UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS – FFLCH
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS – DLCV
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

“UMA CERTA MANEIRA DE DESEJAR A LIBERDADE”:

CAMINHOS DA LITERATURA DE CARLOS HEITOR CONY NO PÓS-1964

VERSÃO CORRIGIDA

MARINA SILVA RUIVO

São Paulo – 2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS – FFLCH
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS – DLCV
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

“UMA CERTA MANEIRA DE DESEJAR A LIBERDADE”:

CAMINHOS DA LITERATURA DE CARLOS HEITOR CONY NO PÓS-1964

Tese de doutorado apresentada à Banca Examinadora da Universidade de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras, área de concentração Literatura Brasileira.

Orientador:
PROF. DR. FLÁVIO WOLF DE AGUIAR

VERSÃO CORRIGIDA

MARINA SILVA RUIVO

São Paulo – 2012

Ruivo, Marina Silva. *“Uma certa maneira de desejar a liberdade”*: caminhos da literatura de Carlos Heitor Cony no pós-1964. 2012. 346 f. Tese (Doutorado). Versão corrigida - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Nesta tese respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

A meus pais, Regina e Jairo, dos quais surgi, e que estão, portanto, na origem de tudo, sempre. Deste caminho, deste trabalho para o qual tanto incentivo deram, desta união e do neto que lhes dá também tanta alegria. Caminho de amor.

A meu marido, Fábio, que surgiu em meu caminho pouco antes de eu dar início a este trabalho, e para ele me incentivou constantemente, com muitas e muitas palavras de estímulo e apoio. Amor que gerou outro amor.

A meu filho, Pedro, tão desejado, que foi concebido e veio à luz ao longo deste processo de pesquisa, abrindo-me para um universo até então desconhecido, e maravilhoso. Amor, amado, querido, alegria, pureza, esperança.

À Fabiana, amiga de sempre, que acompanhou detidamente esta estrada e muitas outras que antes vieram e que virão. Amizade por inteiro.

Com admiração e afeto, ao pisciano Cony, o modo como esta pisciana procurou ler suas obras, seus embrulhos, ficções e lúcidos fantasmas.

AGRADECIMENTOS

COMO É SABIDO, são muitas as pessoas que colaboram para que um trabalho desta natureza consiga chegar, de algum modo, a seu final, e expressarmos nossa gratidão a elas é essencial, inclusive àquelas que contribuíram sem nem mesmo ter a real dimensão da contribuição que davam. Gostaria assim de começar agradecendo a meu orientador, professor Dr. Flávio Wolf de Aguiar, que corajosamente aceitou a proposta de trabalhar com a ficção de Carlos Heitor Cony, autor cuja fortuna crítica na academia ainda é reduzida, e que me estimulou nos muitos momentos de dificuldades, com a calma e a sabedoria de quem já percorreu muitos caminhos e sabe mostrá-los e, mesmo, tranquilizar-nos.

E também agradecer, muito especialmente, à professora Dra. Rita de Cássia Natal Chaves, pela generosidade com que me introduziu e guiou nos caminhos da pesquisa acadêmica, abrindo-me mundos, pelo afeto, pelo carinho, pelo apoio, sempre.

Ao Cony, pela solicitude com que acolheu esta pesquisa, facilitando a consulta a seu acervo pessoal e, sobretudo, conversando generosamente a respeito de minhas dúvidas e inquietações. À Beatriz Lajta, sua esposa, e à sua equipe de apoio, Beth Paiva, Edilson Correa, e Flávia Leite, pelos auxílios todos e inúmeros.

À professora Dra. Raquel Illescas Bueno, pelo entusiasmo que sempre manifestou diante desta pesquisa, pelas sugestões no exame de qualificação e pela troca de ideias sobre a obra deste autor cujo interesse compartilhamos.

À professora Dra. Paloma Vidal, pelas sugestões e comentários apresentados na qualificação, compartilhando um pouco de sua experiência pregressa de doutoranda e jovem mãe.

À família, claro: além de todo o apoio e incentivo, agradeço especificamente à minha mãe, pela leitura atenta, os comentários e o trabalho de revisão do texto; a meu pai, pelo auxílio nas impressões, por me acompanhar na primeira entrevista com Cony, além da ajuda na transcrição das entrevistas; a meu irmão, Dante, pelo auxílio com as traduções do inglês. Ao Fábio, pelos muitos auxílios operacionais, no trato com estas máquinas cada vez mais importantes em nosso dia a dia. Ao Pedro, pela alegria que, sem que ele o saiba, é incentivo para a vida. À minha cunhada Fabíola, pelos auxílios com as lides domésticas. A minhas avós, Tereza e Luiza, bem como a minhas tias – com destaque à tia Eliana, que me ajudou nas versões para o inglês. E à memória de meu avô Oscar, que muito teria gostado desta tese, de quem herdei o exemplar de *Quase memória*, que ele leu com entusiasmo.

Aos professores que aceitaram o convite para integrar a banca desta tese, Giselle Agazzi, Raquel Bueno e Rita Chaves – para além do professor Marcos Ferreira Santos, também mestre de trilhas e caminhadas anteriores. As contribuições de todos foram muito valiosas, originando novas reflexões e questionamentos.

Às amigas e amigos queridos: Ana Maria, Armando, Daniela, Eloísa, Fabiana, Fátima (e à Escola Yoga Casa Verde), Jandira, Neide, Nilce, Paula, Paulinho, Paulo, Salete, Silvana, Simone.

Às colegas de jornada, Anita de Moraes e Joana Rodrigues.

À Dayane Esteves Nogueira, que, como funcionária do Setor de Pós-Graduação do DLCV da FFLCH/USP, foi muito gentil e prestativa diante das adversidades burocráticas que insistiram em surgir pelo caminho.

Ao Dr. Maurício e suas “agulhinhas mágicas”, e à Regiane, do Setor de Medicina Tradicional Chinesa da HMEC de Vila Nova Cachoeirinha.

Às ajudantes imprescindíveis do dia a dia, Márcia e Ângela.

Ao CNPq, pela bolsa de pesquisa concedida.

Contribuíram, ainda, especificamente com o fornecimento de materiais importantes para esta pesquisa as seguintes pessoas:

Alessandra Regina Borgo (Chefe da Divisão de Acesso à Informação da Biblioteca Central da UFMS); Anderson de Santana (bibliotecário da Biblioteca da FFLCH/USP); Arthur Pires do Amaral; Edmir Lima (Banco de Dados do Grupo Folha); Fernanda Nascimento Crespo (estagiária do CPDocJB); Flamarion Maués; professor Dr. Luís Augusto Fischer (UFRGS); Marcela Melo; professora Marilurdes Cruz Borges (Universidade de Franca); professor Dr. Mário Luiz Frungillo (Unicamp); professor Dr. Miguel Sanches Neto (UEPG); Nadia Norberto (Comut); professora Dra. Raquel Illescas Bueno (UFPR); Rosana Couto Pottumati (bibliotecária da UFMS/Três Lagoas); Sandra Teixeira Alves (SAU da Biblioteca da FFLCH/USP).

Resumo

ESTA TESE OBJETIVA PERSEGUIR os caminhos tomados pela ficção de Carlos Heitor Cony depois do golpe civil-militar de 1964, acontecimento que afetou a todo o País e que atravessou em definitivo a vida e a obra do escritor e jornalista. Para tal, centra-se na análise de dois de seus mais relevantes romances, *Pessach: a travessia* (1967), e *Pilatos* (1974), debruçando-se nos diálogos que ambos travam com mitos bíblicos, no modo como se relacionaram com os momentos socioculturais vividos pelo Brasil pós-golpe e, ainda, refletindo sobre os lugares que ocupam no seio da trajetória ficcional de Cony. Nessa direção, se a aproximação deliberada do universo político constituiu sem dúvida uma inovação de *Pessach*, mais significativo parece ser o elemento de que este romance colocou em xeque muitos dos ingredientes anteriores desta produção literária. Ao fazê-lo, acabou por questionar a própria possibilidade de continuidade da literatura – do personagem escritor, Paulo Simões; do autor da obra, Cony; e da própria literatura brasileira naquele momento. Depois dele, surgiu *Pilatos*, inovando no insólito e grotesco de sua linguagem, mas nem por isso deixando de se fundar em muitos pontos de seus predecessores conyanos. E se por um lado pareceu voltar o leme novamente para o rumo da literatura, por outro inaugurou um longo e enigmático silêncio do escritor, a respeito do qual este trabalho procura lançar também mais algumas luzes.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos Heitor Cony, literatura brasileira pós-64, criação literária, mito bíblico, liberdade.

Abstract

THIS THESIS AIMS AT PURSUING the paths taken by Carlos Heitor Cony's fiction after the civil-military coup of 1964, event that affected the whole country and definitely crossed the life and work of the writer and journalist. To this end, it focuses on the analysis of the two of his most important novels, *Pessach*: a travessia (1967), and *Pilatos* (1974), leaning on dialogues that both have with biblical myths, in the way how they connected with the socio-cultural moment lived in Brazil in the post revolution and, also, reflecting the places they occupy within Cony's fictional trajectory.

In this direction, if the deliberate approach to the political universe constituted without doubt an innovation of *Pessach*, more significantly seems to be the element that this novel put into question many of the ingredients prior to this literary production. In doing so, it ended up questioning its own possibility of literature continuity – of the writer character, Paulo Simões; of the author of the novel, Cony; and of the Brazilian literature itself at that moment. After this, emerged *Pilatos*, innovating in unusual and grotesque language, but by no means lacking basis on many points of its “conyanos” predecessors. And if on one hand it seemed to have turned back the rudder to the direction of literature, on the other hand it inaugurated a long and enigmatic silence of the writer in respect of which this work also seeks to shed some more lights.

KEY WORDS: Carlos Heitor Cony, Brazilian literature post-64, literary creation, biblical myths, freedom.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1: O INDIVÍDUO APRISIONADO	29
Compromisso e alienação	29
Fogão de palavras	32
As entranhas de um projeto literário	39
Uma linguagem franca	42
Uma vocação amargamente lúcida	44
Uma certa maneira de desejar a liberdade	51
A morte e a vida	56
O passado que não passa	60
Das muitas recorrências e diálogos	62
Mulheres de Cony	69
Uma complicada relação	74
Iconoclastia e religiosidade	77
 CAPÍTULO 2: A LITERATURA E A BATALHA	 90
Uma missão e um destino...	90
...E dois romances “alienados”	102
Duas obras, dois momentos, dois caminhos	104
Um convite, um acidente	111
De solidão e solidões	116
E de relações e amizades	125
Do passado e do presente	133
“Nada melhor do que viver no meio do neutro”	141
De liberdade e prisão	149
De miséria e humildade	160

CAPÍTULO 3: A LITERATURA E A VIDA – OU A BATALHA DA LITERATURA	163
Dois romances, dois mitos	163
E dois modos de se vincular a esses mitos	167
Diatribes	172
Testemunhando a violência	175
De quedas e mais quedas	178
Desejo de morrer, vontade de sobreviver	182
Do Êxodo à Paixão	187
Pessach/Páscoa/Paixão	194
“Fôramos infelizes e não sabíamos”	196
“Uma grande testemunha”	201
Violência é violência	207
<i>Épater le bourgeois?</i>	210
Uma relação de fato bastante complicada	217
De avanços e recuos	220
A ficção de Cony e a literatura	229
Um escritor em crise?	237
Literatura e vida	246
 (QUASE) ÚLTIMAS PALAVRAS	 255
“É PRA ACABAR!”	268
 BIBLIOGRAFIA	 273
CONVERSANDO COM CARLOS HEITOR CONY	294

Inquietude mais inquietude é igual à lucidez – que talvez seja a forma complacente da loucura.

João Falcão em
Informação ao Crucificado

INTRODUÇÃO

O TÍTULO DESTA TESE faz explícita referência a uma frase de Jean-Paul Sartre presente em sua bastante conhecida obra *Que é a literatura?*. Ao discutir as razões que movimentam os escritores em sua prática, Sartre formula a ideia de que, sempre e impreterivelmente, “escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade”. Para ele, todo escritor está necessariamente implicado com seu tempo e com seu mundo e, ainda, ao ter escolhido agir no mundo por meio da escrita literária, está implicado com a própria literatura. O fragmento destacado em nosso título, *uma certa maneira de desejar a liberdade*, pertence ao trecho a seguir, no qual SARTRE (1993, p. 53) defende que a prosa, para ele uma prática em todo diferente da poesia:

[...] é solidária com o único regime onde a prosa conserva um sentido: a democracia. Quando uma é ameaçada, a outra também é. E não basta defendê-la com a pena. Chega um dia em que a pena é obrigada a deter-se, e então é preciso que o escritor pegue em armas. Assim, qualquer que seja o caminho que você tenha seguido para chegar a ela, quaisquer que sejam as opiniões que tenha professado, a literatura o lança na batalha; *escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade; tendo começado, de bom grado ou à força você estará engajado.* (grifos meus)

Não nos cabe aqui, porém, debater propriamente estas ideias de Sartre (que, aliás, neste fragmento específico haviam partido da discussão sobre o estatuto do escritor, exemplificada com a então recentíssima experiência da Segunda Guerra, quando a França foi ocupada pelos nazistas). Afinal, como o título deste trabalho permite reconhecer de antemão, esta tese não é nem sobre a prática literária nem sobre a reflexão crítica de Jean-Paul Sartre, e sim sobre a produção ficcional do escritor brasileiro Carlos Heitor Cony. Mais especificamente, sobre dois dos romances

publicados por este autor no pós-golpe de 1964, *Pessach*: a travessia, de 1967, e *Pilatos*, de 1974. Por que então a referência a Sartre, logo no título? Para além de ser uma oração bem formulada, bem construída e bastante enfática, na tradução que aqui seguimos de Carlos Felipe Moisés¹, o fato é que ela diz muito sobre a literatura de Carlos Heitor Cony, muito mais até do que se poderia supor à primeira vista. Ao menos três razões podem ser levantadas para explicar nossa escolha, e discorrer sobre elas é uma forma de começarmos a nos aproximar da ficção de Cony e da problemática deste trabalho.

A primeira razão para nossa opção é, de fato, bastante óbvia: Carlos Heitor Cony é leitor confesso das obras literárias de Sartre há muitos e muitos anos, pelo menos desde que saiu do Seminário São José, com 19 para 20 anos, decidido a reencontrar o mundo (a carne e o diabo, como ele gosta de dizer, vieram de cambulhada²). Este gosto fatalmente transparece na composição de seus romances, em especial naqueles escritos ao longo de seu primeiro período de produção ficcional, que vai da primeira versão da escrita do romance de estreia, *O ventre*, em 1955 (publicado três anos depois), até a publicação de *Pilatos*, em 1974. Os laços de *O ventre* com o existencialismo sartriano são muitos e bastante consistentes, tendo sido notados pela crítica desde o início e perseguidos e analisados em detalhes por Kleber Pereira dos SANTOS (2008) em sua dissertação de mestrado sobre o tema, *Da paixão inútil: o existencialismo na escrita de Carlos Heitor Cony*. Anos antes deste trabalho, a pesquisadora e professora da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Raquel Illescas BUENO (2002), em sua pioneira tese de doutorado sobre a obra do escritor, delineara alguns dos vínculos entre esta ficção e a de Sartre, destacando as relações existentes entre *Matéria de memória*, de Cony, e *A náusea* sartriana.

Mas, afinal, por mais que o gosto do autor por Sartre seja um elemento importante a fundamentar nossa eleição do título, Cony naturalmente deixa entrever em seus romances, e isso também desde *O ventre*, a leitura prazerosa de muitos outros escritores, como, por exemplo, dos brasileiros Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis e Lima Barreto, exigindo que apresentemos aqui outros motivos para nossa escolha. Dizemos em nosso título *uma certa maneira de desejar a liberdade*, e esta

¹ O original é: “écrire c’est une certaine façon de vouloir la liberté; si vous avez commencé, de gré ou de force vous êtes engagé”. (SARTRE, Jean-Paul. *Qu’es-ce que la littérature ?* Paris: Éditions Gallimard, 1948, p. 72).

² Como fala, por exemplo, na crônica “Tempo dos tópicos e das tainhas podres”, incorporada na recente coletânea de crônicas que compõe as suas fragmentadas memórias, *Eu, aos pedaços* (CONY, 2010a, p. 75), e publicada anteriormente em *O tudo e o nada* (CONY, 2004a, p. 111).

certa maneira parece-nos uma expressão bastante apropriada para a compreensão do modo pelo qual as obras de Cony elaboram seu mundo ficcional e do ponto de vista a partir do qual formulam sua mirada. A produção literária de Cony é, desde seu primeiro texto, a elaboração ficcional de uma quase encoberta busca de liberdade, pensada muitas vezes como o estado oposto das confortáveis prisões a que se submetem, geralmente de forma voluntária, seus personagens, temendo romper as grades e se lançar em busca do que os poderia mobilizar de fato. Personagens que se movimentam quase sempre na procura de satisfazer uma ânsia de liberdade que nunca é saciada, parecendo desejá-la e ao mesmo tempo temê-la, ou desejá-la preferindo optar por não escolhê-la e, por isso, escolhendo o conforto das grades, reais ou não. O conflito liberdade/prisão está definido desde *O ventre*, perpassando cada novo romance do autor e ganhando novos contornos a partir de *Pessach*: a travessia, quando, como falaremos a seguir, Cony se viu praticamente perante certa *necessidade* – se podemos dizer assim – de abordar a realidade política que vivia, já depois do golpe de 1964, e ainda outros novos contornos em *Pilatos*, quando procurou romper as suas amarras e escrever o que considerou “um romance livre”, conforme contou na entrevista que nos concedeu³. Compreender esta certa maneira de desejar a liberdade é uma das tarefas a que nos propomos neste trabalho.

Em *Pessach*, Cony buscou uma maneira de a literatura se fazer desejo de liberdade sem deixar de ser literatura – mesmo que falando do abandono da prática literária. Em *Pilatos*, ainda é esta certa maneira de desejar a liberdade que ganha corpo no corpo mutilado de seu protagonista, uma liberdade que, sim, se desejava para o espaço nacional, mas que precisava ser construída no campo literário, e é neste campo que agia nosso autor, procurando criar este “romance livre”, no sentido de que ao escrevê-lo não se sentiu vinculado a nada nem a ninguém, não receou a opinião de ninguém e escreveu finalmente o que queria escrever desde o princípio e, talvez, ainda não houvesse conseguido dar forma.

Mas, isso é a matéria mesma deste trabalho, sobre a qual nos debruçaremos ao longo dos capítulos que se seguem. No momento, é preciso ainda abordarmos o terceiro e decisivo motivo que orientou a elaboração de nosso título. Trata-se, primeiramente, da percepção de que em *Pessach*: a travessia, Cony criou um protagonista que parece ser a glosa exata tomada do mote de Sartre: *escrever é uma certa maneira de desejar a*

³ Rio de Janeiro, 19 de agosto de 2010. O texto resultante das três entrevistas feitas com o autor encontra-se anexado nesta tese.

liberdade; tendo começado, de bom grado ou à força você estará engajado. Seu protagonista, Paulo Simões, é um escritor que, ao completar 40 anos, se sente, receoso e inseguro, adentrando a segunda metade de sua vida. Escritor profissional, no sentido de que sua fonte de renda provinha unicamente da escrita, mantinha sua produção literária do modo já típico que o caracterizava, e evitava maiores comprometimentos políticos não apenas em sua obra, como também em sua vida, e isso no agitado clima dos primeiros anos de ditadura no Brasil. A partir do dia de seu aniversário, porém, ele se vê praticamente arrastado ao olho do furacão, envolvendo-se quase casualmente – um tanto como uma espécie de prisioneiro, outro tanto como uma conquista sua de liberdade com relação a tudo o que fora até então – com um grupo que se organizava para a luta armada de resistência. Sua trajetória parece ecoar estas palavras de Jean-Paul Sartre, escritas praticamente vinte anos antes: “Chega um dia em que a pena é obrigada a deter-se, e então é preciso que o escritor pegue em armas”, pois “qualquer que seja o caminho que você tenha seguido para chegar a ela, quaisquer que sejam as opiniões que tenha professado, a literatura o lança na batalha”. Paulo Simões acaba, ao menos em grande medida, por abdicar da literatura, envolvendo-se com o grupo, que é desbaratado antes mesmo de se lançar à ofensiva. Na fuga, ao final do enredo, sendo o único que consegue chegar vivo à fronteira com o Uruguai, decide-se contudo a não atravessá-la e, assim, semelha entregar-se à morte que muito provavelmente viria, em uma espécie de ato gratuito que lhe parece, no entanto, a conclusão necessária de sua trajetória, um sentido final à sua existência, afinal encontrada diante de si mesma. Nitidamente, o universo das questões de Sartre é decisivo aqui, embora já se manifestasse desde o primeiro romance de Cony. Já estavam em *O ventre*, em *A verdade de cada dia*, e em *Tijolo de segurança*, por exemplo, a náusea angustiada diante do mundo, sentida por esses personagens que oscilam entre o conforto dos laços que os prendem, protegem e guiam, e a busca de liberdade. Todavia, em *Pessach* é realmente como se Cony, em um contexto brasileiro e com todas as características bastante pessoais e próprias de sua ficção – características estas que irão merecer nossa atenção no primeiro capítulo deste trabalho –, houvesse dado forma a algumas das questões sobre literatura trabalhadas por Sartre. *Pessach*, como veremos, é não apenas um romance que faz de sua realidade política matéria de ficção, mas também, e muito especialmente, é um romance sobre a própria literatura.

É inegável como o trajeto de Paulo Simões, neste seu engajamento tão estranho e quase involuntário, assemelha-se a estas ideias de Sartre – independentemente de seu contexto diverso. Além disso, não há como não observar que esta trajetória do

personagem de Cony, um escritor deliberadamente à sua semelhança e estilo que se vê, *malgrè lui* – como bem qualificou Ruy CASTRO (2001, p. 17)⁴ –, envolvido na luta de seu tempo, é bastante semelhante à sua própria trajetória. Não que Carlos Heitor Cony tenha pegado em armas, mas acabou se vendo diante de uma inexorável necessidade de se posicionar com relação ao que acontecia, diante da impossibilidade de se calar.

O fato é que depois do golpe de 1964, sua vida e sua escrita foram colocadas perante o inevitável enfrentamento de muitas das questões com as quais os escritores e intelectuais europeus haviam se defrontado bem recentemente, por ocasião da Segunda Grande Guerra, questões que atravessaram a filosofia, a literatura e a vida de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, por exemplo, e de muitos outros escritores, artistas e pensadores do período. O projeto do indivíduo e suas ligações e inter-relações com a coletividade, as escolhas, a tomada de posição, as responsabilidades do intelectual para com a sociedade e os limites e alcances da ação intelectual – tudo isso é discutido, questionado.

O golpe de abril e sua realidade se impuseram com todo o seu peso na vida dos brasileiros, e os artistas, escritores e intelectuais, de um modo geral, viram-se em face da necessidade de pensar como seriam os caminhos da criação artística e da reflexão intelectual depois do advento desta realidade indesejada. Ficou então muito difícil fechar os olhos e seguir como se nada houvesse ocorrido, porque ela se colocava como um fato, um fato construído depois de um ato, o Ato Institucional, que logo virou o primeiro de vários outros, identificados pelo número que se seguia à famigerada sigla AI. Não era possível agir como se tudo estivesse igual, porque nada mais estava igual. Tudo fora tocado por essa realidade que adentrava sem pedir licença o cotidiano das pessoas, instaurando cada vez mais o medo diário, as conversas sussurradas, as cabeças baixas, a anormalidade constante, em que um vizinho, um amigo, ou um familiar poderia ser preso repentinamente e sumir, desaparecer por completo.

O dia a dia era alterado, em todas as esferas. No universo artístico e intelectual, jornais e editoras eram sabotados, e o cerco se fechava mais e mais. Não havia como não ver tudo isso, como não se incomodar, e, em nosso caso específico, não apenas a trajetória profissional de Cony foi atravessada pelo golpe, como, mais propriamente, sua vida como um todo. Entre o Cony que começou a escrever ficção nos anos 1950 e o

⁴ Comentando o processo vivido pelo protagonista deste romance, Paulo Simões, diz Castro: “Até que, no meio do livro, Paulo se vê – *malgrè lui* – metido na luta armada contra os militares e descobre nisso a solução para o seu próprio impasse existencial”.

Cony autor de *Pessach* e de *Pilatos*, que analisaremos neste trabalho, um golpe civil-militar de direita no meio, um golpe que começou parecendo mais uma das quarteladas que volta e meia ameaçavam o País e que logo sucumbiam, mas que acabou por instituir um regime ditatorial que durou longos 21 anos. Um golpe que se impôs à nação, estabelecendo-se como um fato tão palpável e pesado, a que não era possível dar as costas.

Quando ele sobreveio, em 1964, Cony era conhecido principalmente como escritor, como o autor de cinco romances que haviam obtido sucesso junto ao público e sido comentados, nas páginas de jornais e revistas, por intelectuais como Alceu Amoroso Lima, Antonio Callado, Antonio Houaiss, Brito Broca, Mário da Silva Brito, Nelson Werneck Sodré, Otto Maria Carpeaux e Wilson Martins. Mas, além de escritor, Carlos Heitor Cony era jornalista, atuação iniciada despretensiosamente no final dos anos 1940, em substituição a seu pai, como repórter do *Jornal do Brasil*, e que acabou sendo abraçada pelo jovem que, depois de ter abandonado o seminário e de ter desistido também do curso de Filosofia na então Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ), não havia ainda encontrado seu lugar. Ingressando em 1960 no *Correio da Manhã*, inicialmente como copidesque, passou a manter neste jornal, a partir do ano seguinte, uma coluna de crônicas dividida com Octavio de Faria e intitulada “Da arte de falar mal”. Para que se possa compreender como o golpe estabeleceu um marco divisório em sua vida e em sua atuação profissional, é preciso saber que, até então, Cony efetivamente evitava a abordagem da política nestas suas crônicas. Em um período em que a discussão política ocupava o centro dos debates, ele lhe concedia um espaço bastante reduzido em seus textos, como é possível verificar pela coletânea de mesmo nome, *Da arte de falar mal*, reunião de algumas das crônicas publicadas entre os anos de 1961 e 1963, e por alguns testemunhos sobre aquele momento. Marcio Moreira ALVES (2001, p. 21), colega de Cony na redação do *Correio*, por exemplo, afirmou que, nessa altura, ele “Era já um romancista consagrado por vários prêmios, ganhos com os seus primeiros livros, mas nunca manifestara interesse por artigos políticos”. Vez ou outra, porém, o autor abordava a política, contudo o fazia de forma bastante diferente das posturas predominantes entre a intelectualidade, na medida em que procurava não alinhar nem com a direita golpista, tampouco com as esquerdas e/ou com os defensores do governo de Jango. A crônica de abertura do livro, “Sou contra” – recentemente reformulada e transformada no “Roteiro” de seus pedaços de memórias intitulados *Eu, aos pedaços* –, estampava o modo irônico e mesmo

provocador como CONY (1963, p. 3-4) abordava o momento sociopolítico em que vivia, como se pode notar pelos trechos a seguir:

Sou contra as reformas de base e contra a erradicação da malária. Contra o fomento da agricultura e contra a conjuntura nacional. Contra a livre determinação dos povos e contra as injunções de ordem político-social. Contra as reivindicações do proletariado e contra os sagrados postulados de nossa civilização cristã. Contra os imperativos de justiça social e contra as inalienáveis prerrogativas da pessoa humana.

[...]

Sou contra o impostergável dever de consciência e contra a exata compreensão dos meus deveres de cidadão. Contra os sadios princípios que norteiam as nossas Forças Armadas e contra as pressões de cúpula com que se procura oprimir o operariado. Contra a voz do dever, contra o tato político, contra o gosto da glória, contra o cheiro de santidade e contra os pagamentos à vista.

À semelhança dos protagonistas de seus romances, Cony parecia então procurar uma postura neutra, que lhe possibilitasse não se envolver com o bastante conturbado cenário político do País. Poderíamos mesmo dizer que ele, como tentará fazer seu personagem Paulo Simões, procurava *passar por cima* dos acontecimentos, como podemos perceber, por exemplo, por sua crônica “Do caráter” (1963, p. 56), de que destaco alguns fragmentos:

Pejo-me de ter amigos revolucionários e reacionários. Uns e outros me exprobram, severamente, o fato de não ser nem quente nem frio, e lá diz o Apocalipse que o morno será vomitado da boca de Deus, “*evomere ex ore meo*” – citemos o latim antes que ele acabe de vez.

[...]

Pois sou túbio e coro de o ser. Que meus amigos da revolução e da reação não contem comigo para nada. Isso não significa, sequer, um estado de espírito, uma torre de marfim, ou coisa que o valha. É preguiça apenas, e cansaço. Mesmo porque já gastei minha modesta cota de combustível ideológico, hoje já não penso nem desejo nada, nem mesmo a morte.

Ainda a respeito de sua forma de lidar com a política naquela altura, o depoimento de Ruy CASTRO (2001, p. 16) traz observações singulares e curiosas:

Naquele tempo, Cony parecia apolítico. Num país politicamente tumultuado, em que só se falava em greve, agitação e golpe, ele preferia escrever sobre ciclistas búlgaros, a ossada de Dana de Teffé, um estranho órgão do corpo chamado piloro e sobre *O grande e verdadeiro livro de São Cipriano* (que não devia ser confundido com *O grande, verdadeiro e único livro de São Cipriano*)⁵. E, nas raras vezes em que tratou de política, foi à sua maneira: numa crônica de

⁵ A coletânea de crônicas *Posto Seis*, publicada em 1965, traz muitas dessas crônicas enumeradas por Ruy Castro, escritas entre os anos de 1963 e 1965.

1963, ousou quebrar a unanimidade em torno de *Vidas secas*, o filme de Nelson Pereira dos Santos. Para a esquerda, promover *Vidas secas* era quase uma tarefa partidária, em prol do Cinema Novo, da conscientização das massas e da revolução brasileira. Pois Cony não quis nem saber: escreveu que largou o filme aos 20 minutos porque, urbano e carioca, a visão de uma vaca lhe dava tédio. Esse não-se-levar-a-sério, em contraste com o feroz escotismo circundante, era chocante e não faltava quem condenasse Cony como “alienado”. Eu gostava.

Daí a surpresa quando Cony, repentinamente, passou a falar de modo exaustivo sobre política, opondo-se à ditadura que se montava e dando voz pública àquilo que muitos desejavam dizer. Em um jornal que praticamente apoiara o golpe, foi grande surpresa para os leitores, logo um dia depois, em 2 de abril, deparar-se com Carlos Heitor Cony inaugurando o que acabaria por se tornar, dia a dia, uma trincheira de resistência àqueles que se assenhoreavam do poder da nação. Desde sua primeira crônica pós-golpe, “Da salvação da pátria”, utilizando-se de recursos que constituíam marcas de seu estilo autoral – o distanciamento irônico, cujo narrador olha a tudo com desconfiança, fingindo saber muito menos do que na verdade sabe, em tom entre ácido e melancólico –, denotava seu ângulo de visão crítico sobre o que se passava na conjuntura nacional.

Com o passar dos dias, e a polarização ideológica que se intensificava ainda mais do que durante os já tão exaltados dias do pré-golpe, Cony foi assumindo mais e mais uma postura de reação ao “gosto azedo de covardia” (CONY, 1964b, p. 3) sentido em 1º de abril. Ao longo dos meses de abril a junho, continuou publicando as crônicas que, ainda em julho daquele ano foram reunidas em livro editado pela Civilização Brasileira, sob o título de *O ato e o fato*. O lançamento deste livro congregou várias pessoas em uma espécie de manifestação pública contra o novo regime, batendo, segundo Elio GASPARI (2002, p. 143), “o recorde de frequência para uma noite de autógrafos”, com Cony “assinando 1.600 exemplares”, e vendo “a primeira edição esgotar-se em poucas semanas”. Suas crônicas contra o golpe foram acompanhadas por muita gente que, mesmo fora do Rio de Janeiro, buscava nas bancas de jornais o *Correio da Manhã* para ver o que ele falaria naquele dia, pois o escritor passou também a denunciar prisões e torturas, pedindo anistia, movimentando a opinião daqueles que, uns mais outros menos à esquerda, de todo modo se opunham à “revolução dos caranguejos”, como ele passou a chamar o golpe. Nos termos de Luis Fernando VERISSIMO (2001, p. 30), por exemplo, “o Cony dizia o que queríamos dizer. O Cony era nossa barricada moral. Foi através do Cony que não ficamos quietos”. Ou, como

recordou Moacyr SCLAR (2006), a figura de jornalista de Cony “se tornou um verdadeiro ídolo para minha geração”, compondo “a voz de um homem decente e corajoso indignado contra a situação do Brasil”.

Sua trajetória pessoal e profissional foi atravessada e bastante alterada pelo golpe, todavia, mesmo depois do golpe, e depois dessas crônicas que o projetaram como voz de resistência – algo surpreendente até mesmo para ele –, em sua literatura o fato político como tal não tinha espaço. Sobretudo no início dos anos 1960, quando os ânimos ideológicos estavam bastante exaltados, Cony era considerado por parcelas da esquerda como um escritor “alienado”, afastado da problemática social e dos anseios revolucionários. Depois de suas crônicas contrárias ao regime, havia certa expectativa com relação à permanência ou não do discurso “alienado” em seus romances – vale dizer, o discurso que não se preocupava com os destinos do povo brasileiro como povo, como entidade coletiva e capaz de realizar as transformações sociais. Como observou Raquel BUENO (2008, p. 27):

Depois da publicação de *O Ato e o Fato*, ficou difícil, tanto para o público como para Cony, distinguir o escritor agressivamente individualista, criador de personagens atentos unicamente a suas questões existenciais, do cronista engajado a ponto de se tornar símbolo de resistência.

Em seus romances, contudo, ele procurava prosseguir com o projeto literário traçado na segunda metade dos anos 1950, quando começara a escrever, formulando inovações a cada passo, mas resguardando-os, até onde isso era possível, de interferências destas novas realidades. *Antes, o verão* e *Balé branco*, publicados respectivamente em 1964 e 65, são, a exemplo de seus romances anteriores, sem dúvida dissonantes e críticos, mas não trouxeram para o tecido ficcional, de forma direta, clara ou referencial, a vida sob o regime militar. As inovações que cada romance seu trazia não alteravam a vinculação de sua obra à estruturação de dramas individuais, cujos personagens prendiam-se a conflitos que os enredavam sem que se vislumbrasse solução ou, mesmo, muitas vezes, sequer o desejo de uma solução. Seus romances mantinham-se na linha a que se filiara desde o princípio e, em *Pessach*: a travessia, esta situação é espelhada por meio da figura do protagonista, Paulo Simões, o qual, escritor também, recebe ataques e críticas por conta de sua produção literária “alienada” e não engajada nas transformações sociais. A ficção de Cony não propunha transformações na escala social, nem fazia críticas que procurassem levar ao inconformismo estritamente sociopolítico. Suas obras pensavam o indivíduo, o indivíduo aprisionado pelos laços

sociais, querendo se libertar deles, mas sabendo e reconhecendo sua impotência, sua necessidade dos outros, a fragilidade do que julgavam ser sua “liberdade”.

Dai a expectativa em torno de *Pessach*, e muito de seu caráter inovador no conjunto dessa obra ficcional, pois foi com este romance, portanto em 1967, três anos depois do golpe – intervalo curto, sem dúvida, mas bastante longo para aqueles anos exaltados –, que o impacto sofrido em sua trajetória pessoal e profissional e o impacto do que se dava com a nação ganharam espaço em sua ficção, abrindo espaço, por sua vez, para o clima de insatisfação, frustração e necessidade de denúncia dos crimes da ditadura. Se havia certa expectativa a respeito de uma abordagem ficcional da conjuntura política por parte do escritor, ela encontrou, assim, ao menos em parte, respaldo com este romance.

O papel inovador desempenhado por esta obra na literatura de Cony foi notado já à época. Ao escrever a orelha à terceira edição de *Matéria de memória*, Antonio CALLADO (1968) destacou este novo viés aberto por *Pessach*, observando, com a esperança na revolução que animava a muitos nos anos 1960, que se tratava de “um divisor de águas na obra e, acho eu, na vida de Carlos Heitor Cony. É seu primeiro livro de autor engajado na luta revolucionária do seu tempo”. John PARKER (1973, p. 164), crítico norte-americano que realizou um estudo analítico dos primeiros oito romances do autor, antes que *Pilatos* fosse publicado, também pontuou o caráter original de *Pessach* no conjunto dessa produção, utilizando-se da mesma expressão de Callado: “*Pessach* parece representar um divisor de águas na carreira de Cony” (tradução minha). Lançado originalmente em 1967, *Pessach* teria rapidamente vendido 10 mil exemplares – número expressivo para o período –, de acordo com os comentários de Fernando BARROS E SILVA formulados em artigo na *Folha de S. Paulo* (1997) e também segundo as observações de Ruy CASTRO em *O Estado de S. Paulo* (1997).

Depois de *Pessach*, poderia se esperar de Cony, talvez, outro romance que fizesse da realidade política parte importante de sua matéria, ou mesmo outra obra acerca do engajamento do intelectual, abordando, por exemplo, suas consequências. Mas ele, se por um lado se mantém fiel às características de sua obra inauguradas em *O ventre*, parece ter também a vocação para surpreender. Depois de lançar *Pessach*, nosso autor, que costumava escrever em velocidade estonteante – chegou a escrever um romance em apenas nove dias, para não perder o prazo de inscrição de um concurso literário – e que lançava novos romances ao ritmo de praticamente um por ano, ficou sete anos sem publicar títulos novos. E, quando lançou *Pilatos*, em 1974, acabou

realmente por surpreender, pois seu romance não apenas não seguia as trilhas inauguradas com *Pessach*, como tampouco podia ser facilmente visto como uma continuidade esperada para a linha que privilegiava em sua ficção. A inovação de *Pilatos* não está apenas na temática, mas se situa mais propriamente em um estilo bastante diferente de escrita, se comparado ao registro predominantemente realista que vinha até então sendo utilizado por Cony. De modo sintomático, é este livro estranho, que nos faz rir com suas absurdas peripécias, sem que deixemos, contudo, de sentir o gosto amargo da tragédia que nos narra, é este livro singular no conjunto dessa literatura o preferido por seu autor, o que ele considera como o mais seu, como sempre comenta e reitera: “O meu instinto criador está todo ali”, como nos contou na primeira conversa que tivemos.

Sem dúvida, como veremos ao longo deste trabalho, *Pilatos* apropriou-se de tendências presentes na ficção de Cony desde *O ventre*, no entanto levou-as a um grau mais intenso, contando-nos, em uma linguagem recheada por vocábulos de baixo calão, a história de um homem que, após um atropelamento, tem seu pênis amputado, passando a carregá-lo consigo aonde quer que fosse, mergulhado em um pote de compota – uma imagem impactante e que abre caminho para uma sequência de outras bastante insólitas, como um violino de sons afrodisíacos, cujas cordas são os pelos pubianos deste mesmo personagem, ou ainda a ideia de implosão da estátua do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro, e sua substituição por um grande falo, que simbolizaria a capital carioca, o povo brasileiro e a própria humanidade.

Se as reações despertadas por *Pessach* não haviam sido uniformes – houve aqueles que gostaram muito, bem como aqueles que odiaram –, as reações provocadas por *Pilatos* foram, por assim dizer, ainda mais complicadas. O nono romance de Cony foi praticamente negligenciado pela crítica, e este silêncio é, por si só, algo que muito inquieta. Afinal, a cada romance que lançava, muitos eram os textos críticos comentando-os, analisando-os, debatendo-os, e isso sobretudo nas páginas de jornais e revistas, que eram o principal veículo da crítica à época. No entanto, quando publicou *Pilatos*, a crítica silenciou. Sem dúvida que o contexto era outro, bastante diferente da atmosfera ainda mais “respirável” de 67, pré-AI-5, quando saiu *Pessach*, em que havia espaço ainda, por exemplo, para uma publicação como a *Revista Civilização Brasileira*, impensável em anos pós-AI-5. Porém, mesmo assim, a existência de pouquíssimos textos sobre *Pilatos* acaba por chamar a atenção e intrigar; e somente depois de anos esquecido é que foi objeto de algumas abordagens críticas nas décadas de 1990 e 2000.

Segundo afirmações do próprio Cony, nem mesmo seu editor, Ênio Silveira, proprietário da Editora Civilização Brasileira e seu amigo pessoal, teria gostado da obra, daí que tenha esperado quase dois anos para editá-la. Para Cony (*apud* COLOMBO, 2001), este silêncio da crítica foi “a homenagem do silêncio”, pois, para ele:

[...] as pessoas esperavam um livro político. E este, em certos aspectos, pode ser visto como um livro covarde, eu não queria me comprometer. Mas não era isso, era a consciência da inutilidade da minha luta. Não da luta em si, mas da minha luta.

Homenagem do silêncio ou não, o próprio Cony resolveu silenciar depois de *Pilatos*, encerrando com ele um ciclo de sua produção ficcional. Já ao publicá-lo anunciou sua despedida da literatura, e passou mais de vinte anos sem escrever romances – promessa afinal descumprida em 1995, quando começou a escrever o que viria a ser seu consagrado retorno à ficção, *Quase memória*: quase-romance.

