade, enfim, assuma características de ação praticada por agente cuja índole o faz assemelhar-se a uma fera. (FAGUNDES, 1974, p. 149)

Na narrativa, há dois assassinatos e um eu interior retratado como “lobo” e dotado de “ferocidade”, ações e expressões que encontram proibição na legislação acerca de censura,

sendo de relativa facilidade proibir a publicação do conto sob essas alegações, pautando-se, evidentemente, em um modo de pensar embasado no ideal de Segurança Nacional e preconizador de ações autoritárias e em contraste com o ideal de liberdade dos indivíduos.

3.3. Censura parcial em outras narrativas de “O ovo apunhalado”

Conforme podemos observar até o momento, a censura insere-se em um conjunto de ações de teor autoritário postas em prática pelo governo militar, sob o pretexto de salvaguardar a segurança do país. Constitui-se como objeto-signo corporificado em extensa legislação como um reflexo e uma refração da Doutrina de Segurança Nacional, base para as diretrizes governamentais.

Como um objeto-signo, concretizado nas leis, permite ao encarregado de executá-la enquadrar um determinado texto com base nos temas passíveis de censura. Nesse sentido, percebemos, com a análise de “Triângulo em cravo e flauta doce” e “Mas apenas e antigamente guirlandas sobre o poço”, que o censor limitava-se a uma leitura de superfície, efetuando a censura ao identificar na temática ou em palavras e expressões, de forma clara e literal, elementos constantes na legislação. Textos mais complexos, nos quais há o uso da alegoria, de uma linguagem simbólica ou figurada, enfim, polissêmicos, a crítica social aos excessos da Ditadura e aos valores relacionados passava despercebida ou incompreendida, e ocorria a liberação para publicação. É nessa perspectiva que entendemos o lugar de “O ovo apunhalado”, qual seja, constituído em sua maioria por narrativas que expressam um inconformismo e uma crítica à Ditadura Militar, ao capitalismo, à moral, enfim, a um conjunto de valores defendidos pelo governo e significativos setores conservadores da sociedade. São narrativas que solicitam uma leitura para além do literal, mais aprofundada em termos literários, uma vez que fazem uso do alegórico, do simbolismo da linguagem e adquirem um matiz enigmático, por vezes de difícil compreensão, colaborando para isso arranjos formais fora do círculo do narrar tradicional, e, portanto plurissignificativas.

Caio Fernando Abreu possuía conhecimento desse aspecto técnico, ou mesmo limitado, da censura e dos agentes encarregados da mesma, como afirma em carta de 1970 para Hilda Hilst, na qual reflete sobre as novelas da escritora que iriam ser submetidas ao censor:

Sabe, não quero te desanimar nem nada, mas acho que as tuas novelas não passarão na censura – pelo menos o *Osmo*. Nas outras novelas, as coisas todas são menos evidentes e a censura-teresinha não é inteligente ao ponto de descobrir essa

dimensão. No *Osmo* as intenções agressivas e desmistificadoras se expressam a partir da própria linguagem, isto é, qualquer um percebe. Até a censura. (ABREU, 2005, p. 295, grifo do autor)

Ou seja, há uma visão da censura como limitada intelectualmente e que somente consegue perceber aspectos a serem censurados quando expressos de modo direto e literal, evidentes, como afirma o escritor. Pelo viés oposto, quando o texto exige uma leitura mais complexa, em razão de não ser tão “evidente”, a censura não teria a capacidade de compreender. Disso resultam estratégias de construção artística para burlar o censor, como a alegoria, a linguagem simbólica ou figurada, compondo-se um enredo que se caracteriza por mais sugerir do que descrever ou mostrar, instalando uma determinada ambiguidade na leitura.

Os contos “Oásis” e “Eles” inserem-se nessa limitação da censura. Por um lado, ao recorrerem à alegoria para expressar um conteúdo de crítica social, passam despercebidos e liberados; por outro, determinadas palavras e segmentos narrativos, de uma compreensão literal, e em posição antagônica aos valores defendidos pela ordem vigente, são censurados. Assim, constituem duas narrativas vetadas parcialmente, mas não em sua totalidade.

