

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Alyne Rehm

Dodecaedro

Repressão e resistência

Porto Alegre
2011

Alyne Rehm

Dodecaedro: repressão e resistência

Trabalho de conclusão apresentado junto ao Curso de Letras – Português e Literatura de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na área de Teoria Literária, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Márcia Ivana de Lima e Silva

Porto Alegre

2011
Alyne Rehm

Dodecaedro: repressão e resistência

Trabalho de conclusão apresentado junto ao Curso de Letras – Português e Literatura de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na área de Teoria Literária, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Márcia Ivana de Lima e Silva

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Márcia Ivana de Lima e Silva
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof^a. Dr^a. Claudia Luiza Caimi
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof^a. Mestra Marcia Cristina Roque Corrêa Marques
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, 15 de julho de 2011.

Agradeço ao Professor Doutor Enrique Padrós, pelo caminho indicado; à Professora Doutora Sueli Souza dos Santos, pela paciência ao atender minhas consultas e pelas carinhosas sugestões; a Fausto Richetti Blanco, pela ajuda de última hora; e à amiga e cúmplice Lilhana Belardinelli, pelos cafés repletos de conversas inteligentes que me despertaram maiores curiosidades e reflexões a cerca da História e me fizeram entender a incompletude do discurso.

A Maciel Goelzer, *ad infinitum*.

Será possível plantar morangos aqui?

Achava que sim.

Que sim.

Sim.

Caio Fernando Abreu

Resumo

O presente trabalho analisa a novela “Dodecaedro”, de Caio Fernando Abreu, quanto a uma possível leitura alegórica do período histórico que compreende o Brasil durante a ditadura militar. Para tanto, o Brasil pós-64 é brevemente exposto, tendo como enfoque a repressão, motivo pelo qual a linguagem – tanto dos meios de comunicação quanto da literatura – obrigou-se à renovação, valendo-se de artifícios que pudessem dizer aquilo que não podia ser dito, burlando a censura e a tortura, como é o caso da alegoria, a qual, devido ao seu caráter polissêmico, permite tal leitura. Referente à análise do texto, observa-se, através da fala de Caio F., as alegorias que indicam repressão e resistência, tendo como alicerce a construção de Mikhail Bakhtin de enunciação. Chevalier

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu, Ditadura Militar Brasileira, Alegoria.

Abstract

This work analyses the novel "Dodecaedro", written by Caio Fernando Abreu, with a possible allegorical reading of the Brazil's dictatorial years. The post-1964 situation of Brazil is briefly exposed, focusing repression, which is the reason that language - used by both communication media and literature - was forced to be renewed, using some artifices that could say what was prohibited at that time, circumventing censorship and torture, as the case of allegory, which, by its polysemic nature, allows this kind of reading. Regarding the text analysis, it can be observed in Caio Fernando Abreu's constructions the allegories that indicate repression and resistance, having Mikhail Bakhtin enunciation concept as a base.

Keywords: Caio Fernando Abreu, Brazilian Military Dictatorship, Allegory.

Sumário

Introdução	10
(1) Tempo-espaço	12
(1.1) É proibido dizer	13
(1.2) Aqui se diz, aqui se paga	19
(2) Dizer o outro	22
(3) Dodecaedro	26
(3.1) O Brasil pós-64	28
(3.2) A Décima Terceira Voz	28
(3.3) Os Doze	32
Considerações finais	42
Referências Bibliográficas	43

Introdução

A partir da segunda metade do século XVII, a imaginação tem sido estudada por desempenhar função interpretativa da História, de forma que a relação entre História e Literatura é alterada, passando esta a local de crítica social daquela.

Mas nem sempre é possível falar sobre a História abertamente, mesmo que por meio da Literatura. Isso acontece, sobretudo, em regimes de Segurança Nacional, sendo necessário à Literatura modificar sua linguagem para falar sobre uma História não oficial, uma História que, para o governo, deveria ficar trancada em porões até morrer, até desaparecer completamente.

O uso de estruturas fragmentadas, de construções ambíguas, de imagens, de metáforas, de símbolos e de alegorias como ferramentas de comunicação daquilo que não pode ser dito abertamente possibilita à Literatura denunciar o que a História quer manter escondido. É isso o que a literatura brasileira faz em tempos de ditadura militar. Diversos autores denunciam e criticam o que acontece no Brasil pós-64 através de suas obras literárias, muitas vezes censuradas por atentarem contra a moral e aos bons costumes da sociedade (conservadora) brasileira.

Ao olhar à novela “Dodecaedro”, de Caio Fernando Abreu, pensando junto com Mikhail Bakhtin que “a palavra é o modo mais puro e sensível de relação social” (BAKHTIN, 2006, p. 34) e tendo consciência dos fatos ocorridos durante o período histórico em que foi escrita, podemos observar como o autor denuncia as inquietudes de sua geração através de sua obra ao falar de seus sentimentos, ao expor suas experiências, denúncia composta pelas vozes que o cercam. Isso permite que a novela em questão seja lida alegoricamente.

Para tanto, no primeiro capítulo será apresentado um breve histórico da repressão durante os anos da ditadura militar brasileira, tendo como enfoques a censura e a tortura, motivos pelos quais a linguagem obrigou-se à renovação, utilizando recursos que permitissem dizer aquilo que não podia ser dito.

Dentre estes recursos, encontra-se a alegoria, a qual, devido ao seu caráter polissêmico, permite à Literatura burlar os censores da repressão, pois possibilita outras leituras que não a literal. Junto à alegoria, estará o símbolo, cujo, assim como em uma pintura impressionista, será apenas pincelado de maneira sutil. O todo dessas pinceladas remeterá a algo maior do que cada uma delas, se vistas

isoladamente: a união de cada pincelada formará uma imagem. Da mesma forma, a união dos sentidos a que os símbolos remetem levará às alegorias. Assim, o presente trabalho não visa trabalhar com o caráter simbólico de certos elementos do texto, mas sim utilizar-se dele para um melhor entendimento da alegoria na obra “Dodecaedro”.

A análise da novela se dará no terceiro capítulo, onde serão observadas, através da fala de Caio F., as alegorias que indicam repressão e resistência, análise esta alicerçada na simbologia encontrada em Chevalier e na construção de enunciação de Mikhail Bakhtin.

(1) Espaço-tempo

*Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue*
Gilberto Gil & Chico Buarque

Brasil. Década de 60. A imagem de exótico paraíso tropical e de país de gente feliz e sensual, ora representado por Carmen Miranda ora pela Garota de Ipanema, somada à inspiração de líderes de ligas camponesas do Nordeste, de setores do movimento estudantil, de alguns oficiais subalternos e de militares da caserna, de ativistas militantes dos movimentos operários e de intelectuais de esquerda na intransigência do novo regime cubano preocupa os líderes da Guerra Fria nos Estados Unidos (GREEN, 2009, p. 25).

Em agosto de 1961, com a renúncia repentina de Jânio Quadros, “político inconstante de tendências direitistas” (*Idem*), os ministros militares se opõem à posse do sucessor imediato do presidente, o então vice-presidente João Goulart, de orientação populista e esquerdista. Apesar das manobras dos civis e dos generais de direita, Jango é empossado presidente da república em setembro de 1962, promovendo, durante sua permanência frente ao país, uma série de reformas nacionalistas, entre elas, uma modesta reforma agrária e a limitação das remessas de lucros das empresas estrangeiras.

Insatisfeitos, operários, camponeses, estudantes e esquerdistas unem forças na exigência de mudanças radicais no quadro social do país. Também insatisfeitos, os apoiadores do *status quo* político, econômico e social do Brasil se preocupam com o rumo à esquerda que o governo está tomando.

Dada a insatisfação interna e externa ao país, diversos setores da sociedade brasileira, incluindo o Exército, a Marinha e a Aeronáutica, se unem contra o governo, favorecendo o Golpe de Estado que, apoiado por Washington sob comando de Lyndon Johnson, em 1º de abril de 1964, derruba Goulart e leva os militares, representantes do conservadorismo, ao poder. Está instaurada a ditadura militar no Brasil, dando início a um governo de mais de 20 anos de repressão. Conforme expõe Claudia Wasserman (2004), apesar “de ter sido desfechado em nome da Segurança Nacional e da promessa de defesa e respeito às normas

democráticas, o golpe de 1964 inaugurou um período de insegurança e arbítrio” (p. 27).

As notícias que partem do Brasil para o resto do mundo dão a entender que o novo governo defendera a democracia contra um golpe comunista. Sob essa prerrogativa, Atos Institucionais são decretados, buscando combater o comunismo e o socialismo. Mais tarde, Leis de Segurança Nacional são sancionadas, enquadrando qualquer pessoa que, sob o ponto de vista dos militares, as desrespeitem, sendo estas pessoas acusadas de subversão e de promoção do comunismo no Brasil. Através da Lei 4.341, é fundado o Serviço Nacional de Informações (SNI) que “para os assuntos atinentes à Segurança Nacional, operará também em proveito do Conselho de Segurança Nacional”¹, tendo como objetivo “criar e coordenar um banco de dados a serviço da Segurança Nacional”, como dito em Wasserman (p.41).

No mesmo ano, deixando Santiago do Boqueirão para trás, Caio Fernando Abreu muda-se para Porto Alegre, para terminar o colegial e preparar-se para o vestibular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, visando ingresso no curso de Letras.

(1.1) É proibido dizer

A imprensa sofreu fortemente com as Leis de Segurança Nacional, sendo constantemente acusada de envolvimento com partidos de esquerda. Por vezes, as acusações eram verdadeiras, visto que alguns jornais alternativos portavam clandestinamente a voz do comunismo entre os militantes do movimento. Isso fez com que a vigilância e a perseguição aos meios de comunicação e aos jornalistas aumentassem.