Seguindo-se a um romance que problematiza os limites da própria literatura diante de uma realidade esmagadora, como fora *Pessach*, *Pilatos* parece se constituir como uma busca de reencontrar a literatura como literatura, de engajar a literatura em nome dela mesma, e as frases do curiosíssimo personagem Dos Passos acerca da “salvação da literatura”, que teria que vir a partir de uma volta às suas origens, dão várias pistas para esta compreensão, como, aliás, Mário da Silva BRITO (1974) observou em texto publicado nas orelhas do livro.

Todavia, depois dessa procura, depois de abrir novas veredas em sua ficção, utilizando-se largamente do grotesco e do escatológico, Cony se cala. Não completamente, pois continuou no jornalismo, lançou livros infanto-juvenis, roteiros de cinema, reportagens e afins. Mas romance mesmo, o tipo de texto que constituía o cerne de sua produção, somente nos anos 1990, pela conjunção de vários fatores que o fizeram escrever *Quase memória* e, daí para a frente, retomar o gosto, lançando muitos outros. Ao ser questionado sobre as razões para este silêncio, Cony costuma dizer que estava enjoado da literatura e que preferia a vida, estando em um momento particularmente feliz dela, que não dava razão para que escrevesse. Esta é uma das perguntas constantemente feitas ao escritor, e, de fato, há aí um mistério, a que as justificativas de Cony respondem apenas em parte. Esta tese não pretende desfazer este mistério, nem teria condições para tal. No entanto, ao objetivar um estudo crítico de *Pessach* e de *Pilatos* cujo foco são os novos caminhos buscados por Carlos Heitor Cony para sua literatura no pós-1964 e, especificamente, na análise de como essa procura de novos

caminhos se fez matéria decisiva do próprio tecido destes dois textos, não poderíamos deixar de ao menos acercar-nos deste mistério, ao visar encontrar e analisar alguns “sinais” desta crise diante da literatura, tais como já se faziam anunciar nestes romances que Cony considera, até hoje, como os seus favoritos.

ESTA TESE NASCEU, como todas as teses, de algumas curiosidades. Melhor seria, talvez, dizer que nasceu de uma empatia imediata e inesperada por um romance, empatia que gerou algumas perguntas, as quais por sua vez geraram outras perguntas, até que, em um caminho sinuoso, labiríntico muitas vezes e nem um pouco livre de angústias, foram definidos os rumos deste projeto, chegando-se ao formato atual desta tese. O encantamento se deu a partir da primeira leitura do romance *Pessach: a travessia*, quando eu desenvolvia, sob a orientação da professora Rita de Cássia Natal Chaves, a pesquisa que resultou na dissertação de mestrado *Literatura e resistência* – estudo comparado de *Viagem à luta armada*, de Carlos Eugênio Paz, e *A geração da utopia*, de Pepetela, defendida em 2005 junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH/USP. Envolvida como estava com a leitura de obras relacionadas à temática da resistência à ditadura civil-militar instaurada com o golpe de 64 no Brasil, deparava-me constantemente, na bibliografia, com referências a este romance de Cony, acendendo-se minha curiosidade.

Em meados de 2002, peguei um exemplar de *Pessach: a travessia* na biblioteca da FFLCH – tratava-se da terceira edição, de 1997, da Companhia das Letras, já revista pelo autor, e com uma bela capa de Victor Burton –, querendo conhecer o modo pelo qual Cony, que eu até então só conhecia pelas crônicas publicadas na *Folha de S.Paulo*, tratara a questão da resistência à ditadura. E foi com inesperado prazer que fui fígada por essa narrativa ágil e envolvente, passando um dia inteirinho com os olhos presos às suas páginas, desejosa de saber quais seriam os próximos passos do protagonista na aventura em que se metera (e Cony é realmente mestre dos recursos narrativos, cativando-nos de forma admirável em seu texto e fazendo-nos adentrar seu mundo ficcional sem reservas). A linguagem clara, franca, direta, as questões existenciais de seu protagonista, a história quase incrível que ele vivencia, com um envolvimento com

a militância política bastante diferente dos modos pelos quais o engajamento costuma ser tratado em várias obras literárias, testemunhais ou não, tudo isso foi me enfeitiçando, num feitiço característico da ficção.

Três anos depois, em busca da definição de um projeto de pesquisa de doutoramento, parti da ideia de aprofundar o trabalho com os testemunhos das esquerdas relacionados ao período do regime militar no Brasil, e então problematizar um aspecto já apontado por Renato FRANCO (1998, p. 109-14) em sua investigação sobre o romance brasileiro pós-1964, a passagem do militante político a escritor. Muitas eram as obras que poderiam ser estudadas para a investigação desta questão, uma vez que a produção e a publicação dos testemunhos praticamente permanecem até os dias de hoje, e, por isso, era preciso selecionar algumas para o *corpus*. Todavia, à medida que ia fazendo as releituras desses textos, crescia a percepção das dificuldades com que um estudo das obras de caráter mais estritamente testemunhal – as quais poderiam auxiliar para a reflexão sobre a referida passagem do militante a escritor, do ator direto dos acontecimentos que passa a autor, movido pelo desejo de contar sua experiência – teria que se deparar, para se desenvolver mais especificamente na área da crítica literária, como eu objetivava, e não na historiografia ou na sociologia. Reler estas obras testemunhais, espécies de depoimentos literários, uns de maior qualidade estética que outros, fez-me perceber que elas despertavam, em sua maioria, muitas possíveis interrogações, mas dificilmente sustentariam, em conjunto, uma abordagem de crítica literária – ao menos, é preciso destacar, não da forma como eu imaginava trilhar.

Em meio a essas idas e vindas, questionamentos e reflexões, peguei novamente meu exemplar de *Pessach* e decidi relê-lo. A experiência da releitura poderia apagar a memória que eu tinha do texto, entretanto foi o contrário que se deu. Ao fazê-lo, adquiri a certeza de que meu novo caminho passaria necessariamente por ele, mesmo sem saber ao certo como iria abordá-lo. Foi este romance que me levou a outros livros de Cony, a várias e várias interrogações sobre a visão de mundo presente em seus textos, fazendo que fosse quase inevitável procurar seguir as pistas das perguntas suscitadas, dos rastros que deixava.

Muitas das questões surgidas desde a primeira leitura giravam em torno da trajetória de seu protagonista. Intrigava-me pensar, afinal, como Paulo Simões, um escritor que não se envolvia diretamente com o debate político de seu tempo, fora parar no seio de um agrupamento de oposição armada à ditadura. O que organizaria seu percurso como personagem, constituindo a impressão – a ele, Paulo, e, à primeira vista,

a nós, leitores – de que tudo não passara de uma “sequência de acasos e equívocos”, como ele a qualifica? Onde estaria afinal a raiz literária deste percurso? Estas perguntas, esboçadas quase espontaneamente, motivadas pela inquietação com a leitura do texto, foram, em grande medida, minha porta de entrada ao universo ficcional de Carlos Heitor Cony, e acabaram atuando também como estimuladoras da formação do projeto que deu origem a este trabalho.

Em um primeiro momento, cheguei a pensar em trabalhar com os quatro romances que o escritor publicou durante o período de vigência da ditadura civil-militar no Brasil, ou seja, analisar *Antes, o verão* (1964), *Balé branco* (1965), *Pessach: a travessia* (1967) e *Pilatos* (1974). Cada vez mais as inovações que *Pessach* e *Pilatos* trouxeram a esta ficção, contudo, pareciam-me merecer um estudo específico. Partindo de minhas inquietações iniciais a respeito do percurso de Paulo Simões – que, afinal, era praticamente o oposto daquele observado nos referidos testemunhos –, e também das muitas e muitas questões surgidas em busca de entender o que é esta obra chamada *Pilatos*, é que fui, pouco a pouco, chegando ao formato presente desta tese. Ao mesmo tempo que mergulhava cada vez mais no universo ficcional de Cony, pude reconhecer não apenas como um certo desejo de liberdade estava em seu cerne, como também verificar suas ligações com a procura de caminhos para a própria literatura, acentuada nestes dois textos.

Esta tese procurou seguir estes caminhos e responder a estas questões propostas. Para tal, está organizada em três capítulos. O primeiro visa situar-nos na produção literária de Cony, introduzindo-nos a suas questões centrais, que participam dos dois romances do *corpus*. No segundo, problematizamos e delimitamos o caráter inovador destes romances na obra do escritor, procurando não apenas os índices de suas inovações, mas também os de suas continuidades. Por fim, no último capítulo, refletimos sobre os diálogos que ambos travam com mitos e narrativas bíblicas, procurando vê-los em relação com a visão do escritor sobre os momentos socioculturais vividos pelo País à época da escritura dos textos, bem como buscamos entender como a literatura é representada em *Pessach* e em *Pilatos*, perguntando como este aspecto se fazia presente nos romances anteriores do autor, que inovações *Pessach* trouxe neste campo, e que inovações trouxe *Pilatos*.

CAPÍTULO 1: O INDIVÍDUO APRISIONADO

Compromisso e alienação

DISSEMOS EM NOSSA INTRODUÇÃO que a ficção de Carlos Heitor Cony, mesmo depois de o autor haver iniciado sua cruzada de crônicas diárias contra o novo regime instituído com o golpe de 64, manteve-se na linha que vinha sendo trilhada desde o princípio, desde a escrita do primeiro romance, muito embora sempre apresentasse novos aspectos ou o aprofundamento de certos elementos estilísticos a cada novo livro lançado. Compreender as mais significativas pinceladas desta linha do escritor (que também gosta de pintar) é o que nos interessa neste primeiro momento, linha esta que fez, inclusive, que Cony fosse considerado, em especial no começo da década de 1960, um escritor “alienado”, “burguês”, “individualista” – todas adjetivações bastante depreciativas para uma época, como aquela, marcada pela vinculação entre literatura e política e pela crença no poder revolucionário da palavra literária.

A ficção de Cony, que veio à tona na segunda metade dos anos 1950, de fato não participava dessas novas tendências que assomavam ao cenário artístico e literário brasileiro. Não se pode dizer, por exemplo, que ela pensasse os rumos do País ou da nação, nem os rumos do principal personagem focalizado pelas artes do período, “o povo brasileiro” – o qual, com o fim do Estado Novo, passava a ser “entronizado” na cultura e representado não mais pelo ponto de vista da miséria trágica, que caracterizara o momento sociocultural anterior; ao contrário, passava a significar a possibilidade de redenção nacional, como observou, por exemplo, Flávio AGUIAR (1986, p. 55). A uma grande distância de tais concepções, a literatura de Cony era a ficção de *indivíduos* desesperançados, angustiados, presos ao passado individual e quase totalmente

imobilizados por ele. Desde o início fora assim, desde seu primeiro romance, *O ventre*, que ele começou a escrever quando se aproximava dos seus 30 anos de idade. Apesar disso, a definição político-ideológica parece ser cobrada do autor com certa frequência, daí que por mais de uma vez ele aborde o assunto em seus textos e pronunciamentos, como em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras (ABL), em maio de 2000, quando observou não ter “disciplina mental para ser de esquerda, nem firmeza monolítica para ser de direita”, acrescentando ainda que “tampouco” se sente “confortável na imobilidade tática, muitas vezes oportunista, do centro”. Neste mesmo discurso, recorreu a Eça de Queirós para se explicar ideologicamente, em palavras que encontraram boa acolhida e que foram pronunciadas, segundo ele, porque precisava esclarecer ainda mais o assunto, já que a cobrança neste sentido ainda era bastante forte:

Encontro em Eça de Queirós, em suas *Notas contemporâneas*, as palavras que poderiam me definir ideologicamente:

“A presença angustiosa das misérias humanas, tanto velho sem lar, tanta criança sem pão, a incapacidade da Monarquia e da República, da Ditadura e da Democracia para realizar a única obra urgente do mundo, a casa para todos, o pão para todos, lentamente me tem tornado um vago anarquista, um anarquista entristecido, humilde e inofensivo.”

Mais recentemente, Cony voltou ao tema, em uma crônica intitulada “O indivíduo e a legião” e publicada no caderno “Ilustrada” da *Folha de S.Paulo* (2010b, p. E18), na qual afirmou:

Reconheço que a palavra – e quase o conceito – é pejorativo. Periodicamente, as correntes de pensamento voltam-se contra o indivíduo, atribuindo-lhe todos os pecados da história. Até mesmo as religiões, em sua base, combatem o individualismo, num pressuposto que considero falso, segundo o qual o indivíduo é pai do egoísmo. Prefiro retornar às origens da palavra e do conceito, não para me justificar – que não devo justificações a ninguém –, mas para explicar a minha situação ante o fato e o comportamento políticos que alguns leitores e até mesmo alguns amigos não cansam de me condenar, uma vez que sempre me declaro desvinculado de qualquer ideologia, partido ou corrente de opinião. Desde que me entendo (coisa difícil por sinal, dificilmente me entendo), adotei o bloco do eu sozinho.

No próprio ano de 1964, quando interrompeu a série de crônicas sobre o golpe e voltou a abordar o que sempre constituía a sua marca – os fatos do cotidiano, os assuntos variados, os “meus assuntos”, como ele dizia –, por considerar que muitas eram já as pessoas que davam o seu testemunho sobre o momento, Cony esclareceu publicamente sua atitude, em uma crônica de primeiro de dezembro daquele ano, “Compromisso e alienação”. Tendo sido questionado e interpelado por leitores

surpresos ou, em suas palavras, “magoados pelo fato de não ter este maledicente escriba continuado a escrever crônicas sobre a situação política”, resolveu aclarar sua postura, em uma argumentação, aliás, que acabou se tornando a sua maneira bastante própria de falar sobre sua atuação naquele momento da vida nacional a cada vez que é interrogado a respeito. Definiu-se neste texto não como um político, movido por causas ideológicas, mas como um homem que havia atuado, acima de tudo, em defesa da “dignidade da pessoa humana, das instituições civilizadas”, assinalando ainda que foi como homem e como escritor que sentiu que não poderia se calar e nem “ficar alienado aos descabros de abril e meses seguintes” (CONY, 1965, p. 211): “Não me violentei. Não fiz política. Fiz o que sempre pretendi fazer: dei o meu testemunho”. O cronista ainda argumentava que a mesma motivação que o fizera sair do estado de convalescença de uma cirurgia, em que se encontrava por ocasião do golpe, e “lutar de peito aberto”, era a mesma que o fazia, naquele final de 1964, “enveredar para outros assuntos”, o que não significava “uma deserção, nem um recuo”, inclusive porque, fazia questão de dizer, ele não apreciava a política. Ao contrário, referendava a definição que seu editor e amigo pessoal, Ênio Silveira, da Civilização Brasileira, formulara para ele no prefácio a *O ato e o fato*, e assumia-se com o qualificativo de “‘lobo solitário, de feroz individualismo’”. Sou assim, fui assim e continuarei assim: não darei ao fato político o direito de me modificar” (CONY, 1965, p. 212-3):

Acima de qualquer compromisso para com a Pátria ou para com o povo, tenho um compromisso para comigo mesmo. E é em nome deste compromisso que continuarei sendo o que sou – independente do aplauso, da vaia, da glória ou da miséria.

Todas estas palavras de Cony aqui presentes, pronunciadas ou escritas em diferentes momentos, deixam entrever como a questão político-ideológica ganhou, ao longo dos anos, uma posição de destaque quando se fala sobre sua obra, seja sobre suas crônicas, seja sobre seus romances. Arrisco dizer, inclusive, que tal questão parece haver interferido na própria fortuna crítica do autor, no âmbito acadêmico, justamente por ele ser um autor contemporâneo, que está na ativa desde antes do golpe, que teve um papel em sua resistência, mas não é um homem de esquerda. De uma forma ou outra, porém, este destaque conferido a tal questão parece vir acima de tudo porque Cony é efetivamente um polemista que assume esta característica, procurando ir contra a maré dominante e parecendo sempre haver sido assim: um escritor e jornalista que faz questão de afirmar sua independência, seu ponto de vista próprio sobre os assuntos

vários, mesmo que esta opinião não seja exatamente a que está mais em voga em determinado momento ou, até, a que se poderia esperar dele. Raquel Illescas BUENO (2008, p. 2) acentuou esta característica do autor, assinalando a presença do que chamou de relativismo em suas obras, ou seja, a procura por não assumir de antemão rígidas posições, políticas ou morais, uma busca que se casa ao seu forte “viés de polemista, assumido principalmente nas crônicas”.

Sua fuga aos padrões morais e ideológicos acabou por se tornar mais uma de suas marcas, acompanhando-o ao longo desses muitos anos de atividade literária e jornalística, despertando simpatias e também críticas severas daqueles mais dogmáticos. Trata-se de uma característica importante de sua obra que está intimamente relacionada às discussões sobre os dois romances que aqui nos interessam mais de perto, *Pessach*: a travessia e *Pilatos*. Ainda assim, é preciso deixar bem claro que nosso objetivo não é o de entender ou explicar ideologicamente Carlos Heitor Cony – nem a ficção, muito menos o homem. Almejamos, isso sim, compreender de modo abrangente sua obra. Neste capítulo do trabalho, pretendemos uma visada geral que nos possibilite mais bem prosseguir nosso caminho na direção da crítica de *Pessach* e de *Pilatos*. Para tal, iremos nos centrar nas características da ficção de Cony anterior a estes dois romances – embora fazendo, aqui e ali, rápidas menções aos romances escritos a partir dos anos 1990, na segunda fase de sua obra.

Fogão de palavras

NESTA BUSCA, COMECAMOS PELO INÍCIO: não exatamente pelo nascimento e primeiros momentos da vida do autor que, pisciano, nasceu em 14 de março de 1926, mas sim pelo que ele, já adulto e escritor, transformou em episódio fundador de sua relação com a escrita, que lhe revelou a escrita literária como uma vocação, quase como um destino – a única vocação, nos parece, verdadeiramente encontrada, depois de haver procurado seguir a carreira religiosa e dela haver desistido, reconhecendo, com tristeza, que não tinha fé. À semelhança da admiração pelos rituais e pela liturgia da Igreja, que o fez procurar o seminário, também o encanto pelas letras surgiu em sua infância.

Depois de haver sido considerado mudo, por não ter começado a falar até os 5 anos de idade, o menino Carlos Heitor passara a falar trocando determinadas letras por outras, fazendo que fosse sucessivamente afastado de diversas escolas, por virar alvo de chacota dos colegas, e que aprendesse a ler, de fato, com seu pai, que assumiu o papel

de seu professor – e com muito rigor e mil e uma peculiaridades, como os episódios de *Quase memória* nos fazem ver. Seu início tardio da fala é um elemento bastante presente em suas histórias, tanto nas que ele conta, como nas que se escrevem sobre ele. Afinal, poucas crianças permanecem mudas até essa idade e começam a falar depois de se assustar com um avião sobrevoando uma praia, como ele nos conta na crônica de abertura da coletânea *O harém das bananeiras*, “O fogão e a chuva” (1999b, p. 13-4):

Até os cinco anos fora mudo, olhava o mundo, olhava as coisas e não dizia nada. Talvez não quisesse dizer nada realmente. Havia momentos em que chorava, em que ria (chorava mais do que ria) e emitia algum som. Nada articulado, sentia que os adultos o evitavam. [...] Começou a falar depois de um susto. Estava na praia de Icarai, viu um aviãozinho fazer piruetas no céu, depois o aparelho foi baixando, baixando, era um hidroavião vermelho, pousou na água lá longe e veio vindo em direção da praia, o barulho foi aumentando, de repente o menino sentiu pavor, gritou e correu, foram pegá-lo quando atravessava a pista de carros, por pouco seria atropelado. Desse dia em diante, o menino começou a falar.

De acordo com uma das histórias que ele muito aprecia contar e que já se tornou referência obrigatória ao se falar sobre o início de sua aproximação com a palavra escrita, tudo começou quando ele, menino ainda, foi ridicularizado por amigos de seu irmão mais velho. Era o aniversário de 15 anos deste seu irmão, e o grupo de adolescentes chamou-o e pediu que Carlos Heitor falasse a frase “Dona Jandira adora um fogão”, a respeito de uma mulher da vizinhança, sabendo de antemão que ele trocava a letra “g” pelo “d”. Caçado severamente ao pronunciar a seu modo a frase, como narra nesta mesma crônica, CONY (1999b, p. 14) sentiu “que cometera alguma coisa abominável” e, no dia seguinte, pegou um caderno e nele escreveu a mesma frase seguidas vezes, constatando que conseguia escrevê-la corretamente apesar de não lograr falá-la da mesma forma.

Teria nascido aí, para o menino de 11 anos que era, a noção de que pela escrita poderia se configurar uma nova, e melhor, maneira de se relacionar com o mundo. O menino “descobriu que ali estava um caminho, um destino. Deveria escrever tudo o que pensasse, seria finalmente igual aos outros”, reconhecendo que “poderia escrever o que sentia e até o que não sentia – escrever era coisa fabulosa”, até “melhor do que falar, porque quando se escreve é como se a gente falasse diversas vezes, primeiro consigo próprio, depois com os outros. Se houvesse outros” (1999b, p. 14-5). Ainda em suas palavras, “foi uma alucinação quando descobri que podia escrever as palavras que não sabia pronunciar” (2003b, contracapa). Uma das ocasiões em que contou esta história

foi ao longo da entrevista concedida à equipe do número dedicado à sua obra dos CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, do Instituto Moreira Salles (2001, p. 55), quando observou, com a ironia que também lhe é peculiar:

Na minha infância, quando eu comecei a ser obrigado a escrever porque falava mal, percebi que ali estava o meu destino – na medida em que eu escrevia “fogão” certo e dizia “fodão”. Fui, como disse antes, escrevendo fogão, fogão e de repente estava com 20 e poucos anos escrevendo um romance, *O ventre*.

Nestes fragmentos aqui citados, Cony destaca sua visão da literatura como um caminho de vida e, mais que isso, como um *destino*, reconhecido e aceito pelo menino, para quem a escrita passou a ser a “tábua de salvação” (CONY, 1999b, p. 16) no embate com o mundo e com os outros. Uma noção de escrita como destino que o autor formulou em outras ocasiões, como no discurso pronunciado ao receber o Prêmio Machado de Assis, da ABL, pelo conjunto de sua obra, em 1996. Recordando as aulas recebidas de seu pai, disse ele (*apud* SANDRONI, p. 40) nesta circunstância:

Ao ler alto o trecho de Quincas Borba (“A vida não é completamente boa, nem completamente má”), o pai me explicou que Machado também tivera problemas de dicção, era gago – não era esse o meu caso, eu apenas trocava letras, não sabia pronunciá-las corretamente. Senti que ali estava uma opção, que eu sabia ser mais importante naquela época, mas sem desconfiar que ela seria a mais importante de toda a minha vida. Se dependesse da comunicação oral, da palavra falada – vou repetir aqui a profecia de uma vizinha que não gostava de mim – “eu não iria longe”. A palavra escrita, a letra – *litera* – sobrava-me como alternativa e logo ela se tornaria um caminho e um destino. Não fui longe. Mas cheguei aqui.

Guardemos na memória essa imagem, que será importante de recordar quando discutirmos a concepção de literatura manifesta em *Pessach* e em *Pilatos*. E atentemos para a noção de que o poder da escrita revelava-se grandioso, como se, com ela, o menino que falava errado pudesse se tornar igual aos outros. A escrita dava-lhe potência, força, liberdade e autonomia – estes dois últimos, por sinal, como veremos, são motivos constantes em sua ficção, intimamente ligados ao exercício da literatura por parte do autor. Em sua narração deste episódio fundador e destes outros tópicos a ele relacionados, Cony se vale daquele que é o ponto de vista predominante em sua ficção e que constitui uma espécie de *persona* sua, tendo em vista que não só está presente em seus romances e crônicas, como também nas entrevistas que concede: o ponto de vista, irônico quase sempre, de alguém que gosta de estar e proclamar-se sozinho, solitário, e que reitera não buscar a aceitação dos demais. Que tem sua opinião independentemente

da maioria e que procura afirmar esta autonomia e independência ao mesmo passo que se automenospreza, muitas vezes de forma bastante cruel. Como o lobo solitário referido por Ênio Silveira, poderíamos acrescentar, lobo este que se espraia pelas diversas personagens que ele vem criando no decorrer de todos esses anos de criação literária.

No período em que passou no Seminário São José, no Rio Comprido, a escrita permaneceu relevante para ele, não apenas como uma parte fundamental dos próprios estudos, e sim também na forma de um diário que manteve nesses anos e que depois destruiu. Ficcionalmente, porém, recriou este diário na forma de seu quarto romance, *Informação ao Crucificado*, publicado em 1961, cujo protagonista se chama João Falcão e é um jovem que, apesar de não se destacar como dos mais afins à vida religiosa, pois seus superiores notavam suas muitas dúvidas e inquietações, é eleito justamente para presidente da academia literária do seminário, a Academia de São Tomás.

Contudo, foi apenas depois de sair do seminário, em 1945, ao fim de nove anos que abrangeram parte de sua infância e toda a sua adolescência, que Carlos Heitor – o jovem de 19 anos que sabia latim e grego, mas não sabia pegar um ônibus, como ele gosta de dizer –, (re)incorporando-se à vida mundana, começou a trajetória de escritor. Mas não de imediato. Primeiramente entrou no curso de Filosofia da Universidade do Brasil, desistindo dele pouco depois – afirmando que aprendera muito mais filosofia no seminário do que estava aprendendo na universidade. Em 1946, aos 20 anos, começou a trabalhar como jornalista, de início substituindo seu pai, que tirava férias do trabalho como redator do *Jornal do Brasil* na Sala de Imprensa da Prefeitura do Rio de Janeiro. No ano seguinte, começou a trabalhar ele mesmo como jornalista, na redação do jornal *Gazeta de Notícias*. Ainda em 1947, convocado pelo serviço militar, principiou o Curso de Preparação para Oficiais da Reserva (CPOR), concluído em 1948.

Em 1949 casou-se pela primeira vez. Dois anos depois nascia sua primeira filha, Regina Celi, e, em 1954, após haver ingressado oficialmente na carreira de jornalista, com o registro no Ministério do Trabalho e a função de redator da Rádio Jornal do Brasil, nascia sua segunda filha, Maria Verônica. Foi após todas essas experiências e vivências que Carlos Heitor encetou, em 1955, a escrever um romance que intitulava de *Cadernos do fundo do abismo*, o qual nunca concluiu; logo em seguida, ainda neste ano, deu início à escrita do que viria a ser *O ventre*, seu primeiro romance. O primeiro título dado ao texto, conforme nos conta Kleber Pereira dos SANTOS (2008, p. 53), era *Uma*

coisa sem nome. Não se tratava apenas de uma referência irônica à necessidade de dar nome às coisas, mas sim fora diretamente extraído de um fragmento de *Macbeth*, presente na epígrafe da primeira versão do romance. Ainda segundo Kleber dos Santos, que teve acesso ao datiloscrito original do romance, consultado no acervo pessoal do autor, a epígrafe original era um trecho do quarto ato, cena um, desta peça de Shakespeare, em que o protagonista, já tendo se apossado do trono e sentindo-se continuamente ameaçado, procura as bruxas que lhe haviam previsto o destino para sanar algumas dúvidas. Ao encontrá-las, percebe que procedem a um ritual e então pergunta o que estão fazendo, obtendo como resposta, “Uma coisa sem nome”⁶. Há um trecho em *O ventre* em que o narrador se refere a essa *coisa sem nome* que seria o título original do primeiro romance de Cony: saindo logo cedinho de casa, com seu pai, que o levava para ingressar no internato, José Severo procura fazer barulho para acordar a vizinha Helena e poder vê-la ainda uma vez; seu pai, contudo, aperta o passo, e Helena não abre a janela. As palavras do narrador são as seguintes (CONY, 1987, p. 19): “E eu deixei para trás, com o coração apertado, uma coisa que ainda hoje não sei o nome exato”⁷.

Ainda em 1955, porém, Cony alterou o título para o definitivo *O ventre*. Quando a primeira edição do romance saiu, não apenas o título era outro e a epígrafe inicial fora substituída – dando lugar a um trecho do *Fausto*, de Goethe, seguido por um trecho da Epístola aos Filipenses de São Paulo –, como também uma dedicatória existente no datiloscrito fora suprimida. Tal dedicatória aparentava não condizer com a linguagem seca tão marcante do romance, mas, em verdade, dizia muito do texto e das próprias preocupações que motivavam Cony a escrever. Era ela composta pelo parágrafo a seguir (*apud* SANTOS, 2008):

⁶ Na edição das *Obras completas de William Shakespeare* da Nova Aguilar (Rio de Janeiro, 1989, nova versão, anotada, de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes, p. 508), a tradução deste fragmento é a seguinte: “Macbeth: Então, misteriosas e sombrias megeras da meia-noite, que estais fazendo?

Todas [as três feiticeiras]: Um trabalho que não tem nome”.

⁷ Em *O harém das bananeiras*, reunião de crônicas publicadas por Cony principalmente na *Folha de S.Paulo*, entre os anos de 1996 e 1999, encontramos nova referência ao episódio de *Macbeth* no texto “O assassino do sono”. Falando sobre a invenção do poder e sobre as maneiras de defini-lo, o cronista (CONY, 1999b, p. 126) afirma acreditar que tenha sido Shakespeare “quem chegou mais perto, não da essência do poder, mas da ambição do poder”, e exemplifica tal noção justamente com a cena das feiticeiras. Antes, em *Os anos mais antigos do passado*, coletânea publicada em 1998, reunindo crônicas da *Folha* e da *Manchete* de vários períodos, publicara “Uma coisa sem nome” (2003b, p. 113-4), fazendo uma referência à cena de *Macbeth* para falar sobre a necessidade de dar um nome a um romance que ele, Cony, acabara de concluir, depois de 23 anos longe da ficção – e que veio a ser *Quase memória*.

De nada adianta a vida se a vida nada mais é que esta tola preocupação do espírito e de carne. De nada adianta o amor se o amor nada mais é que egoísmo e sofrimento disfarçados metafisicamente em alta finalidade do espírito e da carne. De nada adianta a própria dor se a dor existe enquanto nos agarramos sofregamente à vida do espírito e da carne. E de nada também adiantam o espírito e a carne se quando queremos pairar acima dos deuses e além dos anjos, basta fecharmos os olhos e sonharmos com a moça de olhos verdes que dança ballet, intacta, no fundo do palco negro, sem que a sua vontade de chorar importe e que apenas importe o nosso desejo colocado dentro da música ou a *humilde certeza* de que podemos ser tão felizes quanto as laranjas e as árvores, sem finalidades, sem mesmo alegria, apenas com seiva e vida. (grifo meu)

Seu tom de fato diferia muito não só da linguagem que predomina no romance, como também da linguagem que viria a prevalecer nas obras posteriores do escritor que nascia, uma linguagem que evita o tom um tanto filosófico presente aqui e que se compõe em um “estilo enxuto e tenso, de curtas frases incisivas”, como “uma prosa simples e desenfeitada”, nas palavras de Bernardo GERSEN em texto publicado no *Diário de Notícias*, em 24 de abril de 1960, intitulado “Fundo e forma” (*apud* SANTOS, 2008, p. 43). Todavia, a melancolia aí manifesta inegavelmente fazia parte de *O ventre*, revelando-se aqui e ali na narração do torturado José Severo e nela permanecendo até a versão mais atual do romance, apesar de todo o trabalho que Cony teve, nas suas constantes revisões do texto, para deixá-lo ainda mais conciso, seco e cortante, em um processo que Kleber dos SANTOS (2008, p. 114) chamou de “crueldade programática”, ou seja, a busca deliberada de tornar seu texto ainda mais cru, seco, agressivo, em uma “escrita voltada para a demolição de valores morais e religiosos, assim como desmistificadora das hipocrisias que regem as relações humanas”. Raquel Bueno já havia notado o fenômeno, pontuando que, se por um lado é inegável que Cony amenizou certos trechos extremamente incisivos da primeira edição nestas revisões do texto, em especial no caso da edição de 1998 para a Companhia das Letras – e ela cita especificamente o trecho em que o protagonista anunciava sua vontade de se suicidar quando envelhecesse, a fim de não ultrapassar a barreira dos 50 anos, que foi esfumada na nova edição –, por outro lado houve também a ênfase no cinismo dos personagens e em sua incapacidade de “reações tendentes ao sentimentalismo”. Nas observações da autora (BUENO, 2008, p. 68), Cony eliminou, “por exemplo, referências a ‘amor’, ‘alma’, ‘saudades’ e ‘coração’”. E se a idade de José foi mantida, assim como seu projeto de se matar no futuro, ele passou a ser “incapaz de lágrimas ou das poucas palavras românticas que pronunciava no texto original”.

O fato é que a ironia constante e cortante da obra não elimina o tom intensamente melancólico, que ora se esconde por detrás das bruscas afirmações de seu narrador e protagonista, ora se deixa entrever, não sem certa contrariedade, de modo mais nítido. Melancolia que é um elemento-chave de sua ficção, ainda que apareça muitas vezes disfarçada, quase oculta, por tal linguagem irônica e mesmo sarcástica que costuma ganhar o primeiro plano nas obras. A melancolia habita também muitas de suas crônicas, no olhar daquele que vê o mundo e não compreende suas razões, sofrendo a passagem do tempo que não nos parece fornecer nem explicação nem sentido. A ausência de sentido das coisas e da vida, e essa consciência dolorosa que ela nos dá fazem parte essencial de *O ventre*, bem como a percepção da dualidade carne/espírito, que inquieta o narrador por sua existência e por suas desconhecidas razões. José Severo, com sua ironia insolente e seu aparente e autoproclamado desprezo pelas coisas do espírito, em realidade inquietava-se com os caminhos traçados na vida e estava constantemente à procura de algo que estivesse entre (ou além d')a carne e (d')o espírito.

A negação de qualquer possível amparo e valor ao ser, presente na dedicatória, coaduna-se, ademais, com o caráter de ceticismo expresso no romance e que viria a ser uma das marcas mais fortes dessa literatura. A dedicatória foi suprimida, mas as características que ela manifestava desse primeiro romance e da própria obra de Cony que ainda viria nascer permaneceram no texto de *O ventre*. Observemos também que a moça que dança balé, com seus olhos verdes e tristes, é uma personagem secundária de *Tijolo de segurança*, terceiro romance de Cony, escrito a partir de um diário que ele manteve ao longo do período em que morou na Ilha do Governador, no Rio de Janeiro, e publicado em 1960. A dedicatória que parecia não ser dedicatória de fato, como sugeriu Kleber SANTOS (2008, p. 54-5), parece-nos, logo, que era sim uma espécie de dedicatória à tal moça bailarina – que em *Tijolo de segurança* se chama Lília –, embora, sem dúvida, fosse muito mais que uma dedicatória, aproximando-se até de uma “profissão de fé, ou de ausência de fé, quase um programa ideológico para a obra que antecede” (SANTOS, 2008, p. 55). E isso inclusive, acreditamos nós, pelo que revelava de um procedimento também característico de Cony, que é a sua forma bastante peculiar de transfigurar a vida em ficção e entremear esta àquela, uma discussão a que voltaremos adiante, no terceiro capítulo deste trabalho. Acrescentemos ainda o dado de que o universo do balé, que se renunciava nesta dedicatória logo suprimida, voltou a ser abordado por Cony em seu romance *Balé branco*, publicado em 1965, obra que deu

muito o que falar, pois nele foram figuradas algumas das personagens mais importantes do balé carioca do Rio de Janeiro dos anos 1950/60 – a consagrada bailarina e coreógrafa russa Tatiana Leskova, por exemplo, que esteve à frente do Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro entre 1950 e 1964, foi transformada na nada simpática personagem Tatiana. Por ora, contudo, é tempo de deixarmos o fogão e seu cozido de letras, e adentrarmos, sem mais, no *Ventre de Cony*.

As entranhas de um projeto literário

PARTIR DE CONSIDERAÇÕES SOBRE *O ventre* é quase um caminho natural na pesquisa das principais características do primeiro momento da ficção do autor, pois é de fato surpreendente como nesta obra já se encontravam muitas daquelas que depois se revelaram suas características constantes. Inegavelmente, *O ventre* era uma espécie de roteiro da obra que se seguiu, verdadeiras entranhas de um projeto literário. E como são estas tão reveladoras entranhas? Nas palavras da cronista Elsie LESSA (2008, p. 17), em texto originalmente publicado em 31 de maio de 1958 nas páginas de *O Globo*, o primeiro romance do jovem autor era “esplendidamente bem escrito, lúcido, torturado e amargo como o fel”. Era ainda um texto “de angústia, de solidão, de pessimismo”, em que “não há hora redentora de amor, de embriaguez, de simples alegria”. Um romance cruel, negativista, que praticamente não deixava margem para a esperança. Que não partilhava do clima otimista predominante à época, nem manifestava preocupação com aquele que se tornava o personagem predileto da criação artística, o povo brasileiro, como comentamos. *O ventre* falava da vida de um homem, um homem apenas, que não era alçado a símbolo do povo nem da resistência, embora tivesse o nome de José, fosse de origem humilde e exercesse profissão de motorista de ônibus e de caminhoneiro. Não apenas um determinado homem, mas um homem infeliz, cujos principais problemas residiam no universo das relações interpessoais: seus pais, de um lado, e a mulher amada e desejada, jamais atingida, de outro. José Severo, um homem angustiado, atormentado, aprisionado por toda a vida pelos laços que, acreditava, o teriam amarrado antes mesmo de seu nascimento, e também pelos que foram aprofundados em sua infância.

Seu enredo é a história de um menino enjeitado pelos pais que se descobre filho de uma relação extraconjugal de sua mãe e que mantém, ao longo da vida, uma complicada vinculação com o que chama de “ventres equivocados”. Sua mais tortuosa

relação, nunca consumada na vida adulta, é com Helena, a menina com quem compartilhara certo porão na infância, mas que veio a namorar e se casar justamente com seu irmão. Tornando-se a cunhada de José, Helena engravida de um terceiro homem, solicitando o apoio do protagonista para encobrir a gravidez interdita. José aceita a tarefa, vivendo por meses sob o mesmo teto que a cunhada, em um distante povoado à beira da estrada de ferro, cujo nome não poderia ser mais apropriado aos seus descaminhos, Desengano (e apesar das sugestões em contrário, que nos fazem deduzir ser este um nome puramente literário e, mesmo, estereotipado, foi este efetivamente o nome de uma estação da Central do Brasil, ainda Estrada de Ferro Dom Pedro II, localizada no município de Valença, RJ, e inaugurada em 1865). Em linhas gerais, este é o enredo da obra, que se conclui com o suicídio do irmão de José, a notícia da morte de Helena, já casada com outro homem, e, por fim, com o sobrinho postigo ficando aos cuidados do protagonista, que mais uma vez aceita uma tarefa indesejada solicitada por ela, tratando bem do menino a fim de se “distrair e purificar” (CONY, 1987, p. 172).

O ventre era de fato a origem de um escritor, cujas potencialidades foram notadas de imediato, quando a comissão julgadora do Prêmio Manuel Antônio de Almeida, instituído pela Prefeitura do Rio de Janeiro, selecionou-o entre os três melhores romances inscritos para a premiação no ano de 1956. Os jurados, Austregésilo de Athayde, Celso Kelly e Manuel Bandeira, no entanto, consideraram que não havia espaço para que ele ganhasse um prêmio de caráter oficial, outorgado pela Secretaria da Educação e Cultura, em virtude de sua inadequação, no enredo e na linguagem, aos padrões morais vigentes no contexto da conservadora sociedade brasileira da época. Ainda assim, ressaltaram que o romance revelava (ATA DA COMISSÃO JULGADORA DO CONCURSO DE LITERATURA, p. 11139):

[...] um escritor cujos merecimentos poderão assegurar-lhe lugar honroso nas letras nacionais. Se a Comissão tivesse de levar em conta apenas o valor literário da obra julgada, teria escolhido esse romance para compartilhar com o anterior o prêmio “Manuel Antônio de Almeida”, instituído pela Prefeitura do Distrito Federal. Infelizmente, porém, outras considerações relacionadas com o realismo, não apenas do enredo, como das palavras empregadas, impediram-na de atribuir a “O Ventre”, em nome da Secretaria da Educação e Cultura a láurea consagradora.

Não tendo vencido o prêmio, e talvez até por isso mesmo, o primeiro romance de Carlos Heitor Cony, inscrito com o pseudônimo de Luís Capeto, causou muito burburinho. Despertou atenções da crítica e criou certa expectativa antes mesmo de ser

publicado, o que não era comum de acontecer, menos ainda com obras de escritores desconhecidos no cenário literário. Sua publicação se deu dois anos depois da efervescência surgida com o prêmio, quando Cony já havia escrito outros dois romances. Desta feita, porém, ambos foram inscritos no mesmo Prêmio Manuel Antônio de Almeida e levaram o primeiro lugar, muito embora sua linguagem e enredo tenham mantido a inadequação aos padrões morais então vigentes. *A verdade de cada dia*, escrito em apenas nove dias para que houvesse tempo hábil de inscrevê-lo para a edição de 1957 do concurso, como rapidamente mencionamos na Introdução deste trabalho, foi escolhido vencedor por um júri de que faziam parte Carlos Drummond de Andrade e Austregésilo de Athayde. Em 1958, foi a vez da escrita de *Tijolo de segurança*, declarado vencedor do concurso por um júri composto por Rachel de Queiroz, Antonio Olinto e Antonio Callado. *A verdade de cada dia* foi publicado pela Civilização Brasileira em 1959 e, no ano seguinte, saiu *Tijolo de segurança*.