“Oásis” é um conto em que o narrador relembra uma brincadeira da infância de três meninos. Consistia em imaginar que o avião em que estavam havia caído no deserto, a rua de suas casas, e então precisavam simular o calor escaldante na procura por peças de reposição. Na travessia do deserto, a rua, avistavam o portão branco do quartel, transfigurado pela imaginação infantil em um oásis. Iam até lá sem, entretanto, entrar, e encontravam as peças atrás de uma palmeira imaginária.

Essa brincadeira remete à infância concreta de Caio Fernando Abreu, como uma experiência vivida. De acordo com Callegari (2008), o escritor, aos sete anos, brincava de oásis com o irmão, José Cláudio Abreu, o primo, Luiz Carlos Moura, e o filho de agricultores, alcunhado negrinho Jorge. Estes dois últimos personagens integrantes da narrativa. A própria dedicatória do conto é para esses três meninos, lembrando e confirmando a prática usual de brincarem juntos.

A temática apresentada faz com que o conto se circunscreva, segundo a classificação de Bittencourt (1999), na vertente memorialista ou de reminiscência infantil, a qual possui diferentes formas de se realizar. No presente caso, o narrador revive a experiência como criança, adotando uma linguagem e um entendimento do ponto de vista ingênuo de menino, e pretere qualquer interferência de uma cognição adulta no relato, tornando-se assim um narrador consoante à criança.

Após brincarem várias vezes e inclusive terem conseguido entrar no quartel e deslumbrarem-se com seu interior, com a astuta tática de subornar o soldado de guarda com rapaduras, figurinhas, revistas e até fazê-lo se interessar pela empregada da casa, é introduzido um fato novo. Em uma tarde, os três meninos brincam de oásis e encontram o portão desguarnecido. Acostumados a entrarem e saírem sem serem notados, resolvem ingressar no espaço interno da guarnição militar. É então que se deparam com uma atividade incomum, pois “...carroças se chocavam, armas passavam de um lado para outro, soldados corriam e gritavam palavrões, o chão estava sujo de esterco, os cavalos todos enfileirados.” (ABREU, 2008, p. 33). A agitação anormal não é compreendida pelas crianças, as quais vão até uma sala desconhecida, onde encontram um aparelho com fios e microfone, provavelmente um meio de comunicação do exército. Entretidos com a descoberta, não percebem a chegada de dois militares, possivelmente oficiais de alta patente, pois eram “... soldados com fardas diferentes das dos outros, com penduricalhos coloridos nos ombros.” (ABREU, 2008, p. 33). O narrador consoante ao pensamento infantil, embora percebido em toda a narrativa, fica evidente nessa passagem, pois não possui o conhecimento da hierarquia militar simbolizada na farda diferenciada e nas indicações de patente nos ombros, tidas pela criança como “penduricalhos coloridos”.

Os dois oficiais de alta patente gritam, esbravejam e, por fim, um deles diz que “... ficaríamos presos até aprendermos a não nos meter onde não era da nossa conta.” (ABREU, 2008, p. 33). Não compreendendo que eram apenas três meninos inofensivos, o militar os põe em uma cela, uma prisão pequena e com uma janelinha gradeada. Os três ficam presos por algumas horas, sob intenso terror e se desesperam:

Jorge chorava, eu e Luiz nos encolhíamos contra as paredes. Pensamentos terríveis cruzavam a minha cabeça, pelotões, fuzilamentos, enquanto uma dor de barriga se tornava cada vez mais insuportável, até escorregar pelas pernas numa massa visguenta. (ABREU, 2008, p. 34)

A cena se assemelha a uma ação de tortura imposta aos meninos de forma arbitrária e truculenta, sem ao menos saberem o motivo para o castigo, causando tamanho terror que o narrador não consegue controlar o próprio corpo, tomado que está pelo temor. Nesse momento, é possível que pensemos na prisão e no desespero das crianças como um reflexo e uma refração da violência militar contra os considerados subversivos, muitas vezes presos sem explicação e submetidos à tortura.