De cunho restritivo, em 1967, ano em que Caio ingressa nos cursos de Letras e de Teatro, ambos da UFRGS, é sancionada a Lei de Imprensa (Lei nº 5.250/67), a qual “regula a liberdade de manifestação do pensamento e de informação” (FICO, 2004, p. 371-372), objetivando punir os meios de comunicação e os jornalistas avessos ao regime militar. Nela consta:

¹. Lei 4.341 extraída de <http://www.jusbrasil.com.br> – Acessado em 05/05/2011.

Art. 1º É *livre* a manifestação do pensamento e a procura, o recebimento e a difusão de informações ou idéias, por qualquer meio, e *sem dependência de censura*, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer.

§ 1º Não será tolerada a propaganda de guerra, de processos de subversão da ordem política e social ou de preconceitos de raça ou classe.

§ 2º O disposto neste artigo não se aplica a espetáculos e diversões públicas, que ficarão sujeitos à censura, na forma da lei, nem na vigência do estado de sítio, quando o Governo poderá exercer a censura sobre os jornais ou periódicos e empresas de radiodifusão e agências noticiosas nas matérias atinentes aos motivos que o determinaram, como também em relação aos executores daquela medida (*Idem*. Grifos meus).

O primeiro artigo da lei afirma que há liberdade de manifestação do pensamento e de informação, “sem dependência de censura”, porém, limitações sobre aquilo que não se pode – logo, naquilo que não está dito, aquilo que, talvez, se possa – manifestar estão expressas no primeiro parágrafo. Já no segundo parágrafo, está presente a declaração de que espetáculos e diversões públicas sofrerão censura sob a forma da lei, a qual será aplicada à imprensa em caso de decreto de estado de sítio.

A tentativa de controle do Estado sobre todo pensamento manifestado e sobre toda informação divulgada fica ainda mais evidente no sétimo artigo, onde podemos ler:

Art. 7º *No exercício da liberdade de manifestação do pensamento e de informação não é permitido o anonimato*. Será, no entanto, assegurado e respeitado o sigilo quanto às fontes ou origem de informações recebidas ou recolhidas por jornalistas, radiorepórteres ou comentaristas.

§ 1º *Todo jornal ou periódico é obrigado a estampar*, no seu cabeçalho, o nome do diretor ou redator-chefe, que deve estar no gozo dos seus direitos civis e políticos, bem como indicar a sede da administração e do estabelecimento gráfico onde é impresso, sob pena de multa diária de, no máximo, um salário-mínimo da região, nos termos do art. 10.

§ 2º Ficará sujeito à apreensão pela autoridade policial todo impresso que, por qualquer meio, circular ou for exibido em público sem estampar o nome do autor e editor, bem como a indicação da oficina onde foi impresso, sede da mesma e data da impressão (*Idem*. p. 373. Grifos meus).

Ainda referente à da Lei de Imprensa, no Capítulo III, que trata dos abusos no exercício da liberdade de manifestação do pensamento e de informação, encontramos:

Art. 12 Aqueles que, através do meio de informação e divulgação, praticarem *abusos* no exercício da liberdade de manifestação do

pensamento e informação ficarão sujeitos às penas desta Lei e responderão pelos prejuízos que causarem.

Parágrafo único. São meios de informação e divulgação, para os efeitos deste artigo, os jornais e outras publicações periódicas, os serviços de radiodifusão e os serviços noticiosos (*Idem*. p. 374. Grifos meus).

Não sendo o bastante a limitação de assuntos, é preciso também destinar cada pensamento, cada informação a uma fonte bem determinada sob pena de responder à lei por abusos cometidos, sem dizer o que se entende por abuso. Além de intimidar jornalistas e escritores, essa prática repressiva de controle visa combater a panfletagem clandestina, disseminadora de ideias diferentes às difundidas pelo governo.

Ainda em 1967, durante o primeiro ano de faculdade, com apenas 19 anos, Caio escreve o romance *Limite Branco*. ???

A Lei nº 5.536 é decretada em 1968, ano em que Caio Fernando Abreu abandona a universidade e muda-se para São Paulo para integrar a primeira equipe de jornalistas da revista *Veja*. Essa lei “dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura e dá outras providências”².

Não satisfeitos, ainda em 1968 os militares atingem o extremo do autoritarismo ao implantarem o Ato Institucional nº 5, o golpe dentro do golpe, que confere ao presidente da república poderes absolutos obtidos através do controle repressor em âmbitos legislativo, executivo e judiciário. O Congresso Nacional é fechado por quase um ano, muitos parlamentares são cassados, a liberdade democrática é suspensa, a censura e a tortura contra opositores do governo são institucionalizadas, o direito a *habeas corpus* é suprimido. O governo não está mais preocupado apenas com a esquerda; o governo está preocupado com os próprios componentes do governo: todos são inimigos em potencial.

Com o AI-5, a censura adquiri caráter legal, passando a limitar ainda mais a liberdade de expressão e a selecionar ideologicamente a produção cultural, artística e científica do Brasil: para alguns, além da Leis reguladoras da liberdade de manifestação do pensamento e de informação e dos manuais contendo normas e assuntos proibidos para publicações, censores passam a fazer parte da rotina da imprensa, instalados nas dependências das redações; para outros, apenas recomendações do deve e do que não deve ser publicado. A censura como um todo

². Lei 5.536 extraída de <http://www.jusbrasil.com.br> – Acessado em 05/05/2011.

amputa com maior brutalidade a imprensa e as artes a partir do decreto do AI-5, porém com maior ou menor intensidade dependendo do assunto, da forma como ele é abordado e de como o veículo de divulgação reprimido suporta a opressão.

Em 1969, o General Emílio Garrastazu Médici assume o governo do Brasil. As práticas e políticas do governo tornam-se cada vez mais violentas: qualquer cidadão suspeito de prática subversiva pode ser perseguido, preso, torturado e morto. Nesse período, professores, estudantes, jornalistas, artistas, intelectuais, religiosos e militares avessos ao regime militar são alvos da repressão. Dentre os artistas perseguidos pela polícia política do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), encontra-se Caio. Por participar de passeatas e de reuniões de grupos de oposição, ele é perseguido. O escritor então se exila em Campinas, na Casa do Sol, sítio da amiga e também escritora Hilda Hilst.

Cada vez mais e mais intensamente a censura busca o silenciamento absoluto dos meios de comunicação, quaisquer que sejam. Entretanto, em meio a leis, decretos-leis, atos institucionais e atos complementares, não há nada nessa busca que enquadre claramente a imprensa dentro das normas censórias. Dessa forma, em 1970, é elaborado um decreto sobre a censura prévia de livros e periódicos, “visando proteger a instituição família”, preservando-lhe “os valores éticos” e assegurando “a formação sadia e digna da mocidade”. Ele trata, também, de punir quaisquer atitudes que atentem contra a moral e os bons costumes da sociedade brasileira. No Decreto-Lei nº 1.077/70, que, como já referido, “dispõe que não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes” (FICO, 2004, p. 390), podemos ler:

Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação.

Art. 2º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior.

[...]

Art. 7º A proibição contida no artigo 1º dêste Decreto-Lei aplica-se às diversões e espetáculos públicos, bem como à programação das emissoras de rádio e televisão.

Parágrafo único. O Conselho Superior de Censura, o Departamento de Polícia Federal e os juizados de Menores, no âmbito de suas respectivas competências, assegurarão o respeito ao disposto neste artigo (*Idem*. Grifos meus).

A censura a diversões publicadas existe desde 1946, aplicada pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas, criado no Estado Novo com o intuito de censurar determinados comportamentos que atentem contra a moralidade. Com a Lei nº 1.077/70 ela é reformulada, passando a ser entendida como ato político, tendo como alvo todas as formas de expressão: livros, filmes, músicas, teatro, propagandas publicitárias, revistas, jornais e quaisquer meios de divulgação de informação, como imprensa escrita, televisão e rádio. Revistas recreativas são acusadas de “publicações obscenas” e programas televisivos de atentar contra “a moral e aos bons costumes”, pois, como consta no próprio decreto, ao estimularem a licença e ao insinuarem o amor livre, os valores da sociedade brasileira correm riscos de serem destruídos, já que “o emprego desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional” (*Idem*).

Apesar de “parecer exagero”, Caio Fernando Abreu começou “a escrever ficção com 6 anos de idade”, desde que aprendeu a ler e escrever (DIP, 2009, p.100). Porém, é apenas na década de 70, em meio aos anos mais violentos do regime militar, que ele, indignado quanto à portaria do Ministério sobre a censura de livros, submete à censura os originais de seu livro, *Inventário do Irremediável*³, coletânea de contos que abordam a solidão e o medo, a qual é publicada em 1970 e recebe o prêmio Fernando Chinaglia da União Brasileira de Escritores (UBE).

Caio deixa São Paulo e parte em direção ao Rio de Janeiro em 1971, ano em que publica o romance *Limite Branco*⁴, que trata da busca pela identidade, tão descaracterizada pelo regime militar. Trabalha nas revistas *Manchete* e *Pais & Filhos*. Nessa época, ele é preso mais de uma vez: numa praia em Santa Catarina, onde foi visitar a amiga Graça Medeiros, que estava escondida, é preso, apanha muito, mas não a entrega; no Rio de Janeiro, a polícia bate no apartamento em que ele mora em Santa Teresa, e ele é preso por porte de maconha que, segundo o autor, foi plantada. Novamente, apanha muito e é solto (DIP, 2009, p.137/143).

Devido à perseguição da polícia política, ainda em 1971, fugindo precipitadamente – como conta em carta datada de 23 de dezembro do mesmo ano destinada a Vera e Henrique Antoun (ABREU, 2005, p. 302) – Caio retorna a Porto

³. Publicado originalmente pela editora Movimento (RS), 1970. Com o título alterado para *Inventário do Ir-remediável*, tem sua 2ª edição publicada pela editora Sulina (RS), 1995.