Ênio SILVEIRA (2008, p. 14), editor e proprietário da Civilização Brasileira, ao ler os originais de *O ventre* reconheceu estar perante “um escritor de fato, um homem que tinha garras, talento criador, chama e paixão”, ainda que lhe faltassem “certos apuros de técnica”, e resolveu por sua publicação, contrariando, inclusive, um parecer que o livro havia obtido em sua editora e que defendia a reescrita de quase todo o texto. Ao tomar essa decisão, Ênio acabou, pouco depois, abrindo espaço para uma relação profissional bastante rara na época, firmando com Cony um contrato que previa a publicação de dez romances no decorrer de um período de dez anos, em troca do pagamento de um valor mensal que possibilitaria ao escritor dedicar-se ativamente à escrita literária. E assim foi, pois entre 1958 e 1968, Carlos Heitor Cony publicou por esta editora – talvez a mais prestigiada da época – oito romances, além de três coletâneas de crônicas, de um livro de contos e de haver participado de três coletâneas de contos que reuniam diversos autores. Antes de abandonar o gênero, publicou seu nono romance também por esta editora, já na década seguinte. Em 1975, solicitado por Ênio Silveira a escrever o primeiro livro da série “Romance-reportagem” da Civilização Brasileira, partiu de suas reportagens na revista *Manchete* sobre um caso policial que atraiu a opinião pública brasileira na época para escrever *O caso Lou* – (Assim é se lhe parece). No ano seguinte, a partir do roteiro que escrevera para um filme de Antonio Calmon, intitulado *A noite do massacre*, escreveu *Paranoia – A noite do massacre*, lançado nesse ano também pela Civilização Brasileira.

Quando foi editado, nos meados de abril de 1958, *O ventre* voltou a atrair a atenção da crítica, que nele destacou, principalmente, a visão pessimista e desiludida, criticando também alguns defeitos de fatura e composição encontráveis na obra, apesar de sempre observar o talento literário do autor. Antonio OLINTO (2008, p. 24), em texto publicado no *Jornal do Brasil* daquele mesmo ano, por exemplo, pontuava que a sabedoria narrativa do autor se manifestava “logo nas primeiras frases do livro”, e que o restante do romance se encarregava “de provar” que “sua narrativa decorre num ritmo acima do comum”.

Uma linguagem franca

APESAR DAS CRÍTICAS QUE ÀS VEZES apontavam como um fator negativo o que consideravam uma busca constante de chocar e escandalizar, bem como a presença de certo humor negro, o romance alcançou sucesso também junto ao público, que se interessou pela história anunciada como “um libelo contra a mulher!”, e ainda como “um romance que chocará a muitos, mas que impressionará a todos”. Com o *frisson* ocorrido por conta de *quase* haver obtido o Manuel Antônio de Almeida de 1956, foram atraídos os leitores para a primeira obra do novo escritor, cuja linguagem busca efetivamente mimetizar a coloquialidade e, ao fazê-lo, apropria-se de palavras e expressões vistas, sobretudo à época, como vulgares e/ou de baixo calão. O menino que descobrira o poder da escrita para “compensar” defeitos na fala buscava, ao escrever, capturar a coloquialidade dessa fala, em uma escrita fluida e sem grandes ornamentos.

A semelhança com o universo da fala é em Cony, porém, deliberada e cuidadosamente buscada, pois, como já pontuou HOUAISS (1978, p. IX), o “assenhoramento que Cony tem da linguagem e em particular da língua comum faz dele um usuário de tal modo criador que o que parece à primeira vista anômalo é, quase sempre, deliberada marca autoral”. A seu turno, Otto Maria CARPEAUX (1964, p. VII), em prefácio a *Antes, o verão*, romance publicado por Cony no ano do golpe militar, assinalara que o escritor surpreendia sempre seus leitores, tendo começado sua trajetória surpreendendo-os “pela franqueza de sua linguagem”, um qualificativo que parece definir e sintetizar a linguagem de *O ventre* e mesmo dos demais romances de Carlos Heitor Cony: uma linguagem franca. Mas o fato é que não foi assim, como uma linguagem franca, que ela foi necessariamente entendida. Ao contrário, foi considerada

rude e julgada até mesmo obscena por alguns de seus leitores e críticos, que passaram a compreender prioritariamente por esse viés a ficção de Cony que se seguiu a *O ventre*.

Intensamente dura, seca, incisiva, direta ao nomear partes do corpo e práticas relacionadas à esfera da sexualidade, a linguagem de *O ventre* foi chamada de “realista” pelo júri do Prêmio Manuel Antônio de Almeida e chegou a ser considerada descendente da escola naturalista, uma descendência que parece mesmo fazer sentido, se pensarmos não só em sua linguagem, mas também na espécie de visada que o narrador dá para a humanidade, observando-a preferencialmente por seu lado mais torpe e rebaixado, e denotando compreender tais aspectos quase como consequências esperáveis de fenômenos e causas anteriores aos próprios seres em questão. Para tomarmos um exemplo, consideremos que o narrador adiciona muitas vezes um ingrediente de animalidade ao descrever os seres, dando à sua narrativa contornos um tanto escatológicos e, de todo modo, grotescos. A aproximação seres humanos/animais se realiza nesta obra sobretudo pelo qualificativo de “porcos”, que se mantém em vários romances do autor, como em *A verdade de cada dia*, *Tijolo de segurança*, ou em *Matéria de memória*. Até mesmo em *Informação ao Crucificado* as pessoas adquirem, em certos momentos, traços animais, caricaturais, emitindo “ruídos grotescos” (CONY, 1966, p. 11) que acentuam sua dimensão carnal, em contraposição à busca espiritual que moveria os seminaristas. Se pensarmos, ainda, no próprio modo como o narrador José Severo vê a si mesmo, ou seja, como alguém destinado à tristeza e à infelicidade, por se considerar um fruto de um ventre equivocado – “Eu era um equívoco de ventre. [...] Tudo errado. Tudo e todo errado. Nascera de ventre errado, me repelira, me detestara” (CONY, 1987, p. 70) –, temos mais uma medida para pensar estas relações. Claro é que esta concepção está, em *O ventre*, entrecruzada a uma perspectiva confusamente religiosa formulada pelo protagonista acerca de um destino que o guiava, e também que há muita ironia em todos estes procedimentos. Ainda assim, parece-nos inegável a existência de certo flerte do romance com o naturalismo literário, fenômeno também notado por Otto Maria CARPEAUX (*apud* COUTINHO & SOUSA, 2001, p. 525) – para quem Cony seria “o representante principal do neo-realismo brasileiro”, cuja obra ficcional foi principiada “como romancista de costumes carioca, naturalista mas inspirado por angústia de *nausée* todas modernas” – e abordado recentemente por Kleber Pereira dos SANTOS (2008, p. 120, n216), que comentou a “predileção do autor por termos depreciativos, muito ligados a metáforas orgânicas, algo tipicamente

naturalista”, e procurou enxergar esta vinculação no seio das relações do próprio existencialismo com a descendência do naturalismo literário.

É produtivo ainda tomarmos em conta que, para além do uso de palavras grosseiras e, mesmo, chulas, foi bastante decisivo para o caráter “escandaloso” e “chocante” de *O ventre* – sua “permanente intenção de chocar”, ressaltada, por exemplo, por Brito BROCA ainda em 1958, em texto publicado no *Correio da Manhã* (*apud* SANTOS, 2008, p. 41) – o seu ponto de vista sobre a condição humana: em anos de otimismo intenso, de ferrenho entusiasmo e animada expectativa na modernização e progresso brasileiros, representados pelo governo daquele de quem, 11 anos depois, Cony se tornaria o editor das memórias e inclusive o redator do último volume delas, Juscelino Kubitschek, o escritor surgia no cenário literário com uma narrativa que não só não partilhava em nada destas expectativas, como também parecia não partilhar de nenhuma expectativa na espécie humana como um todo. O próprio Cony, quando questionado sobre as razões para a comissão julgadora do Prêmio Manuel Antônio de Almeida haver considerado seu livro inapropriado para vencer um concurso literário de cunho oficial, observou que não se tratava apenas do uso de palavrões e termos vulgares e/ou obscenos – coisa, por exemplo, como ele realçou, que Jorge Amado já fazia. Tratava-se desse uso em conjunção a uma visão extremamente negativa da humanidade (*apud* PAIVA, 1998, p. 6) – daí o seu caráter escandaloso, ainda mais porque formulada no seio de um contexto em que predominava o clima otimista e esperançoso. O romance trazia um profundo e combativo niilismo e uma descrença na humanidade que transbordam de suas páginas desde as primeiras linhas e são reiterados a cada nova recordação do narrador, compondo sua forma de enxergar a si e aos outros como absolutamente incapazes de coisas boas, como quase naturalmente destinados ao fracasso, à ruína, à ausência de qualquer sentido ou realização, criando um texto feroz, insolente, cortante e impiedoso.

Uma vocação amargamente lúcida

ESTA VISÃO TÃO CÉTICA DO MUNDO, que conferia ao romance este caráter “chocante”, não se restringiu a *O ventre*, e sim se confirmou como o ponto de vista dos narradores de Cony, ganhando forma a cada nova obra do autor. Nesta ficção, o mundo assume o feitiço de um tormento que se é obrigado a atravessar e suportar, sem que se saiba para quê e nem aonde dará – ou, ao menos, se é que dará em algum lugar. Muito

provavelmente não dará em nada, ou levará à contínua repetição dos mesmos conflitos e angústias, como já afirmou o próprio Cony nas orelhas que escreveu para a primeira edição de seu quinto romance, *Balé branco*, publicado em 1965:

[...] como em todos os meus romances, a história não acaba com o livro. Os personagens principais não morrem nem vão viver muitos anos felizes. *Condeno-os* a uma crueldade maior: a de continuarem vivendo os mesmos dramas, os mesmos equívocos, sempre distantes de qualquer solução. (grifo meu)

Podemos, sem receio, ampliar estes comentários para a ficção de Cony como um todo – e, creio eu, inclusive a seus romances mais recentes, os quais, se é certo que trazem novos elementos a sua obra, mantêm sempre ativo seu estilo próprio de olhar o mundo. Veja-se, por exemplo, o caso de *A tarde da sua ausência*, publicado em 2003, cujo final apresenta novamente, e de forma idêntica, o terceiro – e decisivo – capítulo do romance, quando a história de Henrique se enredou definitivamente com a da cunhada Vera⁸. A única diferença é que, ao final, este capítulo passa a ser seguido por outro, diverso, que acrescenta alguns aspectos e efetivamente encerra o texto. Recurso semelhante já fora utilizado em *Antes, o verão*, que se inicia por uma carta escrita por Luís à sua esposa Maria Clara, durante os últimos momentos do derradeiro verão que passam juntos, antes de partirem cada um para a sua vida, separando-se depois de anos de casados. Nesta carta, retomada quase ao finalzinho do romance, já dizia Luís as frases que serviam tanto para qualificar a relação de ambos, quanto a obra que lemos e temos em mãos (CONY, 1964a, p. 1): “*Isso poderia ser o início ou o fim de um romance – e o é realmente, início e fim ao mesmo tempo*”.

Em Cony, de modo às vezes mais, outras vezes menos acentuado, o ceticismo assume uma veia melancólica que percorre as obras e que dá contornos à “vocação para o sofrimento” destes personagens, para usarmos aqui os termos que Cláudio, o atormentado protagonista de *Tijolo de segurança*, portador de um misto de sonambulismo e severo transtorno psiquiátrico, se utiliza, ao conversar com sua amante Marcela. Na passagem em questão, Cláudio falava que ambos ainda tinham muito a sofrer, e, como ela o questione se sofreriam juntos, ele diz (CONY, 1960, p. 32): “— Ou separados. Isso não conta. Conta é nossa predestinação, nossa vocação ao sofrimento”, marcando-se esta vocação como sua única fidelidade na vida, como ele mesmo

⁸ Na terceira entrevista que nos concedeu, o autor comentou que houve quem suspeitasse de erro de composição gráfica do livro, fazendo que seu editor na ocasião, Luiz Schwarcz (da Companhia das Letras), lhe perguntasse se não seria o caso de uma nota explicativa no início, ou algo do tipo.

comenta, utilizando-se de uma imagem que, anos e anos depois, vai ganhar magnitude na ficção de Cony e ilustrar a capa das sucessivas edições de *Quase memória*: quase-romance, o balão (CONY, 1960, p. 78): “Não consegue ser fiel a um Deus, a uma mulher, a um sentimento. Fiel só mesmo àquele balão que nunca mais esqueceu, que nunca mais o libertou de seu legado de tristeza, mansidão e fragilidade”. Muitas vezes, tal predestinação ao sofrimento se confunde com vocação ao amor, pois amar e sofrer parecem a estes personagens estar irremediavelmente unidos.

Cony figura preferencialmente seres perdidos, desorientados, desolados, rejeitados pela família de que se originaram, e não realizados, tampouco, na família que constituíram (quando o fizeram). Perdidos em suas vidas, quase sempre destituídos de projetos (pessoais ou coletivos), esses personagens buscam se libertar do sofrimento que os aflige e aturde, advindo da rejeição familiar e do desencontro de si, para José Severo, ou do fato de não haver conseguido compreender nem atuar no drama familiar vivido por sua mãe e seu padrasto, no caso de Sebastião, o narrador de *A verdade de cada dia*. Ou originado por não haver se realizado em nada nem com ninguém, como é a situação de Cláudio, que não conseguia ser plenamente feliz com sua mulher, refugiando-se em outras e mais outras, mas, de certa forma, também não conseguia romper o casamento e, por isso, culpava-se, atormentando-se ainda com os ciúmes com relação à amante Marcela, por sua vez também casada. Sempre com dores de cabeça, com insônias terríveis mantidas à base de medicamentos e sucedidas por alguns períodos de sono pesado, Cláudio vivenciava intenso sofrimento psíquico, acompanhado do profundo e terno amor por suas duas filhas. Em outro caso, o sofrimento advém por não conseguir sentir suficiente fé que o permitisse seguir na carreira religiosa, amando o mundo do seminário, mas corroído por dúvidas e questionamentos que o impediam de lá permanecer, como acontece com João Falcão, que ao final toma a decisão de sair. Ou vem por não conseguir manter de pé um casamento de 17 anos, que se transforma em ruína, mas que ainda poderia ser salvo, entretanto não há mais forças para investir em tal salvação, como acontece com Luís, em *Antes, o verão*. Sofrimento por estar no final da carreira, tão moça ainda, e sozinha, como Betinha, ou por nunca haver conseguido realização profissional nem sentimental, como Geraldo, no mesmo *Balé branco*, em meio ao competitivo e imperdoável mundo do balé e da música.

Sofrimento, ainda, por nunca haver conseguido expressar o amor interdito sentido pela sogra, a qual o correspondia mas também não tivera coragem de expressá-lo, em um círculo de mal-entendidos que só gerou, aos personagens do romance

Matéria de memória, amargura, culpa e aprisionamento ao passado. Três são os personagens que partilham da voz narrativa, confinados cada um em um espaço fechado, vivendo as dores das lembranças e das projeções sobre o futuro, feitas, ambas, com base em falhas de comunicação. Tino e Selma, que foram genro e sogra, amam-se mutuamente, mas nenhum dos dois sequer desconfia que seja correspondido em seu amor. Com isso, viveram juntos, sob o mesmo teto, separados por barreiras intransponíveis, ao longo de anos, não consumando nunca o amor, uma situação semelhante à vivida por José Severo em *O ventre*, que também não consegue consumir o amor por Helena. Em *Matéria de memória*, texto de 1962, porém, a não consumação parece ainda mais cruel, na medida em que o amor é mútuo, mas não comunicado. Essa espécie de condenação que recai sobre os personagens do autor é aí, em certos aspectos, ainda mais brutal e esmagadora, havendo inclusive, por parte dos personagens, certa consciência desse caráter de condenados. Há assim um momento, no presente da narração, em que Selma faz um comentário que explicita esta noção. Falando a respeito de Tino, ela diz a outro homem, que procura impressioná-la durante o trajeto de avião de Lisboa para o Rio de Janeiro (CONY, 2002a, p. 103): “No fundo, [Tino] sente-se condenado, como eu. Quando olhar para mim, entenderá tudo. Já nos castigamos bastante, tanto eu como ele pagamos o preço do resgate... quase uma vida”.

No ponto de vista de Paulo RÓNAI (1988, p. 7) – em comentários que também poderiam qualificar romances mais recentes do autor, como *A casa do poeta trágico*, por exemplo –, os personagens de Cony vivenciam uma “perpétua agonia”, em que cada novo romance semelha entreabrir “a porta de outro compartimento do Inferno”, configurando sempre um mundo praticamente sem esperança. Como parte desta vocação/condenação ao sofrimento que os faz confrontar-se sempre com a solidão, ainda que acompanhados, que os faz reviver constantemente o passado (pela memória opressiva e obsessiva, ou pela repetição de situações) e ter muita dificuldade de projetar um futuro, eles vivenciam muitas vezes uma sensação física de enjôo – traduzida como náusea – que necessariamente nos remete à náusea sartriana. O narrador e protagonista de *O ventre*, José Severo, por exemplo, sente fisicamente a vontade de vomitar diante de situações que o fazem sofrer, como no fragmento seguinte, quando, ainda criança, sofria por saber Helena fechada no quarto de seu irmão, a sós com ele, e com o conhecimento de seus pais (CONY, 1987, p. 34):

A cabeça rodava. Vontade de vomitar, sempre essa vontade, qualquer emoção mais forte e logo vontade de abrir as goelas, despejar com nojo a alma, as tripas, ficar vazio, oco, subir aos céus.

Náusea que volta em *A verdade de cada dia*, no narrador Sebastião, repisando sem cessar cada detalhe da história de sua mãe com seu padrasto, no tempo em que viviam todos juntos, a fim de descobrir onde já estavam, no passado, os sinais do que iria ocorrer – e, mesmo, de se desculpar por nada ter feito para impedi-lo (CONY, 1988, p. 38): “Vontade de transbordar o bolo que pesa cá dentro. Apesar do esforço em assimilá-lo, há que sofrer a náusea que provoca antes de ser expulso”. Já em *Tijolo de segurança*, a náusea ilustra certos mecanismos psíquicos do protagonista, relacionados no caso aos ciúmes, com seus efeitos físicos imediatos, como se vê no trecho a seguir (CONY, 1960, p. 17):

Comia a torta de maçã com creme, de repente o Jarbas, rodando nos dedos a chave do carro de Válter, o que dava em cima de Irene. Bastou isso. Complicado mecanismo funcionou lá dentro, hormônios misteriosos saíram das glândulas e despejaram no sangue um veneno cruel que o engasgou de súbito. A torta cresceu dentro da boca como pedaço de estopa suja de óleo. Transbordava para fora – tanto crescia. Controlou o engulho, sentiu músculos retesados prendendo vômito. Um tamarindo azedo na boca e talvez a coisa não saísse tão amarga assim. Reagiria melhor encontrando um justificativo orgânico, “é o tamarindo, é o tamarindo”, o cérebro teria de responder ao mesmo tempo a dois apelos amargos – e ele sofreria menos.

Em *Matéria de memória* há um fragmento semelhante a este, que revela o desejo de confundir a náusea interna com um elemento exterior que a poderia ter ocasionado. Não mais os tamarindos, mas a turbulência do avião em que está Selma (CONY, 2002a, p. 65):

Quando o avião começa a balançar sinto essa vontade de desmaiar, náusea que me bota a testa fria, medo que me faz as mãos crispadas. Foi só isso. Testa fria e mão crispada por causa da turbulência que o avião atravessa. Sendo sincera comigo mesma, sempre que penso naquele dia em que ela [a filha Julinha] suspeitou de tudo – sinto esse tremor aqui dentro. Desta vez não foi a lembrança de Julinha, foi o avião mesmo, [...]. Entretanto, estou me sentindo intranquila, não deve ser a turbulência, aqui dentro há coisa pior.

É importante observar que a náusea sentida pelos personagens de Cony não é idêntica à consagrada *nausée* sartriana, mas dela descende, naturalmente, ainda mais no caso de um escritor que já se assumiu como um “sartriano carioca”, reconhecendo a importância para a sua escrita das leituras feitas da ficção de Sartre, sobretudo no caso de seu primeiro romance, *O ventre* (apud PELLANDA, 2009): “Uma influência que tive e

confesso foi de Jean-Paul Sartre. [...] Me marcou demais”. É assim possível reconhecer o amálgama de experiências físicas e psíquicas, sentido por Antoine Roquentin, o protagonista do romance de Sartre publicado em 1938, que tem como título justamente esta experiência que surpreende seu personagem e o coloca em confronto com o que fizera, até então, de sua vida, e com o que projetava para seu futuro. A náusea o acometia repentinamente e era um enjôo meio adocicado, com um pouco de tontura, que alterava sua percepção e que ele não conseguia entender de onde provinha. Roquentin, aos poucos, entrevê que era toda a sua vida que estava posta em questão, o que ele vivera e o que sempre delimitara como seu objetivo – viver aventuras –, revelava-se algo vazio, diante da percepção de que o que confere o caráter de aventura à vida não são os acontecimentos vividos, por eles mesmos, mas sim a forma de contá-los, de narrá-los. Interrogando-se continuamente, constata que o que o afligia, o que o nauseava, de forma concreta e passível de ser tocada, daí a relação com os objetos, era o reconhecimento da contingência da existência, das coisas e dos seres, um conceito sartriano que é pensado em termos da oposição à necessidade: não era necessário que ele, Roquentin, fizesse isso ou aquilo, ou que fosse de tal ou qual modo; ele é que precisava, continuamente, escolher o que faria de sua vida, iluminando sua existência pela luz do projeto futuro, e assim dando um possível sentido a ela. O universo ficcional de Cony, como vimos mostrando, apresenta muitas relações com estas questões – e veremos a necessidade de a escolha chegar a uma espécie de ápice justamente em *Pessach*.

A náusea que os personagens de Cony sentem – assinalada, por exemplo, por Otto Maria CARPEAUX (1967, p. 2), que a viu como o elemento deformador da realidade na ficção predominantemente realista do escritor, preferindo denominá-la diretamente em francês, sem traduzi-la, *nausée*, e identificando sua fonte na noção de que “a vida em família é sem saída e odiosa” –, esta náusea, ou *nausée*, está ligada ao remorso, à culpa, ao ciúme e, ainda, à percepção de condenados eternamente à irrealização e à incompletude, vendo-se como fracassados, como se já não lhes restasse mais vida para tentar modificar algo. Como se já houvessem se transformado em puro passado, arruinados, mofados, gastos, *escombros* de si mesmos, para usar um dos termos favoritos de Cony (CONY, 1988, p. 18): “Estamos gastos. Nada mais temos a dar ou a receber. Continuamos apenas”, diz Sebastião, sentindo o nenhum futuro dele e do padrao a quem acabara se afeiçoando, por identificar-se com ele e nele projetar a figura paterna que nunca tivera. Ou, em *Matéria de memória*, a análise de Selma, que

julgava que pouco lhe restava “de tempo útil, cansei-me e gastei-me por aí, só para não cair no nada” (2002a, p. 67). A perspectiva de Luís, em *Antes, o verão*, é bastante semelhante. Na carta que escreve a Maria Clara, já referida aqui, ele diz (CONY, 1964a, p. 1):

Afinal, terminamos o nosso prazo, esgotamos a clemência que atiramos um ao outro como esmola ou paga – e amanhã fecharemos essas portas e janelas e nunca mais retornaremos, [...].

Os personagens gastos e reduzidos a escombros estão também em *Balé branco*, publicado em 1965, vivenciando a perspectiva cada vez mais próxima do fim de suas carreiras. Tratando do universo do balé clássico, no qual o império da juventude é implacável, Cony trouxe-nos a figura de Betinha, que aos 34 anos sabia estar encerrando sua trajetória de bailarina como membro da última fileira do Corpo de Baile. Depois de até haver sido, no passado, escalada para alguns papéis maiores, sua carreira também ficara apenas no quase. E, do quase sucesso e consagração, passara para a lenta e definitiva decadência que ela sabia ter de enfrentar e a que procurava suportar com a maior dignidade possível, fazendo de cada momento no Teatro Municipal do Rio de Janeiro um instante pleno. Também neste romance está o personagem Geraldo, mencionado há pouco, um pianista que chegava aos 50 anos sem ter conseguido se realizar na música ou na vida, e que sofria tanto pela interrupção de seus projetos artísticos e profissionais, quanto pelas privações financeiras e frustrações amorosas. Personagens secundários do romance também vivenciam a queda, como as bailarinas Simone e Vanda, e o bailarino Sadi, que já vivera papéis de importância, e fora descendo na hierarquia até chegar a meras aparições ocasionais nos espetáculos, para as quais não havia sequer coreografia.

Raquel Illescas BUENO (2008, p. 94), em sua análise dos invólucros da memória em Cony, em sua faceta especificamente ligada à temporalidade, já observou esse fenômeno, salientando como, nesta ficção, o tempo parece ser “desperdiçado” – em contraposição ao tempo “perdido” – por conta “do ceticismo, da sensação de tédio, do cansaço de existir”. O arrependimento e a culpa por aquilo que não foi feito, aquilo que não foi vivido e ficou por viver, sem que haja mais tempo para tal, intensificam “a permanente sensação de vida como contagem regressiva”, compondo uma noção de temporalidade “como condenação à finitude” (BUENO, 2008, p. 100) e dando vazão às imagens de esgotamento de prazos aqui destacadas.

Uma certa maneira de desejar a liberdade

SE POUCOS SÃO OS PROJETOS que os movem, e muitas vezes esses personagens semelham andar a esmo, deixando-se levar pelo rumo dos acontecimentos, é necessário observar, até mesmo em consequência dos aspectos que vimos vislumbrando na obra do autor, que há dentre eles, quase sempre, certo desejo, vago e incerto, de liberdade. Um desejo hesitante, impreciso, mas que se manifesta como uma busca de conferir algum sentido a essas existências angustiadas. Um desejo que se configura até mesmo em contraposição à segurança que sentem no (relativo, é certo) conforto de continuarem como estão, mudos e sem enfrentar o que os atormenta. Betinha, por exemplo, conformada com o final inevitável de sua carreira, possuía no entanto um desejo sobre o qual nada falava para ninguém – e a favor do qual só teve coragem de agir uma única vez, depois de muito ensaiá-lo: queria ter um filho, mas um filho só seu, sem pai, sem família, um filho concebido sem que ninguém o soubesse, que seria como a sua conquista de independência e liberdade e, até, sua vingança diante do mundo (CONY, 2005a, p. 41). Um ato de escolha que precisava ser radicalmente seu – mas que não vinga, porém, na medida em que, ao final do enredo, em um dos ensaios do balé, ela leva um tombo e cai sobre a barriga, perdendo o filho que acreditava haver conseguido conceber.

Estabelecendo elementos de diálogo com a ficção de Jean-Paul Sartre, os personagens do universo ficcional do escritor brasileiro evitam – se quisermos aqui utilizar termos sartrianos – se ver frente a frente com a contingência, com o fato de que, na vida, nada é realmente necessário, mas apenas contingente, ganhando seu significado a partir do ponto de vista do sujeito que olha para as coisas. Seus personagens evitam enfrentar a liberdade pela perspectiva que a vê como uma contraposição à necessidade, constatação que os faria ter que assumir a escolha de cada passo de suas vidas. Manifestam, assim como Betinha, certo apego por uma noção às vezes meio vaga de liberdade, mas ao mesmo tempo a evitam, preferindo manter-se presos às suas amarras que, ainda que lhes trouxessem angústia e sofrimento, davam consistência e estabeleciam os limites por onde eles poderiam ou não passar. Mais uma vez é o personagem Cláudio quem parece mais bem formular em imagem estas questões, ao dizer, a respeito de Marcela e dele mesmo (CONY, 1960, p. 30-1), que ela:

Tinha as amarras, latas grudadas atrás de si, como os carros dos recém-casados. — “Tenho latas também mas as minhas têm férias

periódicas, liberto-me não das latas propriamente, mas das teias que me amarram a elas.” Não resolve. Ele volta fielmente às latas numa obsessão amarga. Parecem prendê-lo sem laços, como coisas magnéticas. Marcela não, tem latas e teias isoladas entre si: a hierarquia da prisão. Faz barulho se alguém a toca. Ou se ela mesma procura fugir.

No caso dele, diferentemente do de Betinha, era a família o principal laço destas teias, à semelhança do que é vivido por muitos outros personagens desta ficção, em que os relacionamentos amorosos e as relações familiares são predominantemente vistos como uma espécie de prisão a que se retorna com constância e que nunca preenche por completo o vazio de tais seres. Novamente foi CARPEAUX (1964, p. VIII) quem observou este aspecto com muita perspicácia, ao pontuar como “o pequeno mundo carioca” de Cony, “e o mundo menor da família em que suas criaturas ficam presas como feras em jaula – revelam-lhe a desgraça universal da condição humana”. Os relacionamentos como prisões constituem uma noção que se manifesta em Cony desde *O ventre*, como podemos ver pelo trecho a seguir, com reflexões de José, que se encontrava a quilômetros e quilômetros do Rio de Janeiro, de seus parentes e da mulher que amava, Helena, mas ainda assim sentia que o prendiam. Em suas palavras (CONY, 1987, p. 76): “Me amarravam, me atraíam. Um ímã insensível lá longe, guiando meus passos, dando pouca liberdade, como numa gaiola”. Esta ideia, presente também em *A verdade de cada dia*, parece haver assumido em *Tijolo de segurança* um lugar ainda mais central dentre as imagens deste romance. No ponto de vista de Cláudio, as amarras a que ele voltava obsessivamente lembravam o chamado “tijolo de segurança” dos aviões, que lhes dá segurança para voarem sem que se choquem, permanecendo vigentes, incrustadas em cada um, mesmo quando se procurava fugir delas. É ao longo da narração da primeira relação sexual com Marcela que as vozes do narrador em terceira pessoa e do protagonista se misturam e a imagem do “tijolo de segurança” que nomeia o romance é formulada (CONY, 1960, p. 33-4):

— “Para andarem no infinito, os aviões criam grades imaginárias. Tantos quilômetros para frente, tantos quilômetros para trás, tantos à esquerda, tantos à direita, tantos acima, tantos abaixo. Nesse quadrado imaginário se locomovem em paz, seguros. É o tijolo de segurança. Os outros aviões respeitam esse quadrado, carregam ao redor de si tijolos iguais.”
Marcela e Cláudio. Finalmente um dentro do outro. [...] Sentiam o peso de grades que não se rompiam: “Tantos quilômetros para a frente, tantos quilômetros para trás”. Por mais que se espremessem, por mais que entrassem um no outro, continuavam

intactos, impossuídos. Quadrados petrificados, zona neutra entre os dois.
Doía.

Os personagens de Cony quase sempre optam por permanecer encerrados neste quadrado imaginário, adquirindo ao menos certa consciência da opção que acabam fazendo pela *prisão*. Ainda assim, há momentos em que procuram fugir a esses laços e a essa segurança, mesmo que meio a esmo, como é o caso de Tino, que resolve esquecer Selma e acaba conseguindo olhar com outros olhos para a mulher que estava, afinal, a seu lado, e que ele nunca havia conseguido perceber que o amava, bem como resolve abandonar a pintura, passando a vê-la como uma busca aprisionadora de si, pois mal conseguia sobreviver do que pintava, e já não tinha esperanças de conseguir fazer novamente algo como já fizera no passado – um quadro que acaba por destruir e que se chamava, significativamente, “Movimento em três tempos”. Seus gestos podem ser interpretados de muitas formas, pois podemos pensar que ele, de certa maneira, ao integrar-se à produção industrial, se sujeita ainda mais ao domínio do capital, ou, ainda, podemos pensar que sua vontade de transformar em relação estável o sexo casual estabelecido com a empregada Enedina era não apenas busca de envolver-se com outra mulher que o fizesse esquecer Selma, mas também um vislumbre de unir a figura do artista (mesmo que fracassado) Tino à figura popular e bastante simples de Enedina, que até então o amava em silêncio e resignadamente – em uma difusa aproximação às ideias vigentes no plano cultural brasileiro do momento. Por outro lado, é certo que tais gestos expressam uma tentativa de fugir à prisão que ele mesmo construíra para si e que adquirira a forma de Selma, como ele próprio o afirma, em imagens aliás bastante parecidas às do tijolo de segurança e que nos fazem pensar também nos contos de Sartre reunidos justamente pelo título de *O muro* (*Le Mur*, de 1939), que formulam de muitas maneiras e em diversos contextos essas noções de aprisionamento e de barreiras intransponíveis entre os seres. Diz Tino (CONY, 2002, p. 180):

E descobre, subitamente, que Selma foi o pretexto para justificar a derrota. Explicar o fracasso de tudo. Foi a barreira edificada com paciência e um pouco de *lucidez* para nunca ser vencida. *Para contê-lo em seus limites*.

Nunca tivera coragem para espiar o outro lado do muro. Respeitara os limites e criou Selma, Selma cresceu dentro dele, intransponível muralha, cercando-o, isolando-o. No *estreito espaço* que lhe sobrou, foi vã a agitação. Seu grito – se tivesse coragem e força para merecê-lo – seria oco, ninguém o ouviria. (grifos meus)

Este “estreito espaço” de que fala Tino leva-nos necessariamente ao trecho do *Fausto*, de Goethe, presente como uma das epígrafes de *O ventre*, como já nos referimos, e que nos fala que “Quando a imaginação desdobra as suas asas atrevidas, ela sonha com a eternidade em seu delírio”, porém, “um estreito espaço basta quando um abismo devorou todas as suas alegrias e esperanças”, pois então assoma o reino da “inquietação”, trabalhando sem cessar e produzindo “dores secretas”, eliminando qualquer “prazer”, qualquer “repouso”, adquirindo “mil fisionomias diversas: é ora o nosso lar, ora uma mulher, depois uma criança, uma casa, o fogo, o mar, um punhal, um pouco de veneno”. Como Raquel Illescas BUENO (2008, p. 62-3) já observou, se excetuarmos apenas o punhal e o veneno, todos os outros itens apontados são “motivos relevantes da obra de Cony”. E, se à primeira vista tais vocábulos parecem não significar muita coisa, em virtude da profusão de histórias acerca de casas, mulheres, crianças, Bueno também salientou que a questão é que “esses motivos agregam-se a outros elementos da ficção, revelando aspectos importantes da visão de mundo de Cony”. Sobretudo se observamos que o trecho de Goethe por ele selecionado finaliza falando justamente de uma temática importante em sua obra, a contraposição do “tempo perdido” ao “tempo desperdiçado” que há pouco mencionamos: “O homem treme diante desses males que não o atingirão e chora continuamente os bens que não perdeu”⁹.

Mais que dos laços amorosos e familiares, as grades dos personagens eram, assim, interiores. Tais laços apenas davam o contorno externo às barreiras criadas internamente por eles, contrapondo-se à liberdade que é desejada na mesma medida em que é temida e fazendo-nos, novamente, lembrar da ficção de Sartre, de que aqui destaco um fragmento bastante expressivo para estas noções de uma prisão interior aos indivíduos. Trata-se de um trecho do primeiro volume da célebre trilogia “Os caminhos da liberdade”, *A idade da razão*, em que o personagem Mathieu, questionando-se sobre sua liberdade, reflete acerca do fato de não haver optado por combater na Guerra Civil Espanhola, contra o fascismo (SARTRE, 1996, p. 139):

Por que não tive vontade de lutar? Poderia escolher outro mundo? Sou ainda livre? Posso ir aonde quero, não encontro resistência, mas é pior, estou numa gaiola sem grades, separado da Espanha por... por nada, e no entanto esse outro mundo é intransponível.

⁹ Na segunda entrevista que nos concedeu, Cony falou sobre o trecho de Goethe que transformou em epígrafe de seu primeiro romance, comentando que ele poderia ser considerado uma epígrafe para toda a sua obra e que se tratava de um plano de romance, não necessariamente para um romance seu, mas para qualquer romance, de qualquer romancista.

Aqui se trata de uma muralha que o prendia e impedia que se engajasse, é certo, ideias que serão debatidas mais propriamente em *Pessach*. Entretanto, destaca-se a noção de uma prisão sem grades que pode ser erigida inclusive em nome da própria liberdade, sem que se soubesse se ela permitiria ou não qualquer alcance desta liberdade, ou, ainda, sem que se soubesse muito bem por que havia sido construída. Nesta incongruência liberdade/prisão, os polos parecem poder se intercambiar na ficção de Cony, como é ainda Tino que nos faz ver de modo nítido, ao afirmar sentir-se “preso e só” em seu apartamento, diante das possibilidades de que qualquer coisa acontecesse, e sem que nada lhe importasse, pois estava “só, preso e livre, estranhamente livre, imensamente livre e onipotente em minha prisioneira liberdade” (CONY, 2002, p. 23). Em Cony, a liberdade é almejada, mas traz, muitas vezes, mais problemas do que soluções, tendo em vista que é preciso saber o que fazer com ela, o que fazer com a própria vida, em lugar de se deixar levar.

Os limites intransponíveis e aprisionadores que constroem para si próprios aparentemente trazem mais comodidade e segurança, e muitos desses personagens permanecem nas situações desconfortáveis até mesmo “por comodismo, preguiça de tomar decisão” (CONY, 2002, p. 48), como diz ainda Tino acerca de um episódio de sua juventude, ou como diz Sebastião, o narrador de *A verdade de cada dia* (CONY, 1988, p. 19): “Seguimos avante. Por comodismo. Por preguiça. Por não importismo”. A liberdade – figurada aqui no plano individual – é repetidamente problematizada, sendo em certas ocasiões considerada até mesmo como algo temeroso e triste (CONY, 1988, p. 138): “É triste ser livre”, constata o mesmo Sebastião. Afinal, nas palavras de José Severo, “quando se está livre pode-se fazer tudo. Tudo. Inclusive, voltar para as grades” (CONY, 1987, p. 88).

Na prisão sabe-se o que fazer, daí o seu caráter aparentemente cômodo. Na maioria das vezes, aliás, na prisão não há que se preocupar com o que fazer, pois a possibilidade desta escolha é inexistente. Em *Paranoia – A noite do massacre*, livro que, como já comentamos, originou-se do roteiro que Cony escreveu para um filme dirigido por Antonio Calmon, a dualidade liberdade/prisão é representada de forma literariamente mais esquemática. Mas, até por isso mesmo, permite-nos verificar de modo nítido como este paradoxo é central nas motivações ficcionais do autor. Neste texto de 1976, a família de um empresário paulistano, em sua residência, é feita refém de bandidos ao longo de uma noite inteira, quando são incorporados como vítimas, também, o casal vizinho e mais um casal que os visitava, além dos três empregados da

casa. Em uma sequência em que o clima fica cada vez mais tenso à medida que os bandidos perdem o controle da situação e acabam cometendo uma série de assassinatos que não estavam em seus planos, as máscaras de todos, bandidos e reféns, vão caindo uma a uma. Quando os bandidos finalmente vão embora e os reféns conseguem sair da saleta onde haviam sido trancados pouco antes da fuga dos assaltantes, o grupo que sobreviveu constata que “a prisão fora mais simbólica do que real” (CONY, 2002c, p. 106), pois os obstáculos colocados para impedir a abertura da porta eram em verdade muito frágeis. De imediato, sentem um alívio inicial. Logo, porém, sentando-se nos mesmos lugares em que haviam passado a noite inteira, e inevitavelmente lembrando-nos de *O anjo exterminador*, de Luís Buñuel, percebem que (CONY, 2002c, p. 106):

Agora se sentiam prisioneiros não sabiam de quê. *Preguiça de tomar decisões*, de levar adiante a própria vida. Se pudessem – era o que parecia, na apatia geral – permaneciam indefinidamente ali, *sem planos nem memória, sem futuro*. Uma noite bastara para habituá-los à irresponsabilidade. Despojados de liberdade, todos se sentiram aliviados. A nostalgia da escravidão funcionava como uma saudade às avessas. (grifos meus)

Permanecer sem planos, nem memória, sem passado nem futuro, não tendo, portanto, que escolher o que fazer no presente é muitas vezes o desejo destes protagonistas a fim de evitar a confrontação, dolorida, angustiante, nauseante, com a liberdade que, ao fim e ao cabo, é nossa condenação, nos célebres termos de Sartre, explicitados, por exemplo, na palestra de divulgação de seu pensamento, também consagrada, “O existencialismo é um humanismo” (SARTRE, 1984):

Nós estamos sós, sem desculpas. É isso que eu exprimo quando digo que o homem está condenado a ser livre. Condenado porque não se criou a si próprio e, por outro lado, livre porque, uma vez lançado no mundo, é responsável por tudo aquilo que faz.

A morte e a vida

DIANTE DO CAMPO DE VONTADE E DE AÇÃO desses personagens quase sempre bastante reduzido, como se invariavelmente prisioneiros, em grande parte das vezes parece que a única possibilidade que veem diante de si é a escolha da morte. Sentindo-se e julgando-se quase sempre como definitivamente arruinados, como vimos, seria de se esperar que estes personagens ao menos cogitassem o suicídio. E, de fato, se não são muitos os seus casos nessa ficção, vários são os personagens que o vislumbram como

hipótese e o valorizam, a começar pelo próprio José Severo, em *O ventre*, que considerava que um homem deveria se suicidar quando começasse a ficar velho, para não vivenciar a deterioração corporal. Suicidar-se sem nenhum motivo especial, não como um “gesto de desespero”, em suas palavras, mas “apenas por higiene interior, como se fosse tomar um banho” (CONY, 1987, p. 57), ideia que parece ressoar Boris, outro personagem da trilogia “Os caminhos da liberdade”, o jovem russo residente na França que também julgava “porcaria” envelhecer, e que pensava que não se devia “ultrapassar os trinta. Depois, a gente se torna uma ficha inútil” (SARTRE, 1996, p. 218). Se José Severo não se mata e acaba se agarrando à vida como todos, tornando-se igual, para usarmos seus termos, àqueles que menosprezava (sua mãe, seu irmão, seu pai), quem acaba se matando neste romance, como aqui já foi citado, é seu irmão, físico renomado, desencantado com os “fantasmas” (CONY, 1987, p. 166) de ambos os sexos a que amou e por quem sofreu, calado.