Pela noite, são levados de volta para a casa dos pais em um jipe militar. Entre o recebê-los com alívio e efusões de alegria, o pai, a mãe e a empregada entram em severa discussão para saber quem é o culpado da situação. Todos se acusam e gritam com as crianças tal como os militares. O pai diz para a mãe que “... não podia dar atenção a seus faniquitos na hora em que o país atravessava uma crise tão grave.” (ABREU, 2008, p. 34). A fala do pai remete, possivelmente, já que o conto realiza-se com elementos ligados ao exército, a exemplo da agitação incomum vista pelos meninos, ao dia do golpe civil-militar, em 31 de março de 1964. Essa impressão é ratificada quando, mais tarde, o narrador ouve “... Jorge perguntando a Luiz o que era uma revolução...” (ABREU, 2008, p. 35). Assim, os elementos constituintes da narrativa adquirem uma relação de similitude que conflui para o golpe civil-militar, como podemos observar no esquema quartel agitado – prisão dos meninos – crise grave no país – revolução, esta uma palavra que Jorge pode ter ouvido no próprio quartel, afinal os militares denominavam a ação de 31 de março como revolução, e não golpe. Ou seja, temos um conjunto indicativo de que se trata do dia do golpe civil-militar no Brasil.

Ao final da narrativa, após passar pelo evento da prisão no quartel, o narrador tem a consciência de perder a imaginação livre e inocente da infância, ao afirmar que “... soube que nunca mais voltaríamos a brincar de encontrar oásis no fim das ruas. Embora fosse muito fácil, naquele tempo.” (ABREU, 2008, p. 35). Aqui se depreende, ao menos, duas possibilidades de leitura, não excludentes, assim explicitadas:

O acontecimento se deu no dia do golpe de 1964 que instaurou a ditadura no Brasil. Dessa forma, coincidem, no interior da narrativa, dois momentos traumáticos: um interno, vivido pelo garoto, e outro externo, vivido pelo País. No primeiro caso, a crise corresponde à superação da fase edênica do mundo infantil, com o abandono dos sonhos e da ingenuidade e o conseqüente ingresso no mundo real dos adultos. A crise externa, por sua vez, provoca um efeito homólogo, na medida em que a instalação do regime de exceção no Brasil fez desmoronar igualmente os anseios libertários de toda uma geração. (BITTENCOURT, 1999, p. 111)

Com base nessa postura explicativa, o evento traumático, tanto para a criança, quanto para o Brasil, configura-se no golpe de 1964, transfigurado no conto por meio de um reflexo e uma refração estética. A criança perde sua inocência e liberdade imaginativa, ao passo que o adulto compreende que, com a Ditadura em vigor, não mais seria possível brincar de oásis, ou seja, imaginar livremente. A expressão “Embora fosse muito fácil, naquele tempo”, em que o adjunto adverbial de tempo é separado por vírgula, põe ênfase em uma época antes do golpe, de liberdade, e evidencia que o depois seria de repressão autoritária das liberdades individuais, inclusive de criação imaginativa.

Portanto, o conto recorre a uma brincadeira infantil para operar um reflexo e uma refração do golpe civil-militar de 1964 e, por meio da perda da inocência infantil, alegoricamente, representar a perda da inocência na Ditadura, posto que todos seriam potenciais subversivos. Além disso, a crítica ao autoritarismo militar faz-se presente na violência com que são tratadas as crianças e, sobretudo, na afirmação final do narrador de que não mais seria possível brincar de oásis. Logo, a brincadeira infantil funciona como uma alegoria da liberdade do indivíduo, todavia cerceada pelos militares a partir de 1964.