⁴. Publicado originalmente pela editora Expressão e Cultura (RJ), 1971.

Alegre, onde fica até 1973, ano em que ele busca exílio em Estocolmo e em Londres. Retorna ao Brasil em 1974, quando o General Ernesto Geisel toma posse. A partir de então, entre os anos de 1974 e 1978, o Brasil tem o maior número censuras decretadas: centenas – se não milhares – de livros, de filmes, de peças de teatro, de músicas, de cartazes, de jingles e de diversas outras produções artísticas ou culturais são proibidos (SILVA, 2004, p. 15).

Michele Rossoni Rosa (2004) cita que, relativo às atividades censórias,

foram abertos inúmeros Inquéritos Policiais Militares (IPMs), que resultaram na prisão de importantes intelectuais e artistas; [...] publicações consideradas subversivas foram recolhidas das estantes das livrarias e das bibliotecas; [...] limitaram-se de forma bastante intensa os canais de acesso de intelectuais e artistas ao público (*Idem*, p.115).

Dentre as produções proibidas, encontra-se *O ovo apunhalado*⁵, coletânea de contos escritos entre 1969 e 1973 que denuncia o momento histórico pelo qual passa o Brasil através de alegorias. Criticando a sociedade desumanizada pelo consumo, o livro não passa pela censura por ser um “atentado aos bons costumes” (DIP, 2009, p. 172), sendo publicado apenas em 1975, ainda assim, “tão apunhalado que [...] três contos” são censurados, “algumas palavras fortes” são cortadas e a capa é proibida (p.141).

A cerca dessas proibições, podemos ler em Deonísio da Silva (1989):

Períodos históricos marcados por ciclos autoritários reprimiam as manifestações literárias e artísticas no conjunto de uma repressão maior à cultura propriamente dita, sendo que estes vetos estariam amparados na repressão política mais abrangente, exercida com maior vigor na vigência de certos autoritarismos devidamente tipificados (p. 21).

Muitas discussões em torno da legalidade da censura são feitas atualmente. Legal ou ilegal, o que importa, de fato, é que a imprensa compactua com a censura no momento em que a obedece, em que se cala. Entretanto, nem todos são capazes de seguir as normas impostas, desrespeitando-as através de alguns artifícios, de forma que diversos “romances tentam compensar literariamente a análise explícita e brutal da violência na ditadura, do terrorismo e do processo modernizador, por meio de uma técnica de ficção muito avançada, no trabalho com o fragmento, a montagem e a metalinguagem” (CHIAPPINI, 1998, p. 203).

⁵. Publicado originalmente pela editora Globo (RS), 1975.

Visando essa compensação, em 1977 Caio publica *Pedras de Calcutá*⁶, buscando a denúncia através de imagens enigmáticas. O mesmo ocorre com *Morangos Mofados*⁷, publicado em 1982.

Mas não só a literatura busca essa compensação. Na luta contra o silenciamento encontramos a música, o cinema, o teatro, bem como movimentos sindicais e estudantis. Uns burlam a censura com sucesso; outros são perseguidos, presos, torturados e, muitas vezes, desaparecidos, mortos.

(1.2) Aqui se diz, aqui se paga

Podemos pensar que o regime militar brasileiro divide-se em dois momentos: de 1964 a 1968, quando o foco é a manutenção da segurança nacional, a qual se dá combatendo o suposto comunismo e promovendo o – também suposto – desenvolvimento econômico; e de 1968 em diante, quando, a partir do AI-5, o presidente da República passa a dispor de poderes absolutos. No primeiro momento, a censura persegue apenas aqueles que mantêm contato com forças consideradas subversivas, como sindicatos e uniões estudantis; já no segundo momento, toda e qualquer forma de expressão, incluindo manifestações artísticas, ganha caráter subversivo, colocando em risco a segurança nacional, pois, muito mais do que atentar contra a moral e os bons costumes da sociedade brasileira, atentam contra o governo e contra a ordem por ele imposta, visto que, expressas por intelectuais, as artes manifestam tudo aquilo que a imprensa não pode noticiar.

Para a Lei de Segurança Nacional, o inimigo não é apenas uma pessoa física, mas todas as relações que essa pessoa mantém, pois elas indicam a potencialidade de uma organização clandestina com intuítos revolucionários. Não é preciso integrar um movimento de qualquer ordem (sindical, estudantil, artístico) para ser suspeito de ideia/ação subversiva; basta apenas participar de uma passeata, de um evento, onde alvos dos órgãos de controle estejam presentes para passar à condição de alvo também, sendo fichado e investigado pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) ou mesmo pelo Destacamento de Operações de Informações –

⁶. Publicado originalmente pela editora Alfa-Omega (SP), 1977.

⁷. Publicado originalmente pela editora Brasiliense (SP), 1982.

Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), como aconteceu com Caio no final dos anos 1960:

Não cheguei a ser preso. Eu tinha 19 anos. Assinei uns manifestos, fui a comícios e ia a passeatas mais para ver a Norma Bengell vestida naqueles seus vestidos Paco Rabanne do que para protestar. Eu era um menino. (DIP, 2009, p. 127)

Mais tarde, já nos anos 1970, Caio é preso no Rio de Janeiro e em Santa Catarina. Nas duas situações ele apanha muito, mas logo é solto.

A subversão, entendida qualquer ideia/atividade (política) contrária ao regime militar, deve ser controlada, controle este que se dá através da tríade investigar-prender-torturar.

No *Projeto Brasil: Nunca Mais*, coordenado pela Arquidiocese de São Paulo, Dom Paulo Evaristo Arns sintetiza a tortura em

tudo aquilo que deliberadamente uma pessoa possa fazer a outra, produzindo dor, pânico, desgaste moral ou desequilíbrio psíquico, provocando lesão, contusão, funcionamento anormal do corpo ou das faculdades mentais, bem como prejuízo à moral. (ARNS, 1985, p. 282)

Apesar de oficial, a prática da tortura é negada, pois, ferramenta de desumanização, viola os Direitos Humanos. Entretanto, documentos oficiais que buscam a legalização da repressão fornecem testemunhos indiscutíveis sobre torturas, desaparecimentos, assassinatos de presos políticos, julgamentos tendenciosos, como pode ser observado na fala de um dos presidentes da república durante o regime militar, General Ernesto Geisel:

Acho que a tortura em certos casos torna-se necessária, para obter confissões. [...] Não justifico a tortura, mas reconheço que há circunstâncias em que o indivíduo é impelido a praticar a tortura para obter determinadas confissões e, assim, evitar um mal maior. (Relatório Azul, 1997, p. 284)

Sob a premissa de evitar um mal maior, a tortura é usada como forma de obtenção rápida da verdade durante interrogatórios de pessoas suspeitas de atividades contrárias aos interesses do regime militar. Alguns torturados não resistem às sessões de tortura a que são submetidos. Aos que resistem, como relatado no *Projeto Brasil: Nunca Mais*, restam sequelas de ordem física e psicológica, impossibilidade de distinguir o real do imaginário e tentativas de suicídio (ARNS, 1985).

Grande parte das acusações aos réus se refere à militância em organização partidária proibida, seguida da acusação de participação em ação violenta ou armada. Apesar de existirem em menor número, algumas acusações se dão por manifestação de ideias por meios artísticos (p. 87).

(2) Dizer o outro

Assim é, se lhe parece.
Pirandello

A leitura de um texto, muito mais do que decodificação de sinais gráficos, entre tantas outras possibilidades – dadas as correntes teóricas –, pode ser entendida como produção de imagens: um texto tende a suscitar imagens; a literatura tende a produzir imagens mentais.

Podemos observar em Aristóteles que,

no que concerne à alma pensante, as imagens tomam o lugar das percepções diretas; e, quando a alma afirma ou nega que essas imagens são boas ou más, ela igualmente as evita ou as persegue. Portanto, a alma nunca pensa sem uma imagem mental (ARISTÓTELES *apud* MANGEL, 2001, p. 21).

Sartre (2008) chegou à conclusão de que "a imagem é *um certo tipo de consciência*. [...] A imagem é consciência *de alguma coisa*" (p. 137. Grifos do autor). Já para Jung (*apud* SAMUELS, 1988), a imagem,

sem dúvida, realmente expressa conteúdos inconscientes, mas não o todo deles, apenas aqueles que estão momentaneamente constelados. Essa constelação é o resultado da atividade espontânea do inconsciente, por um lado, e da momentânea situação consciente, pelo outro [...]. A interpretação de seu significado, portanto, não pode partir nem do consciente exclusivamente nem do inconsciente exclusivamente, mas somente do relacionamento recíproco destes (*Idem*).

Assim, a interpretação daquilo que a palavra é e daquilo que ela pode ser se dá através das relações interna e externa do leitor com o texto. Ativando seu poder de imaginação, o leitor busca soluções através da construção imagética daquilo que lhe é apresentado no texto.

Quando a imagem é alegórica, pode suscitar uma imagem mental que, se lida de forma literal, causa estranhamento, tirando o leitor de sua zona de conforto e levando-o a buscar respostas fora do texto.

Para Barthes (2004), existem dois tipos de texto:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela está ligado a uma prática confortável da leitura.
Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), *faz vacilar as bases históricas,*

culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (p. 20-21. Grifos meus).

Essa sensação de estranhamento que tira o leitor de seu conforto, de sua acomodação, e o faz entrar em crise com a linguagem, pode advir, segundo Kothe (1986), de “estrangeiras ideias abstratas que aparecem e comparecem concretamente no texto” (p. 5). Estas representações concretas, entendidas como alegorias, querem dizer alguma outra coisa além delas mesmas, ultrapassando seu sentido literal, visto que dizem mais do que parecem dizer à primeira vista, pois “alegoria significa, literalmente, dizer o outro” (p. 6-7), ou ainda, como em Grawunder (1996), “interpretar um sentido primeiro [...] como outra coisa, atribuindo-lhe outros sentidos” (p. 19).