Por seu turno, o pai de Paulo Simões, Joaquim, em *Pessach*: a travessia, cansado da vida e temendo, de modo um tanto delirante, novas perseguições aos judeus, toma um comprimido de cianureto depois de dar um à esposa (que o toma sem saber do que se tratava), morrendo ambos na casa da Tijuca em que moravam, no Rio de Janeiro, e virando notícia de jornal. E há ainda Cláudio, em *Tijolo de segurança*, que ao final deste romance percorre sonâmbulo as ruas de seu bairro, na Ilha do Governador, com pensamentos desconexos, como uma espécie de cisão com a realidade. Entrando na casa de um dos moradores, acaba por assassiná-lo, ao misturar sua figura com a de um velho vizinho de sua infância de quem não gostava. Depois disso, encaminha-se à praia e procura o mar, ainda em delírio, sem ter consciência de que matara, lavando as mãos sujas de sangue, e desejando, justamente, matar-se, em um suicídio sem motivos que ressoa o desejado por José Severo, entremeando liberdade e morte (CONY, 1960, p. 233):

— “[...] Sim, *estou livre, sou o que sou, que nem o Deus dos judeus. Tão livre e tão puro que posso me matar sem motivos, sem nada, só para provar que posso realmente fazer qualquer coisa livre e minha. É fácil. Basta ir andando pela água, até não sentir mais nada,[...]. A grande, a inapagável liberdade ali, no fundo das águas. Acabar com o homem equilibrado. Procurar o homem eterno. O sono eterno invés do de cem anos. Amanhã procurarão meu corpo, o encontrarão inchado, comido pelos siris, em praias estranhas. Os peixes vomitarão meu olho esquerdo, por causa do gosto do colírio que boto, às vezes.*”
— “Deixo a vida para vocês, *porcos!*” (grifos meus)

E que parece, ainda, conter ecos de uma cena em especial de *Sursis*, segundo volume da trilogia de Sartre aqui citada: o quase suicídio de Mathieu. Ao saber-se convocado ao que parecia ao mundo ser o início da Segunda Guerra, Mathieu reconhece que a liberdade que sempre buscara – cuja ênfase estava em *A idade da razão* – estivera dentro dele e não era nada que lhe viesse por acréscimo, de fora. Sentindo-se desde a convocação como um sujeito morto e cujo passado inteiro fora falso, na medida em que guiado por um falso futuro que ele e a humanidade jamais teriam, caminhando na Pont-Neuf, sobre o Sena, Mathieu sente o desejo de se jogar, chegando a quase sentir as águas que o matariam, mas desistindo a tempo (SARTRE, 1983, p. 327-8):

Seria suficiente um mergulho, a água o devoraria, *sua liberdade tornar-se-ia água*. O repouso. Por que não? Esse suicídio obscuro seria também um absoluto. [...] Um ato único, incomparável, que iluminaria durante um segundo a ponte e o Sena. Bastaria debruçar-se um pouco mais e *ter-se-ia escolhido para a eternidade*. [...] Não tinha razão particular para se afogar, mas não tinha nenhuma tampouco para não fazê-lo. *E o ato ali estava*, à sua frente, sobre a água escura, desenhava-lhe o futuro. *Todas as amarras* tinham sido cortadas, nada no mundo podia retê-lo: *era isso a horrível liberdade*. [...] De repente decidiu não se matar. Resolveu: seria apenas uma prova. Reencontrou-se de pé, caminhando, escorregando sobre a crosta de um astro morto. Será da próxima vez. (grifos meus)

Voltando nosso olhar a Cláudio, ele, como Mathieu e também como José Severo, não se mata: regressa a casa e, ao final do enredo, reconhece, assustado, que ele mesmo era a figura do ladrão que assombrava a Ilha. Cony, aliás, costuma afirmar que não mata seus protagonistas, ainda que isso seja às vezes algo tentador. Ao contrário, prefere deixar que permaneçam vivos, presos à vida, o que se assemelha a uma condenação ainda mais terrível. De outro lado, não é raro encontrar na ficção do autor a presença de crimes que chegam a se constituir inclusive como misteriosos e fazem o texto flertar com os romances policiais, como é o caso do próprio *Tijolo de segurança*, no qual o mistério do ladrão ganha corpo ao longo do romance e é um ingrediente importante que nos move a prosseguir a leitura, para além de desejarmos compreender o protagonista e sua obsessiva procura do que chama de “equilíbrio”. Já em *Antes, o verão*, a morte de um personagem bastante secundário na trama, um homem misterioso que aparecia de repente nas estradas e caminhos e que sabia ser bastante inconveniente e inoportuno, levanta algumas suspeitas de quem seria seu assassino. O protagonista, Luís, já sentira vontade de atropelá-lo certa vez, mas estava em casa na hora do crime. Sua mulher, Maria Clara, é a que mais suspeitas levanta, a ele e também aos policiais,

pois passara pelo trecho onde houve o atropelamento praticamente no momento do fato, debaixo de chuva e à noite, dirigindo sozinha e sem testemunhas. E havia ainda Pepino, um rapaz amigo dos filhos do casal e, para Luís, provável amante de Maria Clara, cujo carro fora visto na região e coincidia com o tipo de carro buscado pela polícia como suspeito. Mesmo com a presença dos policiais, que vêm à casa da família por duas vezes, o enigma acaba por se dissolver no romance, sem que seja propriamente solucionado – o que, aliás, gerou críticas, como as feitas por Wilson MARTINS (1991, v. 6, p. 247), em abril de 1965, o qual, julgando a obra uma boa produção do escritor, considerou que a não resolução do crime era uma falha narrativa bastante grande, em especial porque houve um início de investigação, na figura dos dois policiais.

No caso de *Balé branco*, há a morte da bailarina Kátia, que despenca no meio do palco, assombrando o Corpo de Baile e todos do Teatro Municipal. Investigadores passam a frequentar o teatro em busca de desvendar o que aconteceu e, depois de alguns capítulos que nos animam a uma espécie de “quem matou?”, verificamos que o enigma não era o mais importante na obra, que, mais uma vez, objetivava mostrar as misérias humanas, seus lados mais recônditos e interditos. Se pensarmos, por outro ângulo, em *Quase memória*, vemos que não há nele um crime, mas há um enigma que move a intriga e que também não é revelado ao final. Isso porque o embrulho misterioso que o personagem Carlos Heitor recebe logo no princípio, em uma portaria de hotel, sem remetente identificado, mas com todas as características de haver sido feito por seu pai – com o detalhe de que seu pai já estava morto há quase 11 anos – não é aberto nem mesmo ao final do romance, o que costuma despertar a curiosidade e quase certa indignação de seus leitores até os dias de hoje, como se pode perceber pela quantidade de perguntas feitas a esse respeito em eventos de que o escritor participa.

Mas deixemos em um canto este embrulho que não se desembrulha, e finalizemos nossas observações referentes a essas complicadas questões de morte e de vida pontuando que, na maior parte das vezes, assim, os personagens principais de Cony não se matam nem morrem ao final: eles de fato continuam sofrendo, remoendo o passado, procurando, em geral sem sucesso, degluti-lo e libertar-se de seu peso. Na imagem de Tino, em sua prisão domiciliar, não há por que se matar, ele já se sente morto em algum canto de si, desejando velar, lucidamente, sua vergonha – à semelhança de Luís, em *Antes, o verão* (CONY, 1964, p.170), que sabia que velaria em sua última noite de casado “horridamente lúcido”. Diz Tino (CONY, 2002a, p. 51):

Afinal, agora estou fechado à chave, não pretendo me matar nem dormir. Velarei, lúcido, minha própria vergonha. Ou dor. Talvez não seja mais dor ou vergonha, mas é passado, o meu passado. Minha história. Sinto-me morto em alguma parte e *por algum motivo*. (grifo meu)

O passado que não passa

SE ÀS VEZES DEMONSTRAM O DESEJO de permanecerem em alguma medida fiéis ao passado – e assim fiéis a si mesmos –, na maioria das vezes este passado os amedronta, criando embrulhos que muitas vezes não podem e nem mesmo precisam ser desembulhados, nesses seres que, para usar dois termos favoritos de Cony, se obstinam em atormentar-se. O passado pode até abarcar alguma significação de certa pureza perdida localizada na infância, mas as recordações majoritariamente figuram uma dor que os personagens, com obsessão, não conseguem afastar de suas vidas, voltando a elas continuamente, apesar da vontade em contrário e de forma independente da preservação ou destruição da própria matéria que desperta a memória. Como se nada que os personagens objetivamente fizessem para se libertar do peso opressivo do passado agisse de fato nesse sentido e impedisse seu obsedante retorno. Em Cony, conservar ou eliminar tal matéria de memória – uma carta, um quadro, um telegrama, um cartão-postal – não impede a ação da memória, como também é Tino quem reconhece, utilizando-se desta imagem bastante privilegiada por essa ficção, o *embrulho* (CONY, 2002a, p. 43): “O embrulho cor-de-rosa continua em minha mão. Não tenho vontade de abri-lo, libertar lacraias que esperam, silenciosas, para me devorar. A memória não precisa de matéria”. Ao guardar o embrulho com várias e várias lembranças de seu passado, Tino pensa em jogá-lo fora, porém sabe que isso não o libertará, afinal (CONY, 2002a, p. 57): “Não há de que me libertar, os papéis não me prendem – a prisão está dentro de mim mesmo e eu não posso, ainda, jogar-me na lixeira”. Também Selma procura fugir à memória, e igualmente sem sucesso, já que os nós adquiridos por meio das experiências assomam periodicamente.

A busca é necessariamente fracassada, e o passado ressurge sempre, de uma forma ou de outra, consolidando-se como fonte dos *fantasmas* que tanto assombram José Severo, Sebastião, Cláudio, Tino, Selma, João, Paulo, Augusto, Henrique e muitos outros personagens do autor, como o irmão de José, em *O ventre*, já citado aqui. Raquel BUENO, em seu trabalho sobre os romances do escritor, perseguiu o *leitmotiv*

“embrulho” e procurou vê-lo em sua associação com este outro *leitmotiv* da ficção de Cony, o “fantasma”. A reiteração de “embrulho” e seus derivados – não apenas como um pacote, mas em suas várias noções de envolver, confundir, embarçar, como ela assinala (2008, p. 62) – é realmente impressionante quando se leem vários dos romances do autor, pois está presente desde o princípio e permanece atuante nos textos mais recentes, tendo alcançado a mencionada posição central em *Quase memória*. E os fantasmas, a seu turno, também são figurados com incrível constância, remetendo, como a autora assinalou (BUENO, 2008, p. 69), “frequentemente a pessoas do passado, no sentido usual da metáfora, como obsessão ou fixação que permanece na mente de alguém”, e também falando “do fracasso pessoal, como por exemplo em *fantasma de mim mesmo*. Nessa expressão, há medo, culpa e consciência de que o tempo tanto pode extinguir como alimentar a covardia e suas manifestações”.

Se pensarmos em *Romance sem palavras*, obra do segundo período de produção ficcional do autor, publicada em 1999, vemos os personagens confrontados com esta impossibilidade de esquecer. Sua história é a de três personagens que estão ligados desde a luta contra a ditadura militar, na militância comum. Iracema fora amante de Beto, o narrador, nos tempos de luta armada, mas depois se envolveu com Jorge Marcos, um ex-padre, e casou-se com ele. Jorge Marcos, por sua vez, fora salvo por Beto, na cela da prisão, e quando do reencontro dos dois, na década de 1990, tornou-se seu grande amigo. Contrariando os desejos de Beto – que, com os afastamentos, desejara que Jorge Marcos e Iracema desaparecessem de sua vida “de forma se não agradável, pelo menos neutra” (CONY, 1999a, p. 79) –, o vínculo criado no passado foi aprofundado a partir desse reencontro, anos e anos depois. Ambos prometeram-se então não voltarem ao passado, fosse ele no âmbito individual, do relacionamento com Iracema, fosse no âmbito propriamente político, da luta e da resistência. Entretanto, o passado acaba ressurgindo na vida de todos os três, mostrando-se mais poderoso que as promessas e vontades, como constata melancolicamente Jorge Marcos, em fala a Beto (CONY, 1999a, p. 53): “— Você sabe que é uma farsa. Fingimos que esquecemos, mas somos o que somos exatamente porque passamos por aquilo tudo...”.

Uma das maiores vontades dos personagens de Cony, presente já em José Severo, é a da neutralidade, é obter uma tal posição que os permita não se envolver com nada nem ninguém, possibilitando o fim efetivo de suas angústias, ansiedades e aflições. Almejam ser neutros diante do mundo, dos outros, não se envolver *nem se embrulhar* com ninguém, com nenhum problema, de nenhuma espécie, sentimental, familiar,

social, política. O desejo da neutralidade é uma espécie de mantra na ficção de Cony, adquirindo presença e significados decisivos em algumas obras, muito especialmente, como veremos, em *Pessach: a travessia* e em *Pilatos*, quando se reveste de significações mais propriamente políticas. José Severo já dissera que “nada melhor que viver no meio do neutro” (CONY, 1987, p. 78); contudo, e inevitavelmente, nenhum de seus personagens consegue se poupar dos envolvimento e consequentes sofrimentos advindos das experiências.

Das muitas recorrências e diálogos

COMO É POSSÍVEL DEPREENDER pelos elementos que já tratamos aqui, na ficção de Carlos Heitor Cony se manifesta e sobressai um diálogo efetivo e intenso entre uma obra e outra, fazendo que, se soltarmos um pouquinho o fio da imaginação, sem muitas dificuldades vislumbremos um personagem de um romance dialogando, em determinada situação, com um personagem pertencente a outro romance, ou, mesmo, que vejamos certo personagem como uma espécie de sucessor “natural” de um que o tenha antecedido temporalmente. Sem dúvida que na obra de qualquer escritor há um núcleo central de preocupações e motivos que vão e voltam, em diferentes formas, mas com um fundo comum. Em Cony, todavia, tal recorrência e intercâmbio entre as obras é extremamente marcante, constituindo um sabor a mais para seus leitores, que podem ver seus motivos centrais ressurgirem em outra obra às vezes anos e anos depois, e, claro, com novas facetas.

É fato que seus romances mais recentes, pertencentes àquela que pode ser chamada de segunda fase de sua ficção – segundo a denominação cunhada por Raquel Illescas BUENO (2008, p. 36) –, apresentam algumas diferenças com relação aos nove anteriores. Essas diferenças localizam-se especialmente no tom predominante nas narrativas, que em seus romances da segunda fase é em geral um pouco menos áspero, agressivo e cru do que o prevalecente nos romances do primeiro período. Ainda assim, é possível encontrar vários paralelos ligando o primeiro momento ao segundo, e a autora realizou um levantamento destas principais ligações, assinalando que parece haver “mais continuidade do que ruptura”, e identificando o que considera constituir os quatro núcleos básicos desta obra ficcional, presentes tanto na primeira quanto na segunda fase (BUENO, 2008, p. 59): “Autobiografia lírica, sátira com elementos fantásticos, o amor e sua corrosão, o engajamento”.

A busca de circunscrição dos muitos denominadores comuns existentes entre os romances já motivava a crítica contemporânea à publicação de seus primeiros livros, como podemos ver pelas observações de Malcolm SILVERMAN (1982, p. 52-3), para quem:

As nove obras de ficção de Cony diferenciam-se somente em três aspectos: os enredos variam, os personagens nunca reaparecem com o mesmo nome, e o tom oscila entre o frívolo e o patético. Abstraídos estes três fatores, revela-se uma surpreendente homogeneidade.

Esta homogeneidade, para ele (SILVERMAN, 1982, p. 53), se manifestaria mediante o fato de que os romances e contos – e o crítico escrevia ainda antes da publicação de *Pilatos*¹⁰ – seriam organizados em três partes, seguindo “um esquema hegeliano de tese, antítese e síntese”; não se pautariam pela linearidade cronológica, mas privilegiariam o fluxo interno de rememoração dos narradores e/ou personagens; apresentariam um ponto de vista semelhante, não importando se o texto era narrado na primeira ou na terceira pessoa, já que “a maneira de exteriorizar os processos mentais dos torturados personagens não muda”; e, por fim, ao fato de que abordariam a “mesma esfera socioeconômica, concentrando-se em diversos aspectos da corrupta e corruptora burguesia carioca”. Seus comentários são bastante discutíveis – como, em geral, são muitos dos comentários que este brasileiro formula a respeito de outras obras e escritores, muito embora a quantidade e a diversidade de livros levantados e abordados por ele sejam indiscutivelmente muito amplas. Pensando apenas neste caso que nos interessa, se prestarmos atenção na citação mais longa do crítico aqui presente, pela qual, abstraídos os enredos, que variam, os personagens que aparecem sempre com nomes diferentes, e a oscilação de tom, haveria uma homogeneidade completa na ficção de Cony, e se nos voltamos às obras efetivas do autor, verificamos que elas são muito mais complexas e variadas do que Silverman supunha, englobando muitos outros elementos além dos que ele pontuou – para além do fato de que nomes diferentes, enredos diferentes e tons diferentes já são diferenças consideráveis. Ainda assim, suas observações aqui se fazem presentes na medida em que representam uma das buscas pelos denominadores comuns da obra de Cony. Mais do que por concordarmos com

¹⁰ O livro *Moderna Ficção Brasileira* foi publicado em 1982, trazendo uma “Nota prévia” do autor escrita em 1978. Nela, Silverman explica que os ensaios ali contidos foram escritos ao longo de sete anos, o que explica o fato de que, no ensaio sobre Cony, *Pessach*: a travessia seja mencionado como o romance mais recente do escritor. Foi escrito, portanto, antes de 1974, quando *Pilatos* foi publicado, pela mesma Civilização Brasileira que editou a coletânea de Silverman. Ao falar, nele, em “nove obras de ficção” de Cony, o crítico referia-se aos oito primeiros romances do escritor e à sua coletânea de contos *Sobre todas as coisas*, publicada em 1968.

elas, importa-nos assinalar sua existência e, mais ainda, reconhecemos como, efetivamente, os diálogos entre as obras de Cony são múltiplos e constantes, tecendo ligações entre romances da primeira fase e da segunda não só pelos temas, tipos de narradores e personagens, mas até mesmo pela retomada de episódios, que voltam em formato semelhante em livros diferentes, mesmo naqueles separados por tantos e tantos anos de intervalo, como veremos a seguir.

Antes, no entanto, é interessante observarmos mais dois pontos de vista críticos sobre essas reiterações em Cony. Paulo RÓNAI, no texto de apresentação (1988, p. 8) que escreveu ao romance *A verdade de cada dia*, parece ter sido o primeiro a buscar traçar os elementos recorrentes na ficção de Cony. Identificando a família como o grande tema do escritor – vista quase sempre pelo que tem de aprisionador e massacrante ao indivíduo –, procurou identificar os pontos em comum entre os personagens do autor, caracterizando todos eles como “marginais”, tendo em vista que são sempre rejeitados, embora não propriamente pelos membros da classe a que pertencem, e sim pela família de que se originaram. O crítico aproxima José Severo, de *O ventre*, a Tino, de *Matéria de memória*, considerando que ambos procuram se desforrar das frustrações e humilhações, vividas na infância e adolescência, nas pessoas que no presente fazem parte, de uma forma ou de outra, de seu círculo de convívio. Rónai associa a estes dois personagens, na “raça amaldiçoada” que os caracterizaria, a figura de Cláudio, de *Tijolo de segurança*. João Falcão, o seminarista de *Informação ao Crucificado*, fugiria apenas muito ligeiramente a essa linhagem, por conseguir encontrar, no seminário que depois abandona, “algo desse calor humano cuja falta enregela os demais”. Calor humano que Sebastião, narrador de *A verdade de cada dia*, encontraria, ainda para seguir as reflexões de Rónai, na aproximação com a “figura grotesca” de seu padrasto Bartoleu. O crítico (1988, p. 9) associa ainda Marcelino, de *A verdade de cada dia*, golpista e espertalhão, à figura de Valdomiro, de *Matéria de memória*, “comparsa invisível mas que enche o livro com a sua presença diabólica”, e que ocasiona terríveis ciúmes em Tino.

As aproximações apontadas por Rónai foram retomadas por José Augusto CARVALHO, que também procurou identificar alguns pontos de comunicação entre os primeiros romances de Cony. Para ele (1966, p. 138), “Cony joga, quase sempre, com os mesmos personagens de apenas quatro ou cinco tipos caracteriológicos diferentes, e com os mesmos problemas, anseios e aspirações”, uma noção que, como vimos, foi seguida por Malcolm Silverman, embora com menos perspicácia. Carvalho procura

tecer várias dessas ligações entre personagens, porém, acreditamos que o faz, por sua vez, de modo menos arguto e consistente do que o trilhado por Rónai. Ele associa Sampaio, figura secundária de *Balé branco*, a João, filho de Selma e um dos narradores de *Matéria de memória*; ou Maria Clara, de *Antes, o verão*, à mãe de Sebastião, o narrador de *A verdade de cada dia*; Betinha, também de *Balé branco*, é ligada a Selma, de *Matéria de memória*, e ainda a Helena, de *O ventre*. Kátia, de *Balé branco*, à mãe de Sebastião e a Sofia, ambas de *A verdade de cada dia*; Cláudio, de *Tijolo de segurança*, a Tino, de *Matéria de memória*, a José Severo, de *O ventre*, e ainda a Otávio, personagem secundário de *Balé branco*. Consideramos que suas associações são menos argutas porque parecem extrapolar o que nós, como leitores, podemos deduzir de determinadas figuras, inclusive porque muitos dos personagens que ele cita são bastante secundários nas tramas de que fazem parte, tornando difíceis tais associações. Ainda assim, sem aprofundar sua análise, CARVALHO (1966, p. 138) os considera como sendo:

[...] todos como um personagem só, vivendo os mesmos problemas, em idênticas situações, com o mesmo desfecho, num mesmo ambiente, na mesma angústia... mas com enredo diferente e com pequeninos detalhes diferenciadores.

Não nos parece que seja assim que se passam as coisas nesta ficção que, construindo-se sem dúvida a partir de fios identitários, parece sempre acrescentar a eles novos elementos. Quando se assume a leitura e consideração crítica de seu universo literário – e nisso se englobam os livros de crônicas e contos, além dos romances, e, ainda, os infanto-juvenis e as reportagens, e tudo o que mais puder ser recolhido e lido –, de fato a sensação é de unidade, mas de uma unidade na diversidade, pois sempre aparecem novos aspectos, novos ingredientes, que não nos permitem ver sua obra como uma repetição infundável de aspectos muito semelhantes. Se existem núcleos centrais de preocupações, e também algumas maneiras preponderantes para construir literariamente estes textos, a sensação, ao lê-los, é a de que, para mais bem compreendê-los, é necessário sempre regressar e reler outros textos, em um movimento não apenas sequencial e cronológico, mas de múltiplas direções, pois determinada cena parece ressoar outra, e aí, quando vamos em busca dessa outra, costumamos ver que não estávamos muito enganados, mas há o acréscimo de tal ou qual diferença, que já proporciona significados muito diferentes, e que por sua vez parece levar à consideração de outra cena e episódio presente em outro livro, em um movimento que semelha não ter fim.

Parece-nos que o próprio Cony está não apenas sempre revisitando seus temas e questões centrais, como, inclusive, revisitando seus textos, procurando dar a eles, sempre mais e mais, novos significados, novas construções, uma impressão que ganhou em intensidade com a percepção do quão vívidos estão seus livros em sua mente, de como ele fala deles de forma intensa, envolvida, dando eco às nossas vozes de críticos que, muitas vezes, para quem olha de fora, podem parecer um tanto esquisitas, pois pensamos e falamos de determinados personagens tão intensamente que é como se os transformássemos em pessoas reais, de carne e osso – sem que nos esqueçamos, contudo, de que é justamente o fato de serem ficção que os faz ganhar esta intensidade e vivacidade que jamais obtemos no conhecimento real das pessoas reais, como sabiamente pontuou o mestre Antonio CANDIDO (1976, p. 51-80) em seu ensaio “A personagem do romance”.

Mas, a fim de não perder o fio da meada de nossa atual discussão, acerca das muitas recorrências e diálogos internos existentes na obra de Cony, tomemos aqui alguns exemplos de recorrências específicas de episódios, que acentuam esta impressão de que Cony realmente revisita sua obra, procurando sempre dar a ela novas dimensões. Podemos pensar no caso do conto “As galinhas do Dr. Capareli (Atenção, muita atenção, Capareli!)”, recentemente transformado no capítulo XIV do romance *A morte e a vida* (2007) – escrito a pedido do Conselho Regional de Enfermagem do Rio Grande do Sul e cuja temática teria que passar pela discussão da eutanásia. No conto, o Dr. Capareli era um cirurgião eficiente, mas que não fizera carreira nem fama, e cuja maior preocupação envolvia as galinhas de um terreno vizinho, que avançavam em sua plantação de feijões nos fundos do hospital onde trabalhava e também morava. O conto narra sua emboscada às galinhas, com o objetivo de “matá-las com as próprias mãos” (CONY, 1978, p. 181), mãos que eram tão hábeis nas cirurgias, tão hábeis que sempre passavam, do auxílio aos médicos famosos, ao exercício direto da cirurgia. Ao fazer do conto um capítulo de *A morte e a vida*, Cony fez do Dr. Caparelli (agora com dois “eles”) um personagem secundário da trama maior do romance – que envolve uma mulher em estado vegetativo, com lapsos de consciência, seu marido sempre às voltas com jovens mulheres, e Vilma, enfermeira-chefe do andar em que estava a interna. No romance, Caparelli, além de se preocupar em matar as galinhas que lhe comiam os feijões, buscava também se aproximar da enfermeira Flávia, que dividia o turno com Vilma.

Podemos pensar também em recorrências às vezes bastante pontuais, como no caso da figura de “uma húngara mais alta que ele”, que era “cheia de rugas e perversões do instinto”, que desempenhava a função de “vendedora de ingressos do circo” e acumulava com a função “de adivinha, lendo nos intervalos das sessões a mão dos espectadores a cinco tostões a palma” (CONY, 1988a, p. 47). Tal figura, no segundo romance de Cony, *A verdade de cada dia*, participa do fio narrativo que explica as origens do personagem Marcelino de Jesus Caldas, espertalhão e golpista, que exercia grande influência sobre Bartoleu, o padraсто do narrador Sebastião. Marcelino, iniciando-se nos golpes, transformara a húngara na “famosa Madame Eva Marthock”, qualificando-a como “a quiromante mais célebre de Budapeste, com fama em toda a Europa, autora de fatal vaticínio ao Arquiduque da Áustria, mais tarde confirmado em Sarajevo” (1988a, p. 47), até que suas proezas fossem desmentidas por sua total incapacidade para fazer voltar para os braços do português Manoel das Veras a porta-estandarte Angelina, que não apenas não regressou ao apaixonado Manoel, como foi por ele flagrada com o chefe das cuícas da mesma escola de samba em que ela desfilava. Anos e anos depois desta obra de que Cony confessou não gostar muito, surge um romance como *O piano e a orquestra*, cuja trama é no todo bastante mirabolante, de que participa um circo que chega à cidadezinha de Rodeio, chamado de o Gran Circo Tauromaníaco El Asombro de Damasco, que em verdade estava em absoluta ruína e do qual faziam parte, além do boi Papelão, pouquíssimas atrações, sendo uma delas justamente (CONY, 1996a, p. 76-7):

[...] uma húngara de idade indefinível que ficava na bilheteria vendendo os ingressos para os poucos interessados e, fechada a bilheteria, fazia um número muito apreciado de adivinhações: lia numa bola de cristal (que não era de cristal mas um globo de vidro que o ajudante de palhaço roubara de um poste de luz da estação de Humberto Antunes).

E, na espécie de prefácio ou de apresentação que escreveu para suas memórias fragmentadas, explicando o que é e o que não é o livro *Eu, aos pedaços*, o que o leitor poderia dele esperar e o que não – já que não se trata de uma autobiografia, apenas de fiapos de memórias de suas muitas confissões pelos textos afora –, foi a uma figura semelhante a esta que se voltou, mais uma vez. Recorda-se de uma jovem que namorou no passado e que o levou a “uma cigana, acho que falsificada, era apenas uma húngara de terríveis olhos verdes” (CONY, 2010, p. 8) que tirou as cartas e verificou que não haveria nenhum futuro para ele. Ele não teria dado “muita importância à informação”,

mas a namorada sim, e por isso o teria levado a outra cartomante, que mais uma vez averiguou a ausência de um futuro para ele. Daí que diga (CONY, 2010, p. 9): “Esse futuro que não tive é hoje o meu passado, feito de cartas que não mentem jamais e de pedaços que também mentem, mas nem sempre a meu favor”.

Ou, ainda, podemos pensar na retomada de um determinado motivo literário que, em um romance, fora apenas episódico, e que ganha novas dimensões em outra obra. Pensamos, por exemplo, no motivo da troca de bebês, referida apenas de passagem em *A verdade de cada dia*, e transformada no assunto principal de *O indigitado*, romance publicado mais de 40 anos depois. Não apenas o motivo é retomado, como há até mesmo a repetição de um mesmo trecho. No caso de *A verdade de cada dia*, a troca de bebês é apenas uma suspeita da mãe do narrador Sebastião, que, prostituta, tivera o filho por não conseguir o dinheiro necessário para o aborto. Depois de um parto complicado e de ficar recolhida em uma instituição para mães solteiras, fora resgatar o filho, que estava em um abrigo, e não queria aceitar que lhe fosse entregue como filho um bebê que, para ela, era um “pavoroso menino” (CONY, 1988a, p. 28). Acabou aceitando, mas depois de muito reclamar, e gerando no narrador uma dúvida adicional, como ele nos diz (CONY, 1988a, p. 29):

Como se não bastassem as dúvidas a que um homem decente se permite, tenho cá essa outra mais profunda e estúpida: a de não ser eu mesmo. Em tempos idos era comum a troca de crianças entre a nobreza. Uma dinastia real podia vir abaixo por causa de um nascimento. Tronos e feudos desmoronavam. Marcelino contou-me que chegavam a castrar meninos para obedecer aos esquemas de casamento.

Não foi essa a minha situação e seria exagero da vida castrar-me tão cedo assim. Para herdar vergonha e fome qualquer pai me servia. (grifos meus)

Em *O indigitado*, a troca de bebês, motivo aliás tradicional na literatura, é feita mote para sua trama intrincada, na qual o narrador, Oscar, sai em busca de seu “outro eu”, um *gadjo* que teria sido criado entre os ciganos. Isso porque, em bebê, o verdadeiro filho daqueles que tinha por seu pai e sua mãe fora roubado por duas ciganas. No lugar deste filho, elas deixaram um bebezinho cigano, que veio a ser o narrador da história, um cigano criado entre os *gadjos* (não ciganos). Dessa confusão se faz a matéria do romance. Em um prefácio à obra, intitulado “A curiosa história do menino trocado no berço”, nos deparamos com o seguinte trecho, uma retomada praticamente idêntica do trecho destacado de *A verdade de cada dia* (CONY, 2001a, p. 8):

Quem nunca se conformou [com a troca] fui eu próprio. Todo homem tem direito às dúvidas, sábios e loucos, santos e pecadores, todos cultivam as mesmas perplexidades, de onde vim, quem sou eu, para onde vou etc. *Como se não bastassem essas dúvidas, às quais todos têm direito, eu tenho cá outro tipo de dúvida mais estúpida e cruel: a de não ser eu mesmo.* (grifos meus)

Há também, como um exemplo de tipo diverso, um fragmento de *Tijolo de segurança* em que Cláudio manifesta com clareza seu ponto de vista sobre a família, de acordo com o que o próprio Cony apregoava objetivar para seu romance. Diz o personagem (CONY, 1960, p. 17-8):

— “A família faz pena. Há sempre um pouco de lama, em certas horas, em determinadas datas, sob determinadas emoções comuns se esquece a lama. Mas ela paira por cima de tudo: ao menor pretexto rompe os diques e emporcalha tudo. Ódios velados, amores recalçados, palavras amargas, gestos apressados, formam um mundo misterioso e amargo que se arrasta com cada um. Sobem-se acima da planície: a família reunida, *fotografia antiga onde todos já tenham cumprido sua missão*. Não se pode rotular essa gente cotidiana que entra pela nossa vida sem licença, imposta.”

Os relacionamentos amorosos, com seus próprios enrosocos e mais os familiares que muitas vezes originam, permanecem o foco da ficção de Cony até a atualidade, embora a crueza de seu ataque haja se modificado e ganhado outras dimensões. Mas, aqui, não poderíamos deixar de assinalar que, curiosamente, mais de 40 anos depois da publicação de *Tijolo*, em mais uma das idas e vindas de situações narrativas entre seus textos, surge um romance como *A tarde de sua ausência*, cujo processo de rememoração do passado, com seus vínculos familiares, é disparado justamente por uma foto de família em preto-e-branco recebida misteriosamente por Henrique em sua caixa de correio eletrônico, uma foto da família daquela que fora sua esposa, cujos membros já estavam, no presente da narrativa, quase todos mortos.

Mulheres de Cony

DENTRE OS ELEMENTOS RECORRENTES EM CONY, e já que sua ficção nos levou a falar de ventres, “equivocados” ou não, e, ainda, tendo em vista que as personagens femininas nela desempenham um relevante papel (apesar de os protagonistas serem, contudo, majoritariamente personagens masculinos), cabem aqui algumas observações sobre alguns de seus tipos femininos, já bem delineados em seu primeiro romance e

tornados constantes em sua obra. Estava em *O ventre*, por exemplo, a figura da moça jovem e desorientada perante as opções oferecidas pela vida, ansiosa por descobrir o mundo e ao mesmo tempo tomada de muito receio, que reapareceria em muitos outros romances do autor. Menina-moça, menina-menino, menina-mulher, esta figura, que neste primeiro romance do autor é a adolescente de 16 anos Yara, com frequência apresenta traços percebidos pelo protagonista como pertencentes ao âmbito masculino, os quais o confundem ainda mais quanto à espécie de sentimento que nele desperta tal jovem. Diante de um ser assim, o protagonista embaralha-se, hesitando entre uma espécie de amor fraternal, misto de compaixão e ternura, e certo desejo carnal suscitado contrariamente à sua vontade e que procura domar.

Yara, Sofia, Lília, Vera, nomes variados desta figura que habita seguidamente a ficção do autor, quer perdendo a característica da indecisão com relação às escolhas a fazer (e nisso contrastando frontalmente com o protagonista, como no caso de Vera, de *Pessach*: a travessia, jovem ainda, virgem de vida e de amor, mas decidida e sabedora do que queria para si e para seu País), quer perdendo os elementos sugestivos do masculino, como a bailarina Lília, de *Tijolo de segurança*, “a de olhos estupidamente abertos e verdes” (CONY, 1960, p. 58), já mencionada aqui, quando falamos sobre a dedicatória projetada para *O ventre* e depois excluída, na qual sua figura comparecia como “a moça de olhos verdes que dança ballet [...], sem que a sua vontade de chorar importe e que apenas importe o nosso desejo colocado dentro da música”.

Faz parte decisiva da composição desta personagem – que ocupa papel de maior ou menor destaque em Cony, variando de obra para obra – a problemática da perda da virgindade. Tais jovens desejam e ao mesmo tempo temem esta perda, e os protagonistas, a quem elas tentam seduzir, com certa inocência e recato, geralmente recusam o papel que lhes é solicitado. Quando o aceitam, fazem-no em um impulso incontido, como no caso de *O ventre*, em que José acaba deflorando Yara nas areias da praia de Maceió, mesmo tendo afirmado pouco antes que não o faria jamais, para não conspurcar o que sentia por ela. Como expressou Cláudio para Lília, estas personagens femininas, fortes e ao mesmo tempo tão frágeis, não podem desempenhar papéis claramente delimitados na vida destes protagonistas (CONY, 1960, p. 60): “Você não pode ser minha mulher, nem minha amante, nem minha amiga. Não podemos ser nada um para o outro, escreva isso na testa”. Mal pronuncia estas frases, Cláudio sente, contudo, a “vontade de acariciá-la em plena rua”. Em outro episódio de *Tijolo de segurança*, visitando Lília depois de ela haver ingerido dose altíssima de barbitúricos,

Cláudio é invadido por uma “onda de ternura” que “o impele para ela, ternura sem justificativa, Lília não lhe é nada, nem filha, nem irmã, nem amante nem candidata a isso.” Acrescentando (CONY, 1960, p. 103), em frases que parecem explicar também o sentimento do narrador de *A verdade de cada dia*, Sebastião, diante de Sofia, a filha de criação de seu padrasto:

Antes dos quinze luminais talvez fosse remota candidata a amante.
Depois não. Ele cometeria um sacrilégio se a desejasse depois disso.
Pior que incesto. Seria como desejar a si mesmo.

Afinal, tais personagens, na fragilidade que usualmente tanto procuram ocultar, assemelham-se muito aos próprios protagonistas: seres confusos, desorientados e temerosos. Até Vera, resoluta e destemida, disposta a dar sua vida pela causa da transformação social, guardava em si uma fragilidade indesejada e a que evitava dar qualquer vazão; mesmo perante a extrema violência sofrida, seu choro se constitui de soluços apenas, mantendo os olhos secos, completamente secos. Se os protagonistas tendem a um sentimento que não é exatamente desejo, mas que é aproximação, simpatia, certa compaixão e atração de outra natureza por essas jovens, isso não os impede de se perturbarem ao saber dos contatos físicos que elas travam com outros homens: José se aborrece ao saber Yara beijada por um tal de Vadeco que a assediava há tempos, Paulo se incomoda ao saber Vera beijada por Macedo. Tanto uma como outra, aliás, demonstram especial prazer em contar a eles o beijo roubado que receberam. É como se com tais figuras, puras e quase desencarnadas – e Vera, em determinado ponto da narrativa, parece-lhe uma visão fantasmagórica, ao surgir na noite escura do mato vestida com um camisolão branco e segurando entre as mãos um candelabro com sete velas acesas –, o amor sexual não pudesse ser consumado sem que se conspirasse algo muito importante.

À delicadeza e sutileza desta personagem parece se opor outra personagem feminina bastante recorrente em Cony, configurada em *O ventre* com vivacidade e brilho. Mulher enigmática, desde a meninice meio santa meio pecadora ou nenhuma das duas coisas, que atrai vigorosamente o protagonista, levando-o aonde quer, a voluntariosa Helena segue as trilhas de Capitu, manifestando e encobrendo constantemente seus sentimentos e ideias por meio de seus olhos, “olhos quase estrábicos, irônicos” (CONY, 1987, p. 158), em uma semelhança que foi perscrutada por Raquel Illescas BUENO (2001), em artigo sobre os muitos laços que ligam *O ventre* a *Dom Casmurro*. É Helena quem move José, permitindo que, em sua vida desde a

infância tão endurecida, abra-se espaço para o amor. Os únicos momentos em que José consegue realmente se sentir bem consigo mesmo são em companhia dela, reconciliado com seu passado, no lugarejo chamado Desengano.

Trata-se de uma personagem que abre o caminho para outra espécie de sentimento por parte do protagonista, pois é a mulher que, deliberada e conscientemente, inspira desejo e sabe jogar com isso, levando o protagonista a atender suas solicitações, sejam elas as mais estranhas e incômodas possíveis. Helena, neste primeiro romance, é praticamente uma *femme fatale*, fazendo o que quer com os homens à sua volta, em especial com José. Determinada, persistente, extremamente feminina, com o corpo bem delineado e cheio de curvas, tal mulher é – ou, sobretudo, aparenta ser, na medida em que a conhecemos quase sempre pelos olhos do protagonista que, como já bem observou Raquel BUENO (2001, p. 117), desde o início do romance deixa clara sua “incapacidade para compreender Helena” –, tal mulher é, enfim, bem resolvida em todos os âmbitos de sua vida, como se nela não houvesse espaço para o sofrimento. O filho de Helena, por exemplo, fruto de uma relação extraconjugal, não significava para ela nem uma alegria nem uma preocupação intensa, e sim era uma “coisa chata”, apenas, como o narrador nos faz notar, antes mesmo que soubesse do que se tratava a referida “coisa chata” (CONY, 1987, p. 119):

Quando ela dizia “coisa chata” era porque a coisa era chata mesmo. Nunca dizia: coisa grave, tragédia, drama. Essas palavras não tinham sentido para ela. Tudo o que nós outros designamos sob essas palavras ela o fazia com aquela geral e vaga denominação – coisa chata – que tanto podia ser um fecho éclair arreventado ou um homicídio.