Explicado dessa maneira, a narrativa poderia ter sofrido a censura em sua totalidade, em razão de criticar o exército segundo o contido no Decreto nº 20.493/1946 e no Decreto-Lei nº 1.070/1970. No entanto, como afirmamos anteriormente, a censura era limitada a uma leitura superficial, buscando elementos identificáveis literalmente e, por conseguinte, incapaz de perceber tal crítica. Acreditamos que, por isso, a narrativa foi liberada, excetuando-se um veto parcial, mais precisamente em uma palavra, “putas”, identificada como obscena e imoral segundo a legislação.

Na brincadeira de oásis, os meninos passavam por toda a rua, desde suas casas até o quartel, entendido esse espaço como o deserto imaginário. Na edição de 1975, com a censura, o segmento narrativo é assim apresentado: “A partir do colégio, as casas rareavam, e além de algumas pensões de mulheres não havia senão campo...” (ABREU, 1975, p. 20).

Já na edição de 1984, incluindo os trechos censurados, a redação é a seguinte: “A partir do colégio, as casas rareavam, e além de algumas pensões de *putas* não havia senão campo...” (ABREU, 2008, p. 31, grifo nosso).

A palavra “putas”, com sua significação classificatória pejorativa em face de uma moralidade convencional, seja da conduta sexual de uma mulher, seja da atividade de prostituição, encontra respaldo para ser censurada na codificação de censura, conforme o Decreto nº 20.493/1946 e o Decreto-Lei nº 1.070/1970, por potencialmente ofender o decoro público e pelo uso de linguagem obscena, sendo por isso censurada.

No segmento narrativo em que aparece, denota uma casa de prostituição, próxima da área militar, evidenciando uma realidade indesejada pelo governo militar, ou seja, a existência de prostituição no Brasil e, pela proximidade do quartel, uma sugestão de que os soldados poderiam ser frequentadores. Esse aspecto também se choca com as leis acerca de censura por induzir ao desprestígio das forças armadas e retratar conduta imoral, segundo os padrões de moralidade convencionalizados.

Ao retirar a palavra “putas”, ficando apenas “pensão de mulheres”, se desfaz a conotação imoral, pois então as pensões poderiam ser entendidas na narrativa como moradia

de mulheres: idosas, viúvas, solteiras ou estudantes. Com a censura de “putas” retira-se uma significação considerada obscena e imoral nos parâmetros da legislação sobre censura e preserva-se a instituição família, em conformidade com os preceitos autoritários da Doutrina de Segurança Nacional.

O conto “Eles”, analisado anteriormente em relação ao princípio dialógico de construção artística e da relação entre a literatura e a história, mas especialmente a construção alegórica da revolução contra as autoridades, no caso o governo militar, e, por isso, instalando um posicionamento axiológico de contestação ao *status quo*, poderia ser censurado por instigar contra as autoridades, por exemplo. Porém, essa leitura não foi efetuada pelo censor, lembremos uma vez mais as limitações da censura, e foi liberado para publicação em 1975, com exceção de um veto parcial.

Na edição de 1975, com o “corte” parcial, após os seres de luz serem mortos pelos habitantes da vila e liberarem uma substância clara que invadiu os sentidos de todos, induzindo uma ação sem restrições, livre de imposições construídas socialmente, os habitantes levaram tempo para se recuperar e ainda assim não plenamente, pois não seriam mais os mesmos. A passagem apresenta a seguinte redação: “Os habitantes da vila levaram muitos dias para voltarem ao normal, mas não voltaram...” (ABREU, 1975, p. 56).

Na edição de 1984, com o trecho censurado incluso, lê-se:

Os habitantes da vila levaram muitos dias para voltarem ao normal – depois dos homens terem provado do sexo de outros homens, e também dos peitos das mães e das irmãs, e de terem bebido dos pais o mesmo líquido de que foram feitos, e de terem cruzado com animais e se submetido à luxúria dos cães e dos cavalos e dos touros, e de terem possuído a terra e a palha como se fossem mulheres ou o reverso de homens iguais a eles –, mas não voltaram. (ABREU, 2008, p. 69)

O longo trecho censurado denota uma intensa atividade sexual em desacordo com as prescrições morais tradicionais e conservadoras. Há relações sexuais homoeróticas, entre os membros de uma mesma família, com animais, homens bebendo o sêmen dos próprios pais, fornicando com a terra e a palha, enfim, uma cena inteiramente contrária aos valores patriarcais, familiares e religiosos (cristãos), materializada em uma gigantesca orgia em absoluta liberdade de qualquer restrição social.