Embora nem sempre remeta ao visível, a imagem, para Joly (1996), toma alguns traços emprestados do visual e depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou que a reconhece (p.13). Nesse processo de produção e de reconhecimento entram os conhecimentos do sujeito, que permitem que ele se aproxime ou se afaste do sentido alegórico.

Polissêmica, a alegoria carrega em si a multiplicidade semântica, permitindo diferentes interpretações dependendo das vivências de quem com ela se depara. Apesar dessa amplitude, nem todas as leituras são autorizadas⁸. Dizendo o outro, a alegoria dá abertura a interpretações diversas. Conhecer as condições de produção de um texto, o autor, o contexto histórico-social-cultural (caso o leitor não seja contemporâneo à obra), pode delimitar as possibilidades de interpretação, programando a leitura e orientando o entendimento.

Pensando a alegoria como representação imagética, para Bittencourt (1994), “[...] a fotografia [aqui, alegoria] está embebida em subjetividade no que diz respeito

⁸. Sob a luz da estética da recepção, Vincent Jouve (2002) postula que um mesmo texto pode ter diversas leituras, mas não qualquer leitura: nem todas as leituras são autorizadas. Existe um pacto entre texto e leitor, contrato este que programa a leitura, mas não a fecha, fornece orientação ao leitor de como este deve proceder. Assim, pontos de certeza são encontrados no texto, os quais Jouve define como pontos de ancoragem, que auxiliam o leitor a não se deslocar do texto e de seus sentidos, como, por exemplo, referências sociais e culturais. Em oposição aos pontos de certeza, existem os pontos de incerteza, possibilitando ao leitor o preenchimento de lacunas encontradas no texto através de formações imaginárias que, ao longo da leitura, se confirmarão ou não. Esse preenchimento será diferente a cada leitor, a cada leitura (mesmo o leitor sendo o mesmo), pois depende do conhecimento prévio de cada um, estando cada um inserido social e culturalmente em um contexto histórico/externo, sendo a historicidade e a exterioridade constituintes do próprio leitor.

à interpretação das imagens, não podemos negar que a subjetividade está presente também no processo de criação da imagem [...]” (p. 229). Sob esse ponto de vista, pensando na subjetividade, é possível observar como a construção de sentido está tanto em quem produz, quanto em quem recebe a imagem, seja essa produção uma tela, uma fotografia, uma escultura, um texto, uma alegoria.

Soma-se à fala de Bittencourt a construção bakhtiniana de enunciação (BAKHTIN, 2006). Ela possui natureza social (p.111) e sua estrutura é completamente determinada pela situação social mais imediata, assim como pelo meio social mais amplo e, por assim dizer, a partir do seu próprio interior (p.115-116). Já a construção de expressão é, na “sua mais simples e mais grosseira definição: tudo aquilo que, tendo se formado e determinado de alguma maneira no psiquismo do indivíduo, exterioriza-se objetivamente para outrem com a ajuda de algum código de signos exteriores” (p. 113). A enunciação comporta, assim, duas facetas: o *conteúdo*, de ordem interior, e sua *objetivação exterior* para outrem ou para si mesmo (p.113.Grifos do autor). Dessa forma, o modo de produção da alegoria, bem como sua forma de construção, define a concretização da ideia que ela representa, pois, como modo de significação, ela remete a outro elemento – que não o elemento primeiro – a partir da apreensão e da interpretação do mundo de quem a postula e de quem a lê, podendo remeter a uma realidade história ou mesmo uma outra realidade ficcional.

Na busca pela compreensão da alegoria como construção de sentido, enxergando-a como imagem fragmentada, vale estender o que Barthes (1984) definiu para a fotografia como *Studium* e como *Punctum*, sendo este um detalhe, um objeto parcial (p.69) que possui uma força de expansão (p.73) ao se observar uma fotografia [no caso em questão, ao se construir a imagem mental da alegoria], e aquele, um interesse vago, da ordem do gosto/não-gosto, e reconhecendo-o, encontram-se as intenções do fotógrafo [aqui, do autor], entra-se em harmonia com elas, aprovando-as ou desaprovando-as, mas sempre compreendendo-as (p. 47-48).

Podemos, então, observando a força de expansão do *Punctum*, pensá-lo como símbolo, constituinte do cerne da vida imaginativa (CHEVALIER, 1990, p. XII), e no símbolo, por sua vez, como possibilidade constitutiva da alegoria. SANTOS (1990) propõe que o símbolo traduz o mundo (entendendo, aqui, mundo como Cosmo), e que a alegoria traduz a realidade (entendendo, aqui, realidade como imanência) (p.18). Ou seja, o símbolo pretende um caráter universal, geral; já a

alegoria, um caráter particular. Dessa forma, a construção/interpretação da alegoria, representante de uma determinada particularidade dentro de uma também determinada realidade, pode se dar através do emprego de simbolismos, entendendo os símbolos como representantes universais que, quando lidos sob um espaço-tempo delimitado, tem seus sentidos deslizados e adequados àquele momento particular, indo ao encontro e reforçando o sentido das alegorias.

Chevalier (1990), citando Henri Corbin, faz a seguinte observação:

A alegoria é uma operação racional que não implica passagem a um novo plano do ser nem a uma nova profundidade de consciência; é a figuração, em um mesmo nível de consciência, daquilo que já pode ser bem conhecido de uma outra maneira. O símbolo anuncia um novo plano de consciência, que não o da evidência racional; é a chave de um mistério, o único meio de se dizer aquilo que não pode ser apreendido de outra forma; ele jamais é explicado de modo definitivo e deve sempre ser decifrado de novo [...]. (p. XVI. Grifos meus)

Os símbolos possuem a “propriedade excepcional de sintetizar, numa expressão sensível” (p. XIV), influências do consciente e do inconsciente de cada homem, remetendo-os a uma outra consciência, propondo enigmas; as alegorias, por serem operações racionais, os decifram. Assim, a subjetividade de uma leitura simbólica, quando racionalizada de forma sócio-histórica, pode desencadear a objetividade de uma leitura alegórica. Podemos interpretar uma palavra-expressão-imagem simbolicamente para compreendê-la alegoricamente, transformando os valores virtuais em valores reais.

Sob um viés sociológico, a alegoria na literatura – local de crítica social e política –, em meio a um regime autoritário, surge como modo de dizer libertador: funciona como espaço de mediação de ideias, possibilitando a manifestação do pensamento, podendo revelar um universo contextual outro que não o manifestado formalmente. Dessa forma, ela permite que a parte da história sonogada pelos censores seja expressa, revelando uma visão sociopolítica da e para a sociedade. A alegoria fornece outra face dos acontecimentos, pois, como afirma Grawunder (1996), o texto alegórico institui-se analogicamente, representando mais de uma realidade, oferecendo mais de uma informação, possibilitando àquele que o lê o exercício como *ser* histórico (p. 28. Grifo meu).

(3) Dodecaedro: repressão e resistência

*O que hoje é drama, sempre, amanhã
estará quieto na memória.*

Caio Fernando Abreu

Brasil, 1983, anos finais da ditadura militar brasileira. “Dodecaedro”, conto, novela ou, ainda, noturno – como o próprio autor gostava de chamar os três textos que compõem o livro – abre *Triângulo das Águas*, Prêmio Jabuti 1984, tendo como pano de fundo as condições socioeconômica, política, cultural e humana que imperam no Brasil durante a ditadura militar. Através da utilização de símbolos como elementos constitutivos das alegorias presentes, as quais acobertam uma realidade histórica, Caio Fernando Abreu narra acontecimentos em um sítio afastado da capital, onde doze pessoas se encontram e vivem experiências a partir de um evento anunciado por uma delas, evento este que modifica o comportamento de cada um dos personagens, alterando, também, o funcionamento da casa como um todo.

Em 1991, o livro ganhou uma reedição com apresentação do próprio Caio. Sob o título *Para não gritar*, ele fala um pouco a respeito de cada uma das três histórias neste texto de abertura. A partir disso, sabemos que “Dodecaedro começou a nascer nos feriados de carnaval passados perto de Itu [no interior paulista], no sítio de Ana Maria Braga e Ninho Moraes” (ABREU, 2007 p. 11).

Ainda seguindo o relato do autor, “Dodecaedro” é excessivamente fragmentado, com linguagem rebuscada, repleta de adjetivos, sendo esta, quiçá, “a maneira inadequada” que ele encontrou, “na época, de dar formas ao que talvez não passasse de uma dramatização dos arquétipos astrológicos” (p. 13).

As construções arquetípicas representadas pelos símbolos por trás das palavras-expressões-imagens vão muito além, permitindo mais do que uma leitura simbólica, pois as delimitando em um determinado tempo e em um determinado espaço, podemos fazer uma leitura alegórica de um passado recente da história do Brasil: repressão e resistência.

Quando Adorno (2003) fala sobre a obra de Kafka, diz que

por meio de choques, ele destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida. Seus romances [...] são a resposta antecipada a uma constituição do mundo no qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não

permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação. (p. 61)

O mesmo acontece em “Dodecaedro”, onde “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma”. (ADORNO, 1993, p.16). Através da utilização de alegorias e de uma linguagem fragmentada, Caio percebe a realidade à sua volta e a manifesta em seus textos.

Mas de nada vale falar de repressão se esta fala for lida como uma mera narração, sem causar reflexão, conscientização de fatos marcantes – muitas vezes, de forma negativa – suprimidos da história oficial. O tipo de linguagem empregada para falar sobre o que aconteceu pode levar o leitor a uma zona de passividade, fazendo-o ler o que se apresenta com naturalidade, sem questionamento, sem espanto, sem choque, não deixando transparecer as reais dimensões e consequências dos fatos ocorridos. É preciso chocar o leitor através da linguagem para causar um desconforto próximo ao causado pelo repressor ao reprimido, pelo torturador ao torturado, levando o leitor da passividade à atividade, causando reflexão para que, quem sabe, se impeça que isso aconteça novamente.