Muito embora estas mulheres da ficção de Cony despertem intensamente o desejo dos protagonistas, quase sempre este não se concretiza, e eles acabam devotando, também a elas, uma espécie curiosa de sentimento, em que o carnal não esmorece, mas abre espaço para uma admiração de outro tipo, quase espiritual, se assim pudermos chamá-la. Marcela, a amante mais constante de Cláudio, em *Tijolo de segurança*, se também parece, por um aspecto, estar destinada ao sofrimento como ele, é no entanto muito mais decidida e determinada do que o protagonista. É pelas suspeitas de estar sendo traído por ela que se originam seus mais intensos sofrimentos, e, mais, na relação entre ambos, quem dá as cartas é Marcela, sempre. Maria Clara, em *Antes, o verão*, se de um lado é a esposa por muitos anos recatada e dedicada apenas aos filhos, de outro é a mulher que ainda surpreende Luís, desesperando-o diante da hipótese de estar sendo traído e definindo o fim do casamento de 17 anos. Iracema, em *Romance sem palavras*,

fora a valente guerrilheira disposta a tudo pela causa, ao mesmo passo que inspirara e vivenciara a primeira paixão efetivamente arrebatadora de Beto, o narrador, de quem se separou depois, para viver com o amigo comum a ambos, Jorge Marcos. No passado da militância política e no presente da narração, nos desiludidos anos 1990, era ela quem ditava as regras e definia o jogo.

Nem sempre, todavia, os limites estão suficientemente bem traçados, e muitas vezes o que vemos, nos romances de Cony, é uma mistura de elementos destas duas figuras apontadas, a jovem pura e frágil com a mulher destemida e voluntariosa. O caso de Selma é interessante dentro deste espectro de personagens femininas. À primeira vista, ela é a mulher decidida, que sabe o que quer, arrasando completamente com Tino, colocando-o para fora de casa quando dele se cansou, indo embora para a Europa, sozinha, para amar diversos homens. Porém isso, como o romance nos faz ver a partir do momento em que ela assume a narração, era verdade apenas na medida em que se tratava de uma versão construída a partir do ponto de vista de Tino, do que ele acreditava ser verdade. Internamente, não há espaço para esta figura, e o que vemos é uma mulher que foi bastante infeliz no casamento com o pai de seus dois filhos; que descobriu a sexualidade depois de, ainda jovem, ficar viúva; que amou intensamente seu genro, mas nunca teve coragem de demonstrá-lo de forma clara, remoendo-se de culpa pelo adoecimento e morte da filha; e uma mulher que foi para a Europa justamente a fim de se distanciar daquele homem que tanto sofrimento lhe causava. Completamente diferente, portanto, do que Tino projetava. Ela era, no fundo, pouco mais ou menos como ele, tão insegura quanto ele, tão temerosa quanto ele, e o romance extrai muito de sua riqueza pelo trabalho com este mal-entendido, como bem assinalou Antonio CALLADO (1968), nas orelhas deste livro:

Matéria de memória, do ponto de vista novelesco, se baseia num *malentendu*: Tino e Selma se amam mas não descobrem nunca que existe amor correspondido entre os dois. Os demônios que flagelam um e outra parecem divertir-se exatamente em impeli-los um para longe do outro.

Num terceiro polo ainda, e isso novamente desde *O ventre*, encontram-se as mulheres com quem os protagonistas acabam por efetivamente se relacionar, que quase sempre não são aquelas que neles despertam amor ou ternura. São as mulheres eventuais, pura matéria, da carne mesmo, que aparecem em variadas situações e dão abertura à concretização do desejo masculino: Tereza e Débora, em *Pessach*, no universo de Paulo, a primeira fazendo parte circunstancial de sua vida no início da

narrativa, e a segunda conhecida no seio do movimento guerrilheiro, repentina e inesperadamente, mas sem maiores laços ou consequências. Em *Matéria de memória*, temos a figura quase grotesca da cantora paraguaia com seus vários irmãos, que Tino conhece em noite de bebedeira, procurando esquecer Selma. Em *Antes, o verão*, a lembrança da prostituta que Luís, ainda noivo de Maria Clara, buscara, mas que não tivera coragem de possuir, pelo amor então febril que sentia pela noiva. Ou ainda a figura da amante mais velha que o iniciara na vida sexual, Elisa, que conhecera recém-saído do ginásio, e com quem rompera ao conhecer Maria Clara. Mesmo a figura de Dreia, ainda neste romance, pode ser pensada dentro deste diapasão, na medida em que representou para ele um encontro sexual de um momento, sem possibilidade de prosseguimento. E assim, o que ele chamava de “memória física”, que dá o sentido de unidade do ser a cada um, apesar do fim e início constante de novas fases, talvez fosse nele justamente, Maria Clara (CONY, 1964a, p. 130).

As demais amantes de Cláudio, em *Tijolo de segurança*, principalmente Marina, mulher dez anos mais velha do que ele, encontravam-se em situação semelhante. Ainda que ele até as encontrasse com certa frequência, e ao longo do tempo, o relacionamento com elas não figurava o encontro de alma e de vocação (ao sofrimento) manifesto com Marcela. A jovem Ramaiana, em *A verdade de cada dia*, filha do espertalhão Marcelino, também se encontra neste papel, iniciando Sebastião na vida sexual e em total contraposição à figura misteriosa e ambígua de Sofia.

Uma complicada relação

OUTRO ASPECTO RECORRENTE nesta ficção é a relação confusa que seus personagens travam com a sexualidade – o que, em certa medida, nos leva novamente a pensar nas mulheres, no entanto aqui não para perseguir alguns dos papéis e tipos femininos que retornam, e sim para atentar a um curioso elemento: se a ficção de Cony, como vimos, foi considerada chocante, escandalosa e inclusive obscena, é interessante notar que, para muitos de seus personagens, a sexualidade é algo que não desperta apenas prazer, mas também, e às vezes principalmente, muitos receios e culpas. Pelos próprios exemplos aqui levantados das mulheres que desempenham o papel prioritário de amantes a estes protagonistas, já é possível entrever esta questão.

E, se ainda uma vez pensarmos em *O ventre*, temos como reparar que a aparente escolha de José Severo pelo mundo material, tão propalada ao início da narrativa,

revela-se na verdade como muito mais complicada do que de fato parecia ao próprio narrador. No início de seu texto, Severo procura construir uma imagem de si como alguém que vive intensamente os prazeres mundanos da vida. Todavia, o que mais o vemos é sofrer, com tristeza e pesar, as peças que a vida lhe prega, usufruindo, de fato, de pouquíssimos prazeres, fosse de que espécie fossem. José parece sempre buscar algo que ele não consegue denominar, algo que estaria entre sua carne e seu espírito, e que não era uma coisa nem outra. É por esse prisma que ele enxerga seus sentimentos e sua relação com Helena, a vizinha de sua infância que se tornou sua cunhada¹¹. A própria sexualidade, tão destacada na época de publicação do romance como um elemento de grande impacto, é, nas palavras de José (CONY, 1987, p. 44), “uma coisa que se me afigurava complicada e quase sagrada”, para a qual ele se sente, na primeira vez, hesitante e sem coragem. Ao se iniciar sexualmente com uma mulher moradora da vizinhança do internato em que estudava, José considera haver “profanado alguma coisa de importante dentro” de si, que é um pouco o amor a Helena, outro tanto esse entrelugar corpo/espírito que sempre se lhe fugia e a que ele sempre buscava, no meio de sua vivência supostamente tão carnal e desinibida. Seu desapontamento é nítido, como se pode ver pelos trechos a seguir (CONY, 1987, p. 44): “Não digo que me tenha decepcionado com aquilo. Mas fiquei admirado. Então, era isso o amor? Uma boa porcaria!”, ou ainda, mais explicitamente:

Senti no meu corpo alguma coisa de realizado. Mas havia dentro um peso enorme. No fundo, eu me sentia um criminoso. Havia profanado alguma coisa de importante dentro de mim mesmo.

Ao encontrar-se pela segunda vez com esta mulher, que era bem mais velha e casada com um capitão, José admira-se por estar novamente na casa dela, depois de haver prometido a si mesmo que nunca mais voltaria. Dessa segunda vez, não consegue sentir propriamente desejo por ela; ao contrário, chega até a sentir repugnância, caindo sobre o corpo dela “chorando, impotente” (CONY, 1987, p. 46), em meio ao tumulto de sentimentos do menino que não compreendia por que era tão renegado pelos pais e por todos. Depois de interromper definitivamente suas relações com tal mulher, ele chega a afirmar (CONY, 1987, p. 61): “Domei a carne depois. Podia inaugurar um ascetismo sem Deus, um estado de graça, só por higiene”. E de fato, se ele não se tornou propriamente um asceta, pouco sabemos de suas conquistas sexuais e/ou amorosas, a não ser a

¹¹ Em um determinado momento da narrativa, por exemplo, José reconhece que, até então, Helena fora para ele “um complexo de inocência e pecado, de alma e carne, de vício e virtude, de luz e sombra, um enigma diante da minha vida e do meu sexo” (CONY, 1987, p. 47).

história com a jovem Yara, pois o que o interessa é Helena, sempre Helena, em uma devoção que não deixa de se assemelhar com a que Tino manifestava por Selma, a quem o personagem de *Matéria de memória* apenas “traía” aqui e ali, com mulheres ocasionais e/ou prostitutas, para além da empregada Enedina, que em sua admissão para o trabalho já fora informada da condição extra em seu “serviço”. Tino que, como José, também vivera em colégio interno, e que também lá tivera suas primeiras experiências de natureza sexual, mas não com uma mulher mais velha, e sim com Antônio Carlos, misterioso aluno que os demais colegas diziam ser, em verdade, uma menina – a ambiguidade sexual sugerida pela figura da menina-moça masculinizada é amplificada neste personagem, e o narrador, recordando-se dos episódios de sua infância, não desfaz o enigma da identidade sexual do menino/menina.

Claro é, contudo, por outro lado, que as acusações feitas à época ao texto de *O ventre* originavam-se da percepção da forma e da linguagem utilizadas para abordar os fatos de natureza sexual, as quais, como observou Kleber Pereira dos SANTOS (2008, p. 123), privilegiam o sexo “em seu aspecto cru de ato animal, sem idealização amorosa e totalmente alheio aos padrões morais do período”. É relevante salientar que essa abordagem do sexo se conforma de modo bastante diferente da exploração do elemento erótico, como o mesmo crítico pontuou, ao comentar que tudo o que diz respeito à sexualidade aparece por um prisma “de tal modo naturalista e depreciativo em *O Ventre* que o elemento erótico sucumbe”. Também Kleber dos Santos já atentara para o dado de que “o rebaixamento da aura atraente da sexualidade” neste romance não se realiza apenas pelas palavras utilizadas – obscenas e às vezes mesmo chulas –, e de que o narrador chega a manifestar certo desprezo pela relação sexual, em um paradoxo que, talvez, seja apenas aparente, e que nos interessará na discussão de *Pilatos*, principalmente. Desprezo pela relação sexual que também aparece, por outro lado, em algumas personagens femininas do autor, em geral associado ao receio de engravidar. Assim com Maria Clara, esposa de Luís, em *Antes, o verão*, que apenas depois dos dois filhos nascidos e já adolescentes parecia desvencilhar-se dos tantos receios que envolviam a sexualidade, de seu “pavor de engravidar outra vez” (CONY, 1964a, p. 19). Na temporada de estreia da casa de praia em Cabo Frio, apenas ela e ele, o marido estranha o interesse sexual recém-despertado da mulher, ela que, no início, era “cheia de recatos, de pudores”, para quem “tudo doía, tudo era feio”, e a quem “o amor parecia humilhá-la”, mas “era pavor dos filhos, das gestações dolorosas, dos partos perigosos, a morte rondando a sala de obstetrícia” (1964a, p. 20). Desprezo que também aparece na

figura de Betinha, que, depois de anos temendo uma gravidez indesejada que atrapalhasse sua carreira de bailarina, vendo-se como definitivamente fracassada no balé, concentrara suas energias nesse único projeto, ter um filho que desse o “sentido final” (CONY, 2005a, p. 36) à sua vida. Ao desejar finalmente engravidar, se o pudesse o faria sem nenhuma relação sexual, tal a repugnância que ela lhe despertava.

Iconoclastia e religiosidade

DEPOIS DESTES BREVES COMENTÁRIOS sobre a problemática da sexualidade em Cony, depois de havermos falado aqui, mais de uma vez, em certa preocupação de seus personagens por não conspurcar determinado sentimento ou estado de ser, e de havermos insistido na busca de José Severo por reencontrar – ou não perder – certa coisa importante que havia dentro dele e que ele não sabia nomear, coisa que não seria nem material, nem espiritual, e que estaria entre esses dois mundos, depois, enfim, destas discussões, inevitavelmente somos levados a nos aproximar de outro aspecto bastante recorrente nesta ficção: a constante presença de referências à religiosidade – em especial à religião católica –, seja por meio de personagens, termos, expressões, noções, ou de imagens e símbolos característicos desse universo.

Se mais uma vez voltarmos nossa atenção ao primeiro romance de Cony, podemos observar como, ao procedermos à sua leitura, nos dias de hoje, claramente o impacto moral não é o mesmo do produzido nos leitores de 1958. Entretanto, sua linguagem acre, seu ponto de vista dolorido e aflito, profundamente amargo diante do mundo, revelam-nos até a atualidade o que se caracterizou no final dos anos 50 como um desejo de chocar e de escandalizar manifesto por essa obra. Mais do que isso, é relevante reconhecermos como *O ventre* denota uma ostensiva vontade de afronta moral e, sobretudo, de uma afronta que parece se dirigir principalmente à crença professada durante bons anos da vida do autor. Assim é que seu narrador proclama, logo ao iniciar sua narração, não apenas que “jamais” se preocupou “com problemas do espírito. Belo para mim é bife com batatas fritas ou um par de coxas macias”, como também faz questão de se identificar como pessoa que não é dada a leituras, e cuja “única atração” por um livro ocorreu mediante uma ilustração de um tratado de educação sexual que o vigário da paróquia sugerira a seu pai comprar, ilustração esta que trazia “a verdadeira imagem da luxúria e demais safadezas que atentam de uma forma ou outra contra os bons mandamentos da Santa Lei de Deus” e que alcançou sucesso entre ele e os

meninos da vizinhança (CONY, 1987, p. 13): “Cometeu-se muita masturbação diante dela – a página ficou emporcalhada”. Proclama, ainda, peremptoriamente: “Só creio naquilo que possa ser atingido pelo meu cuspo. O resto é cristianismo e pobreza de espírito”, fazendo questão de não deixar dúvidas: “Meu materialismo é integral. Nasceu no mesmo ventre que me concebeu”.

Ao notarmos, por um lado, a presença de noções pertinentes ao universo da religião – como as de culpa, pecado, arrependimento – e, de outro lado, esses intensos ataques a este mesmo universo, na obra ficcional de um escritor que foi seminarista, não há como passar ao largo destas questões, mesmo que sem a possibilidade, aqui, de nos aprofundarmos em suas discussões. Mas o fato é que, sem desejarmos entrar nas complicadas (e extraliterárias) questões da fé, não há como ignorar que Cony foi seminarista por quase oito anos, vivendo um período de formação – o final da infância, a adolescência e o início da juventude – no Seminário Arquidiocesano de São José, no Rio Comprido, como comentamos no início deste capítulo. Entrou no seminário com 11 para 12 anos e lá ficou até os seus 19. Se a descoberta do poder da palavra escrita conta-se entre os acontecimentos que ele muito aprecia evocar quando reconstrói textualmente sua vida, a vivência no seminário parece ocupar o lugar da primeira experiência efetivamente autônoma do autor, que adentrou sozinho naquele mundo, sem o pai, sem a mãe, sem amigos, sem irmãos. Apenas ele em busca de uma fé que não conseguiu encontrar plenamente, nem, tampouco, parece haver conseguido abandonar por completo, como é possível entrever em seus textos e como ele vem observando nas entrevistas concedidas mais recentemente. O menino que passou tantos anos no seminário parece haver trazido marcas indeléveis para o escritor que surgiu depois, e é ainda Cony quem diz, muitas vezes, como sente que “olhando hoje para o menino que fui, fica a impressão de que ele é a porção mais autêntica que tive na vida”. Nostalgia da infância perdida? Pode ser, mas é preciso lembrar que ele muitas vezes afirma procurar evitar o sentimento nostálgico, contrapondo-o à melancolia¹². E que, de modo independente a esta contraposição, Cony muitas vezes procura especificar que não se trata de recuperar o menino que foi, e sim de reconhecer que esse menino – Heitor, como era então chamado – é quem vivenciou a experiência talvez mais sincera de sua vida, ao passar anos no seminário (COSTA E SILVA, 2009): “Fui mais autêntico no

¹² A crônica “Autorretrato” (CONY, 1999b, p. 267-8), que traz essa distinção, foi reproduzida nesta tese, nas “(Quase) últimas palavras”.

seminário do que fora do seminário. Quando aquela experiência acabou, na realidade quem acabou fui eu. Entrei no jogo do mundo”.

Para além da presença do Carlos Heitor seminarista na trajetória do Cony que a ele se seguiu, não há como deixar de notar que a experiência no seminário se faz presente em seus textos, muitas e muitas vezes, e de muitas maneiras distintas – como disse Raquel BUENO (2008, p. 19), em casos assim sempre se fica sem saber até que ponto o ex, de ex-seminarista, é mesmo ex. Uma dessas maneiras é a própria figuração de personagens ligados ao mundo da Igreja, como é o caso do ex-padre Jorge Marcos, em *Romance sem palavras*, já aqui citado, que depois de anos longe da Igreja vai regressando à sua fé e decide romper o casamento com Iracema e se tornar um padre leigo. Como também argumentou Raquel Illescas BUENO – e já muito conversou com o autor a esse respeito, como a entrevista anexa em seu trabalho deixa entrever (2008, p. 239-307) –, a presença de personagens padres ou seminaristas se dá neste livro, em *Informação ao Crucificado*, e também nos contos “Sobre todas as coisas”, da coletânea de mesmo nome publicada em 1968 (que depois passou a ser chamada de *Babilônia! Babilônia!*), e “Por vós e por muitos”, que saiu em uma coletânea de contos de vários autores, organizada pela editora Francisco Alves, em 1974, e posteriormente na reunião de contos e crônicas de Cony *O abominável umbigo do curador de resíduos*, de 1977, editada pela Cedibra.

E se dá, também (e principalmente?), no romance inacabado de Cony – a “história do padre”, comentada pelo editor do personagem Paulo Simões, em *Pessach* –, no romance que o escritor, que costuma ser tão rápido na escrita de seus textos, promete lançar desde os anos 1960 e até hoje não conseguiu concluir. Um romance que, de início, teria o título de *A Paixão segundo Mateus*, e que contaria a história de um padre, o Mateus do título, que era epilético e que havia perdido a fé, embora continuasse a exercer seu ofício. Segundo Cony, ele chegou a escrever a primeira das três partes que comporiam o romance (e cujo título, significativamente, seria “O circunciso”), mas depois, devido a circunstâncias diversas, acabou por “retalhar” – e ele usa justamente este verbo – “em vários pedaços” a obra. Ao ser chamado para escrever um conto para a antologia *Os dez mandamentos*, que reunia vários escritores, cada um escrevendo a partir de um dos mandamentos – uma antologia organizada por Ênio Silveira a fim de trazer caixa para a Civilização Brasileira, perseguida e atingida financeiramente pela ditadura, situação que transparece nas páginas de *Pessach*, por meio da encomenda que o editor faz a Paulo Simões e a que voltaremos no terceiro capítulo –, Cony, então,

resolveu transformar esta primeira parte em seu conto, que deveria ser sobre o mandamento de “Amar a Deus sobre todas as coisas”. No conto, o ainda jovem padre Mateus não é propriamente o protagonista, servindo de auxiliar para o pragmático padre Lucas e atormentando este velho padre com suas muitas interrogações, sobretudo a respeito do que significaria, de fato, “amar sobre todas as coisas” para então tentar entender o que poderia significar “amar a Deus sobre todas as coisas”. A última parte da obra, por sua vez, que de acordo com Cony também já estava escrita, foi transformada em outro conto, “Por vós e por muitos”, que acabamos de mencionar, e traz padre Mateus saindo de um hospital-prisão, depois de haver assassinado uma jovem, e retornando à igreja onde havia sido batizado, à igreja na qual fora o primeiro a receber o batismo, depois de seu pai haver doado àquela paróquia o vitral da igreja em construção.

Retalhado o livro – como CONY diz, “bem ou mal” ele foi escrito, não do modo que ele pretendia, mas “como foi possível devido às circunstâncias da minha vida, da minha situação pessoal. Ficou um livro mutilado” (*apud* BUENO, 2008, p. 247) –, o autor passou a fomentar o desejo de outra “história do padre”, cujo título seria *Messa pro Papa Marcello*, e que seria uma forma de voltar ao personagem de *Informação ao Crucificado*, o jovem seminarista em crise de fé, e fazê-lo de algum modo reencontrar-se com seus valores da juventude, reavaliando-se. O protagonista teria saído do seminário como João Falcão saiu, para depois procurar voltar, ou, ainda, teria nele permanecido, mesmo descrente. *Messa pro Papa Marcello* chegou a constar como “a sair” na relação de livros do autor presente na primeira edição de *Pessach*, o que mostra como o livro é pensado há muito tempo por Cony – e em “O mundo ficcional de Carlos Heitor Cony”, Malcolm SILVERMAN (1982, p. 52), no começo dos anos 1970, iniciava seu texto falando dos livros já publicados pelo escritor e afirmando que ele escrevera “também dois romances ainda por publicar, *A Paixão segundo Mateus* e *Missa pro Papa Marcello*”, informação obtida mediante uma carta escrita por Cony em agosto de 71. Nas palavras do romancista, em entrevista a Raquel BUENO (2008, p. 247), *Messa* “Seria a reavaliação final de um homem na sua fase terminal”. Ou, ainda, observando mais uma vez a proximidade que sente com relação a seu passado de menino seminarista, ele diz que *Informação ao Crucificado* revela com clareza o “amor àquele tipo de vida” que ele tinha, mesmo que, como procura nos contar João Falcão, já não conseguisse mais acreditar em Deus. Ainda assim, e agora fala novamente Cony, afirma haver saído “do seminário sangrando. Foi uma ruptura. Nenhum relacionamento, nenhuma prisão, nada me fez sofrer tanto”. O plano de *Messa* seria, assim – e, como ele

reforça, por essas razões –, o de voltar a João Falcão e mostrá-lo “trinta anos depois, o que viveu e refletiu. Talvez seja em forma de diário” (*apud* Piza, 1999).

Apesar de já haver, de algum modo, tirado “a densidade” que “pretendia dar” (CONY *apud* BUENO, 2008, p. 252) a seu livro por haver traçado o Jorge Marcos, de *Romance sem palavras*, com uma trajetória semelhante à que desejava construir para esta obra, há relativamente pouco tempo Cony concedeu mais de uma entrevista acerca deste livro que seria sua obra definitiva (como COSTA & COLOMBO, 2006), falando de suas dificuldades para concluí-lo, pois precisaria chegar a alguns consensos internos sobre coisas a respeito das quais não consegue ter certeza – e a principal delas envolve a existência de Deus. No entanto o fato é que o livro não foi ainda lançado e ele já chegou, mais recentemente, a anunciar que não o fará jamais (COSTA E SILVA, 2009). Em conversa com ele, perguntei também sobre esta questão, e o escritor foi peremptório em sua negativa, dizendo não ter mais tempo nem idade para tal. Mas, no caso de um escritor que já prometeu nunca mais escrever ficção, e que depois de mais de 20 anos voltou a ela, nunca se sabe, nunca se sabe... Talvez nunca venha mesmo a ser escrito como tal, como Cony tanto o deseja, mas, de algum modo, como ele mesmo reconhece, existem fiapos de construção desta história que ele nunca conseguiu contar, fiapos estes que, em nosso entender, parecem constituir pistas importantes para uma abordagem integrada de sua obra ficcional, e que ainda estão por ser perseguidas pela crítica.

Neste espaço que aqui dedicamos a estas questões, observemos agora que a vida no seminário, que aparece em um romance como *Quase memória*, está, também, muito presente em suas crônicas, até a atualidade. Na leitura de seu mais recente *Eu, aos pedaços*, cujo subtítulo é justamente *Memórias* (e não mais *quase*), verificamos que nas crônicas que selecionou para compor estas memórias aos pedaços, meio reais meio fictícias, a vida no seminário é recuperada diversas vezes e com variados tons, conformando o que parecem ser os dois principais ângulos assumidos pelas próprias imagens religiosas nesta ficção. Assim, nestas crônicas está tanto o tom irônico de quem observa, por exemplo, já haver feito de tudo no Carnaval, um tudo que passava pelos “retiros espirituais no seminário, (segundo as santas regras de Santo Afonso Maria de Ligório)” e chegava mesmo ao “retiro forçado na cela da Polícia Especial, ali mesmo, na rua Barão de Mesquita, onde a ditadura cismava de meter os adversários do regime”, como vemos em “O Carnaval e o menino” (CONY, 2010, p. 20), quanto o tom melancólico de quem recorda as férias na fazenda em Itaipava, para onde iam os seminaristas, maravilhando-se, anos e anos depois, com a coincidência entre natureza e

liturgia, que fazia as quaresmeiras florirem justamente na Quarta-Feira de Cinzas, quando o padre trocava todos os enfeites do altar pelos de cor roxo, como na crônica “Herança das Cinzas” (CONY, 2010, p. 23): “Era um mistério e, ao mesmo tempo, um deslumbramento. A natureza mandava na liturgia ou a liturgia é que mandava na natureza?”.

Estes parecem ser os dois principais tons com que se revestem as imagens e símbolos desse universo, e as duas principais funções de que se recobrem. Em um primeiro plano, mais visível, as imagens, símbolos e arquétipos religiosos ligam-se à configuração do discurso irônico e satírico de Cony, em sua busca de desvelar as hipocrisias sociais e morais, reforçando sua veia irônico-satírica, e em sua visão crítica e cética da sociedade e da humanidade. Em outro plano, mais sutil, mas nem por isso menos presente, parece ser por meio delas, fundamentalmente, que se abre um pequenino espaço de projeto e desejo dos personagens, de desejo de algo diferente e melhor, em geral vislumbrado, no plano individual, como *redenção*.

O ventre privilegia o primeiro plano, configurando-se como uma escrita do reencontro de seu autor com *a carne, o mundo e o diabo*, e acreditamos vir daí muito de sua fúria e de sua veemência: era preciso afirmar o mundo e recusar, ainda uma vez, o mundo do seminário que já fora abandonado. Com o passar do tempo e os livros que se seguem, esta quase visceral necessidade de recusa diminui, e, muito embora o tom irônico-sarcástico sobreviva, não parece mais ser preciso vociferar materialismo ou anticristianismo, abrindo-se espaço, até, para um livro como *Informação ao Crucificado* – que, na sugestiva opinião do cientista político e professor da Universidade Federal Fluminense (UFF), Renato LESSA (s.d.), é não apenas o melhor livro de Cony, como o romance que “precede existencialmente todos os livros escritos por Cony”, por contar uma experiência “cujo resultado líquido é um estado permanente de dúvida e descrença”, estado este que caracterizaria todos os romances do autor, sejam os anteriores a *Informação*, sejam todos os posteriores, incluindo-se aí os da fase mais recente. Lessa faz questão de reforçar que, com isso, não está propondo a sujeição da obra à vida do autor; ao contrário, a chave para a interpretação da obra está, como ele destaca, nos próprios textos, e é Cony que, ao jogar com tantos elementos de sua vida em sua obra faz dela ficção, transformando-a, já ficcionalizada, em forma de pensar seus livros. Na opinião de Lessa:

[...] a obra de Cony pode ser interpretada como uma forma de literatura pós-lapsária. Uma literatura precedida por uma experiência –

literariamente construída – de queda no absurdo e na precariedade da vida. O momento dessa queda é a informação prestada ao crucificado: Deus acabou.

Em *Informação ao Crucificado*, pode-se observar, aliás, que o traço melancólico característico do autor parece ganhar ainda mais força, manifestando-se justamente pelo amálgama às questões da fé e, especificamente, da crise de fé. O diário de João Falcão no Seminário São José acompanha prioritariamente esta crise, até o dia em que ele decidiu que não podia mais permanecer ali, que era preciso sair para o mundo e guardar o seminário apenas em sua memória, com a consciência de que “Deus acabou” (CONY, 1966, p. 101). Um diário repleto de observações irônicas, que não nos deixa esquecer que João Falcão é um personagem da mesma família dos protagonistas de Cony; mas a tristeza que José Severo já sentia e a que tanto tinha receio de dar vazão, aqui ganha ainda mais espaço e presença, até pelo gênero intimista escolhido. A melancolia atravessa suas páginas desde o início, quando ele estranha o término dos sete dias de silêncio absoluto entre os seminaristas e teme o começo de um novo ano letivo, que poderia ser o último passado no seminário (CONY, 1966, p. 7):

Melancolia pairando em torno e dentro. Melancolia que se avizinha ao medo. Após três meses de férias, após sete dias de reclusão espiritual, entramos novamente na rotina dos dias escolares.

Uma melancolia, aliás, entremeada quase sempre pelo medo, como também se pode ver no trecho a seguir, quando João passeia solitariamente pela fazenda em que passavam as férias, despedindo-se e receando não mais voltar (CONY, 1960, p. 42): “Tenho medo. Medo de nunca mais voltar. Não gosto que me arranquem abruptamente. Vou. [...] Melancólica peregrinação ressuscitando intemporais fantasmas”.

Imersos neste mundo de descrença e dúvida a que se lançou João Falcão, os narradores de Cony continuam a manifestar uma religiosidade que, novamente para Renato LESSA (s.d.), permanece intacta mas “de uma forma pagã e herética, na qual os santos subsistem à falência de Deus e de sua igreja”. Assim, mesmo em *O ventre* é possível reconhecer elementos que fogem do diapasão predominante do ataque irônico-satírico à esfera da religião, diapasão este que dá o tom desde o título do romance, mediante uma referência irônica a uma das imagens e dogmas centrais do cristianismo: a figura de Maria e o fato de ela, virgem, haver gerado Jesus (“bendito é o fruto do vosso ventre”) – e não podemos nos furtar aqui à menção da predileção de CONY pela história de Maria e José, segundo ele uma das mais bonitas histórias da humanidade, como explicita na crônica intitulada justamente “A história mais bonita” (1999, p. 96):

“Se alguém conhece história mais bonita, que conte logo, diga adeus e vá se embora. A que eu conheço é antiga e faz hoje, mais ou menos, dois mil anos”. Mas, voltando ao ponto que nos interessa, apenas o substantivo “ventre” não carrega de imediato esta carga simbólica por si só – e isso muito embora o artigo definido presente no título procure especificar que se trata de um ventre em especial –, afinal, “ventre” pode ser, por exemplo, “estômago”, “intestino”, “barriga”, “útero”, não comportando um único sentido. Uma das epígrafes do romance, inclusive, uma frase de Paulo de Tarso da “Epístola aos Filipenses”, leva a significação de “ventre” para o lado carnal da vida, e é muito com esse sentido que a narrativa dialoga, sem desvinculá-lo da ideia de ventre feminino, e do ventre sagrado de Maria. Por outro lado, porém, este ventre em especial de que se fala, este “o ventre”, é, primordialmente, o próprio ventre da mãe do protagonista e narrador, o “ventre equivocado” de que José Severo é o infeliz fruto. Ainda assim, José (e o nome do narrador-protagonista talvez não seja tão casual) fornece-nos dicas para a percepção deste diálogo contido no título do romance, contando-nos de suas dificuldades para fazer a primeira comunhão, pois não conseguia decorar as orações corretamente e tinha especial dificuldade para pronunciar a palavra “ventre” na oração Ave-Maria (CONY, 1987, p. 15): “Papai [...] encheu-me de pancada sob o pretexto de que pulava a palavra ‘ventre’ na Ave-Maria – e eu tinha uma profunda vergonha em dizer coisa tão feia – [...]”, sendo aqui interessante tomar em conta que o ventre sagrado de Maria é mesmo um dos exemplos dicionarizados (HOUAISS, 2001) para as significações deste substantivo.

É também relevante observar, por outro viés, que a própria epígrafe do romance extraída de São Paulo – “Aqueles cujo Deus é o ventre e cuja glória está na confusão deles mesmos” – não deixa de parecer, como já pontuou Kleber Pereira dos SANTOS (2008, p. 60), uma incongruência para uma narrativa que principia do modo como já configuramos, mas talvez não o seja tanto assim. Se o materialismo de José Severo é integral e se é notória sua repulsa à Igreja, a suas instituições, à família, aos valores sociais e morais, se seu ceticismo dá o tom e toma conta de seu discurso, fazendo-o feroz e incisivo, inegavelmente podemos reconhecer como, escondendo-se por detrás de toda essa ira e essa fome de agressão, há na personagem uma busca de algo que transcenda a esfera de miséria existencial em que vivem ele e seus familiares (sejam eles sua mãe, seu pai, seu irmão ou Helena). Algo que ele não sabe bem onde possa estar, mas que, talvez por isso mesmo, acaba se manifestando muitas vezes sob a forma de imagens e referências ao mesmo universo da religião tão insistentemente negado – e

aqui lembramos que, em sentido figurado já dicionarizado (HOUAISS, 2001), “ventre” assume o significado de “âmago”, palavra que, por sua vez, significa “a parte mais profunda ou entranhada de um ser; alma, imo”, e cujos sinônimos são “alma, base, bojo, centro, coração, eixo, espírito, essência, foco, fundamento, fundo, gema, imo, interior, íntimo, medula, meio, miolo, quididade, seio, substância, ventre, vivo”. Chamam a atenção, por exemplo, para além da dualidade carne/espírito já aqui citada, não somente a frase aparentemente apenas irônica do narrador, segundo a qual tratava bem do sobrinho postiço que a ele restara cuidar para se “distrair e purificar”, mas também sua caracterização do que lhe havia alterado a vida, depois de haver acompanhado Helena em sua gestação, no meio do mato, sem nada ter com ela, apenas um beijo – e apesar de ela haver se aberto a mais contatos –: “Uma certa complacência”. Ou, como procura explicar melhor ao irmão, tal complacência seria “a humilde certeza de que nada se pode fazer a não ser esperar que as coisas aconteçam” (CONY, 1987, p. 169) – *humilde certeza*, aliás, que também estava na dedicatória originalmente escrita para o romance. Ainda que haja muita ironia nestas suas observações finais, elas parecem um tanto estranhas vindas de quem, em tese, não tinha nenhuma preocupação espiritual. A ideia de “purificar-se” parece não perder por completo seu sentido primeiro, de “tornar(-se) puro, livrar(-se) de impurezas, depurar(-se), sanear(-se), limpar(-se)”, estendido metaforicamente em “livrar(-se) de pecados e manchas morais; limpar(-se)” (HOUAISS, 2001).

A angústia do protagonista dilacera-o continuamente, em sentido divergente da sua suposta adesão à vida de prazeres do corpo. Angústia que se liga à angústia existencialista, sobretudo à sartriana, mas que já em uma primeira leitura da obra faz saltar à vista certa fusão entre noções existencialistas e noções religiosas, em particular vistas em contexto cristão, de culpa, de inocência, de pecado. Nos termos de Kleber Pereira dos SANTOS (2008, p. 170-1, n308), o “substrato religioso” manifesto nessas noções revela uma convivência “em tensão”, neste romance, com a herança existencialista a que ele também dá vazão.

E se aqui pensarmos no caso do segundo romance do escritor, *A verdade de cada dia*, é possível notar a relação irônica com o universo da religião já em seu título, que nos remete à oração central do cristianismo, “O Pai nosso”. O texto de Cony procura estreitar ainda mais os vínculos sugeridos no título, falando-nos da “verdade do pão” e associando estes dois vocábulos, verdade e pão. A verdade do narrador, em sua infância, e de sua mãe, que se prostituía para sobreviver, era a própria sobrevivência,

representada pela imagem do pão, “o pão nosso de cada dia”. A figura da mãe do narrador (não nomeada, porém protagonista da história que ele nos conta) é aproximada mais e mais ao universo religioso e isso se faz em um contexto cada vez mais irônico. Ao falar, por exemplo, da vida pregressa de sua mãe, afirma que ela não era com exatidão uma prostituta, e sim vendia seu corpo em razão da necessidade diária do pão. Os outros até podiam considerá-la: “indigna, trapo social, mensageira do diabo, antro de treponemas, sacerdotisa do vício, cancro, fístula, chaga”. Entretanto, Sebastião sabia que isso era apenas: “Literatura e pobreza de espírito: minha mãe não era nada disso. Havia a necessidade do pão. A nossa verdade era o pão”. Sua mãe, inclusive, seria “mais humana” que os outros, pois ela (CONY, 1988, p. 31):

Não buscava prazer nem vaidade. Só os jesuítas pensam que elas gostam disso. *Minha mãe era pura*. Maria Egípcíaca ofereceu sua nudez de virgem a um barqueiro. Os padres a canonizaram. *Eu canonizo minha mãe também. E peço humildemente que ela rogue por mim*.

Os princípios da Igreja cristã são aqui, em certo sentido, invertidos, e o narrador proclama o poder de canonizar sua própria mãe, prostituta. A pureza de sua mãe – e é impossível não pensar nos ecos religiosos deste vocábulo, de ausência de pecado – residiria no fato de se prostituir apenas e tão-somente pela necessidade de se alimentar e se manter viva, em uma simplicidade e abnegação que parecem remeter, no plano do imaginário, ao mesmo cristianismo satirizado. Remetem ainda às tradições mitológicas criadas em torno da figura de Maria Madalena, pelas quais passam as histórias de Maria Egípcíaca, prostituta nascida em Alexandria que se converteu ao cristianismo e foi viver no deserto, como eremita, tornando-se Santa Maria Egípcíaca. A mãe do narrador estaria mais próxima das verdades da pureza e dos princípios cristãos, assim, do que muitos dos pretensos seguidores desta religião, é o que parece sugerir Sebastião. Um dos aspectos deste romance, aliás, é justamente o ataque ao modo pelo qual muitos pretensos religiosos vivem tão afastados dos princípios que apregoam, ataque este construído em especial a partir do personagem Marcelino de Jesus Caldas, e que abre espaço para que se divisem outras facetas em Cony, que não apenas a tão propalada face do escandaloso, obsceno, amoral, cético, cínico.

Ao determo-nos em um romance como *Tijolo de segurança*, também nos deparamos logo no início com uma menção irônica ao universo da religião, quando o narrador nos informa que a estratégia do suborno fora aprendida pelo protagonista Cláudio mediante a leitura não de um livro qualquer, mas do Livro dos Juízes (CONY,

1960, p. 4). O tom deste romance, no entanto, se mantém o discurso irônico, principalmente com relação à religião e aos vínculos familiares, difere muito do tom sarcástico predominante em *A verdade de cada dia*, e tampouco se aproxima do tom agressivamente cru de *O ventre*. Em *Tijolo de segurança*, Cony parece haver dado maior vazão a uma veia mais lírica que já se insinuava desde seu primeiro romance, porém que aqui ganhou mais força e maior presença. O ceticismo, o cinismo, a vocação para o sofrimento permanecem, mas mais intensamente líricos e melancólicos.

Algo neste texto parece nos alertar para a presença de significados diversos para estas tão constantes referências ao universo religioso existentes na ficção do autor. O fragmento a seguir, narração do ritual da bênção que Cláudio dava todos os dias às duas filhas, traz assim algumas dessas outras sugestões (CONY, 1960, p. 45-6):

As meninas vão deitar. O ritual da bênção renovado, que Deus te dê muito isso, muito aquilo. Valéria recebe a bênção rindo. Renata leva a sério, para evitar os pesadelos, os ladrões da noite.

— Papai, ontem eu sonhei que estava dando ladrão!

— Não foi nada, isso de ladrão é mentira, é para as crianças ficarem bem comportadas...

— É que nem o bicho-papão?

— Mais ou menos. Ninguém acredita mais em bicho-papão, então os adultos inventam o ladrão que rouba criancinhas...

[...]

Cláudio, sozinho agora, no *living*, descobre que tem medo também. Medo de não sabe bem o quê. Mas não tem ninguém a quem pedir bênção. Tenta se abençoar sozinho, mas isso já não é a mesma coisa.

O narrador deixa entrever um lado teatral no ritual familiar, um lado inclusive meio ridículo, repetitivo, esvaziado de sentido (“que Deus te dê muito isso, muito aquilo”), a que a filha mais velha reage rindo. O ritual, contudo, é feito diariamente, a revelar que Cláudio via nele certa necessidade e importância – se não para ele mesmo, ao menos para as filhas. Esta necessidade parece ainda mais clara quando se vê que o medo que a filha mais nova sente do ladrão abre espaço para a revelação do medo do pai, um medo vago e indefinido, mas presente. Medo que acompanha muitos personagens de Cony, como Luís, protagonista de *Antes, o verão*, que em sua primeira noite na casa de praia em Cabo Frio, com a esposa Maria Clara, recorda-se do medo sentido em sua noite de núpcias, 16 anos antes: um “medo pela vida, pelo fracasso de tudo, pelos imprevistos, pelas transformações do amor, pelas deteriorações deles mesmos” (CONY, 1964, p. 9); e que também é sentido, como vimos, por João Falcão, na iminência de decidir sair do seminário. Cláudio, na percepção desse medo vago e informe, deixa entrever seu desejo – a que ele também ironiza – de acreditar na força

daquele ritual que repetia todas as noites para as filhas. Em outra cena de *Tijolo de segurança*, tal ritual reaparece, fazendo-nos reconhecer como ainda mais verdadeiras estas intuições. Cláudio (CONY, 1960, p. 64):

Abençoa-as em nome de Deus da sua infância, um Deus esquisito que persiste ainda, *fiel a ele mesmo*, que serve para abençoar crianças que dormem, livrá-las das bruxas, dos ladrões da noite, dos homens complicados.

Deita-se então. [...] Cláudio não pode fazer nada por ela [a esposa], tudo tem de ser feito sozinho, cada um se arranja como pode, como quando se nasce ou se morre.