Essa passagem, na narrativa, encontra coerência como uma forma de enfatizar a loucura – tida como positiva – libertadora que se abateu sobre os habitantes do vilarejo após assassinares os seres de luz, cuja substância clara que se desprende de seus corpos provocou tal comportamento. Ao “cortá-la”, a censura ancorou-se no Decreto nº 20.493/1946 e no

Decreto-Lei nº 1.077/1970, pois poderia considerar a ação orgíaca como atentado à ordem pública, indução aos maus costumes e ofensa ao decoro público, em conformidade com os valores morais tradicionais.

Desse modo, mesmo nos vetos parciais efetuados pela censura, percebe-se o caráter intolerante do governo militar ante os comportamentos divergentes quanto à tradição. A liberdade de expressão é tolhida com base em leis arbitrárias, mas ainda assim, devido às limitações de capacidade interpretativa dos agentes censores, diversas narrativas de “O ovo apunhalado”, com forte teor de crítica social transformadas esteticamente pelo reflexo e pela refração do meio ideológico, foram liberadas, constituindo-se a obra em um objeto-signo portador de uma posição axiológica contestadora da ordem então vigente, em diálogo com o contexto material.

Com isso, acreditamos no êxito de nossa proposta, ou seja, explicar os motivos pelos quais “O ovo apunhalado” sofreu a ação da censura, com base na explicação da especificidade literária dos contos aliada a elementos extraestéticos, como o meio ideológico, salientando-se as leis sobre censura como ferramenta importante para objetivar os porquês dos vetos, totais ou parciais.

CONCLUSÃO

A obra “O ovo apunhalado”, de Caio Fernando Abreu, tomada no conjunto de seus vinte e um contos, caracteriza-se pela presença de narrativas em que a análise da consciência individual, do eu interior relaciona-se com a alteridade e com a realidade material das décadas de 1960 e 1970. Ou seja, aliada a uma linguagem carregada de subjetividade, o eu individual revela-se a partir do contato com outras personagens e situações problema de matiz social, como a questão dos valores morais conservadores. Além disso, temos um modo de representação enigmático, o qual recorre a elementos da ordem da alegoria e do fantástico no plano estético, modo este que instala um efeito de estranhamento diante de imagens oníricas e impregnadas de misticismo, como a recorrência de seres estranhos e indivíduos que trazem uma marca distintiva entre os demais. O contato com esses seres ou indivíduos provoca profundas alterações na interioridade das personagens, revelando-se então uma postura de inconformidade com a ordem social. Os contos analisados no decurso desse trabalho constituem, em nosso entendimento, uma amostra significativa para se compreender a obra como um todo nessa perspectiva.

Também devemos considerar que “O ovo apunhalado” se distancia da narrativa de matiz tradicional, do tipo realista, com uma linearidade bem definida, e adota estratégias estéticas que passam pela alternância da posição do narrador, provocando uma descontinuidade das cenas e ações intercaladas a fluxos de pensamento. Ao mesmo tempo, recorre a elementos alegóricos para expressar um conteúdo que dialoga com o contexto material da época. Em termos de linguagem, utiliza-se frequentemente do amálgama entre o coloquial e o formal, aparecendo seguidamente o uso de palavras consideradas obscenas, além de uma significativa simbologia que remete à polissemia. As referências a outras obras e autores, além de obras cinematográficas e musicais em suas narrativas colaboram para a efetivação do efeito estético, além de apontarem a transtextualidade e as relações interculturais da obra de Caio Fernando Abreu. É nesse panorama que se inscrevem as obras do escritor, nas quais o diálogo com o contexto em que vivia é perceptível não apenas nos conteúdos abordados, mas em toda a construção estética, unindo forma e conteúdo para expressar de maneira ímpar um sentimento de inconformismo diante da violência imposta pelo governo militar.