Pensando em Bakhtin (1981), quando ele diz que “o *centro* organizador de toda enunciação, de toda expressão, não é interior, mas exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo” (p. 123-124. Grifos do autor), podemos pensar que o contexto político em que Caio Fernando Abreu está inserido se reflete, de alguma forma, em sua obra, conforme pode ser observado no comentário do professor Jaime Ginzburg:

Caio Fernando Abreu ainda está por ser compreendido em um dos seus lados mais fortes, a política. Escritor de resistência, não sem contradições, é responsável por alguns dos principais momentos de lucidez crítica com relação à opressão do regime militar na ficção brasileira. (DIP, 2009, p. 137)

No ensaio Intitulado “Escritas da Tortura”, o professor Jaime Ginzburg (2001) expõe “a ideia de que o regime ditatorial no Brasil exigiu mudanças nas condições de produção literária, incluindo renovações de linguagem e rupturas com valores tradicionais” (p. 136). Sob este ponto de vista, podemos pensar na alegoria utilizada na construção de “Dodecaedro” como um recurso para representação do regime autoritário e realização de crítica política.

(3.1) O Brasil pós-64

“Dodecaedro”,

Forma geométrica de um sólido convexo de 12 faces pentagonais. [...] O poliedro de 12 faces deriva do pentagrama: 12 pentagramas que se toquem por um lado e se liguem por uma espiral compõem, uma vez direitos no espaço, o sólido conhecido como dodecaedro. [...] *ele tem o papel de exprimir o universo todo. [...] O dodecaedro não é só a imagem do Cosmo, ele é o seu número, a sua fórmula, a sua Idéia.* [...] É a realidade profunda do Cosmo, a sua essência. Pode-se dizer, sem que isso implique força de expressão, que *o dodecaedro é o próprio Cosmo.* (CHEVALIER, 1990, p. 344-345. Grifos meus)

é composto por doze personagens anunciados por fragmentos de uma décima terceira voz. Cada um dos trechos subsequentes aos fragmentos retrata um personagem especificamente, sua posição quanto ao que acontece, bem como seu relacionamento com os outros personagens e suas funções dentro da casa onde todos se encontram aprisionados.

Simbolicamente, a imagem do dodecaedro pode ser lida como expressão do Cosmo. Enquadrando a leitura simbólica do dodecaedro no período que compreende mais de 20 anos de ditadura no país, essa figura geométrica de 12 faces pode, também, ser lida como alegoria do Brasil pós-64.

Vem ao encontro da leitura alegórica da figura do dodecaedro como o Brasil no período da ditadura militar a representação simbólica de casa, a qual “está no centro do mundo, ela é a imagem do universo” (p. 196). A casa, para Bachelard (1988), “é nosso canto no mundo. [...] É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo” (p. 112). Dessa forma, quando a casa é fechada, podemos pensar alegoricamente no fechamento do Brasil em 1964.

(3.2) A Décima Terceira Voz

Referente ao número treze (12+1), lemos em Chevalier (1990) que,

desde a Antiguidade, o número 13 foi considerado como mau agouro. [...] A Cabala enumerava 13 espíritos do mal. [...] *O décimo terceiro em um grupo, no entanto, também na Antiguidade, aparece como o mais poderoso e o mais sublime.* [...] Treze corresponderia a um sistema organizado e

dinâmico, mas determinado e particular, não universal; *seria como que a chave de um conjunto parcial e relativo*. [...] Poder gerador, seja ele bom ou mau. [...] o treze determina uma evolução fatal em direção à morte, em direção à consumação de um poder. [...] do ponto de vista cósmico, a iniciativa do 13 é antes de tudo má, visto que a ação da criatura – não harmonizada com a lei universal – só pode ser cega e insuficiente; é uma unidade perturbando o equilíbrio das variadas relações no mundo [...] a Morte, décimo terceiro arcano superior no tarô: não significa um fim, mas um recomeço após a conclusão de um ciclo: $13=12+1$ [...] de uma forma geral, esse número corresponderia a um recomeço, com nuança pejorativa que seria antes um refazer do que um renascer de algo. [...] (12+1). (p. 902-903. Grifos meus)

Fugindo “à ordem e aos ritmos naturais do universo”, a Décima Terceira Voz, sempre destaca em itálico, pode ser compreendida como a voz do próprio autor, Caio Fernando Abreu, “o mais poderoso e o mais sublime” do grupo de doze pessoas que se encontram na casa: 12 (pessoas) +1 (Caio Fernando Abreu).

A posição “+1” fica clara no Quarto Fragmento da Décima Terceira voz, onde se lê a confirmação de que Caio estava entre as pessoas na casa e de que não fazia parte daquele grupo, deixando-o pela necessidade de escrever. Ele era o décimo terceiro, mas não fazia parte daquilo: “Eu era o décimo terceiro. E estava mudo” (ABREU, 2007, p. 30).

Quando lidos como um único texto, os fragmentos expõem as condições de produção de “Dodecaedro”, como se observa no Primeiro Fragmento: “Da casa chegavam uns acordes obsessivos de piano. E da memória, juntos, me brotavam uns versos falando dos cães” (p. 19). Esses acordes de piano aparecerão ao longo do texto repetidas vezes; esses versos sobre os cães, na epígrafe – como será exposto logo mais.

Assim como o “treze corresponderia a um sistema organizado e dinâmico, mas determinado e particular, não universal” (CHEVALIER, 1990, p. 902-903), a Décima Terceira voz, compreendida como a fala do próprio Caio, é um sistema por ele organizado e por ele determinado sob o seu ponto de vista, “conjunto parcial e relativo” (*Idem*).

Ainda no Primeiro Fragmento, Caio fala do sítio em Itu:

Era carnaval, pleno carnaval. Eu precisava voltar, elas queriam nascer, eu não as conhecia. Sabia apenas que estavam cercadas, que eram doze, que havia um rio, um mato, um piano tocando sem parar dentro da casa branca. No início da noite, no fim do verão. (*Idem*)

Já no Segundo Fragmento, sabemos sobre o que está sendo narrando e

sobre a súbita volta para a capital paulista, a “Grande Cidade Vazia”, em pleno carnaval

Estou contanto a história deles [...] eles queriam nascer, eu voltei na manhã seguinte para a Grande Cidade Vazia. O cimento das avenidas da Grande Cidade Vazia cheio somente de serpentinas, restos de confetes, [...] máscaras partidas. Era de manhã. [...] Então comecei. (p. 23)

pois, como o próprio autor relata, “foi tão intenso o primeiro lampejo que [precisou] voltar a uma São Paulo deserta, sentar na máquina e começar imediatamente a filtrar o que apenas se esboçava” (DIP, 2009, p. 207).

Ao longo do Terceiro Fragmento aparece o questionamento quanto à necessidade “[d]as explicações, [d]as memórias, [d]os mitos” (ABREU, 2007, p. 26) para dar corpo àquilo que está contando. Como já referido, estas explicações, estas memórias e estes mitos são o excesso de fragmentação, a linguagem rebuscada, adjetivada, e, até, inadequada que Caio encontrou “para dar formas ao que talvez não passasse de uma dramatização dos arquétipos astrológicos” (p. 13), pontos estes que o próprio autor expõe na apresentação da segunda edição de *Triângulo das Águas* (1991).

Um hotel homônimo ao bairro carioca de Santa Tereza, possível local onde Caio se exila para escrever as três novelas de *Triângulo das Águas*, é referido no Quarto Fragmento: “tenho vontade de trazê-la para cá, para cima do morro em Santa Tereza” (p. 30). Nova referência a Santa Teresa é feita no Sexto Fragmento: “[...] quero continuar aqui, onde está constantemente amanhecendo” (p. 37).

Enquanto escreve, a Décima Terceira Voz está sozinha em meio a lembranças. Lembra-se do sítio do carnaval de tempos passados e relata essas lembranças sob seu ponto de vista. “A casa é um dos maiores poderes de integração para o pensamento, as lembranças e os sonhos do homem” (BACHELARD, 1988, p. 113). Lembrando-se da casa, podemos ler referências à tortura e à censura tanto no Quinto quanto no Sexto Fragmentos: “Talvez me bata outra vez contra as grades da janela até me levarem para a mesa de choques” (ABREU, 2007, p. 33). O choque elétrico era um dos instrumentos de tortura mais comuns, tecnicamente descrito como “[...] dois fios longos que são ligados ao corpo, normalmente nas partes sexuais, além dos ouvidos, dentes, língua e dedos [...]” (ARNS, 1985, p. 34). E ainda: “[...] as pessoas olham com suspeita minha cabeça raspada: as cicatrizes expostas denunciam que estive lá” (ABREU, 2007, p. 36-37).

Como o torturador que alerta o torturado sobre a ineficácia da resistência, também no Nono Fragmento a repressão é mostrada:

Tua alma me interessa menos que o cheiro do teu suor. [...] Pára de te debater, não vais aguentar. A mulher dos comprimidos já te olhou desconfiada. A garganta dói [...] A cabeça pesa [...] Tens que desmenti-los um por um. [...] Pára de sonhar coloridices. (p. 47)

Historicamente, a agressão aos suspeitos de divulgarem ideias contrárias ao governo militar brasileiro, bem como a qualquer indivíduo de comportamento/postura diferente do que a sociedade conservadora prega como correto, inicia no momento da abordagem, a qual se faz de forma violenta, sem justificativas, até mesmo através de sequestros, como pode ser observado em um dos relatos encontrados no livro *Brasil: Nunca Mais*: “[...] fomos surpreendidos, de madrugada, pela ação de uma caravana policial [...] estava eu dormindo, quando acordei com o som de tiros de revólver [...]” (ARNS, 1985, p. 79). Em “Dodecaedro”, há uma situação semelhante descrita no Oitavo Fragmento: “Vieram da noite, eram muitos [...] Talvez mais do que doze, muito mais, incontáveis todos esses dozes, já faz tempo. Às vezes sonho com eles. Com todos. Com quem nem conheço” (ABREU, 2007, p. 43).