Vira-se para o outro lado. Faz um “Em nome do Padre” apressado, enfia a cara nos travesseiros. — “Sou um ateu suficientemente puro para rezar ainda, a fim de ter sonhos bonitos.” (grifos meus)

A ironia mais uma vez se faz presente, todavia há certo desejo de fé manifesto por Cláudio que se insinua como um signo diverso. Tal desejo parece abrir ainda mais espaço para a melancolia existente na ficção de Cony e que convive muitas vezes em simultâneo ao discurso irônico, sarcástico e, mesmo, ao discurso satírico, como se vê, especialmente, em *Pilatos*.

As noções, imagens e signos religiosos, portanto, aparecem em Cony sob prismas diferentes. Com isso não estamos dizendo que a obra de Cony possa ser vista como religiosa ou cristã. Mas sim que, nessas figurações da esfera religiosa, há caminhos diferentes e em tensão, que revelam pontos importantes dessa obra ficcional. Seus protagonistas, povoados permanentemente e quase às ocultas pelas noções da culpa, do difícil perdão, e até da humildade e da compaixão, buscam muitas vezes, e apesar de certa ironia presente, *purificar-se, salvar-se, redimir-se*.

Na obra do escritor, parecem conviver o niilismo, o ceticismo, o grotesco e o amoralismo obscuro, a ironia e mesmo a sátira contra as instituições familiares e, principalmente, contra tudo que possa, de algum modo, relacionar-se ao universo religioso (figuras, instituições, personagens, imagens, símbolos, arquétipos), juntamente com noções que envolvem uma significação desse mesmo universo. Para sermos mais específicos, uma significação judaico-cristã, na maioria das vezes lida por meio da tradição católica. Como observou argutamente Raquel Illescas BUENO (2008, p. 4), nesta obra “destacam-se os referenciais da filosofia e da religiosidade cristã, sobretudo do catolicismo”. Ainda para ela:

As posturas iconoclastas e declarações de ateísmo e de agnosticismo do escritor figuram nos textos juntamente com a fonte de imagens e conteúdos contra a qual se insurgem. A hipótese de transcendência

tem importância no pensamento de Cony, ainda quando o texto a recusa.

Para finalizar estas linhas, tomemos em conta o dado de que, em sua busca de apontar a falência da instituição familiar como tal, a ficção de Cony com frequência apresenta o que Paulo RÓNAI (1998, p. 9) chamou de “amoralismo exibicionista” de seus personagens, dos narradores dos romances e da voz do próprio autor introjetada no romance. Deste movimento participam os ingredientes da escandalização, do grotesco, do chocante, com o uso de uma linguagem muitas vezes obscena. Neste fel disparado continuamente, contudo, tal amoralismo sugere, ainda para Rónai, o “desesperado desejo de afeto e compreensão” que manifestam estes personagens e narradores. Apesar de todo o seu comportamento amoral (principalmente tendo em vista a época de publicação dos romances), recheado de adultério, drogas, homossexualismo, e inclusive por meio dele, salta à vista nestes textos o olhar que, para ver o mundo, prioriza as lentes da moral. É interessante também considerar aqui que a crítica feita por essa literatura, de modo tão intenso e muitas vezes brutal, não costuma ser de natureza social, política, nem ideológica, mas sim pertence, mais propriamente, à esfera moral, ao pensar e repensar as escolhas e ações dos indivíduos, mais que das coletividades. Em seu caráter acintosamente amoral, estes romances parecem criar, pelo ponto de vista da ironia mordaz e, muitas vezes, da sátira, uma mirada moral para a sociedade, como, aliás, sugeriu Mário da Silva Brito, para quem Carlos Heitor Cony não pode ser considerado nem “um revoltado, nem um revoltoso”, sequer um “escandaloso”. Segundo BRITO (1964),

No fundo das letras que pratica, o que aparece como decantado sedimento é a condição até de moralista. Seu romance tem posto e proposto as contingências de uma sociedade em desagregação, que perdeu o senso dos valores, que não tem mais padrão para aferir a profundidade e a extensão de sua própria crise e, pior do que tudo, não encontra solução para o drama em que se debate e em que se enrodilha cada vez mais aturdida. É um escritor cortante, que nos dilacera com suas fábulas de desentendimentos, frustrações e desajustes.

Feitas essas observações gerais sobre o que era a ficção de Cony antes de *Pessach*: a travessia e de *Pilatos*, é chegado o momento de pensarmos *se* e *como* houve alguma mudança na ficção do escritor depois do golpe de 1964, especificamente na escrita destes dois romances essenciais de sua obra.

CAPÍTULO 2: A LITERATURA E A BATALHA

“Quando veio 64 – que mudou minha vida [...]”

Uma missão e um destino...

SE A TRAJETÓRIA LITERÁRIA DE Carlos Heitor Cony evidencia a presença de determinados traços recorrentes, como pudemos ver ao longo do capítulo anterior, é também fato que ela sempre manifestou a vontade de procurar caminhos que ainda não trilhara. Nas palavras de Mário da Silva BRITO (1964), cada nova obra ficcional do escritor era “um passo à frente em sua arte e em sua visão do mundo”, manifestando “um crescimento estilístico” que era “patente e inegável”, com o constante “amadurecimento” e aprofundamento da “análise das personagens” e do próprio “estruturar do romance”. Nesse sentido, ao efetuarmos a leitura de cada um dos romances da primeira fase do autor podemos reconhecer, por exemplo, e para ficarmos apenas com a questão do foco narrativo, o desejo de sair do narrador-protagonista que é José Severo em *O ventre* para um narrador-testemunha dos eventos, como é Sebastião em *A verdade de cada dia*, e depois para um narrador em terceira pessoa, em *Tijolo de segurança* – como, aliás, Cony diversas vezes costuma assinalar, pontuando que este seu terceiro livro foi escrito, de início, integralmente em primeira pessoa, mesmo porque fora principiado como um diário seu; apenas depois de haver resolvido transformá-lo em romance, trabalhando em sua ficcionalização e mantendo a perspectiva da primeira pessoa, é que, com a primeira versão concluída, resolveu modificar o ponto de vista¹³. Já em *Matéria de memória*, seu quinto romance, o escritor abriu sua narração para três narradores diferentes, sendo um deles, e pela primeira vez, uma personagem feminina, Selma.

¹³ Recentemente, em crônica publicada no caderno “Ilustrada” da *Folha de S.Paulo*, CONY (2011c, p. E14) contou haver reencontrado o primeiro manuscrito de *Tijolo* – e haver ficado “horrorizado” com ele: “Horror e mais horror! Tirante a história em si, que me pareceu boa [...], o texto é lamentável. A começar pela forma de diário, tudo na primeira pessoa. Já publicara dois romances assim e, ao mandar o original para a editora, apelei para a terceira pessoa, o que em parte salvou alguma coisa, mas não o todo.”

Não obstante, se estas e muitas outras mudanças podem ser localizadas a cada nova obra de ficção do autor, configurando o que Otto Maria CARPEAUX (1964, p. VIII) chamou de uma “evolução [que] não progride em linha reta”, e sim “desenvolve-se em círculos concêntricos”, identificamos suas máximas inovações – e aqui reforçemos que falamos de seu primeiro período de produção ficcional – como tendo sido representadas por *Pessach: a travessia* e por *Pilatos*. O golpe de 1964 certamente tem a ver com tudo isso e a oração pronunciada por Cony na primeira de nossas conversas, citada como epígrafe deste capítulo, parece não deixar espaço para dúvidas.

É importante, todavia, que se diga que vislumbramos essas relações não como algo mecânico e/ou exterior, e sim tendo em vista que o golpe alterou profundamente a vida e a atuação profissional de Cony, modificando-lhe não apenas o modo como elaborava suas crônicas, mas fazendo que sua vida mais privada fosse colocada em risco. Sendo ele um escritor, portanto um homem que lida com a palavra, com imagens verbais e narrativas, seria muito difícil que tais modificações não acabassem por envolver sua obra literária.

Na altura do golpe, seu nome estava associado, principalmente, à literatura, como mencionamos na Introdução. Ainda que atuasse na imprensa há muito tempo e que desde 1961 mantivesse uma coluna de crônicas no *Correio da Manhã*, público e crítica pensavam em Cony, antes de tudo, como um romancista. Mas, à medida que suas crônicas contra o golpe adquiriram grande repercussão nacional, sua figura de jornalista combativo veio ao primeiro plano e muitos leitores de diversas partes do País, que acompanhavam ardorosamente seus textos no *Correio*, motivaram-se a conhecer também sua obra ficcional, como o depoimento de Luis Fernando VERISSIMO (2001, p. 30) nos faz ver:

O Cony, por exemplo, não tinha como saber o que seus artigos escritos durante o regime militar – ou durante o curto período depois de março de 1964 em que ainda se podia escrever contra um regime que se autodefinia como provisório – significavam para mim, só para usar o exemplo mais à mão.

Lembro que naqueles tristes dias ler o Cony no *Correio da Manhã* era, ao mesmo tempo, um ato de rebeldia seguro, pois era o que todos estavam fazendo, e um tônico contra o sentimento generalizado de impotência. [...]

Seus artigos tiveram outras consequências além do entusiasmo compartilhado por seus leitores, na época em que a frase “Leu o Cony hoje?” virou uma espécie de senha dos inconformados. Várias prisões do autor, por exemplo. E acho que muita gente começou a ler a ficção

do Cony, como eu, não porque esperava encontrar nela uma extensão do seu estilo jornalístico, mas como uma forma de solidariedade¹⁴.

E o interessante é que, como também nos referimos na Introdução, antes daquele abril, a matéria privilegiada de sua coluna “Da arte de falar mal” não era a política, e sim o cotidiano e seus amores, como em “Não é amor, ainda”, “Este cansado corpo”, “Estrada Velha de Teresópolis”, ou mesmo em “Com o livro na carne”, que tratava da sensação do cronista ao ver um novo livro seu na vitrine de uma livraria (CONY, 1963, p. 105): “A primeira sensação é a de que o livro não é mais meu. Tanta mão meteu-se ali – gráficos, desenhistas, paginadores – que o negócio parece um filho bastardo”. Seus textos falavam também de suas filhas (“Carta de Natal”, ou “Dia dos Pais com bruxa de pano”), de outros escritores (“José Lins do Rego”), da morte de amigos (“Da morte de Brito Broca”), ou de lugares em que já vivera e sobre os quais já escrevera (“Ilha do Governador” – onde se passa a maior parte do enredo de *Tijolo de segurança*).

Nas poucas vezes em que enfocava assuntos de cunho político, fazia-o pela contramão, satirizando a estrutura de poder tal como então constituída, seu presidente, a classe militar, os detentores do poder econômico, e também aqueles que se articulavam em torno de projetos revolucionários. “Notícia de Pau Vermelho” é exemplar desta sua forma de falar da situação nacional do começo dos anos 1960, razão pela qual dela transcrevo um trecho mais longo (CONY, 1963, p. 69-71) – recordemos que a coletânea *Da arte de falar mal*, em que se encontra esta crônica, reuniu textos do autor escritos e publicados no *Correio da Manhã* entre 1961 e 63¹⁵:

A República de Pau Vermelho está em crise. [...]
[...] Mas o povo ainda não está desesperado. Isso porque o país venceu recentemente um torneio mundial de bola de gude, jogo em que os pau-vermelhenses são malabaristas exímios e invencíveis. E diante de tanta glória, a república abriu generosa trégua em seus apetites e os políticos aproveitaram a trégua para articularem cavilosamente a derrubada do regime.
E o regime já estaria derrubado se ao menos se soubesse ao certo qual o regime em vigor na progressista república. Uns afirmam que o

¹⁴ Antes mesmo dessas crônicas do pós-golpe parece ter havido um movimento semelhante, ou seja, de leitores das crônicas desejarem conhecer os romances do autor; mas, certamente, não na proporção que veio a ser alcançada depois. Ruy CASTRO (2001, p. 16), por exemplo, conta que descobriu, em 1962, aos 14 anos, primeiro o Cony cronista, para depois descobrir o romancista.

¹⁵ Seria necessária uma pesquisa no acervo do *Correio da Manhã* se quiséssemos localizar a data exata em que este texto foi publicado. No entanto, pelas referências à incerteza quanto à natureza do regime, se parlamentarista ou presidencialista, provavelmente foi escrito antes do plebiscito que definiu a volta do presidencialismo ao Brasil e a assunção, por João Goulart, das funções plenas de um presidente neste sistema, o que se deu em janeiro de 1963. Até então, Jango, que assumira o cargo depois da renúncia de Jânio Quadros, em agosto de 61, estivera sujeito ao regime parlamentarista, imposto às pressas como condição para que assumisse a presidência.

regime é parlamentarista, e citam, para corroborar, um papel fabricado às pressas e em meio a uma crise anterior. [...]

Felizmente, ninguém em Pau Vermelho liga muito para as crises políticas ou cardíacas. Todos os povos e homens as têm de uma forma ou outra e a coisa vai para a frente, até que os generais se organizem e ameacem botar a tropa na rua.

Botar a tropa na rua é uma expressão figurada e figurativa que não transcende a um símbolo. Como os símbolos são muito respeitados em Pau Vermelho, é possível que a tropa saia à rua a favor de um dos lados ou de todos os lados ou contra todos os lados. [...]

A rigor, a tropa não chega a sair. [...]

Os pacifistas são contra a revolução. Os belicosos também. Na hora de se derramar o sangue – todo mundo chora e quem não morre de enfarte durante a crise pode morrer de medo na hora de dar um tiro.

[...]

O grande perigo da situação reside no fato de estarem todos do mesmo lado – fato considerado inquietante pelos agentes da subversão. Todos concordaram com as reformas de que o país necessita, e para manter bem viva a chama revolucionária, os revolucionários procuram agora ser contra a revolução e pesquisam nos livros marxistas a justificção para tal atitude. É possível que os grandes latifundiários ajudem os comunistas nessa tarefa, uma vez que os comunistas já ajudaram os grandes latifundiários em outras.

Quando se fez vitorioso o golpe, porém, Cony passou a escrever quase que diariamente sobre o que se passava no cenário político nacional. De início, com um tom que ainda não era de crítica feroz, nem de denúncia propriamente dita, mas que já sinalizava para o aspecto de que aqueles episódios a que se assistia dificilmente dariam em alguma coisa boa. O primeiro deles, “Da salvação da pátria”, de 2 de abril de 1964 – que ele acreditara ser o primeiro e último, segundo se recordou há alguns anos atrás, dizendo que na ocasião “não queria dar o braço a torcer, atolando-me numa temática que desprezava”, a do “fato político”, com relação ao qual “cultivava um entranhado desprezo” (CONY, 2004d, p. 24-5) –, este primeiro texto, enfim, começava de modo aparentemente despretensioso, com um comentário sobre a interrupção do “sossego” em que se encontrava o cronista, em seu apartamento, recuperando-se de uma cirurgia. Interrupção ocasionada porque um fato se passava e invadia sua casa – e a imagem da notícia de que havia “revolução na rua” chegando-lhe por meio de sua filha é bastante reveladora de como os acontecimentos no plano nacional entravam nas casas e vidas das pessoas sem pedir licença e impedindo a permanência de qualquer sossego em que pudessem se encontrar. Desobedecendo às ordens médicas de repouso, o cronista saiu às ruas para assuntar, juntamente com seu amigo e vizinho de Posto Seis, em Copacabana, Carlos Drummond de Andrade, flagrando uma cena ridícula e patética que evidenciava a dimensão do tipo de golpe e de “revolução” que se desencadeava (CONY, 1964b, p. 1):

Confiando estupidamente no patriotismo e nos sadios princípios que norteiam as nossas gloriosas Forças Armadas, lá vou eu, trôpego e atordoado, ver o povo e a história que ali, em minhas barbas, está sendo feita.

E vejo. Vejo um heroico general, à paisana, comandar alguns rapazes naquilo que mais tarde o repórter da TV Rio chamou de “gloriosa barricada”. Os rapazes arrancam bancos e árvores. Impedem o cruzamento da Av. Atlântica com a Rua Joaquim Nabuco. Mas o general destina-se a missão mais importante e gloriosa: apanha dois paralelepípedos e concentra-se na brava façanha de colocar um em cima do outro.

Há que se concordar que a visão de um general em tal missão dificilmente faria que se imaginasse que o que viria não era nenhuma brincadeira, e sim terrivelmente sério. Por outro viés, contudo, é interessante reconhecer como as observações do cronista permitem-nos, hoje, mais de 40 anos passados, perceber como muitos viram o golpe, à primeira hora, como algo sem condições de se instalar de fato no governo da nação e como destinado de antemão ao fracasso, uma previsão que logo foi alterada, diante dos acontecimentos. De outro ângulo ainda, é de maneira bastante arguta que Cony captou o clima daqueles dias, mostrando em seu texto como a adesão ao golpe era grande entre a população: muitas pessoas viam com simpatia o que se passava, jogando papéis picados das janelas e manifestando até mesmo certa comoção ao cantar o hino nacional. Para encerrar este que se tornou o primeiro de uma série de textos sobre os acontecimentos desencadeados com o golpe, sua lente retornava ao ponto de onde partira, voltando-se para ele e sua filha, menina ainda, que não conseguia compreender o que se passava e perguntava ao pai se estavam no Carnaval ou na final de Copa do Mundo (CONY, 1964b, p. 3): “Ela fica sem saber o que é. E eu também fico. Recolho-me ao sossego e sinto na boca um gosto azedo de covardia”, o gosto que principiavam a sentir aqueles que não compactuavam do clima de euforia, ao começarem a se dar conta do que realmente acontecia, e de que o golpe, que não se acreditava que seria desfechado sem resistência, transformara-se em um fato mais que consumado.

Foi com o passar dos dias e o rumo dos acontecimentos que Cony surpreendeu mais e mais seus leitores, ao assumir um tom cada vez mais evidente de ataque frontal ao regime que se instituía. Já esse primeiro texto, entretanto, despertara reações, como o apoio da viúva de Graciliano Ramos, Heloísa Ramos, telefonando para a casa do escritor carioca, a quem conhecia apenas formalmente, para dizer que identificara nessa crônica “alguma coisa do velho Graça, que ele certamente gostaria de ter escrito alguma coisa naquele gênero” (CONY, 2004d, p. 26), ou o sucinto e enigmático “abraço” dado

por telefone por Drummond, e ainda a preocupação dos vários colegas de redação, imaginando-o a qualquer momento despedido. Enquanto os demais jornais silenciaram ou foram silenciados, como foi o caso do *Última Hora* de Samuel Wainer, do *Correio da Manhã* passaram a vir as crônicas de Cony – e logo de muitos outros intelectuais e jornalistas, como Otto Maria Carpeaux, Antonio Callado e Hermano Alves –, causando, nas palavras do amigo, colega de redação e autor de textos ferozes ao regime no mesmo jornal, Marcio Moreira ALVES (2001, p. 21-2), “espanto, admiração e, no caso de seus alvos, os todo-poderosos do momento, uma indignação profunda”, afinal, “como um mero jornalista, que nem comunista era, ousava escrever uma coisa dessas sobre as autoridades que reinavam absolutas no país?”. Na recordação de Fernando GABEIRA (1979, p. 30), nessa altura um jovem repórter do *Jornal do Brasil*, os exemplares do *Correio* “chegavam às bancas e praticamente se esgotavam. Se a venda avulsa desse lucro, o *Correio da Manhã* daquela época teria prosperado rapidamente”. E o cronista que há pouco dissera haver gasto sua “modesta cota de combustível ideológico” (CONY, 1963, p. 56), e que tanto satirizara a ideia das reformas de base, reafirmava, logo no começo de abril de 1964, sua posição de não simpatizante do presidente deposto João Goulart. Todavia, reforçava que isso não significava negar “a legitimidade de seu mandato” (CONY, 1964b, p. 13); em outras palavras, não significava apoiar o golpe. Ao contrário, em “O medo e a responsabilidade”, texto que veio a fazer parte de *O ato e o fato*, a coletânea lançada ainda em 1964 que reunia estas suas crônicas, asseverava considerar inaceitável compactuar com o golpe, e lançava um “apelo” aos demais intelectuais (CONY, 1964b, p. 13-4):

Não tenho autoridade para fazer apelos, mas já que me meti na pele suarenta de um Quixote subdesenvolvido (e com tantos moinhos de vento, quem resiste montar num rocinante?) – vou até o fim. Não farei apelo aos líderes vitoriosos. São homens muito importantes para se darem ao trabalho de ler o insignificante escriba. *Apelo para os meus colegas de profissão, os que escrevem, os que exercem atividade intelectual, os que ensinam, os que aprendem: não é hora para o medo.* Marquemos cada qual a nossa posição. Um, dois, dez, mil, um milhão, não importa. É preciso que se denuncie a nudez do rei. Não deixaremos esta tarefa – ou obrigação – para os lactentes. (grifos meus)

Neste e em outros destes textos, o cronista evidenciava compartilhar, de alguma forma, do clima e dos anseios vividos à época pela intelectualidade e pela classe artística que, em sua maioria, não compactuavam com o novo regime e sentiam-se tocadas pela urgência de fazer algo para se opor a ele. É ainda relevante considerar que

Cony fora, inclusive, signatário do manifesto de fundação do Comando dos Trabalhadores Intelectuais (CTI), como fez questão de tornar público nesse princípio de abril de 1964, quando o documento, originalmente de outubro do ano anterior, apareceu nas páginas de dois jornais cariocas, publicado a mando de pessoas que se assinaram apenas como “um grupo de democratas” e que acusavam de “comunistas” a todos os participantes do CTI. Com esse ataque anônimo de simpatizantes do golpe, Cony resolveu publicar o manifesto em sua coluna no *Correio*, precedido por explicações sobre a recente investida sofrida e acrescentando os nomes de todos os seus signatários, sem retirar aqueles que, depois do episódio da denúncia anônima, haviam pedido essa exclusão. Em suas memórias daquele conturbado ano de 1964, Cony conta que foi tal ataque, que pedia a prisão de todos os signatários do manifesto, que fez que ele escrevesse sua segunda crônica política, intitulada “O sangue e a palhaçada”, “embora não quisesse” se “meter na seara política” (CONY, 2004d, p. 39).

O manifesto (*apud* CONY, 1964b, p. 5) visava unir os chamados “trabalhadores intelectuais” na “luta pela emancipação cultural do País – essencialmente ligada às lutas políticas que marcam o processo brasileiro de emancipação econômica” e, assim, se propunha a reivindicar conquistas e avanços não apenas nas áreas culturais, como também “participar da formação de uma frente única, democrática e nacionalista, com as demais forças populares, arregimentadas na marcha por uma estruturação melhor da sociedade brasileira”¹⁶.

Nas suas recordações daqueles tempos, CONY conta como se deu a assinatura do manifesto: estavam ele e o romancista Campos de Carvalho tomando café na rua Senador Dantas quando Jorge Amado e Eneida de Moraes passaram e pediram que assinassem um manifesto. Em suas palavras (2004d, p. 38-9):

Jorge tirou de uma sacola o texto do manifesto e fez que assinássemos. Fosse uma promissória, eu assinaria, por amor ao Jorge e respeito a Eneida. Na realidade, nem sequer passei os olhos pelo texto, sendo que Campos de Carvalho tampouco se interessou pelo conteúdo.

De uma forma ou de outra, porém, na ocasião ele fez questão de assinalar e confirmar seu pertencimento ao grupo de intelectuais, – “Meu nome – e tenho muita honra nisso – figura e figurará em qualquer manifesto que, em essência, seja idêntico ou

¹⁶ Uma boa análise do CTI, tanto de seu manifesto, como de suas atividades, encontra-se na dissertação de mestrado de Rodrigo Czajka, *Páginas de resistência – Intelectuais e cultura na Revista Civilização Brasileira* (Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, 2005), orientada pelo professor Dr. Marcelo Ridenti.

análogo ao que aí está” –, proclamando não apenas ter “o direito de me congrega em sociedade”, como ter “o direito e o dever de participar da luta por uma estrutura melhor da sociedade brasileira, pois não considero isto que aí está ‘melhor’”. Dizia não concordar com alguns aspectos do manifesto, como o “cediço e gasto ‘nacionalismo’ que presidiu a um dos pontos essenciais do programa”, mas insistia (CONY, 1964b, p. 10) que:

[...] o sentido básico do movimento, a luta por uma coisa melhor, esta ficou bem explícita no manifesto e não vejo razões para alterar minha opinião. Pelo contrário. Tenho, mais do que nunca agora, a certeza de que a sociedade brasileira precisa realmente de novas e melhores estruturas. Essa que aí está, não presta mesmo.

À época, ele partilhava, por conseguinte, não apenas da sensação de que era necessário denunciar o que ocorria, como também de certa perspectiva otimista com relação ao futuro (CONY, 1964b, p. 14): “Não há medo. Há um Futuro. E é nele que eu creio”, dizia ele em “O medo e a responsabilidade”. Vindo de quem vinha, deste escritor e jornalista sempre tão céptico e desesperançoso, tais ideias efetivamente chamavam a atenção. Pouco mais de dois anos antes, escrevendo sobre o novo ano de 1962 que se avizinhava, por exemplo, ele dissera (CONY, 1963, p. 65) esperá-lo “com a paciência e o tédio do gladiador que entra mais uma vez na arena para enfrentar os mesmos leões”, colocando-se perante “a alternativa de matar ou morrer para receber as mesmas palmas ou as mesmas vaias”. E acrescentara, ainda, que tudo o mais seria “enfrentar o dia que vem depois do outro, sem sequer me espantar com o homem só e desnecessário em que fui me transformando, aos poucos, sem quase sentir remorsos”. Depois do golpe, porém, sua visão dirigia-se com esperança para o futuro, como nos faz ver com ainda mais nitidez o seguinte trecho da crônica publicada em 11 de abril de 1964 – no dia imediatamente seguinte à edição do primeiro Ato Institucional –, e cujo título nomeou também o livro editado pela Civilização Brasileira, “O ato e o fato” (CONY, 1964b, p. 16):

Enfim, temos o Ato e o Fato. O Ato é esse monstrengo moral e jurídico que empulhou o Congresso e manietou a Nação. O Fato é que a prepotência de hoje, o arbítrio de hoje, a imbecilidade de hoje, estão preparando, desde já, *um dia melhor, sem ódio, sem medo*. E este dia, ainda que custe a chegar, ainda que chegue para nossos filhos ou netos, *terá justificado e sublimado o nosso protesto e a nossa ira*. (grifos meus)

Ou, ainda, “Revolução dos caranguejos”, de 14 de abril daquele ano, crônica em que não apenas qualificava o golpe como uma revolução (já que assim o queriam chamar os militares, como ele assinalava) que anda para trás, como corroborava a perspectiva que se direcionava, com otimismo, ao futuro (CONY, 1964b, p. 19):

Que os caranguejos continuem andando para trás. Nós andaremos para a frente, apesar dos descaminhos e das ameaças. Pois é na frente que encontraremos a *nossa missão*, o *nosso destino*. É na frente que está a nossa glória. (grifos meus)

O cronista assumira para si a tarefa de levar adiante esta batalha por “expor a nudez do rei” e foi um dos primeiros, se não o primeiro, a defender a ideia de que era preciso soltar e anistiar aqueles que haviam sido presos pela revolução dos caranguejos, isso quando ainda não fora completado nem um mês do golpe, como ele fez na sua crônica de 18 de abril, “Anistia”¹⁷. Pouco depois, como se passasse mais de um mês das prisões sem que o novo governo desse qualquer sinal de que soltaria os prisioneiros, CONY pedia (1964b, p. 53) “a atenção e o respeito de todos” para que alguém fizesse alguma coisa nesse sentido: “E já que não se pode mais pedir justiça, peço caridade”, falava ele em “A herança”, de 7 de maio de 1964. Seus textos seguiram cada vez com mais ferocidade e ele abriu espaço em sua coluna para a publicação de cartas e outros escritos de familiares dos presos, como foi o caso da filha do almirante Cândido da Costa Aragão – chefe do Corpo de Fuzileiros Navais à época do Governo Jango, Aragão teve grande atuação nos acontecimentos ligados à Revolta dos Marinheiros em março de 64 –, na crônica do dia 2 de junho daquele ano, “Um apelo”.

Antes ainda, dois dias depois de publicada “Revolução dos caranguejos”, o *Correio* estampava em sua primeira página o texto “Ameaças e opinião”, no qual eram denunciadas as ameaças e intimidações feitas ao autor e à sua família a partir do dia 14 de abril, vindas de “um grupo que se intitulava ‘de oficiais do Exército’” e que procurou, inclusive, invadir a casa do escritor. O jornal manifestava apoio a seu colunista, destacando sua carreira literária prestigiada e as várias funções desempenhadas no *Correio*, observando ainda (*apud* CONY, 1964b, p. 21) que Carlos Heitor Cony:

Nunca foi comunista. Nunca manteve vínculos administrativos, políticos ou sociais com o governo deposto. Pública e pessoalmente,

¹⁷ No primeiro número da *Revista Civilização Brasileira*, lançado em março de 1965, CONY (1965b, p. 22) publicou outro texto com o título “Anistia”, que principiava clamando: “É preciso que a palavra cresça: invada os muros e as consciências”.

nunca escondeu sua oposição ao ex-presidente João Goulart. A veemência de seus últimos artigos é a expressão pessoal de uma opinião já expressa em sua obra literária, opinião esta de [sic] que, de resto, não pode ser cerceada nem ameaçada, *a menos que já se prepare um ato punitivo aos delitos de opinião*. (grifos meus)

A batalha assumida levou-o ao total de seis prisões e a um processo movido diretamente contra ele pelo então ministro da Guerra, general Costa e Silva, que o fez ser convocado a depor na própria sala do ministro, “Na cova do leão”, como ele qualificou o episódio em crônica de 8 de setembro de 1964 (CONY, 1965, p. 199-201). Já no ano seguinte, quando estava prestes a ser baixado o Ato Institucional nº II, Cony imediatamente escreveu uma crônica em que dizia publicar uma cópia do ato recebida por ele, cujos artigos e parágrafos originavam-se todos do primeiro e decisivo artigo, segundo o qual (CONY, 1965, p. 224): “A partir da publicação deste Ato, os Estados Unidos do Brasil passam a denominar-se Brasil dos Estados Unidos”. Com as reações advindas a partir de então, pediu demissão do *Correio*, escrevendo uma carta ao redator-chefe à altura, Antonio Callado. Este, em solidariedade ao amigo, entregou à direção do jornal, nesse mesmo dia, seu próprio pedido de demissão.

Em uma das muitas ocasiões em que comentou estes episódios, uma entrevista ao programa “Roda Viva”, da TV Cultura, exibida em 15 de janeiro de 1996, Cony observou a circunstância específica vivida pelo próprio jornal no imediato pós-golpe, a qual teria possibilitado a publicação de suas crônicas em um periódico que, de alguma forma, alinhara com o movimento golpista que derrubou João Goulart, alinhamento que os famosos editoriais “Basta!” e “Fora!”, de polêmica autoria até os dias de hoje – os depoimentos são um tanto desencontrados, porém tudo leva a crer que foram muitos os que mexeram neste texto, e até Cony, que estava de licença médica, foi também consultado¹⁸ –, permitem-nos reconhecer: o primeiro saiu em 31 de março de 1964, na primeira página do *Correio*, falando “Basta!” ao presidente e dele exigindo uma mudança de atitude diante da crise que atingia o País; no dia seguinte, quando o golpe civil-militar que depôs Jango consolidava-se vitorioso, dando início ao regime militar, o *Correio* proclamara ainda “Fora!” para o governo destituído, solicitando que Jango abandonasse a presidência e fosse substituído por seu sucessor legal. Comentando a própria desorganização interna vivida pelo jornal, disse Cony (PROGRAMA RODA VIVA,

¹⁸ A respeito, consultar Elio GASPARI (2002, p. 65n); uma entrevista de Edmundo Moniz, chefe de redação do *Correio* na ocasião, a Gilberto NEGREIROS (1979), publicada na *Folha de S.Paulo* em 12 de janeiro de 1979; o artigo de João AMADO no *site Observatório da Imprensa* em 3 de abril de 2007; e as mencionadas memórias de CONY sobre o golpe (2004d), intituladas *A revolução dos caranguejos*, parte da coleção “Vozes do golpe”, publicada pela Companhia das Letras em 2004.

1996) que: “Naquele tempo ainda havia muita bagunça e o *Correio da Manhã* estava muito desarvorado, estava passando por crises”. O dono do jornal, Edmundo Bittencourt, morrera pouco antes e “não havia, praticamente, um redator-chefe definitivo, havia vários substitutos. Era uma terra de ninguém”. Ainda de acordo com o escritor: “Naquela confusão, eu comecei a mandar umas crônicas e não reclamaram nada. Quando a empresa tomou conhecimento e quis me policiar, já era difícil. Ficava ruim voltar atrás”. Mas, depois de o tom das críticas haver se intensificado ainda mais e de as reações do regime recrudescerem, o jornal reviu sua posição, fato comentado, por exemplo, por Nelson Werneck Sodré, em sua *História da imprensa no Brasil*, quando pontuou que, depois desta crônica sobre o AI-2, manter Cony na redação do *Correio da Manhã* implicaria a perda de toda a publicidade que mantinha o jornal. Nas palavras de SODRÉ (1999, p. 436):

A pressão que levou à demissão de Cony e colocou o jornal na situação de capitular teve, ainda, como consequência, a demissão de Antônio [sic] Callado da chefia da redação. Callado, em gesto de grande dignidade, deixou o jornal, por não aceitar a demissão de Cony. Aceitá-la seria, realmente, romper com a linha de independência do *Correio da Manhã*. A superintendência era exercida por José Portinho e a direção por Niomar Moniz Sodré.

Ainda neste ano de 1965, no dia 17 de novembro, Cony e Callado participaram juntos do episódio que entrou para a história da resistência à ditadura como os “Oito do Glória”: a II Conferência Extraordinária da Organização dos Estados Americanos (OEA) estava agendada, antes de o golpe ser consumado, para ocorrer no Brasil no ano de 1964; entretanto, o regimento da organização impossibilitava que ela se reunisse em países não democráticos, daí que Castello Branco tenha se empenhado para garantir sua efetivação, a fim de mostrar ao mundo que havia democracia no País. A intelectualidade de oposição resolveu protestar contra o encontro, na sede do Hotel Glória, no Rio de Janeiro, porém, dos muitos militantes que em tese apareceriam, vieram apenas oito intelectuais (ou nove, já que durante a prisão, ou pouco depois dela, chegou o poeta Thiago de Mello, que também acabou sendo preso), quase todos vestidos de terno e gravata, aliás. Quando se aproximou da frente do hotel o carro que trazia Castello, os manifestantes abriram as faixas que diziam “OEA – Queremos Liberdade”, “Viva a Liberdade”, “Abaixo a Ditadura” e “OEA: lute pelos direitos do homem”. Rapidamente foram todos presos: além dos dois escritores e jornalistas, estavam lá também o diretor de teatro Flávio Rangel, o jornalista Marcio Moreira Alves, os cineastas Glauber Rocha

e Joaquim Pedro de Andrade, o fotógrafo Mário Carneiro e o embaixador Jaime Azevedo Rodrigues. Foram enquadrados na Lei de Segurança Nacional (LSN) – Cony duplamente, pois desde as crônicas do ano anterior que fora enquadrado por esta lei – e presos na sede da Polícia do Exército, na rua Barão de Mesquita, onde ficaram incomunicáveis por muitos dias, sem poder receber advogados ou familiares. Foram soltos depois de 20 dias. O episódio chegou a ser mencionado de modo bastante irônico em *Pessach: a travessia*, atacado pela voz do editor do protagonista Paulo Simões (PESSACH¹⁹, p. 92):

Veja o caso do Hotel Glória. Uma atitude muito bonita, nove camaradas vão lá, vão o marechal, vão para a cadeia, comem queijos franceses na prisão, são notícia de jornal, provocam manifestos, são soltos, nada aconteceu. Apenas enriqueceram a biografia pessoal de cada um. E daí?²⁰

Ainda em 1965, já fora do *Correio da Manhã*, recebeu um convite da TV Rio para escrever a telenovela “Comédia Carioca”, cujo elenco incluía Eva Wilma e John Herbert, entretanto, depois de 27 capítulos a censura exigiu seu afastamento, e ele foi substituído por Oduvaldo Vianna.

O envolvimento de Cony com o cenário da resistência intelectual à ditadura ganhou proporções tais que Tancredo Neves convidou-o, em 1966, para participar da chapa de candidatos a deputado federal pelo Movimento Democrático Brasileiro (MDB), contudo teve recusado seu convite, pois o escritor não tinha a intenção de se envolver com a política; quem acabou se candidatando e sendo eleito foi o colega e amigo Marcio Moreira Alves.

No ano seguinte, o escritor participou do editorial de polícia do jornal-escola *O Sol*, que se eternizou na letra da canção de Caetano Veloso “Alegria, alegria”: “O Sol nas bancas de revista/Me enche de alegria e preguiça/Quem lê tanta notícia?”. Idealizado pelo poeta Reynaldo Jardim e cuja editoria era da jornalista Ana Arruda Callado, *O Sol* foi lançado em 1967, como suplemento do *Jornal de Sports*, com o

¹⁹ Em virtude de nosso objetivo de pensar *Pessach: a travessia* e *Pilatos* no contexto da produção ficcional pós-1964 do escritor, utilizamos a primeira edição de ambos, sinalizando-os entre parênteses como PESSACH e PILATOS apenas. Quando houver menção às edições revistas, faremos a distinção necessária.

²⁰ O episódio é um dos casos judiciais enfocados no livro do jornalista Jason Tércio, *A espada e a balança: crime e política no banco dos réus* (Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2002). Também a seu respeito podemos encontrar os depoimentos presentes na edição sobre Cony dos CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA (2001), sobretudo o de Marcio Moreira Alves, um de seus participantes e autor da ideia de que, em caso de prisão de algum dos manifestantes, todos deveriam se apresentar à prisão também. Na entrevista que nos deu, Cony falou também sobre os “Oito do Glória”.

objetivo de ser um jornal independente e de oposição ao regime, dirigido não só aos intelectuais e estudantes, mas almejando alcançar a população em geral. Como não tinha anunciantes, sua existência foi curta, e em 1968 deixou de circular. Além de Cony, foram editores-professores (pois o jornal era aberto aos estudantes de jornalismo, para que aprendessem o ofício na prática) Ziraldo, Ricardo Gontijo, Carlos Castilho, Zuenir Ventura, entre outros; alguns de seus colaboradores foram Arnaldo Jabor, Henfil e Néelson Rodrigues²¹.

Também em 1967, Cony foi para Cuba como membro do júri do concurso literário Casa de las Américas, passando por Paris, Praga e Moscou para então desembarcar em Havana, onde ficou até o ano seguinte, convivendo com muitos escritores e intelectuais estrangeiros que lá estavam, como o espanhol Jorge Semprún, conhecendo o país e sua revolução. Em seu regresso, Cony encontrou dificuldades para se empregar novamente no jornalismo. Ainda em 1968 a ditadura baixou o AI-5, endurecendo o regime por completo, e a censura começou a se instalar nas redações de jornais e revistas. O escritor foi mais uma vez preso na noite do dia 13 de dezembro, a noite do AI-5. Tornara-se um nome marcado e ninguém o queria em seus quadros e redações. Foi nesse momento que Adolpho Bloch convidou-o para integrar seu grupo editorial, no qual, no ano seguinte, o escritor e jornalista lançou a revista *Ele Ela*. Entre 1971 e 72, dirigiu a revista *Desfile* e, desde 72, começou a participar ativamente da redação de *Manchete*, inclusive na cobertura internacional. Além disso, a partir de 1970 passou a trabalhar na produção de adaptações destinadas ao público infanto-juvenil para a Ediouro (então Edições de Ouro), e depois a escrever ele mesmo alguns textos dirigidos a esse público.

...E dois romances “alienados”

ENQUANTO TUDO ISSO TRANSCORRIA com o “Cony jornalista”, o “Cony romancista” – se é que essa divisão não é por demais artificial, como nos parece que seja – permanecia na linha que o caracterizava desde que principiara sua obra. Ainda em 1964 lançou *Antes, o verão* e, no ano seguinte, *Balé branco*, livros “alienadíssimos”,

²¹ Em 2007 foi realizado um documentário sobre a experiência do primeiro jornal alternativo brasileiro do pós-golpe, *O Sol – Caminhando contra o vento*, dirigido por Martha Alencar (participante ativa do jornal) e Tetê Moraes. Observe-se ainda que, muito embora quase todos os colaboradores do jornal falem da homenagem feita por Caetano Veloso na música que nós também citamos aqui, o próprio compositor lança dúvidas e não assume que tenha feito uma deliberada homenagem ao periódico.

como ele próprio costuma dizer, no qualificativo usado, por exemplo, na primeira conversa que com ele tivemos e, com isso, referindo-se ao fato de que neles não havia nenhuma menção ao golpe, ao regime militar, nem nada parecido: “E ao mesmo tempo, nessa época eu tinha feito o *Balé branco*, eu tinha feito dois livros alienadíssimos, *Antes, o verão* e *Balé branco*.” Se, todavia, olharmos por outro ângulo, não é difícil identificar que mesmo estes romances, continuidades que representavam das principais características da literatura do escritor, também mostravam afinação com o momento vivido pela produção cultural, sobretudo pela literatura – como podemos ver com a ajuda do sociólogo e estudioso de literatura brasileira Renato FRANCO (1998, p. 28), que em seu *Itinerário político do romance pós-64: A Festa* analisou, como um primeiro movimento do romance depois do golpe, a existência de duas tendências principais. Uma que se vinculava mais diretamente ao universo político (por ele exemplificada pelos romances *Quarup*, de Antonio Callado, e pelo próprio *Pessach*), e outra representada “pelo romance que, por tratar prioritariamente de aspectos diversos da vida urbana, pode ser identificado como o ‘romance da desilusão urbana’”. Para esta segunda tendência, Franco dá como principais exemplos *Bebel que a cidade comeu*, de Ignácio de Loyola Brandão (1968), *Curral dos crucificados* (1971), de Rui Mourão, e *Engenharia do casamento* (1968) e *Paixão bem temperada* (1970), ambos de Esdras do Nascimento. Tais romances dariam vazão à sensação de crise enfrentada pela classe média urbana, animada com as recentes transformações culturais do “modernismo temporão” – expressão que Franco toma de empréstimo de Marcelo RIDENTI (1993, p. 76-81) –, mas também temerosa quanto ao desabar dos valores pelos quais se guiava.