O diálogo, além de princípio de construção do objeto estético em harmonia com ideais de liberdade e democracia, permitindo às personagens uma autorrevelação e apreciação de uma problemática sob diferentes ângulos pessoais e sociais, também se evidencia em relação

ao contexto material, formado por um meio ideológico que reflexa e refrata as diretrizes da Doutrina de Segurança Nacional, notadamente os excessos autoritários da Ditadura Militar e as formas de oposição à mesma. O escritor, imerso nesse meio, seleciona elementos extraestéticos e reorganiza-os no plano narrativo por meio das operações de reflexo e de refração, tornando-os estéticos. Desse modo, “O ovo apunhalado” configura-se como um objeto-signo portador de um posicionamento axiológico com potencial formador de uma ideologia em oposição ao *status quo* instituído, e instigador de uma postura ativa perante o governo militar e seus preceitos. Dialeticamente, infere-se que ao autoritarismo e a violação das liberdades, caracteres sintomáticos do Brasil da Ditadura Militar, a obra literária edifica uma proposição de reflexão crítica do indivíduo, caracterizando-se como um libelo às liberdades, assim como a contracultura na época.

A censura, também um objeto-signo fruto do reflexo e da refração dos ideais de Segurança Nacional apregoados pelos militares, é materializada em leis e ações proibitivas. No caso das narrativas censuradas, total ou parcialmente, de “O ovo apunhalado”, revela a postura intolerante e restritiva das autoridades, ao mesmo tempo em que expressa o desacordo ideológico da obra com a realidade ditatorial. Com uma análise literária dos contos, em sua especificidade, e com a comparação com as proibições impostas pelas leis, foi-nos possível identificar objetivamente os motivos que podem ter levado à proibição de “Triângulo em cravo e flauta doce”, “Mas apenas e antigamente guirlandas sobre o poço”, “Oásis” e “Eles”, sem recairmos em uma simplificada ou subjetiva explicação, ambas pouco esclarecedoras. Ou seja, as narrativas reflexam e refratam o meio ideológico, por exemplo, a moral tradicional, de traços patriarcais, cristãos e essencialmente conservadora, mas é transfigurada no interior do plano artístico como um elemento negativo, o qual impõe sofrimento aos indivíduos, em contraste com uma postura preconizadora do agir livre. Portanto, há um questionamento da naturalização das normas morais e um indicativo de que elas são passíveis de mudança, uma vez que construções sociais. Esse questionamento da moral tradicional também é perceptível na temática do incesto, na concessão de voz a um narrador que se diferencia da tradição de narrar, na dicotomia imobilismo *versus* movimento, presente em várias narrativas, entre outros. O acesso a depoimentos, prefácios e cartas do escritor auxilia a formar essa compreensão e explicação da especificidade literária de sua obra. No contexto da Ditadura Militar, tudo isso é repudiado pelas autoridades governamentais, uma vez que entendem que uma divulgação de tais ideias poderia ameaçar a ordem social, e assim a segurança da nação, sendo, por isso, censuradas de acordo com prévia legislação de matiz autoritário.

Pela análise comparativa entre texto literário e texto jurídico também percebemos as limitações da censura, posto que circunscrita a elementos de primária identificação no texto, mas incapacitadas para perceber a crítica social quando expressa de forma mais sutil, por exemplo, com o uso da alegoria. Assim, diversas narrativas, mesmo contendo um posicionamento axiológico antagônico aos ditames do governo militar, foram liberadas para publicação. Evidentemente, as características da censura que apontamos constituem um esboço, uma vez que restrita a apenas uma obra literária, embora extremamente significativa, sendo que um estudo mais pormenorizado de um *corpus* ampliado de textos censurados e da ação do censor seria de contribuição inegável tanto na área da literatura, quanto da história.