”O treze determina uma evolução fatal em direção à morte, em direção à consumação de um poder” (CHEVALIER, 1990, p. 902-903), esta morte, entretanto, pode ser vista como o décimo terceiro arcano superior no tarô, que simboliza a morte não como um fim, mas como um recomeço ao fim de um ciclo. Assim, dizendo que é “difícil conciliar a manhã de fora com a treva de dentro” (ABREU, 2007, p. 40), No Sétimo Fragmento encontramos uma indicação da busca pela renovação, pelo renascimento, pela transformação interior que os doze personagens trancados na casa buscam: “seres à procura da verdade e de um sentido para suas existências” (DIP, 2009, p. 252).

O mesmo busca parte da sociedade da década de 1980, década em que Caio Fernando Abreu escreve “Dodecaedro”. No texto, os personagens fragmentados refletem uma sociedade desacreditada, pois o sistema repressor a privou de liberdade por muito tempo, gerando indivíduos desprovidos de individualidade, introspectivos, fechados em si, fechados para o mundo, já que qualquer pensamento autônomo diferente/divergente ao do governo é considerado subversivo e passível de punição. Ainda assim, os doze na casa procuram renovar-se, procuram renascer, procuram se apegar a qualquer ideal, a algum sonho, a lembranças que se

transformam em esperança.

O caminho para a renovação, para o renascimento, aparece novamente no Décimo Primeiro Fragmento, quando lemos que, talvez, ao contar a história deles, estaria renovado: “Pensei que se denunciasses a perdição deles me livraria da minha” (p. 54).

Entendendo a língua como Bakhtin a entendia, ela é uma visão de mundo, uma opinião concreta (LIMA E SILVA, 2000, p. 44). Conforme informações contidas no Décimo Fragmento, “a culpa não existe. A mentira não existe” (ABREU, 2007, p. 50). Essa inexistência de culpa e de mentira mostra como o autor percebe o mundo que o cerca, destruído pelo regime militar.

Por fim, o Décimo Segundo Fragmento guarda a certeza de não ter atingido a renovação, o renascimento, mas, ainda assim, guarda também uma nova tentativa, um recomeço constante, que pode ser entendido como resistência.

(3.3) Os doze

Chevalier (1990) descreve o número doze da seguinte forma:

Doze é o número das divisões espaço-temporais. [...] O doze simboliza o universo no seu curso cíclico espaço-temporal. [...] Doze é, em definitivo, e sempre, o número de uma realização, de um ciclo concluído. Assim, no Tarô, o Enforcado (XII) assinala o fim de um ciclo involutivo [...]. (p. 348-349) Com o duodenário (12), o princípio da diferenciação (2) aparece na unidade cósmica (1) para organizá-lo em seus aspectos variados e em suas relações normais, [...] com o 12, a dualidade organiza a unidade [...] (p. 959).

Assim, transcendendo a leitura simbólica do número doze a uma leitura alegórica, cada um dos personagens é um pentagrama que, unidos de alguma forma, resultam num dodecaedro, representando o universo no seu curso cíclico espaço-temporal em busca da conclusão de um ciclo involutivo, representando, alegoricamente, bem como a figura da casa, o Brasil pós-64. Temos, então, três figuras (dodecaedro, casa, doze pessoas) que apontam para um símbolo (universo), o qual, por sua vez, indica uma mesma alegoria (Brasil).

As reações dos brasileiros frente ao sistema opressor da ditadura são as mais diversas: alguns concordam, outros discordam e calam, outros discordam e lutam e outros, ainda, vivem em completa alienação. O mesmo acontece em “Dodecaedro”:

Linda se limita a sorrir dos cães; Ísis, a comer bombons; Arthur tranca todas as portas, espatifa as xícaras no chão da cozinha; Martha limita-se a levantar uma das sobrancelhas e a fazer cálculos; Marcelo diz que todos estão perdidos e se tranca em seu quarto, isolando-se dos demais; o mesmo faz Anaís, trancando-se no quarto com seus licores, seus incensos, seus búzios; Ricardo diz que precisam fazer alguma coisa; Júlio caminha de um lado para outro, fumando sem parar, “como se estivesse aflito para dizer algo que não podia ser dito” (ABREU, 2007, p. 44); como quem busca entendimento, “Virgínia terminava um mapa, traçando riscos retos, azuis ou vermelhos, com quadrados ou triângulos, entre os planetas” (p. 27) Entretanto, todos ignoravam quanto tempo os cães permaneceriam lá fora.

Os doze personagens, assim como a Décima Terceira Voz, podem ser entendidos como pontos de vista particulares e como formas diferentes de lidar com um mesmo evento. Esses treze (12+1) possuem perfis opostos aos considerados adequados à sociedade brasileira conservadora e defensora da moral e dos bons costumes, pois são homens e mulheres fragmentados – como anuncia a Décima Terceira Voz –, sem identidade definida, que se relacionam livremente com o sexo, com as drogas, conferindo à novela uma fragmentação que descentraliza o foco narrativo. Ora a Décima Terceira voz revela as condições de produção da novela, as quais – possivelmente – dizem respeito ao passado do autor, ora os doze personagens contam o que acontece na casa, cada qual relatando os acontecimentos através de suas impressões, que também contêm informações sobre possíveis experiências passadas de Caio Fernando Abreu.

* * *

O autor abre “Dodecaedro” com um poema de Henrique do Valle⁹, “Uma flor num buraco de calçada”, como epígrafe. Elementos do poema se repetirão logo no início da novela, quando Raul, primeiro personagem a ser apresentado, diz que “estava na cozinha fazendo chá de ervas do campo quando soltaram os cachorros

⁹. Henrique do Valle, poeta dos anos 70, sobrinho de João Goulart, carregava em sua vida e em sua obra o sentimento de estranhamento quanto à existência humana, sentimento comum entre poetas que, como ele, deparavam-se, buscando resistir, com uma realidade violenta, vazia. Morreu em 81, com 21 anos apenas, acreditando que “os sonhos dificilmente podem ser ressuscitados individualmente, quando o que está em questão é a falta de liberdade de expressão e a busca de identidade de indivíduos cercados pela opressão”. (VALLE)

<http://ofazedordeauroras.blogspot.com/2010/02/henrique-do-valle.html> - Consultado em 30/03/2011

loucos” (ABREU, 2007, p. 20). Essa passagem da novela diz respeito a um hábito do autor, pois “desde os tempos de Londres, Caio consumia chás, de todos os tipos, desde o mate [...] até chás chineses, japoneses, ingleses, naturais, alternativos, os mais variados.” (DIP, 2009, p. 261). “Em sua casa sempre havia um bule de chá de ervas, no fogão, e vários tipos de folhas plantadas no jardim [...]” (p. 262).

Assim como Caio F., que “adorava fazer o número chá de ervas” (*Idem*), Raul mistura diversas plantas. Entre elas está a “arruda no galhinho colocado atrás da orelha para afugentar maus espíritos”, pois eles “estão soltos, imunes aos axés” (ABREU, 2007, p. 20). Sem conseguir “ficar atento a mais nada além dos passos e dos uivos dos cães rondando a casa” (*Idem*), o personagem lembra “de quando ainda estava tudo em aparente paz” (*Idem*) e de como ele havia disposto as doze xícaras coloridas em volta do bule branco, destinando cada uma, por sua cor, a um dos outros personagens e tomando a branca como sua (*Idem*).

A ideia de que as doze xícaras, bem como as doze pessoas, representam os doze signos do zodíaco que, por sua vez, simbolizam o Universo é reforçada quando Raul aponta “o bule branco com as doze xícaras coloridas em volta, pedindo [a Marília] que não deixasse ninguém quebrá-las. Todos correm perigo” (p. 28-29) Ela tenta. Os cães uivam cada vez mais próximos. Arthur, martelo entre os dedos, quebra primeiro o bule, depois, uma a uma das xícaras coloridas. Ele tenta proteger uma das xícaras, mas seus gestos não correspondem à sua vontade (*Idem*).

A xícara, devido à sua abertura em cima, pode, ainda, ser entendida como vaso: “apoderar-se de um vaso equivale a conquistar um tesouro. Quebrar um vaso significa aniquilar pelo desprezo o tesouro que ele representa. [...] O vaso encerra, sob diversas formas, o elixir da vida: é um reservatório de vida” (CHEVALIER, 1990, p. 931-932). Assim, quando Arthur quebra as xícaras, quebra também a ordem daquele universo que as doze xícaras-pessoas-signos representam: a violência no Brasil está instaurada através do governo militar.

Entendendo alegoria como “representação concreta de uma ideia abstrata” (Kothe. 1986, p. 6), as doze xícaras com cores diferentes umas das outras (cada cor representando um signo do zodíaco¹⁰) representam concretamente, mais uma vez, a

¹⁰. A ideia de que cada uma das xícaras representa um dos signos do zodíaco se dá devido as diferentes cores de cada uma delas, bem como as diferentes cores de cada um dos signos. Cada signo zodiacal possui características específicas, as quais podem ser observadas na descrição de cada um dos personagens de “Dodecaedro”. Como cada personagem tem uma xícara de uma cor diferente das demais a ele destinada e a ele são atribuídas características bem marcantes – também

ideia de Cosmo; a soltura dos cães loucos, mais do que a figura dos militares, representa a realidade cotidiana do Brasil durante a política de Segurança Nacional: a repressão, violência a serviço do estado, contrapondo-se e perturbando a ordem natural do Cosmo (dodecaedro/casa), levando ao desaparecimento e ao extermínio nos porões da ditadura todos aqueles que se opõem à ordem imposta pelo regime militar. Assim pode ser entendida a soltura dos cães, abordagem súbita, sem aviso, violenta, impossibilitando qualquer reação e reprimindo a todos.