Como FRANCO (1998, p. 28) ainda comenta, muitos desses romances falavam da “falência do casamento e [d]o fracasso do indivíduo na nova situação, o que não deixa de ser uma manifestação do sentimento de desconfiança diante das transformações”. *Antes, o verão*, como já pudemos ver no capítulo precedente, encaixa-se perfeitamente neste quadro, em sua narração do desfazer-se, na areia, nos ventos e no sal, de um casamento de 17 anos, assim como *Balé branco*, que, se não fala de falência de casamento (ainda que também fale um pouco, em um dos fios narrativos secundários, por meio do personagem Geraldo e sua esposa Marina), fala dos indivíduos solitários, desencontrados de si e do mundo.

No entanto, apesar dessa participação em uma das vertentes da literatura do período, e do ponto de vista crítico presente nos dois romances, nem um nem outro traziam referências ao universo propriamente político do momento e tudo leva a crer

que, depois do envolvimento que tivera, depois de haver montado em seu Rocinante, havia em Cony o desejo, inclusive, de fazer algo ainda não experimentado em sua ficção, uma vontade que parece haver sido aguçada quando ele recebeu, durante um enterro de um funcionário da Civilização Brasileira, um convite para participar de um movimento de luta armada contra a ditadura que, recusado na vida real, ecoou na mente do ficcionista, vindo a ser uma das motivações para a composição de *Pessach*: a travessia, romance em que os personagens saem da esfera privada que compunha toda a extensão de suas vidas nos romances anteriores do autor, e configuram uma tomada de partido na vida pública, política.

Duas obras, dois momentos, dois caminhos

OS LIVROS SOBRE OS QUAIS nos detemos neste trabalho foram escritos durante esses anos de tantas mudanças na vida nacional e na vida pessoal e profissional do autor. Sofrido o imenso baque que foi o golpe, a arte e a literatura não ficaram imunes e passaram a buscar a elaboração de formas que pudessem dar conta do que se vivia. No contexto do imediato pós-64 ainda havia alguns espaços para a produção artística, intelectual e literária de resistência e contestação, uma produção que não questionava apenas o golpe e o regime, mas a si mesma, na procura de novos caminhos e da circunscrição de um novo lugar e um novo papel para o intelectual, para o artista, para o escritor, interrogando seus limites e possibilidades, além de seus motivos.

Carlos Heitor Cony, como pudemos ver no primeiro capítulo deste trabalho, não pensava a palavra literária como um instrumento de denúncia social, muito menos de tomada de poder. Não escrevia seus romances pensando em contribuir para projetos revolucionários, nem buscando representar o “povo brasileiro”, nem mesmo direcionava seus livros para a finalidade de que a literatura atingisse e/ou conscientizasse o povo – direção em que, sobretudo depois das crônicas de *O ato e o fato*, passou a ser, em certa medida, cobrado (uma situação também ironizada em *Pessach*, por meio das falas do personagem editor ao protagonista, o escritor Paulo Simões: “O pessoal por aqui anda irritado com você, seus livros são alienados, você não se compromete, não se engaja, muita gente me torce o nariz porque edito seus livros”, PESSACH, p. 92).

Contudo, aos 38 anos recém-completados por ocasião do golpe, o fato é que Cony estava imerso no ambiente de tensão e efervescência daquele momento e, de uma forma ou de outra, seria pouco provável que não se visse na necessidade de pensar e

repensar sua própria criação, seus caminhos e travessias. A força dos acontecimentos, invadindo a vida mais privada das pessoas, às vezes leva até mesmo aqueles que não pretendem se envolver a fazê-lo de algum modo, e Cony acabou se vendo quase perante certo “dever” de abordar literariamente o momento vivido, uma sensação compartilhada por vários escritores e artistas à época, tendo em vista que, como observou argutamente o professor Antonio CANDIDO (*apud* PELLEGRINI, 1996, p. 10), em conferência pronunciada nos Estados Unidos em 1972 sobre a literatura brasileira daquele período, a natureza do regime militar era tal que inevitavelmente despertava “o protesto incessante dos artistas, escritores e intelectuais em geral”, fazendo que fosse “impossível que isto não aparecesse nas obras criativas”. Na primeira entrevista que nos concedeu, Cony deu vazão a esse clima que perpassava intelectuais, artistas e escritores, dizendo que sentia que o assunto que interessava a todos era o assunto político, e que ele pensava:

[...] é o que está no ar, nessa fase em que eu estou da vida. Se eu quiser fazer alguma coisa que dê *um testemunho* do meu tempo, eu tenho que abordar a situação política – que era uma ditadura, ainda não uma ditadura fechada, que só viria em 68, mas a ditadura que nós estávamos vivendo. (grifo meu)

Lançado originalmente apenas três anos depois do golpe, *Pessach* foi, como dissemos, o primeiro do autor a abordar de forma nítida a realidade política, figurando algumas das principais questões e dilemas da intelectualidade naqueles anos. Começou a ser escrito ainda em 1965, durante a temporada na prisão junto com os demais participantes do protesto na frente do Hotel Glória, enquanto Glauber Rocha traçava o roteiro de *Terra em transe* e Antonio Callado escrevia *Quarup*, três obras que falavam do lugar do intelectual depois do golpe, do que se podia ou não fazer para resistir, e se havia como fazê-lo usando de suas próprias armas, as da cultura, ou se era preciso abdicar delas para pegar nas armas de fato, literais, sem metáforas. Relembrando esse momento, já disse Cony (*apud* SILVA, 1996, p. 5):

Em 67, saíram três obras sobre o tema da guerrilha, da luta armada como horizonte de resolução da crise política. “Quarup”, do Antonio Callado, “Terra em Transe”, do Glauber Rocha, e o meu livro, “Pessach”. O caminho das armas era lembrado como solução extrema. Cada um pegou o tema de uma maneira.

[...]

Ficamos presos quase um mês [por ocasião dos “Oito do Glória”]. O Glauber já tinha levantado a produção do “Terra em Transe” e estava escrevendo as cenas. Ele escrevia lá na prisão, em papel de embrulho. O Callado já tinha escrito cerca de 90% do “Quarup”, e eu começava a escrever, sem saber o que o Callado tinha feito. O meu livro acabou

tendo uma crítica muito ostensiva à esquerda e ao Partido Comunista, coisa em que o Callado não entrou. Ele não quis fazer uma divisão.

Roberto SCHWARZ (1978, p. 89), referência praticamente obrigatória quando se fala das artes desse primeiro momento que se seguiu ao golpe, de 1964 ao AI-5, em seu texto originalmente escrito em 1969 – também no calor dos acontecimentos, por conseguinte –, destacou *Quarup* como um grande romance do período, com sua narrativa da “conversão à militância” do padre Nando, que deixa a Igreja e, depois de várias experiências que o situam mais e mais no mundo terreno, termina rumando para o sertão, para participar da luta armada contra a ditadura recém-instituída. Schwarz acrescentou, em nota, que outras obras se assemelhavam a *Quarup* por também narrar essa espécie de conversão, como os filmes *O desafio*, de Paulo Cesar Saraceni, e *Terra em transe*, de Glauber Rocha, além, justamente, do romance *Pessach: a travessia*. O crítico não foi o primeiro a sugerir a aproximação entre essas obras, e o próprio Cony já o fizera dois anos antes, como se pode depreender pelos seguintes comentários do cronista, crítico e também escritor José Carlos OLIVEIRA, publicados ainda em 1967 no *Jornal do Brasil* (1967, p. 3), a respeito de *Pessach*:

Pela primeira vez na literatura brasileira, o romance se iguala, em originalidade e audácia, ao cinema novo. O próprio autor recentemente reivindicou uma semelhança estrutural e ideológica entre o seu livro, o filme *Terra em Transe* e o romance *Quarup*, de Antônio [sic] Callado, ainda inédito. Deste último, naturalmente, não podemos dizer nada; mas eu posso assegurar sem exagero que Carlos Heitor Coni [sic], com *Pessach*, criou qualquer coisa que futuramente merecerá o nome de romance brasileiro.

Ou pelos comentários diretamente formulados por Cony, presentes em um depoimento publicado no *Jornal de Sports*, seguindo-se à crítica de Evandro de Oliveira BASTOS (1967) sobre *Pessach*:

De uma forma geral, o mesmo assunto está interessando a muita gente. Todos sentimos vontade de atravessar alguma coisa, de ir a algum lugar ou a alguma solução. Essa travessia de um ponto ao outro é, por sua vez, atravessada de conflitos sentimentais, ideológicos e existenciais. Uma travessia dentro de uma outra travessia. O filme do Gláuber [sic] e o romance do Callado (*Quarup*) têm mais ou menos a mesma estrutura. Isso significa que reagindo diante de uma mesma situação objetiva (o Brasil de hoje) três intelectuais fizeram obras com um mesmo sentido. A coincidência não foi proposital mas imposta pela própria época.

E foi levantada também, nessa mesma ocasião, por outros críticos, como Nelson Werneck SODRÉ (1967), que fez a crítica de *Quarup* e *Pessach* conjuntamente, ficando,

contudo, no domínio da arte literária e, por isso, não abordando obras cinematográficas; ou por Paulo HECKER FILHO (1968), que escreveu sobre os romances de Callado e Cony e os aproximou a *O senhor embaixador*, de Erico Verissimo, lançado dois anos antes, em 1965, e que traz um personagem, Pablo Ortega, funcionário da embaixada em Washington D.C. (EUA) de uma fictícia nação latino-americana, a República do Sacramento, que se vê às voltas com o dilema de permanecer onde está, ou regressar a seu país e participar do movimento armado que visava derrubar o ditador que estava no poder da nação. Também Wilson MARTINS (1967), a seu turno, fez a crítica conjunta a *Quarup* e a *Pessach*.

Se é possível pensar em relações entre todas essas obras, tendo em vista que todas acabam por falar dessa ideia do artista e/ou intelectual se lançar à ação diretamente política e militar, cada uma delas evidentemente tem suas próprias especificidades, as quais se fundamentam em grande medida nos laços que estabelecem não só com aquele determinado momento, mas com a trajetória de inquietações próprias a cada um dos artistas e intelectuais citados. No caso de *Pessach*, um fato é incontestável: embora não se possa dizer que Cony tenha subordinado sua obra à política – e já em 1964, em uma passagem do prefácio a *O ato e o fato* (CONY, 1964b, p. XVII) escrevera que “jamais subordinaria” sua “obra literária às emoções do momento” –, integrou-a nela, como se um ímpeto ao menos semelhante ao que o movera à escrita das crônicas contra o regime militar o houvesse levado a procurar dar forma artística e literária ao que se passava no cenário político nacional. Retomando aqui suas palavras na crônica “Compromisso e alienação”, já citadas em nosso primeiro capítulo, vemos que ele não qualificava sua atuação de política, mas, justamente, considerava-a uma forma de *dar seu testemunho* (CONY, 1965, p. 211): “Não me violentei. Não fiz política. Fiz o que sempre pretendi fazer: dei o meu testemunho”. *Pessach*, a sua vez, foi também uma espécie de testemunho, sendo inegável a ligação entre estes textos todos do autor.

Já *Pilatos* é um livro dos anos 70 – o único romance do autor, aliás, nascido nesta década – e isso certamente tem a sua importância. Ao escrevê-lo, o escritor se encontrava em uma situação bastante diferente daquela em que escrevera *Pessach*. Já saíra do País e voltara, enfrentando recusas de emprego, já fora preso diversas vezes, e dera sua contribuição ao cenário da resistência de uma forma que, inclusive, ultrapassara suas próprias expectativas. Também o Brasil estava em outro contexto, muito diferente daqueles primeiros anos do imediato pós-golpe. Havia um espaço muito menor para que se elaborassem interrogações sobre o engajamento do artista e/ou do

intelectual na luta política, sobretudo na luta armada, que em 1974 já estava mais do que derrotada. Embora o romance tenha sido escrito antes disso, entre 1971/73, mais ou menos, nestes anos a situação já era de derrota e a única experiência de luta armada que ainda persistia era a que ficou conhecida como Guerrilha do Araguaia, experiência no campo que foi exterminada pelo Exército no final de 1974.

No início da década de 1970, a produção cultural foi mergulhada no que Renato FRANCO (1998, p. 71), por exemplo, chamou de “cultura da derrota”, passando a buscar formas de reencontrar alguma razão para sua própria existência, interrogando-se sobre quais seriam seus novos espaços depois da truculência do AI-5, da censura, da repressão e, paralelamente, do avanço da chamada indústria cultural. Diante de tantas mudanças e inflexões, fomentava-se à época o questionamento acerca do “vazio cultural” que parecia caracterizar este novo momento e ameaçadoramente assombrava se arrastar pelo restante da década. Em artigo publicado na revista *Visão* em julho de 1971, que entrou para a história da discussão cultural do período, dizia Zuenir Ventura (GASPARI; HOLLANDA; VENTURA, 2000, p. 40) que havia “sintomas graves” indicando que “nossa cultura vai mal e pode piorar se não for socorrida a tempo”, e interrogava-se sobre as razões e fatores que estariam “criando no Brasil o chamado ‘vazio cultural’”. O jornalista havia organizado um questionário a esse respeito no início daquele ano de 1971, com o objetivo de construir um balanço da cultura no ano anterior. Muitos foram os artistas e intelectuais que responderam a tal questionário, e a maioria manifestava “decepção e pessimismo em relação ao passado recente e preocupação em relação ao futuro”: “A conclusão revelava que a cultura brasileira estava em crise”. Dentre os fatores apontados pelos entrevistados para tal crise predominavam o AI-5 e a censura – e o que Ventura procurava fazer neste artigo (e em outro publicado dois anos depois, em agosto de 1973, “A falta de ar”) era discutir a própria noção deste “vazio cultural” e até que ponto ele, sendo referendado, poderia ou não ser atribuído exclusivamente aos dois principais pontos destacados, ou seja, o AI-5 e a censura.

Tais questões deram muito que falar, e havia tanto os que consideravam que ainda havia saídas para a cultura mesmo com a censura institucionalizada, quanto aqueles que julgavam que a cultura estava em profunda crise por haver sido amordaçada, dificilmente havendo saídas enquanto não fosse abolida a censura. Prosseguindo com estes debates, Flora SÜSSEKIND (2004, p. 17), no campo da crítica literária, considerava a censura como “uma pista dupla”. Procurando delimitar diversos momentos na estratégia cultural do regime, ela destacava, a partir de meados dos anos

70, a existência do que chamou de “a estratégia da aranha” (SÜSSEKIND, 2004, p. 21), por meio da qual o Estado militar incorporava às suas fileiras alguns dos próprios artistas e intelectuais de oposição, mediante os institutos e organismos estatais de apoio à cultura.

E havia ainda, no meio de todo esse complexo caldo, a ascensão da indústria cultural, que era fomentada pelo regime, mas que muito o ultrapassava, pois seu crescimento fazia parte de um contexto internacional, de desenvolvimento tecnológico, como já ressaltou, por exemplo, Tânia PELLEGRINI (1996, p. 14), sustentando que “o romance brasileiro da década de 70 está inserido num contexto muito maior, e, por isso, apresenta traços de transformação, de renovação, de inovação, que se referem à sua especificidade brasileira e à sua generalidade universal”. Ainda em suas palavras:

Havia muita coisa por baixo do chamado “vazio cultural”: um fervilhar subterrâneo de ideias, de questionamentos, uma espécie de não conformismo, de rebeldia, de outros caminhos que se esboçavam; ao lado disso, um crescimento notável do mercado editorial, inflado por um sem-número de obras de autores anteriormente atuantes, de novos e de novíssimos, além da afirmação do conto como gênero narrativo de maior evidência, e do florescimento da chamada “poesia marginal”.

Todos esses questionamentos não eram feitos pela crítica apenas, mas também pelas próprias artes, que discutiam e pensavam suas próprias condições de existência. Como já observou, por exemplo, Therezinha BARBIERI (2003, p. 16), apoiada em formulações de Noëlle Batt, “a década de 70, que sucede àqueles anos de engajamento e ação, apresenta uma ficção reflexiva que dialoga com a própria literatura e com a crítica”. Encontramos, nesse momento, romances como *Os novos* (1971), de Luis Vilela, cujos personagens estão permanentemente envolvidos nesses dilemas, pensando na utilidade ou inutilidade da literatura naqueles tempos e sobre o que poderiam ou não escrever, ou como *As meninas* (1973), de Lígia Fagundes Telles, com suas três meninas vivenciando três diferentes experiências de busca de sentidos para suas próprias vidas naquele momento.

Pilatos situa-se neste momento e nesta década que logo veria nascer livros como *Quatro-Olhos*, de Renato Pompeu, *A festa*, de Ivan Ângelo, e *Reflexos do baile*, de Antonio Callado. Nesta década que, iniciada na verdade no final dos anos 60, com o AI-5, inaugurou um novo ciclo sociocultural, ou “samba-enredo”, como o chama Flávio AGUIAR (s.d., p. 310-1), um ciclo trágico e caracterizado por “uma espécie de canto pelos heróis mortos, ou pelo herói morto”, cujo “grande fio condutor”, na narrativa,

parece haver sido “o narrar da violência que, ao se institucionalizar, atravessa toda a paisagem – assim como, por exemplo, a fome fora um dos grandes fios narrativos da década de 30”.

Ao citar o livro de Callado, *Reflexos do baile*, é interessante observar brevemente como a trajetória deste autor parece exemplar das transformações passadas pelo romance brasileiro depois do golpe, até porque ele insistentemente se debruçou sobre o que se passava no cenário nacional do pós-64. Depois de um livro como *Quarup*, que finalizava com o ex-padre Nando partindo para o interior, montado em um cavalo, a fim de lutar de armas na mão contra a ditadura e assumindo como nome de guerra o nome do companheiro morto de sua amada Francisca (Levindo, um incansável lutador das causas sociais), Callado publicara *Bar Don Juan*, uma visão ácida e amarga dos rumos que haviam sido tomados pela guerrilha no Brasil. Após o estrondoso sucesso de público e crítica atingido por *Quarup*, e da visão esperançosa que ele manifestava mediante a “deseducação” de padre Nando, a crítica feroz contida em *Bar Don Juan*, formulada ainda no comecinho da nova década, em 1971, não foi muito bem recebida pelas esquerdas, como assinalou, por exemplo, Renato FRANCO (1998, p. 85), destacando que o romance:

[...] foi bastante criticado; afinal, a maioria de seus leitores ou esperava encontrar nele uma espécie qualquer de continuidade da matéria narrada em *Quarup*, ou relato valioso acerca dos problemas relativos ao material que constituía seu núcleo: os conflitos políticos oriundos da resistência armada à ditadura, que eram, então, quase completamente desconhecidos por todos, graças à rígida e truculenta censura.

Ao dissecar a experiência da esquerda armada brasileira e, em certo sentido, da esquerda latino-americana, o livro de Callado teria escandalizado muitos “leitores, que viram na obra uma pitada de desrespeito àqueles jovens que, na realidade, perderam a vida ao aderirem, mesmo que de forma equivocada, à luta armada” (FRANCO, 1998, p. 86). Já em *Reflexos do baile*, Callado não abdicou de abordar por via da literatura os rumos das esquerdas (e, especificamente, das esquerdas armadas), em uma intrincada trama que traz inclusive planos de sequestros de embaixadores. Neste romance, entretanto, a preocupação de seu autor não é mais a de demolir a intelectualidade e a pequena burguesia que pegaram em armas para combater a ditadura, e sim se situa

muito mais na própria busca de criar outras formas para tratar daquele que era o seu assunto²².

Com Cony – e, claro, sem nos esquecermos de que Callado e Cony, apesar de amigos e colegas de profissão, têm trajetórias literárias diferentes – parece-nos que algo desse mesmo gênero se processou, algo que, aliás, parece haver ocorrido com muitos outros autores. Depois de haver se aproximado tanto da realidade política de sua época em *Pessach*, o autor parece haver desejado partir para outros caminhos, voltando-se em *Pilatos* ao próprio artefato literário, uma discussão a que daremos continuidade no próximo capítulo.

Um convite, um acidente

A HISTÓRIA QUE NOS CONTA *PESSACH* é a de um escritor que recebe, no dia em que completa 40 anos, um inesperado convite, vindo de um antigo amigo a quem não via há tempos, para participar de um movimento armado contra a ditadura vigente. A partir deste convite, veementemente recusado, sua vida mudará por completo, pois este escritor, Paulo Simões, acabará se envolvendo com o grupo, em uma série de acontecimentos que mais parecem arrastá-lo do que serem provocados por sua própria ação. Mais do que nos contar o que advém de seu envolvimento com o grupo – ou seja, a luta em si, sua vitória ou derrota –, o romance narra o acidentado processo da escolha que ele se vê confrontado a fazer, uma escolha que, como vemos no decorrer da leitura, vai além da própria questão de ligar-se ou não àquele grupo, passando de modo decisivo pelo questionamento de sua prática literária e de si mesmo.

Pilatos, por sua vez, nada tem a ver com engajamento, com luta política ou de resistência, ainda que também tenha a ver com o que se passava com a nação na altura de sua escrita. Aqui não se trata de um convite que põe a história em movimento, e sim de um atropelamento sofrido pelo narrador, que o faz entrar em coma e acordar no hospital para, aos poucos, descobrir que fora, literalmente, castrado. Assim como o convite feito por Sílvio se espraia pelo enredo de *Pessach*, o episódio vivido pelo narrador e protagonista de *Pilatos*, Álvaro, é relevante ao longo de todo o romance, mas

²² Em sua dissertação de mestrado, enfocando *Quarup*, *Bar Don Juan*, *Reflexos do baile* e também *Sempre viva*, Giselle AGAZZI (1999, p. 11) defendeu a ideia de que, “lidas em conjunto, as obras revelam a crise da utopia das esquerdas nas décadas de 60 e 70 e de que isso se traduz na estruturação das narrativas – mais especificamente na trajetória dos protagonistas – e, não, no conteúdo específico de cada uma”. A tese de doutorado da autora (AGAZZI, 2004) ampliou o estudo, centrando-se no projeto ficcional do mesmo escritor.

não como algo que pode levar ao futuro, como no caso de Paulo, e sim como um passado que deu origem a uma espécie de eterno presente sem sentido.

Antes, porém, de nos contar este episódio, antes mesmo de entrar em sua narração propriamente dita, o narrador de *Pilatos* nos lança em meio a uma execução por ele testemunhada, em que seu companheiro de estranho nome, Dos Passos, é morto por tiros saídos de um veículo em movimento. Tal introito só é retomado ao final do livro, quando então temos os elementos para saber o que ocorria – mas o romance faz mais do que explicar aquele assassinato, pois lhe interessa narrar o que ocorre com Álvaro depois de seu acidente, quando passa a carregar seu falo amputado (que tem um nome, Herodes) em um vidro de compota, protegendo-o dos muitos perigos que aparecem pelo caminho e, ainda depois, quando cruza sua história com a desse excêntrico personagem, Joaquim Dos Passos.

Se não se tratava de algo inédito que um romance de Cony gerasse burburinho no meio artístico-cultural e intelectual – como pudemos ver pelo caso de *O ventre* –, um de seus romances que mais despertou debates, inclusive 30 anos depois de sua primeira edição, e que atrai a atenção da crítica até a atualidade, certamente é *Pessach*²³. *Pilatos*, ao contrário, e muito estranhamente, como mencionamos na Introdução, despertou quase que somente o silêncio. Enquanto o primeiro, de imediato, foi recebido com entusiasmo pelo público e também, de modo geral, pela crítica, sendo considerado (e praticamente comemorado como) um marco divisório na obra ficcional do autor correspondente à quebra instaurada com as crônicas de *O ato e o fato*; enquanto, enfim, tudo isso se deu com o oitavo romance do escritor, com o nono – e poderia se deduzir que fosse o penúltimo, pois CONY já anunciara um projeto inicial de escrever dez romances (1964, p. XVII) – praticamente não houve nem euforia nem comemoração, e sim apenas pouquíssimas abordagens na imprensa.

A boa recepção de *Pessach* junto ao público-leitor foi testemunhada, por exemplo, por Nelson Werneck SODRÉ (1967, p. 218), em texto publicado nas páginas da *Revista Civilização Brasileira* no mesmo ano em que saía o romance, em que abordava, como há pouco mencionamos, o livro de Cony e o romance *Quarup*, de Antonio Callado e dizia que:

²³ Na bibliografia deste trabalho há um levantamento que fizemos das dissertações e teses já defendidas sobre a ficção de Carlos Heitor Cony. Ao consultá-la, facilmente se vê a predileção por *Pessach*: a travessia, quando se aborda a primeira fase de produção ficcional do escritor, e por *Quase memória*: quase-romance, quando é a segunda fase a priorizada.

Dois romances ocupam, no momento, lugar destacado na vendagem de livros, o de Antônio [sic] Callado e o de Carlos Heitor Cony. Como todos sabem, venda numerosa e qualidade literária nem sempre coincidem. Coincidem nos dois casos, é preciso dizer, desde logo; mas há que acrescentar, desde que é um dado que a realidade apresenta que o interesse dos numerosos leitores deriva não apenas da qualidade literária desses romances, mas ainda do assunto, do tema, e até do enredo deles.

No caso de *Pilatos*, houve uma expressiva vendagem da primeira edição lançada pela Civilização Brasileira em 1974, a revelar um interesse inicial despertado pela obra, e uma segunda edição, logo no ano seguinte, que teria encalhado nas livrarias. Segundo conta o escritor, aliás, depois do grande e instantâneo sucesso da primeira edição de *Pessach*, de dez mil exemplares, foi lançada uma segunda que chegou às livrarias, o que teria ocorrido, em sua narração, por conta de uma sabotagem de intelectuais ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) que tinham “acesso direto ao dono da Civilização Brasileira, Ênio Silveira” e que teriam considerado “o livro uma ‘traição’”, montando “contra ele uma espécie de ‘boicote branco’” (*apud* BARROS E SILVA, 1997)²⁴. Com relação a *Pessach*, no ano de seu lançamento os críticos foram muitas vezes efusivos, e até mesmo Wilson MARTINS (1994, p. 342), sempre crítico feroz de Cony, afirmou, em seu texto originalmente publicado em 1967, que:

Pessach é, não apenas o melhor romance até agora escrito por Carlos Heitor Cony, mas, sem qualquer dúvida, um dos melhores romances em nossa ficção moderna. É, enfim, o romance que estava nas suas possibilidades desde *O ventre* e que, por um motivo ou por outro, ainda não encontrara realização. Até agora, ele se deixava dominar pela matéria e pelo gosto ingênuo de escandalizar; com *Pessach*, a sua própria travessia se completa e ele entra na região sombria e grave dos grandes romancistas.

Otto Maria CARPEAUX (1967, p. 2), por sua vez, também defendeu com entusiasmo o romance, considerando-o “o livro mais importante que Carlos Heitor Cony escreveu até agora”, “importante para ele e para todos nós”. E, quando *Pilatos* foi publicado, o texto da contracapa era seu (CARPEAUX, 1974), com a defesa enfática da relevância desta nova obra de Cony:

PILATOS é originalíssimo. Não tem semelhança com nenhuma outra obra da literatura brasileira. Talvez Carlos Heitor Cony fosse

²⁴ O assunto extrapola e muito o escopo desta pesquisa e sobre essas polêmicas sugiro a leitura do precioso ensaio da historiadora Beatriz KUSHNIR (2000, p. 219-46), que procurou perseguir os caminhos das versões em conflito, analisando as disputas de memória envolvidas no episódio e considerando, sobretudo, como as polêmicas se reacenderam por ocasião do lançamento da terceira edição, revista, do romance, em 1997, pela Companhia das Letras.

predestinado para escrever assim. Pois certos germes de *PILATOS* já se encontravam em obras suas, anteriores.

Mas, tirante – e pedimos desculpas por não havermos conseguido nos furtar de usar esta palavra tão apreciada pelo escritor, em seus textos e falas, com seu sabor todo próprio – tirante, enfim, o texto de Carpeaux e o texto das orelhas do livro, de Mário da Silva BRITO (1974), também muito elogioso ao romance, tem-se notícia de pouquíssimos textos críticos a seu respeito, nas páginas de jornais ou revistas, no contexto de sua publicação²⁵. E não precisamos necessariamente concordar com Cony e dizer que se esperava dele mais um livro político, de envolvimento com a realidade de seu tempo, de compromisso – muito embora, talvez, fosse mesmo este o caso. Temos, assim, uma crítica favorável de Elias FONSECA (s.d.), nas páginas da revista *Ele Ela*, uma acidamente desfavorável, de Emanuel de MORAES (1975), no *Jornal do Brasil*, e uma nota de Ruy CASTRO (1974) na revista *Manchete*, considerando *Pilatos* como “o melhor romance escrito no Brasil desde *O Casamento*, de Néelson Rodrigues”. Os tempos eram outros, mas, em hipótese, o escritor *poderia* ter retomado a linha que vinha de antes, de antes de haver feito, em *Pessach*, seu narrador e protagonista se envolver com a realidade política. Talvez, contudo, tal regresso, *stricto sensu*, já não fosse mais possível. Ou, ao menos, e isso parece nítido, não foi desejado pelo autor que, como vimos falando, se mantinha os fios de ligação e de coerência em sua obra, também mantinha acesa a busca de inovar e surpreender seus leitores. E o que ele fez em *Pilatos* foi ir por outros caminhos, nem seguindo o aberto por *Pessach*, nem retomando com exatidão o anterior.

Talvez por isso tenha causado tanto estranhamento, e possivelmente venha daí muito da explicação para o silêncio da crítica diante desta obra, um silêncio que contrasta com os muitos textos críticos existentes sobre os demais romances da primeira fase de Cony. A verdade é que gostaríamos de haver conseguido levantar alguns elementos mais consistentes para explicar este silêncio, pois nos parece que, embora a censura à imprensa estivesse bastante atuante na época, ainda assim, e tendo em vista os diversos críticos que falavam das obras de Cony, seria de se esperar um número maior de abordagens sobre *Pilatos*. Infelizmente, porém, não conseguimos levar a cabo o intento, mesmo porque muitos dos críticos de então já faleceram e não é sequer possível entrevistá-los. Com isso ficamos apenas com uma das perspectivas, a do escritor, que

²⁵ Cabe mencionar aqui que só conseguimos estes textos com o generoso auxílio de Flávia Leite, secretária de Cony responsável por seu acervo, a quem reiteramos nossos agradecimentos.

sempre que é perguntado a respeito reitera que ninguém teria gostado do livro porque não era o que dele se esperava, especialmente depois de *O ato e o fato*, de *Pessach*, de tudo.

De um lado, portanto, temos um romance que despertou muitos debates, em um momento em que a literatura e a arte ainda eram vistas como portadoras de uma espécie de poder que as ultrapassava, como se as levasse a ter uma interferência efetiva na realidade, realidade que era pensada, sobretudo, como realidade política. De outro lado, um romance que quase não foi comentado, que foi recebido com um silêncio que mesmo hoje foi quebrado poucas vezes²⁶ – mas que é até hoje considerado por Cony como seu livro predileto. Estaríamos diante de um erro de perspectiva de seu autor, que vê qualidades justamente no livro em que poucos conseguiram enxergá-las, à semelhança de inúmeros casos que fazem parte da história literária e que reforçam a ideia de que um escritor nunca é um bom crítico de sua obra? Talvez. O ponto que nos interessa sobremaneira, contudo, é considerar que só é possível enfrentar questões como essa por intermédio de uma aproximação efetiva ao romance, e é isso que procuramos efetuar aqui, cientes de que, em terreno ainda tão virgem, muitos são os perigos de pistas falsas e compreensões fora de foco, mas também de que é preciso dar novos passos para que o caminho crítico tenha prosseguimento.

Ademais, por outro ângulo, é importante também considerar que, se na época em que *Pessach* foi lançado a recepção crítica privilegiou suas relações com a realidade extraliterária, problematizando o caráter da opção feita por Paulo Simões; e, se quando *Pilatos* foi lançado, a crítica silenciou quase completamente sobre o percurso de Álvaro, ambas as obras ainda trazem presente, apesar do tempo decorrido de seu lançamento para cá, certo caráter de estranhamento para seus leitores – no entanto por razões nem sempre idênticas às aquelas que participavam de seus contextos originais. *Pessach* intriga, em especial, por levar ao envolvimento com um grupo político um personagem que declaradamente não apreciava a política, e por levá-lo não mediante uma opção pensada e refletida, uma decisão tomada aos poucos, e sim por uma série de episódios em que uma boa dose de casualidade se faz valer. E *Pilatos* intriga pelo caráter absurdo e grotesco de seus episódios, que vai do começo ao fim da narrativa, sempre mais e mais,

²⁶ Há uma crítica de Luís Augusto FISCHER (1998); uma comunicação de Raquel BUENO apresentada em Curitiba, em 1999, e publicada como anexo de sua tese (2002); um artigo de Homero José Vizeu ARAÚJO (2004); e uma adaptação do romance para teatro, feita por Mário Prata, porém ainda não representada (1987). Um fenômeno curioso é que, neste nosso “mundo virtual”, o romance é comentado por diversos leitores em alguns *blogs* e *sites* na internet, havendo inclusive uma comunidade no Orkut dedicada a ele.

passando, por exemplo, pela construção de um violino afrodisíaco cujas cordas são os pelos pubianos do narrador, ou por contos estrambólicos do personagem Dos Passos, que falam de homens e cabras, ou de um homem que virou macarrão e como tal foi comido, entre muitos outros episódios.

Na busca de circunscrever o lugar destes dois romances na ficção de Cony, partiremos desses estranhamentos que eles nos provocam para compreender não apenas seus sentidos, mas também em que medida representaram continuidades e rupturas com relação à obra ficcional de Cony que os precedeu. No caso de *Pessach*, é a primeira das duas partes em que se divide o romance que parece estar mais vinculada à ficção que o antecedeu, enquanto a segunda parte é que semelha trazer inovações, inclusive na linguagem que, ao final, aproxima-se daqueles fragmentos de esperança no futuro que vimos nas crônicas de *O ato e o fato*. Já *Pilatos* parece ser todo ele uma inovação, sendo à primeira vista mais difícil identificar seus elementos de ligação com a ficção do autor que se inaugurou com *O ventre*. Como aqui veremos, essas noções correspondem, contudo, a apenas uma faceta dos fenômenos envolvidos, pois os dois romances se ligam aos caminhos que eram traçados pelo escritor desde o início, trazendo-lhes também muitas novidades e aparentando haver intensificado duas tendências presentes em Cony desde o começo, levando-as a uma espécie de ponto máximo, aquele ponto a partir do qual é difícil distinguir de onde se veio, para onde se vai.

A fim de perseguir estes caminhos, objetivamos compreender as principais ligações de seus narradores e protagonistas com os narradores, protagonistas e personagens que os antecederam nessa mesma ficção, discutindo as questões da escolha e da liberdade, que consideramos centrais à obra de Cony.

De solidão e solidões

COMO VIMOS NO CAPÍTULO ANTERIOR, uma característica marcante dos romances do escritor era o desencontro de seus personagens consigo mesmos, sem que conseguissem, tampouco, estabelecer relações plenas e sinceras com os outros, fossem eles amigos, parentes, mulheres. Ao pensarmos em Paulo e em Álvaro, assim, logo de imediato reconhecemos como ambos eram personagens essencialmente sós, embora os mundos em que circulassem fossem, entre si, radicalmente diferentes. Eram eles solitários a exemplo de Tino, de *Matéria de memória*, de Luís, de *Antes, o verão*, de Cláudio e seu *Tijolo de segurança*, ou ainda de José Severo, Sebastião, João Falcão,

Selma, João, Betinha, Geraldo e muitos mais. Todavia, desde já é importante termos em mente que Paulo irá modificar este seu estado, por meio de seu envolvimento no grupo, que o faz encontrar-se consigo mesmo e derrubar as barreiras que erigia para se distanciar dos outros. Álvaro, no entanto, se constrói uma relação de amizade que difere bastante de seus predecessores, parece não perder sua característica essencial de homem sozinho, cuja solidão é muito mais intensa do que a de Paulo e, mesmo, do que a de todos os outros personagens de Cony. Álvaro semelha alguém radicalmente só, mesmo quando acompanhado por seu amigo Dos Passos, ou ainda pelos outros personagens que surgem no caminho dos dois, como o Grande Arquimandrita, ou Sic Transit. Isso porque, apesar da miséria comum, suas questões parecem ser tão intimamente suas que os outros o distraem de si próprio – “Bem ou mal, Dos Passos me sustentava com as suas ideias. Acima de tudo, me divertia”, diz ele, a certa altura (PILATOS, p. 89) –, mas não conseguem mitigar essa solidão essencial que o caracteriza.

Pensando em Paulo, vemos que ele próprio se afirma como um indivíduo só e não afeito aos grupos – e isso apesar dos muitos laços que aparentemente possuía e apesar de ser um sujeito reconhecido no plano social como escritor, como logo faz questão de nos revelar. Ele principia sua narração quase que se vangloriando de sua solidão, como podemos ver pelo trecho a seguir, ainda na primeira página do livro (PESSACH, p. 3): “Tudo corre bem. Não tenho amigos nem dívidas – duas coisas que incomodam”; e vai progressivamente se irritando no decorrer do dia de seu aniversário, pois, em suas palavras, “desejava festejá-lo sozinho, com meus fantasmas e medos, sem reparti-lo, sem conspurcá-lo”, porém já recebera a inesperada visita da namorada Teresa, que viera lhe trazer um presente, e tinha o que chamava de “o caso de Sílvio para resolver” (PESSACH, p. 18-9), pois havia marcado a conversa com o amigo e sabia que ele logo chegaria, cedo e pontualmente. Já ao adentrar a sala de espera da editora, por exemplo, cruzando com vários outros escritores e intelectuais, o narrador observa (PESSACH, p. 88): “Limito-me a cumprimentá-los, o que os constrange mais ainda, tenho cara de poucos amigos e, além da cara, tenho o gosto e a realidade de ter poucos amigos”.

Álvaro também faz questão de assinalar sua ausência de necessidade e mesmo de interesse pelos outros, como nos faz ver em diversos momentos de sua narrativa. Contando-nos, por exemplo, de sua temporada no hospital, manifesta seu distanciamento com relação aos outros pacientes e, mesmo, sua ausência de qualquer preocupação ou interesse pelo drama dos demais, ao dizer claramente (PILATOS, p. 15):

“Não cultivei intimidades na enfermaria”, e pontuar que o contato com os médicos era o mais distanciado possível, de ambas as partes, sem que ele pedisse maiores explicações sobre seu estado, e mais distanciado ainda com as freiras do hospital, que vinham sempre (muito) interessadas apenas no conteúdo de seu vidro. Ou, como outro exemplo, quando chega ao local da fila para a pavorosa Hospedaria Gonçalves, a fim de passar sua primeira noite fora do hospital, e não procura falar nada com ninguém (PILATOS, p. 28): “Aproximei-me e fui aceito: ninguém me deu importância” e “dispensei-me de cumprimentá-los”; o que faz é observar os demais, mas, como reforça, apenas “para passar o tempo, e não pensar no estômago”. Contando-nos de uma refeição que fizera depois de conseguir algum dinheiro, ele expressa com todas as letras sua ojeriza pelos outros (PILATOS, p. 47):

E tudo seria perfeito se não tivesse encontrado um conhecido. Era garção, e, embora estivesse servindo em outras mesas, teve a temeridade de me cumprimentar e eu retribuí ao seu cumprimento. Não era meu amigo, na verdade nem lhe sabia o nome. E duvido que ele soubesse o meu. Apesar disso, o fato de ter me cumprimentado justificava uma agressão da minha parte.

Pensando novamente em Paulo, vemos que sua relação com aqueles que lhe eram mais próximos, se por um lado trazia outro ingrediente que o faz assemelhar-se a seus precursores, qual seja, o de que ele se sentia de certa forma preso e amarrado por essas ligações – e a amante circunstancial Teresa, por exemplo, parecia-lhe pesar muito, exigindo-lhe certo esforço para corresponder com simpatia à generosidade dela em preparar-lhe um café-da-manhã e em trazer-lhe um presente –, por outro lado parece ser ao menos ligeiramente diferente, na medida em que ele procura muitas vezes se posicionar como se estivesse acima e além desses laços, como se acreditasse facilmente poder ultrapassá-los, e isso apesar da importância que lhes atribuía, a qual percebemos pelo fato de que faz questão de visitar essas pessoas naquele dia de aniversário, o primeiro do enredo e que ocupa toda a primeira parte do romance.