Por tudo isso, entendemos que Caio Fernando Abreu foi um ator social de relevância na contestação à Ditadura Militar e seus valores. Sua obra “O ovo apunhalado”, assume a condição de uma micropolítica, expressa um sentimento de insatisfação quanto ao contexto infraestrutural e superestrutural do Brasil das décadas de 1960 e 1970, sendo censuradas as narrativas em que esse sentir foi formalizado de maneira mais evidente.

Por fim, compreender as razões que levaram ao veto de contos de Caio Fernando Abreu, além de permitir um melhor entendimento da construção artística do escritor, seu pensamento em prol do ideal de liberdade, tanto no interior do texto literário, quanto em relação ao contexto material, e da característica autoritária e violenta da Ditadura Militar, instiga para que façamos uma reflexão crítica em relação aos tempos hodiernos. O ato de censura no período militar explica-se, como o demonstramos no corpo deste trabalho, em razão da retórica da Segurança Nacional e efetiva-se objetivamente com base nas leis sobre censura, para coibir mensagens consideradas indesejadas pelo governo. Mas não se justifica de modo algum. Sobretudo se tomarmos por princípio o direito natural de liberdade dos indivíduos. Assim, também não se justifica a persistência de leis acerca de censura, oriundas do período militar, em um Brasil democrático (pós-ditadura), como o Decreto-Lei 1.077/1970, ainda não revogado. Desse modo, o entendimento das ideologias do passado, expressas de modo singular na literatura, reafirma nosso ideal de compreender as ideologias do presente, e perseguir uma *práxis* de transformação, iniciada justamente pela crítica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. **O ovo apunhalado**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro / Globo, 1975.

____. **Caio 3D: O essencial da década de 1970**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

____. **O ovo apunhalado**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

____. **Ovelhas Negras**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado**. 2.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil (1964-1984)**. Tradução de Clóvis Marques. 3.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.

AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-78)**. Bauru: Edusc, 1999.

ARQUIDIOCESE DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Brasil: nunca mais**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Vieira. 7.ed. São Paulo: Hucitec, 2010a.

____. **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)**. Tradução de Aurora Bernardini et al. 6.ed. São Paulo: Hucitec, 2010b.

____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010c.

____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, M; VOLOCHÍNOV. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. Tradução de Michel Laud et al. 13.ed. São Paulo: Hucitec, 2012.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin: conceitos chave**. São Paulo: Contexto, 2012. p.191-200.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Paulinas, 2005.

BIEDERMANN, Hans. **Dicionário ilustrado de símbolos**. Tradução Glória Pachcoal de Camargo. 10. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1999.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. **O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999.

BIZELLO, Aline Azeredo. **Caio Fernando Abreu e a ditadura militar no Brasil**. In: Nau Literária. n°01, Vol. 01. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Julho-dezembro, 2005. p.1-11.

BOBBIO, Norberto. **Estado, Governo, Sociedade**: por uma teoria geral da política. Tradução Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BRASIL. **ATO INSTITUCIONAL N° 5**, de 13 de dezembro de 1968. Disponível em <www6.senado.gov.br/ListaNormas.action?numero=5&tipo_norma=AIT&data=19681213&link=s>. Acesso em: 20 mar. 2013.

_____. **DECRETO N° 20.493**, de 24 de janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Disponível em <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=77528&norma=104221>. Acesso em: 20 mar. 2013.

_____. **DECRETO-LEI N° 314**, de 13 de março de 1967. Define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social e dá outras providências. Disponível em: <www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/De10314.htm>. Acesso em: 20 mar.2013.

_____. **LEI N° 5.536**, de 21 de novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Disponível em: <www6.senado.gov.br/legilacao/ListaTextoIntegral.action?id=93514&norma=118512>. Acesso em: 05 fev.2013.