Quem soltou os cães? Por quanto tempo os cães ficariam soltos lá fora? Por quanto tempo eles ficariam presos lá dentro? Por quanto tempo a repressão privaria a sociedade da liberdade? Conforme aparece na fala de Marília, mais cedo ou mais tarde, isso acabaria:

[...] se soubéssemos controlar a nós mesmo, ao nosso terror, [...] nada aconteceria. Amanhã, depois, dentro de uma semana, um mês, os cães morreriam e poderíamos novamente abrir a casa, sair par o sol. [...] Lera [...] que a raiva corrói aos poucos o cérebro deles. Não resistem muito. (ABREU, 2007, p. 29).

Privado do centro da pessoa humana – a liberdade –, quando Marcelo, segundo personagem a ganhar voz, diz “Tentei me concentrar somente em um corpo, um rosto, um sexo, mas os doze sobrepunham-se, inclusive o meu, sem ordem, no ritmo do gesto sem controle” (p. 26), podemos pensar a alienação total do próprio corpo, imposta pela tortura, tornando-o estrangeiro ao próprio indivíduo (ARNS, 1985, p. 282), bem como na ruptura de identidade que ela provoca (GINZBURG, 2001, p. 140).

Márcia Ivana de Lima e Silva (2000) observa que, para Bakhtin, é através da palavra que o homem elabora sua concepção de mundo, seu entendimento de si e dos outros; a palavra é o material privilegiado da consciência e da comunicação cotidiana (p. 41/43), de forma que

a seleção linguística do autor manifesta sua consciência individual, sua visão de mundo, seu posicionamento ideológico, mas igualmente o dos outros membros do corpo social a que pertence, já que toda palavra é carregada de intencionalidade relacional. (p. 43-44)

diferente das atribuídas ao demais na casa –, pode-se associar a cor dessa xícara a um determinado signo do zodíaco, devido às qualificados que o portador dela possui.

Assim, quando Marcelo diz que “com o sexo é que [sente]” (ABREU, 2007, p. 23), e quando Ricardo diz uma corrente de energia percorreu os outros quando ele tirou do bolso o quadrado de papel vegetal, no qual pequenos grãos brilhavam como sóis, levando um a tirar da cintura um punhal marroquino, outro a trazer um espelho, outro ainda a acender uma vela (p. 42), Caio representa toda uma geração que perdeu a inocência dos anos de 1950/1960, experienciando a liberdade sexual e experimentando diversos tipos de drogas nas décadas de 1960/1970. Geração essa da qual ele próprio fez parte, vivendo como hippie, ora no Rio de Janeiro, onde chegou “a passar uma semana inteira sem fazer nada, sem comer”, dormindo na praia do Leme (DIP, 2009, p. 140), ora em Londres, onde amanhecia “em saunas mistas coletivas [...] O sexo era livre, com os exageros normais dos momentos revolucionários” (p. 160). Nas palavras do próprio Caio:

Sou uma pessoa clichê. Nos anos 50, andei de motocicleta e dancei rock. Nos anos 60, fui preso como comunista. Depois, virei hippie e experimentei todas as drogas. Passei por uma fase punk e outra dance. Não há nenhuma experiência clichê de minha geração que eu não tenha vivido. (FRANCO, 1996, p. 1)

Na busca pela fuga, enquanto Marília, “entre todas essas pessoas” (ABREU, 2007, p. 28), perguntava-se por que tudo na sua vida teria a conduzido àquele momento, com os “cães uivando lá fora” (*Idem*), Arthur pensa que “não, ninguém perguntaria nada. Batem-se todos pela casa fechada, mais loucos que os cães lá fora” (p. 30-31) e pede a Marília que fuja com ele “pela claraboia do teto do banheiro” (p. 31):

Quando meu coração parar de bater tão forte, colocarei a cadeira sobre a privada, forçarei a claraboia com o martelo para alcançar o telhado, a figueira, o rio, o outro lado. Talvez tenha o cuidado maligno de abrir por dentro a porta do banheiro, antes de fugir. Não seria impossível, nem muito difícil, que um dos cães alcançasse o telhado. Ele gostaria de atravessar o corredor rangendo os dentes, a espuma negra na boca, para encontrá-los como se nada tivesse acontecido, reunidos feito um patético simulacro de família na sala de jantar. (p. 33)

Em meio à desordem estabelecida na cozinha, Ísis também foge, ao seu modo, mesclando lembranças e desejos, querendo “que fosse outra vez como uma manhã de novembro, verão novo no ar” (p. 34), tendo “vontade de chorar quando [pensa] que o verão estava quase no fim” (*Idem*) e pensando que “para manter eterno o verão atrás da janela, [ela] cantaria até o amanhecer” (p. 35). Cabe aqui a

leitura do verão como esperança de tempos melhores, como resistência à repressão, pois, quando Ísis canta Summertime, acompanhada por outros personagens, todos “tão completamente *confiantes* da manhã de sol próxima que não havia mais cães soltos nem xícaras quebradas nem bombons esmagados pelo chão”, sua “voz era maior que [ela] e mais forte que todos os demônios soltos pela casa. [...] Como se estivesse *grávida de um tempo novo*, [ela] cantava” (p. 35-36. Grifos meus).

Ísis lembra, ainda, das papoulas que Linda e ela costumavam comprar no final da primavera, desejando que fosse outra vez como uma manhã de novembro, para espalhá-las por todos os cantos da casa em vasos brancos (p. 34).

As estações do ano ilustram o mito do eterno retorno, bem como a alternância cíclica e os perpétuos reinícios (CHEVALIER, 1990, p. 401); as papoulas, “a força de sono e de esquecimento que toma os homens depois da morte e antes do renascimento” (p. 684). Dessa forma, a fala de Ísis contém a resistência daqueles que estão do lado de dentro da casa em relação ao que está do lado de fora da casa, a esperança de renovação, de novos tempos, oposta à privação de ser/existir individual e inteiramente.

Enquanto Ísis canta, nova leitura de esperança surge: Linda dança uma dança “à procura de qualquer coisa como uma gota de sol caída no centro da cozinha suja” (ABREU, 2007, p. 37). Também aparecem a busca por renovação, por renascimento: os movimentos de Linda, somados à voz de Ísis, “limpavam o lixo da cozinha” (*Idem*), concentrando todos os demais na tentativa de extrair alguma beleza “do espinho cravado naquele momento escuro que começara a se instalar dentro da casa” (*Idem*). A intensidade com que ela se move aumenta, “como possuída por alguma forma estranha que reage sem cessar à imobilidade da morte. [...] talvez nada mais restasse naquela casa cercada por cachorros loucos senão amar uns aos outros. [...] Como se procurasse, de alguma forma intensa e inútil, recuperar certa espécie de equilíbrio ou beleza para sempre perdidos” (p. 39).

Apesar da necessidade de acreditar no amanhã, nem todos tem esperança: Ricardo caminha até o armário, apanha três garrafas de vinho tinto e brinda com os demais “a qualquer coisa que não viera. À [...] sobrevivência, quem sabe” p. 41). Lá fora “os cães já não uivavam” (*Idem*), e Ricardo “quis pensar então na [sua] vida antiga, mesmo que uma muito remota. [...] Não [consequia] lembrar mais nada. [...] Não tinha passado” (*Idem*); pensou “que não tivesse talvez também futuro.” (*Idem*):

“Eu não tinha passado algum [...] não havia futuro. Minha vida me doía fundo sangrada sem saída. Tudo que eu precisava era o sol quente da manhã que não viria [...]” (p. 42).

Martha quer ir embora, viver sua própria vida, “por mais mediana ou mesquinha que pudesse vir a ser, sem cor” (p. 45), e deseja nada “além de uma vida limpa como as águas do rio lá fora” (*Idem*), diz:

Pouco me importavam os cães lá fora, pouco me importavam o terror e a loucura soltos. Não seriam eles a impor a desordem dentro desta casa que também é minha [...] Não me importo nem sinto medo. Sei como é disciplinar as coisas, e mesmo que o caos seja inevitável, pelo menos será filtrado pela nitidez de cada coisa em seu lugar exato (p. 44)

Já para Pedro,

a nova ordem imposta após a desordem estabelecida poderia outra vez transformar-se em uma outra desordem que, desta vez, não sei nem sabíamos se conseguiríamos transformá-la em ordem novamente (p. 50)

Havia uma ordem na casa antes da soltura dos cães. Após saber que os cachorros loucos foram soltos, a casa entra em desordem. Quando todos se acalmam, uma nova ordem é estabelecida. Assim pode ser pensado o Brasil pré e pós 1964: havia uma ordem que foi quebrada a partir do Golpe Militar, gerando desordem (resistência) e impondo uma nova ordem (repressão).

Segundo Virgínia, dependeria do exercício de alquimia de todos que ali se encontravam “transmutar o gosto nojento desse visgo amarelo em outro sabor mais limpo” (p. 55). Para isso estavam ali, em teste, “sem passado nem futuro, suspensos” (*Idem*). Ela terminava um mapa, no qual riscos retos, azuis ou vermelhos, com quadrados ou triângulos, eram traçados entre os planetas: “Netuno embaçado, tornando ainda mais sangrenta a fúria de Marte, do movimento maléfico de Mercúrio, unido à Lua para obscurecer a luz do Sol, do brilho mais forte de Vênus [...] trazendo à tona as funduras de Saturno [...]” (*Idem*).

Chevalier (1990) diz, a cerca dos planetas, que “o simbolismo [destes] deriva de um paralelismo imaginado [...] entre a ordem celeste e a ordem terrestre ou humana, segundo o qual relações particulares entre o curso dos astros e dos homens” (p. 722). Assim, cada um dos astros exerce algum tipo de influência sobre os seres terrenos, conforme se observa:

- ✓ Netuno “no plano social, sua influência marca sobretudo o anarquismo, e seu contrário, o comunismo, o movimentos de tiro irracional ou surrealistas, bem como a política” (p. 634);
- ✓ Marte ”significa [...] a energia, vontade, o ardor, a tensão e a agressividade” (p. 595). Como estes pontos são, em maior frequência, empregados para o mal, Marte é encarado como símbolo de destruição;
- ✓ Mercúrio “é essencialmente um princípio de ligação, de intercâmbios, de movimento e de adaptação” (p. 606). De natureza dualista, Mercúrio “é o melhor agente de adaptação à vida” (p. 607), cabendo a ele, segundo a Cabala, a tarefa de civilizar (722);
- ✓ A Lua, para a Cabala, representa a força da esperança e dos sonhos (*Idem*);
- ✓ O Sol, além de “iluminar o mundo” (*Idem*), nasce e renasce todas as manhãs;
- ✓ Vênus, devido a sua trajetória semelhante a do Sol, também é símbolo de renascimento (937);
- ✓ Saturno, na astrologia, simboliza uma força que se opõe a toda mudança (806).

Através dessa leitura simbólica dos astros, temos, alegoricamente, a situação política do Brasil, embaçada, tornando ainda mais sangrenta a fúria da destruição, do movimento maléfico da civilização, unido à falta de esperança para obscurecer o brilho mais forte do renascimento [...] trazendo à tona as funduras da repressão, estabelecida através da força, se fazendo valer através da censura e da tortura.

Segundo Hélio Pellerino,

a tortura busca, à custa do sofrimento corporal insuportável, introduzir uma cunha que leve à cisão entre o corpo e a mente. E, mais do que isto: ela procura, a todo preço, semear a discórdia e a guerra entre o corpo e a mente. Através da tortura o corpo torna-se nosso inimigo e nos persegue. [...] na tortura, o corpo volta-se contra nós, exigindo que falemos. Da mais íntima espessura de nossa própria carne, se levanta uma voz que nos nega, na medida em que pretende arrancar de nós um discurso do qual temos horror [...]. (ARNS, 1985, p. 281-282)

Como a vítima que, ao lembrar-se do que aconteceu no cárcere, não consegue ver-se em situação de tortura, violentada, desumanizada, e vê-se como a

um outro, Júlio tentou dizer, após olhar no fundo dos olhos de um por um dos outros, que ele não era apenas um (ABREU, 2007, p. 51). Ele repetia para que todos o entendessem e, se possível, o perdoassem, que algo que ele deflagrara se tornava mais grave do que poderia ter sido. Não há exposição de cenas de tortura, entretanto, como muitos torturados, Júlio tem as relações com a realidade externa, com os outros e consigo mesmo, alteradas, como pode ser observado quando ele precisa revelar que não era apenas um, que fora o eu que ele tenta manter calado, imóvel, quem disse tudo:

Sou dois, [...] e foi esse um que vocês não conhecem direito, nem eu, quem disse que haviam soltado os cães. Tentei ser mais claro: ele mentiu – eu menti, se quiserem [...] ninguém soltou os cachorros loucos. [...] Não fui eu quem mentiu, mas uma parte de mim que eu desconheço [...] se eu conseguisse localizá-la e trazê-la à tona, sem que ameace tomar conta de tudo, talvez ela dissesse: porque o verão está no fim [...] não havia cães nem terror nem paixão nem encontros nem nada além da mentira que o outro eu de mim inventara. (p. 52-53)

Falando sobre a dificuldade que um torturado encontra para expressar-se, Jaime Ginzburg (2001) diz que “a renúncia à utilização do ‘eu’, ao mesmo tempo em que cria uma cumplicidade inusitada entre emissor e ouvinte [...], remete também à dificuldade de sustentar uma imagem clara do ‘Eu’ em cena tão dolorosa com objetividade” (p. 144).

Apesar de, a todo instante, alguém falar nos cachorros loucos, em nenhum momento é dito quem os soltou. O sujeito da ação não é identificado. Sabe apenas que [eles] soltaram os cães. Essa não identificação do sujeito da soltura reforça a ideia de tortura já que, em muitos casos, o torturado não consegue referir-se diretamente ao seu torturador.

Como Caio Fernando Abreu, que abandona o sítio próximo a Itu e se refugia em um apartamento em Santa Tereza para escrever, como que por impulso, a história de doze pessoas em um casa, Anaís “pré-sentia tudo o que viria. [...] as imagens sobrepunham-se sem controle [em sua] cabeça. [Precisou] então correr para o quarto, fechar a porta, abrir completamente as folhas da janela” (p. 59) Entre memórias, tal qual Caio, ela começa “a escrever sem saber o que dizia, e não” (p. 61). Fala sobre “velhos agosto” (p. 59), sobre “a semente de uma história complicada” que foi deixada nela, além das mentiras, “além dessa nítida dor cravada que por muitas vezes beirou a morte” (p. 60).

Quando os doze se reúnem no quarto de Anaís, Marcelo traz consigo “o primeiro tomate maduro” (p. 25). “No sistema simbólico dos bambaras, [...] esse fruto trás em si o embrião”, tendo virtude fecundante, tanto que casais tem o costume de comer um tomate antes de unir-se (CHEVALIER, 1990, p. 887). Cada um dos doze morde o tomate, podendo encerrar a leitura alegórica de união em busca de renovação.

Por fim, Anaís lê aquilo que escreveu enquanto estivera no quarto e, representando a ordem cíclica da vida, “Dodecaedro” termina como começou.

Considerações Finais

Inventário do Irremediável (1970) tem como temática a solidão e o medo; *Limite Branco* (1971), a busca pela identidade; *O Ovo Apunhalado* (1975) denuncia, através de alegorias, o momento histórico que o Brasil vive, criticando a desumanização da sociedade; *Pedras de Calcutá* (1977) retrata a falta de perspectivas de um país assolado pela repressão; *Morangos Mofados* (1982) aponta uma possibilidade de esperança àqueles que sofreram com o regime militar; *Triângulo da Águas* (1983) contrapõe os instintos dos personagens às regras impostas pela política de Segurança Nacional, as quais são seguidas por uma sociedade alienada; *Os Dragões não Conhecem o Paraíso* (1988) mostra a desordem e o processo de mudança que o Brasil enfrenta pós ditadura militar.

Com essa breve retomada bibliográfica acerca da produção literária de Caio Fernando Abreu podemos observar que a obra desse autor se relaciona, direta ou indiretamente, com a realidade histórica de uma época, de uma geração. Utilizando metáforas, alegorias, simbologias, ambiguidades, imagens enigmáticas, estruturas fragmentadas, Caio F. retrata ora a sociedade em que vive, privada de sonhos, de liberdade, de esperança e, conseqüentemente, sem ideais, desacreditada, ora a possibilidade de tempos melhores. Através de suas experiências como indivíduo inserido em uma exterioridade que o constitui historicamente, o autor, falando de si, fala dos outros, expondo o período histórico em que vivia, tratando de sentimentos e de conflitos humanos.

Assim se apresenta uma das possibilidades de leitura de “Dodecaedro”: alegoria da ditadura militar brasileira.

Pensando que o discurso é da ordem da incompletude, este trabalho não se dá por encerrado, permitindo um futuro aprofundamento.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Caio Fernando. *Triângulo das Águas*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- _____. "Dodecaedro". In: _____. *Triângulo das Águas*. Porto Alegre: L&PM, 2007. p. 17-61
- ADORNO, Theodor. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- _____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- ARNS, Dom Paulo Evaristo (Organizador). *Brasil: nunca mais*. Rio de Janeiro: Vozes, 1985. 9ª edição.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Nova Cultura: 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BITTENCOURT, Luciana. "A Fotografia como Instrumento Etnográfico". In: *Anuário Antropológico/92*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990. 3ª edição.
- CHIAPPINI, Ligia. "Ficção, cidade e violência no Brasil pós-64: aspectos da história recente narrada pela ficção". In: LEENHARDT, Jacques e PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas; UNICAMP, 1998. p. 201-217.
- DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.* Rio de Janeiro: Record, 2009. 2ª edição.
- FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FRANCO, Carlos. "Um último sopro de Vida". In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 6 de julho de 1996. p. 1-2.
- GINZBURG, Jaime. "Escritas da Tortura". In: *Diálogos Latinoamericanos*, nº 003. Universidade de Aarhus, 2001. p. 131-146.

- GREEN, James N. *Apesar de vocês: oposição à ditadura militar brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*. Tradução S. Duarte. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.
- JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. São Paulo: Papirus, 1996.
- JOUBE, Vincent. *A leitura*. São Paulo: UNESP, 2002.
- KOTHE, Flávio R., *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: Uma História de Amor e Ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ROSA, Michele Rossoni. "O pensamento de esquerda e a Revista Civilização Brasileira (1965-1968)". In: WASSERMAN, Claudia e GUAZZELLI, Cezar Augusto Barcellos (organizadores). *Ditaduras Militares na América Latina*. Porto Alegre: UFRGS, 2004. p. 115-122.
- SAMUELS, Andrew, SHORTHER, Bani & PLAUT, Alfred. *Dicionário Crítico de Análise Junguiana*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- SARTRE, Jean-Paul. *A Imaginação*. Porto Alegre, L&PM, 2008.
- SILVA, Deonísio da. *Nos Bastidores da Censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- LIMA E SILVA, Márcia Ivana. *A gênese de Incidente em Antares*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- WASSERMAN, Claudia. "O império da Segurança Nacional: o golpe militar de 1964 no Brasil". In: WASSERMAN, Claudia e GUAZZELLI, Cezar Augusto Barcellos (organizadores). *Ditaduras Militares na América Latina*. Porto Alegre: UFRGS, 2004. p. 27-44.