_____. **DECRETO-LEI N° 1.077**, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Disponível em: <www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1970-1979/decreto-lei1077-26-janeiro-1970-355732-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 05 fev.2013.

_____. **DECRETO N° 69.845**, de dezembro de 1971. Regulamenta a Lei n° 5.726, de 29 de outubro de 1971. Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=96504&norma=120954>. Acesso em: 05 fev.2013.

CALLEGARI, Jeanne. **Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável**. São Paulo: Seoman, 2008.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: Estudos de Teoria e História Literária. 11.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CARNEIRO, Andreia da Silva. **Indivíduo, história e sociedade em O ovo apunhalado de Caio Fernando Abreu**. Dissertação. (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Ceará, 2009.

CHAPLIN, Letícia da Costa. **O ovo apunhalado e Morangos Mofados: retratos do homem contemporâneo.** Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 26.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COMBLIN, J. **A Ideologia da Segurança Nacional: O Poder Militar na América Latina.** Tradução de Veiga Filho. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

DIP, Paula. **Para sempre teu, Caio F.** – cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Record, 2009.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária.** Tradução Matheus Corrêa. São Paulo: Unesp, 2011.

FAGUNDES, C. de Loyola Cabral. **Censura e liberdade de expressão.** São Paulo: Record, 1974.

FARACO, Carlos Alberto. O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin: dialogismo e polifonia.** São Paulo: Contexto, 2012. p.95-111.

_____. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: conceitos chave.** São Paulo: Contexto, 2012. p.37-60.

FIGUEIREDO, Lucas. **Ministério do Silêncio.** Rio de Janeiro: Record, 2005.

GASPARI, E. **A ditadura escancarada.** São Paulo: Cia das Letras, 2002.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos. A literatura de segunda mão.** Trad. Cibele Braga et alii. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GINZBURG, Jaime. **Exílio, Memória e História: notas sobre Lixo e purpurina e Os sobreviventes de Caio Fernando Abreu.** In: Literatura e Sociedade, nº 1. Universidade de São Paulo, 1996. p.37-45.

_____. **Escritas da Tortura.** In: Diálogos Latinoamericanos. nº003. Universidade de Aarhus. 2001. p.131-146.

_____. **Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo.** In: O eixo e a roda. Vol.15. Universidade Federal de Minas Gerais. 2007. p.43-54. (disponível em www.lettras.ufmg.br/poslit).

_____. **O narrador na literatura brasileira contemporânea.** In: Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane. Vol. 2. 2012. p. 199-221.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital.** Tradução Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz da Silva e Guacira Lopes Louro. 11.ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2011.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Hedra; Unicamp, 2006.

KOTHE, Flávio. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

MARCHEZAN, Renata Coelho. Diálogo. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin: outros conceitos chave**. São Paulo: Contexto, 2010. p.115-131.

MARX, KARL; ENGELS, F. **A ideologia alemã**. Tradução Luis Cláudio de Castro e Costa. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

MEDVIÉDEV, P. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica**. Tradução de Sheila Camargo e Ekaterina Américo. São Paulo: Contexto, 2012.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PORTO, Luana Teixeira. **Morangos Mofados, de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

_____. **Ovelhas negras: transgressão, violência e sofrimento**. In: Revista Literatura em debate. Vol. 7. N° 12. Universidade Regional Integrada (URI). p. 247-262.

PORTO, Ana Paula; PORTO, Luana Teixeira. **Caio Fernando Abreu e uma trajetória de crítica social**. In: Revista Letras, n° 62. Universidade Federal do Paraná, 2004. p.61-77.

SILVA, Golbery do Couto e. **Geopolítica do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

STOPPINO, M. Ditadura. In: BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PAQUINO, G. **Dicionário de Política**. Volume 1. Tradução de Carmem Varriali et al. 13. ed. Brasília: UNB: 2008.

WEBER, Max. **Ciência e política: duas vocações**. Tradução Leonidas Hegenberg e Octany da Mota. 18. Ed. São Paulo: Cultrix, 2011.