Ainda que acreditasse não precisar deles, não conseguia se libertar por completo desses laços que tampouco lhe faziam um sentido mais pleno, pois estavam bastante esvaziados. Vazia era, assim, não apenas sua relação com Teresa, como também sua ligação com a filha adolescente Ana Maria, apesar do amor profundo e recíproco existente entre ambos. Ou sua ligação com a ex-mulher Laura, bem como a existente com seus pais ou, mesmo, como acabamos de ver, com seus colegas escritores e intelectuais, diante de quem ele faz questão de assinalar sua total distância.

Esses laços tão esvaziados e muitas vezes marcados por confusas sensações do contraste entre o que são no presente e o que já foram no passado são mais uma forma de ligar *Pessach* à obra precedente de Cony. Nesse sentido, a relação de um pai com suas filhas – pequenas, primeiro, adolescentes, depois – era um dos tópicos nela presente, sobretudo nas crônicas, tendo dado origem, inclusive, a um livro como *Quinze anos*, de contos e crônicas inspirados na experiência de Cony como pai de duas meninas, que foi publicado em 1973 e, de lá para cá, ganhou muitas e muitas reedições, participando do catálogo da Ediouro até a atualidade. Em um romance como *Tijolo de segurança*, primeiro do autor em que o protagonista já é pai, estava também configurada essa relação, compondo um porto seguro para as tantas indecisões e dificuldades de Cláudio, que não se encontrava nas relações que estabelecia, fosse com sua esposa, com suas amantes, fosse no seu trabalho. Ao mesmo passo, a relação com as filhas também despertava em Cláudio temores de perdê-las em sua pureza infantil, como vemos quando vai buscar uma das meninas na escola e ela sorri para ele de um modo que “o encanta e o apavora: um dia mudará e para pior. Talvez fique igual ao seu – e sofre quando pensa nisso”, acrescentando ainda como era “cruel imaginar a bruxa que substituirá o anjo que vem sentar em seu colo” (CONY, 1960, p. 14). Este temor manifesta-se também nas crônicas do escritor, associando-se a uma temática bastante cara ao “Cony cronista”, a da passagem do tempo que levou o menino que ele era, transformando-o no adulto corrompido e infeliz, e, depois, que levou as meninas que eram suas filhas, tornando-as jovens e moças, já sem a mesma proximidade e sem a pureza de antes.

Em “Escombros de junho”, crônica de *Posto Seis* (CONY, 1965, p. 135-7), republicada no recente *Eu, aos pedaços* (CONY, 2010, p. 45-7), por exemplo, são as músicas de São João ouvidas casualmente, na rua, que fazem o cronista se recordar da infância das filhas, quando ele fazia para elas muitos balões, e lembrar-se de como desejava que elas permanecessem para sempre meninas (CONY, 1965, p. 136-7):

Vejo a garotinha diante da mesa cheia de doces, alisando a toalha e batendo com os pés na cadência da música. Chego em silêncio e em silêncio surpreendo os olhos daquela menininha que é minha filha. Estão cheios de balões e luzes, de fogos e carinhos. Fecho as mãos sobre sua cabeça e peço, a não sei quem, que me guarde aquilo para mim, aquele mundo de magia e amor que cabe numa cabecinha tão pequenina e doce.

Pelas paredes, os meus balões pendem como escombros coloridos. [...] E agora, quando a grande noite vai começar, eu agarro com desespero aquela frágil cabeça pedindo eternidade para meus balões e para

minhas ambições que não passam dos estreitos limites de duas garotas que vêm pedir para acender as lanternas: [...].

Mas o tempo passa irremediavelmente, e o cronista constata sua passagem e o que ela trouxe consigo: o desinteresse das filhas por seus balões, a juventude delas, e a própria proibição de que se soltem balões, interditando para sempre aquele tempo que já se foi, deixando-o preso no passado, aquele tempo que não era só da infância delas, mas se ligava também à infância dele, quando quem lhe fazia os balões, magistralmente, era seu pai (CONY, 1965, p. 136-7):

Fecho os olhos então, e vejo passar sem ruído, na noite que cobre as minhas vergonhas, os balões de meu pai, mais tarde os meus próprios balões, iluminados, em silêncio. Balões que nunca me libertaram de seu legado de tristeza, mansidão e fragilidade. E triste e manso, fecho as janelas para proteger a inútil fragilidade do homem acorrentado em seus fantasmas de papel fino.

Note-se que a construção (já citada em nosso capítulo 1, aliás) “legado de tristeza, mansidão e fragilidade” está exatamente desta forma, e também associada a um balão, em *Tijolo de segurança* (CONY, 1960, p. 78), e está em *Quase memória*, o romance que levou a um ponto máximo a imagem dos balões, na recordação de um balão roxo e branco que o menino Carlos Heitor nunca chegou a soltar, mas que deixou para sempre, em sua memória, tal “legado de tristeza, mansidão e fragilidade” (CONY, 1995, p. 101).

No caso de Ana Maria, filha de Paulo Simões, que não tinha balões, mas girava na roda-gigante, pequenina e amparada pelo colo do pai, nas suas recordações “que incomodam, e incomodam cada vez mais, e mais fundo” (PESSACH, p. 43), a proximidade existente durante a infância da filha fora substituída por grande distanciamento, e Paulo descobre desconhecer por completo muitos aspectos da vida dela, como o fato de que estava brigada há tempos com a mãe, ou que pleiteava uma bolsa de estudos em Paris, ou ainda que ela participava de um grupo de alunas do colégio que se dizia comunista, lendo livros de esquerda e também a ficção que as freiras não permitiam que fosse lida no internato, como os próprios romances dele, Paulo Simões, além dos livros de Sartre, Faulkner e Miller. Observemos ainda que, se no presente da narração ela ainda não era adulta, preparava-se para se lançar no mundo, e era seu pai quem recusava, de certa forma, o papel de protetor, ao não querê-la mais morando em sua casa – segundo ele, porque não saberia o que fazer com uma adolescente em casa.

Também a relação com uma ex-mulher, ou ex-amante, e uma relação que se desejava marcada pela neutralidade, porém que mantinha certa possibilidade de ser reabilitada (por mais que já fosse um ritual cumprido e finalizado), era outro tópico da obra de Cony. Mais uma vez, é Cláudio quem nos faz ver este tópico com clareza, em sua relação com Irene, caso encerrado em sua vida, mas com quem ainda se encontrava às vezes, e que lhe trazia, justamente, esta noção de algo *antigo e familiar*, que já passara, no entanto semelhava poder ressurgir, talvez sem muito esforço, a qualquer descuido, e por mais que ambos já estivessem em outro momento. Antiguidade que era o outro polo da *neutralidade* que esses protagonistas desejariam sentir, e que se ligava a esta sensação de algo ritual, repetitivo, entranhado na carne e na alma, um ritual cumprido e cujo final já teria sido, segundo acreditavam, alcançado: “*Esgotaram o ritual – rito breve e monótono*” (CONY, 1960, p. 135), diz o narrador, a respeito de Cláudio e Irene, em observações que também cabem para caracterizar o que sucede com Luís e Maria Clara, em *Antes, o verão*, romance que dá bastante ênfase a essa noção de algo encerrado e transformado em ruína e escombros de si mesmo e que, portanto, não faria mais sentido em voltar à tona, em se insistir em sua realização, por mais que não fosse necessário, reiteremos, muito esforço para que tudo voltasse, como Luís deixa bem claro ao final, explicitando sensações que não deixam de ter sua verdade também para o caso de Laura e Paulo. Diz Luís (CONY, 1964, p. 171):

Se, com generosidade, subisse as escadas e se abraçasse com Maria Clara – talvez nem precisasse abraçá-la, bastaria olhar e ela compreenderia – nada daquilo teria prosseguimento e sentido, o pesadelo terminaria, como terminam os pesadelos: com lucidez e claridade.

Mas há preguiça, submissão. É dolorosamente bom saber que bastaria um gesto seu, subir as escadas, ou simplesmente chamá-la: “Maria Clara”, ela viria, sentariam juntos, como nos antigos tempos, olhar-se-iam nos olhos e se perdoariam.

Tédio em recomeçar. Está muito velho para a generosidade, muito cansado para reiniciar caminhos.

Os rituais cumpridos, aliás, constituem uma noção recorrente em Cony, e podemos vê-la em muitos textos, sejam eles romances ou contos, ou em crônicas como “O fim de caso num final de ano em Roma”, que faz parte da coletânea *O tudo e o nada*, em que o cronista não apenas faz menção a um rito antigo e cuja significação se perdera, como o associa ao fim de um relacionamento amoroso e, ainda, estabelece a irônica comparação com seu próprio romance *Antes, o verão* (CONY, 2004a, p. 58-6).

De todos os antigos vínculos de Paulo, todavia, o mais frustrante é o existente com seus pais. Ele acreditava que seu aniversário era, em grande medida, um acontecimento mais importante para os pais do que para ele mesmo. Ao chegar à casa deles, descobre que ambos sequer haviam lembrado da data e estavam na verdade preocupados com sua própria velhice e ausência de perspectivas na vida. O pai, judeu assimilado que aparentemente nunca se preocupara com os valores judaicos – muito ao contrário, pois mudara o sobrenome Simon Gordberg para apenas Simões, fazendo o filho proceder da mesma maneira –, agora se arrependia por não tê-lo feito e revelava sempre haver celebrado o Yom Kipur (Dia do Arrependimento) escondido, afirmando inclusive ser circuncidado, fato que sempre negara, bem como dando grande ênfase ao seu receio de novas perseguições aos judeus, desta feita no Brasil. A mãe, por sua vez, vivia às voltas com dores na região do ventre e a certeza de que tinha câncer, contradita pelo médico da família, mas que não a convencia. E assim é que nem se lembraram de que o filho único fazia anos, compondo o fato mais doloroso daquele dia de Paulo.

A relação com os pais era outro dos tópicos da obra de Cony, presente sobretudo pelo prisma do desencontro, como *O ventre* inaugurou de modo enfático, com um afastamento entre o filho e seus pais que é mais que distância, e assim se conforma como repulsa, com José Severo sendo o filho em tudo indesejado. Em *A verdade de cada dia*, o narrador conta a história de sua mãe, entretanto nem por isso devemos supor que havia proximidade entre ambos. Ao contrário, o que Sebastião nos conta diz respeito à sua profunda ignorância do que era, de fato, a vida de sua mãe. Em *Matéria de memória* Tino perde a mãe ainda criança, pensa em se matar quando ela morre, porém o episódio se complica muito além do esperado e ele sobrevive, ficando apenas com o pai, com quem não se dava muito bem. Ganha depois uma madrastra, mas tais relações são também tumultuadas, e ela, depois da morte do pai de Tino, vem a se tornar amante do outro filho do marido. Os vínculos filiais são ainda mais complicados quando pensamos em Selma, no mesmo romance, diante de sua filha Julinha, que adoeceu até morrer por desconfiar que o marido a traía com sua mãe, ou em Selma diante de João, seu outro filho, que no íntimo cultivava desde sempre uma relação edipiana. Até em *Informação ao Crucificado* há a figuração da distância existente entre o filho e seus pais, quando João Falcão registra em seu diário a ideia de que sua mãe não poderia imaginar o quanto ele sofria estando no seminário, pela crise que vivenciava, e o quanto estava distante da alegria que a mãe supunha que ele sentia (CONY, 1966, p. 30): “Vontade louca de chorar quando penso que ela pensa que sou feliz”.

Se os desencontros filiais, fraternais e amorosos faziam parte essencial dos romances anteriores de Cony, e se eles perdem sua dimensão em *Pessach*, pois o percurso de Paulo o levará a romper com esses laços, em *Pilatos* esses desencontros parecem haver sido levados à máxima amplitude. Álvaro é um personagem que aparenta não ter família, nada falando sobre ela em sua narração. Parece haver surgido do nada, pois nada sabemos de seus pais, de quem são eles, se estão vivos ou mortos, de como ele se relacionava com eles, ou qualquer outra coisa do gênero. O único momento em que fala de mãe – em sentido genérico, e não específico – tem a ver com o caráter insubstituível de Herodes: comentando seu desinteresse em travar conversa com seu ex-vizinho de quarto, que era protético, ele observa (PILATOS, p. 20): “Afiml, dentes são muitos, pica é como mãe: só se tem uma”.

No decorrer da história, até mesmo essa espécie de “lema” sofre alterações, pois em decorrência do fim de Herodes, foi providenciado Herodes II. Mas, independentemente disso, o fato que aqui nos importa é que não há nenhuma menção específica a respeito de sua mãe, ou de seu pai, irmãos, nem nada semelhante a uma estrutura familiar de origem. Mesmo no (quase) único episódio de sua infância a que faz referência e no qual seria esperável que ao menos mencionasse seus pais ou familiares, pois nos fala de uma ida ao circo em sua meninice – que aliás teria sido a inspiração para o nome do falo que posteriormente, na adolescência, ele escolheria –, ele não diz nada, como se sozinho houvesse ido, sem mais ninguém.

No prefácio a *O ato e o fato*, portanto dez anos antes de lançar *Pilatos*, mas já com vários romances publicados, CONY (1964b, p. XVII-XVIII) indicara como “ideia central” de sua ficção uma noção que Paulo Simões retoma em PESSACH (p. 253), quando diz que em seus romances denunciava “a célula de todos estes males” (quais sejam, “a religião, a sociedade, os governos, as ditaduras, o capitalismo, o imperialismo”): “a família”²⁷. Mas, voltando às palavras de Cony, vemos que ele dizia que:

[...] a família, célula da sociedade, é hoje um instituto falido. Precisa de uma reforma substancial e corajosa. Preocupada em preparar o indivíduo para a vida e a luta social, a família, que abriga e é responsável por esse indivíduo, comete diversos erros básicos,

²⁷ A partir da edição revista pelo autor, em 1997, todo o trecho em que Paulo Simões falava sobre sua criação literária para o capitão guerrilheiro da fazenda no Rio Grande do Sul foi excluído. Em conversa com o escritor, perguntei-lhe sobre as razões para tal procedimento e sua resposta foi que julgou o trecho “heroico” demais, ao dar ao personagem este ar de pretensa superioridade moral sobre o outro, daí que tenha optado por sua exclusão.

resultando, daí, as duas vertentes de todos os problemas pessoais que mais tarde se ampliarão nos problemas coletivos: ou o sujeito é um desajustado na sociedade porque ajustou-se demasiado à família; ou é um ajustado dentro da sociedade à custa de um profundo desajustamento na célula original. Isso sem falar na variação muito frequente de ambas as vertentes: os numerosos casos em que o indivíduo consegue desajustar-se na família e na sociedade ao mesmo tempo.

Se as tomarmos em conta para pensar especificamente no caso de Álvaro em *Pilatos*, vemos que este narrador e protagonista se encontraria justamente nesta “variação muito frequente”, ou seja, no caso de desajuste *com a família e a sociedade* ao mesmo tempo – no que se assemelha a seus precursores, é fato, mas seu desajuste é muito mais intenso e radical. Afinal, para nada nos dizer sobre sua família, nem mesmo conceber a ideia de pedir algum socorro a seus parentes diante do episódio de tamanhas proporções que lhe ocorre, Álvaro nos faz supor uma ruptura completa, por sua parte, com relação à família de onde se originou. Uma ruptura tão grande que não justificava nem mesmo explicações para seus leitores a tal respeito. Ela não importava em nada para ele, nada tinha a ver com sua história e por isso não merecia nenhuma menção. Ademais, se seus precursores também eram, praticamente todos, desajustados de algum modo na sociedade, o desajuste de Álvaro é abissalmente maior. Como aqui veremos, ele não tem lugar nessa sociedade, é um pária, habitante da margem mesmo.

Sem perder de vista o eixo da família, é preciso considerar ainda que ele não apenas não fala nada de sua família original, como, ao que tudo indica, tampouco constituíra uma família, pois morava em um quarto de pensão, sozinho. Por não mencionar em nenhum momento de sua narração a existência de filhos, entende-se também que ele não os teve. E, o que é também muito diferente dos demais romances de Cony, não sabemos nada de suas amantes, namoradas ou mulheres de seu passado. Não há nomes para essas mulheres, como havia nos casos de Cláudio, ou de Tino, e até para as mulheres da juventude de Luís, de *Antes, o verão*, e sua existência é englobada em algumas (poucas) afirmações genéricas do tipo das seguintes (PILATOS, p. 7):

Deu-se que Herodes, crescido em graça, talento e formosura, não chegou a tamanhos insuspeitados. Era um pau normal, eficiente, cumpridor de suas obrigações. Mijava e fodia rotineiramente, sem achaques nem vexames. Antes de começar a foder, gastou parte de sua inicial ociosidade em outras serventias, hoje caídas em desuso. Eu o esfregava nas meninas que podia e mesmo naquelas que não podia, fazendo uso de engenho e arte para dobrar resistências e preconceitos. Esfreguei-o, até mesmo, numa mulher madura, de bunda grande e branca, que ensinava catecismo na Matriz de Nossa Senhora da Guia.

E de relações e amizades

O QUADRO APRESENTADO PARA PAULO e o formulado para Álvaro, porém, têm suas nuances e modificações, para ambos os casos. Pensando no caso de Paulo, é preciso ver que ele chegara a se vangloriar de sua solidão – como vemos por suas recordações de episódios vividos 20 anos antes, quando ele, no Centro de Preparação de Oficiais da Reserva (CPOR), não conseguia se encaixar em nenhum dos grupos e “ficava assim onde queria: no meio. Sozinho” (PESSACH, p. 7). Recordações que são reforçadas pelas seguintes observações, já a respeito de seu presente na narrativa (PESSACH, p. 9):

Eu continuo o mesmo: sozinho. Já não preciso parecer hipócrita para desagradar a uns, ou crente, para agradar a outros. Não agrado a ninguém mas isso me faz bem. Sinto-me melhor sabendo que estou sozinho. Os outros podem ter razão mas são chatos.

Entretanto, apesar de manifestar praticamente ao longo de toda a segunda parte do romance muita contrariedade por estar onde estava, junto àquelas pessoas do movimento, acaba por se vincular a elas de um modo que nunca imaginara, em especial a Macedo, o chefe guerrilheiro, e a Vera, a militante que viera à sua casa junto com Sílvio, a fim de testemunhar o convite que lhe foi feito. Logo, pessoas que conheceu a partir do seu aniversário de 40 anos, mas cujos vínculos foram construídos com muita rapidez, em meio às situações-limite que vivencia junto a elas, de fuga e de morte. Assim, por exemplo, quando todos na fazenda estão se organizando para partir, cada grupo para um determinado lugar, a fim de dar início ao andamento do plano de atacar o regime, Paulo, por mais que procure evitar, sente-se tocado pela emoção que todos sentiam (PESSACH, p. 224): “Há emoção em todos, estou contagiado pela dispersão abrupta e problemática”.

Ele manterá quase até o final seu ponto de vista crítico ao grupo, àquelas propostas, àquela atitude e, por muito tempo, permanece se vendo como diferente dos demais, como podemos perceber quando observa que todos ali tinham “uma missão”, ao passo que ele não (PESSACH, p. 176). Não obstante, verá paulatinamente baixadas suas reservas, ao se ver vivendo junto a eles, mais que uma luta política, conflitos internos ao próprio grupo, e se ver envolvido dos pés à cabeça nesses conflitos.

Sua opinião perante aquelas pessoas vai mudar bastante no decorrer de sua trajetória e de seu envolvimento. Pensemos, primeiramente, em Macedo, o líder

guerrilheiro da primeira fazenda em que Paulo vai parar. Ao vê-lo pela primeira vez, mal chegado ao lugar, a impressão de Paulo é a de um homem de porte atlético e “cara suburbana”, cheia de espinhas, que usava bigode e óculos escuros provavelmente para disfarçar alguma deformidade em seu rosto. Em Macedo, o protagonista logo reconhece qualidades de um chefe – sobretudo a voz, “boa, exata, de ritmo forte: voz de quem sabe e gosta de comandar” –, ao mesmo passo que algo o “alerta contra aquele homem”. Como ele diz nestes momentos iniciais de sua chegada (PESSACH, p. 143):

Eu cumprira, até ali, um jogo, e estava a trezentos quilômetros de minha casa, de minhas preocupações, rodeado de gente estranha e armada, uma situação inédita em minha vida, e por isso mesmo, desagradável. Até ali eu aceitara o jogo sem impor regras, julgava-me superior aos adversários que vinham surgindo, Sílvia, Vera, Boneca, Peixoto – eu saberia me livrar deles à hora que quisesse. Agora, [perante Macedo] sentia que tinha, diante de mim, coisa mais sólida, imperscrutável.

Conforme convive com Macedo, essas impressões se reforçam, e o narrador sublinha os traços grosseiros e autoritários de Macedo, chegando a afirmar, para Sílvia, que tinha “ódio” daquele chefe (PESSACH, p. 201) – sentimento que depois ele mesmo retifica para nós, leitores, dizendo que não era propriamente isso que sentia, e sim uma espécie de admiração misturada ao medo (PESSACH, p. 218):

Também não adianta tapear-me: temo o domínio que Macedo exerce sobre todos, inclusive sobre mim. Não o odeio – foi apenas uma frase o que disse para Sílvia. Mas o temo. Os poucos amigos que tenho ficariam surpreendidos com a confissão: temo um homem mutilado.

O ódio, contudo, chegou a ser sentido de fato, pois Paulo, em sua segunda noite na fazenda, se viu ante uma situação ainda mais inesperada e que o perturbou muito, alterando em definitivo sua trajetória e vinculando-o quase sem retorno àquele grupo: o episódio do estupro da militante Vera, cometido pelo copeiro da fazenda, a mando e com a assistência do chefe, que com um chicote açoitava o copeiro. Foi ao presenciar a violência contra Vera que o protagonista agiu, pela primeira vez no decurso do enredo, não em defesa própria, e sim de outra pessoa. Antes, os outros é que vinham lhe pedir auxílio, como no caso de Laura, que viera à casa de Paulo para pedir abrigo depois de haver sido violentada por seu atual marido. Mesmo no caso de Vera e sua premente necessidade de sair do Rio para escapar de uma bem possível prisão, no final da primeira parte do romance, ela é quem aparecera repentinamente no carro de Paulo pedindo-lhe uma carona para fugir da cidade, o que também se deu quando encontraram

o carro do outro militante, Boneca, quebrado na estrada e ela mais uma vez pediu o auxílio do protagonista. Em todos esses casos, Paulo aceitara ajudar, ainda que não fosse exatamente sua vontade fazê-lo, mas sentindo-se quase que constrangido a tal. A iniciativa não fora sua, senão que dos outros. Na cena do estupro, entretanto, é ele quem reconhece uma situação de perigo antes mesmo de ver o que se passava (pois primeiro *ouve* barulhos estranhos, para só depois *ver*) e, por conta própria, livremente, resolve interceder, movido pela finalidade de ajudar Vera, que era vitimada: parece-nos que ele já começava a mudar, portanto, e de forma não mais superficial, como até então se poderia supor, e sim profunda, no tecido subterrâneo de sua individualidade.

Voltaremos a tal episódio em mais de uma ocasião, no momento, porém, fixemo-nos nas noções de que, na situação em que se envolveu ao presenciar o estupro, uma briga de vida e morte com o copeiro, Paulo foi salvo, repentina e inesperadamente, pelo mesmo Macedo, e de que isso desempenhou, de algum modo, um papel importante para sua futura mudança de opinião acerca do combatente: foi o primeiro gesto do chefe para salvá-lo, gesto que, ao final do romance, é repetido em uma dimensão de heroísmo e martírio.

Mas sua mudança de perspectiva com relação a Macedo leva tempo para ocorrer, já que o estupro, de imediato, apenas confirmara e ampliara suas más impressões sobre aquele homem. Tal mudança passa, por exemplo, pela sensação do protagonista de tranquilidade e fortalecimento (PESSACH, p. 242) ao ver que o chefe estava no mesmo avião que ele e Vera, com destino a Porto Alegre, para o deflagrar da luta, observando inclusive de modo bem incisivo que ambos não olharam mais para trás, para procurar Macedo dentro do avião (PESSACH, p. 243), pois sabiam “que ele ali estava, nos inspirava confiança, e ao mesmo tempo, cautela”.

Durante as cenas passadas no caminho para a fazenda no Sul e, depois, as cenas da fuga, o narrador mantém a caracterização autoritária ao falar de Macedo, pontuando seus traços grosseiros e rudes. Aos poucos, porém, conforme os combates vão se desenrolando, sobressaem-se o porte robusto do chefe, sua agilidade, suas qualidades de combatente, sua coragem, bem como o fato de que era ele quem detinha as maiores informações sobre o que se passara e, com isso, Paulo manifesta mais e mais confiança nele, até chegar à admiração por sua generosidade e heroísmo.

Também com relação a Vera o ponto de vista do narrador modifica-se bastante. Ao vê-la pela primeira vez a antipatia fora recíproca, reforçada pelo jantar compartilhado a contragosto na noite do aniversário dele, quando a levava para um

restaurante depois de descobrir que ela o perseguira ao longo de todo aquele dia, o primeiro do enredo. Ao aceitar dar-lhe a carona, no dia seguinte, fora a “fragilidade” (PESSACH, p. 127) da moça que o desarmara, no entanto as farpas entre ambos ainda eram muitas, ao longo da viagem e mesmo na fazenda.

Com o episódio do estupro, todavia, as coisas começam a mudar também nesse sentido – ainda que as farpas mútuas prossigam por muito tempo –, pois Vera, que já apresentara ao narrador alguns traços semelhantes a Laura, sua ex-mulher, tem aí sua identificação com ela reforçada, na medida em que a cena de violência contra a militante é construída em similaridade ao episódio de violência contra Laura, parecendo “resolvê-lo” no plano do enredo, ao lhe dar novas significações. Muitos são os elementos comuns entre os dois episódios, de que se destacam a violência múltipla envolvendo as mulheres – que se veem ambas obrigadas ao silêncio diante do que lhes ocorria –, levada a cabo por homens de quem não se deveria esperar tais atos e que os atribuem a uma mesma razão, o álcool. Depois do flagrante, Vera vai assumindo aos poucos um papel parecido ao que Laura já ocupara na vida de Paulo, um papel que é um pouco o da esposa, que desperta o desejo da formação do casal – e não o do sexo casual como eram os casos de Teresa ou de Débora –, mas que tem também ingredientes maternos, de proteção. É certo que é um pouco difícil ver Vera como mãe, e isso não apenas porque não tivesse filhos. Ainda assim, ela parece agregar diversos papéis femininos em sua figura, sem que se percam as sugestões da inocência e pureza da personagem, personificadas pela própria virgindade, e sua espécie de androginia que a faz, em duas ocasiões, ser confundida com um rapazinho, no olhar de Paulo. Dentre esses papéis também tem espaço o maternal, em sua busca de proteger Paulo e cuidar dele, uma proteção que revela sua amplitude somente ao final do romance, chegando ao ápice quando ela morre no lugar dele, para salvá-lo. Apesar de Paulo e Vera não formarem explicitamente um casal, aproximam-se muito um do outro, em uma relação em que prevalece a ternura, mais do que o desejo sexual.

Álvaro, a sua vez, por um lado se encaixa perfeitamente na visão do “lobo solitário” e parece mesmo um verdadeiro misantropo, ainda mais radical do que Paulo, tamanha a sua vontade de não se envolver com nada nem ninguém – como podemos ver por seus comentários quando vê o ainda desconhecido Dos Passos vindo se sentar a seu lado, em um banco da Cinelândia (PILATOS, p. 49-50):

Durou pouco a minha solitária paz: um camarada que estava num banco próximo veio sentar-se ao meu lado. Não pediu licença, nem

deu boa noite. Veio e sentou-se, como se fosse um direito dele, o de me aporrinhar.

De outro lado, todavia, acaba por desenvolver com Dos Passos uma amizade que, como Raquel Illescas BUENO (2002, anexo 2, p. 4) assinalou, quase não tem precedentes na obra do escritor, construindo-se como “a mais sincera e cativante amizade entre dois homens em toda a ficção de Cony”. Uma que parece tê-la antecedido é a amizade entre Bartoleu e o golpista Marcelino de Jesus Caldas, que aparenta suplantar não só defeitos, mas divergências de caráter e de visão de mundo. Neste caso de *A verdade de cada dia*, ambos os personagens eram bastante diferentes entre si: Bartoleu era honesto, pacato, cumpridor de seus deveres e obrigações – assemelhando-se, a seu turno, à figura de um personagem criado por Dos Passos, Antônio Gomes Sobrinho, funcionário público exemplar (PILATOS, p. 82-5); Marcelino era em todo o oposto, pois desde o princípio de suas peripécias vivera dos pequenos golpes que dava, e depois se enfronhara na religião com o deliberado objetivo de criar uma seita que lhe permitisse dela sobreviver e enriquecer. Vivia em total desconformidade ao que pregava, mas Bartoleu, com sua ingenuidade que chega a ser tolice, não desconfiava de nada e considerava o amigo um líder e um exemplo. Ao final do enredo, contudo, já tendo descoberto que Marcelino procurara ter um caso com sua própria esposa (a mãe do narrador), Bartoleu passou a fingir que de nada sabia, no que combina com muitos dos personagens do autor e mesmo com esses narradores, quase sempre fingindo saber muito menos do que em verdade sabem.

As diferenças entre Dos Passos e Álvaro também são muitas, mas, nessa amizade, se aquele busca neste algo parecido com o que Marcelino buscava em Bartoleu, uma claqué, um auditório, alguém que lhe seguisse as ideias, Dos Passos, diferentemente de Marcelino, é fiel ao amigo, vê-se como responsável por ele e procura cuidar dele – em seus termos e dentro de seu universo, é claro (já que se transforma em uma espécie de cafetão de Herodes) –, semelhando inclusive uma figura paternal inexistente na vida de Álvaro, e prometendo que “nunca mais” abandonaria o protagonista (PILATOS, p. 75): “Daí por diante, com ideias ou sem ideias, eu deveria ficar sempre junto dele, para gozar dos benefícios de sua proteção – e de suas ideias, naturalmente”. No entanto, e de forma curiosa, há duas semelhanças mais pontuais entre Dos Passos e Marcelino, na medida em que aquele, da mesma forma que este, também tinha tentado fundar uma religião – só que a sua tinha a peculiaridade de ser “baseada na macumba, no futebol e na teosofia” (PILATOS, p. 75), projeto a que almejava ainda

retornar; e que ambos tinham, no passado, uma vivência circense: Marcelino trabalhara como amarrador de cachorros (seja lá o que isso queira dizer) em um circo, e Dos Passos, que “era dotado de muitas habilidades” (PILATOS, p. 75), fora engolidor de fogo. Por outro ângulo, Álvaro não se parece propriamente com Bartoleu, e se fosse o caso de aproximá-lo a algum personagem de *A verdade de cada dia*, pensaríamos mais no narrador, Sebastião, figura que se enquadra com exatidão à caracterização dos personagens vocacionados ao sofrimento a que já nos referimos muitas vezes, cujo pequeno inferno e, ao mesmo tempo, todo seu mundo era aquela família, que ele não queria ter visto se despedaçar, porém não conseguira fazer nada para evitá-lo. O inferno de Álvaro, entretanto, é muito maior, mais profundo e mais subterrâneo do que de qualquer um de seus antecessores, como procuramos mostrar ao longo destas páginas.

A perspectiva negativista que Cony afirma tê-lo caracterizado desde o início – “e com uma visão de mundo negativa, que eu sempre tive essa visão negativa do mundo”, como nos disse na primeira entrevista que nos concedeu – parece haver sido extremamente amplificada em *Pilatos*, este romance que transborda angústia, pessimismo, desamparo e em que *quase* não há espaço para a alegria, apesar das risadas que nós, leitores, damos em nosso contato com o livro. E dizemos *quase* porque a figura de Dos Passos é excepcional nessa ficção, indo na direção absolutamente contrária à que é tomada pela grande maioria dos personagens de Cony.

Se os episódios do romance, tristes e trágicos, fazem-nos ainda assim rir, sua força narrativa nitidamente aumenta a partir do ponto em que Álvaro conhece, já no final da primeira das três partes não nomeadas em que se divide *Pilatos*, o incrível personagem que vem se sentar a seu lado, à noite, em um banco na Cinelândia, no centro do Rio de Janeiro. Homem “grande, sólido” (PILATOS, p. 50) – nesse sentido podendo nos lembrar Macedo, que também era grande, sólido e de porte atlético, no ponto de vista de Paulo Simões –, Dos Passos não parecia a Álvaro um morador de rua ou um pobre-coitado que não tinha para onde ir, e sim um marido que brigara com a mulher, ou coisa do gênero. Vinha em busca de conversa e companhia para passar a noite, contando ao protagonista uma história comprida e enrolada sobre suas desventuras amorosas. Dotado de “furor fálico” (PILATOS, p. 124), a exemplo de um paciente do hospital em que Álvaro estivera internado (“um espanhol que tinha levado doze facadas de uma mulher. Era um homem [também] forte e cabeludo, sofria de furor fálico e certo dia masturbou-se diante das freiras”, PILATOS, p. 15), Dos Passos era também um ser passional, que se apaixonava intensamente pelas mulheres que, por sua

vez, desejavam dele apenas sexo, traindo-o sempre com outros e mais outros. Desiludido com elas, como conta na primeira de suas narrativas que se intercalam à narrativa principal de *Pilatos*, havia resolvido temporariamente seus problemas com uma cabra que, claro, também veio a traí-lo, só que com um bode. O personagem afirma ter sentido vontade de cortar o próprio pênis, coisa que porém não fizera – e, nessa altura, ele não sabia da situação de Álvaro –, e sim optara por se envolver, em uma mistura estrambólica, com a literatura e o fascismo.

No entanto, Dos Passos não é um indivíduo sofrido, nem angustiado, cético, cínico, nem nada parecido. Se teve e tem também sua carga de sofrimento, e se cruza com facilidade a linha da pobreza para a da miséria e marginalidade total, nem por isso se desespera, não perde a inventividade, a altivez, tampouco a confiança em suas ideias – e “era um homem de muitas ideias”, segundo ele mesmo se qualificava (PILATOS, p. 62), ideias mil contrapostas à “falta de imaginação” (PILATOS, p. 73) do narrador. Não perde também a confiança na noção de que, no dia seguinte, faria *grandes coisas* e é assim que, mal tendo conhecido Álvaro e o convidado para ir à sua casa, chama-o para ir, primeiramente, assistir ao nascer do dia, coisa que ao narrador não interessava em nada. Dos Passos, contudo, apesar de dizer que também não apreciava “essas coisas”, afirma (PILATOS, p. 57-8): “Mas isso me torna melhor. Sempre que posso, vejo o sol nascer. É importante, sabe, ver nascer um novo dia”. Como Álvaro o interroga sobre as razões para querer ver nascer um novo dia, Dos Passos diz: “— Para tudo. É o amanhã que chega. E amanhã eu vou fazer uma porção de coisas”. O protagonista acaba aceitando o convite, mas o sol não chega a aparecer, e eles se envolvem com uma filmagem que é referência satírica às obras do Cinema Novo, com Herodes indo fazer o papel do próprio sol ausente, por engenho e obra de Dos Passos, claro²⁸.

De modo bastante interessante, e revelando dois momentos fundamentais ao enredo e ao percurso do protagonista, a ideia de assistir ao nascer de um novo dia retorna no final do romance, pois era isso que Álvaro e o companheiro faziam quando foram disparados os tiros fatais em Dos Passos. Tanto quando se conheceram, portanto, quanto ao final, marcava-se a noção de um novo dia que, de uma forma ou de outra, não

²⁸ Apenas como curiosidade, assinalo que há uma crônica de CONY (1999, p. 83), “O figurante de Glauber”, que nos fala de um sujeito que desempenhou a função assinalada pelo título do texto no filme *Terra em transe*. A descrição que tal sujeito faz da cena em que participou como figurante leva-nos necessariamente à que é dada em *Pilatos* (que, por sua vez, remete a *Terra em transe*, filme de seu amigo Glauber). Diz o cronista: “Glauber reunira uma porção de gente e mandou que todos gritassem alguma coisa. A cena pareceu-lhe confusa: tinha uma espécie de Pedro Álvares Cabral, uma boazuda com um vestido apertado nas coxas, um senador corrupto, um latifundiário, um jornalista, um líder operário, um frade e muita gente que não devia ser nada, como ele.”

se concretiza com exatidão, uma vez que no primeiro caso o sol não vem, e no segundo Dos Passos morre muito antes dos primeiros raios da aurora.

Sem perder de vista, contudo, as muitas ideias e o otimismo deste personagem, que marcam uma singularidade na ficção de Cony, é possível verificar que, na opinião do narrador, “Dos Passos era um obstinado” com relação à sua própria capacidade de ter muitas ideias (PILATOS, p. 73), no que se assemelha muito a outro personagem habitual das crônicas de Cony, o padre Cipriano, seu professor no seminário, que também aparece em *Informação ao Crucificado* e em *Quase memória*. Como nos conta em “A criança que perturbou a paz de todos” (CONY, 2004a, p. 42), por exemplo, “padre Cipriano tinha ideias. Era homem de muitas, muitas e complicadas ideias”, que fazia diversas coisas e tinha várias habilidades: “Mas o forte dele eram as ideias”. Padre Cipriano que costuma ser aproximado a outro personagem de Cony, o personagem de seu pai, Ernesto Cony Filho. A semelhança entre ambas as figuras é formulada, por exemplo, em *Quase memória* – “Não é essa a primeira vez – nem será a última – que, inconscientemente ou não, associo o pai ao padre Cipriano. Um continuou o outro e, apesar das diferenças e contraste, eram mais que semelhantes” (CONY, 1995, p. 22) – e, nessas idas e vindas, reconhecemos como Dos Passos tinha a ver com padre Cipriano, que a seu turno tinha a ver com Ernesto Cony Filho.

Homero ARAÚJO (2004, p. 149) e, antes, Luís Augusto FISCHER (1998d, p. 8) já observaram como, para o leitor da ficção de Cony, é fonte de alegria reconhecer que em Joaquim Dos Passos – e note-se de passagem que também Joaquim era o nome do pai de Paulo Simões – a principal característica de Ernesto Cony Filho, este antológico pai do narrador de *Quase memória*, “o pai”, já estava configurada, a crença em si mesmo, a crença no amanhã, um amanhã em que fará grandes coisas (CONY, 1995, p. 193): “Era um de seus lemas. Todas as noites, antes de dormir, se havia alguém por perto, ou se estivesse sozinho, sempre dizia em voz baixa, metade como compromisso, metade como prece: ‘Amanhã farei grandes coisas!’”, à semelhança do lema de Dos Passos, que gostava de ver o nascer do dia, como vimos, porque isto lhe trazia a sensação de um amanhã em que faria “uma porção de coisas” e, como Álvaro reforça, “Dos Passos tinha uma estranha e generosa capacidade de acreditar em tudo o que falava ou imaginava. E mais: transmitia essa confiança aos outros, principalmente a mim” (PILATOS, p. 79), características que são em tudo opostas às de Cony, o Carlos Heitor, no mesmo *Quase memória*, e às do narrador e protagonista típico de suas obras, como Raquel BUENO (2008, p. 71-2) salientou: “Esse pai otimista e folgazão figura na obra de Cony como a

outra face do típico protagonista” de seus romances. E, assim, enquanto o personagem do “pai é luz, o filho será predominantemente sombra, mergulhada na noite”, preenchendo “o espaço de pessimismo e melancolia”. Ou, nos termos de Homero ARAÚJO (2004, p. 149), que levantou a suposição de que “o próprio pai de Cony” seria “a fonte de seus personagens picarescos mais ou menos ousados”, tais personagens luminosos se constroem sempre “em contraste com a perspectiva desencantada dos narradores” de suas obras.

Do passado e do presente

PERSPECTIVA DESENCANTADA ESTA QUE, como vimos no capítulo anterior, era a de seres angustiados e, sobretudo, presos e quase totalmente imobilizados pelo passado individual. Procurando pensar sobre esta questão específica da relação com o passado nestes nossos dois romances, vemos que Paulo diferencia-se de seus predecessores, visto que não está propriamente *preso* ao passado – ou, ao menos, *deixa de estar*, pois no decurso de sua trajetória, dele se liberta. Antes deste personagem, é fato que já havia essa busca de romper com o passado aprisionador, e o final de *Matéria de memória* nos trazia Tino, Selma e João agindo, cada um em uma direção e de alguma forma – um tanto gratuita, outro tanto desesperada –, para tentar romper com o passado: Tino, como mencionamos no primeiro capítulo, escolhe se casar com Enedina, selando seu afastamento de Selma; esta, ao que tudo indica, aceita o pedido de casamento que lhe fizera um desconhecido no avião, no voo Lisboa/Rio, em atitude de idêntica finalidade, qual seja, esquecer Tino; e João, filho de Selma, funcionário exemplar, assina em sua folha de ponto como Edmond Dantès, depois do episódio em que fora preso por uma confusão da polícia. Mas, como também comentamos no capítulo 1 e como evidenciou Raquel Illescas BUENO (2008, p. 115 e 135), a atitude final desses três personagens pode ser interpretada de mais de uma maneira, antagônicas entre si inclusive, e a que é tomada por João, por exemplo, aproximando-se intertextual e ironicamente do protagonista do romance *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, configura-se como “uma atitude [...] quase infantil, autodestrutiva”, muito mais que como uma escolha consciente e/ou deliberada.

Ao pensarmos em *Informação ao Crucificado*, todavia, o parentesco com *Pessach*, neste campo das relações com o passado, parece maior, ainda que de início pareça bem difícil vislumbrar relações entre eles, separados não apenas por alguns anos,

como também pelo enfoque. Em um a representação da crise do seminarista, em outro o intelectual diante da questão do engajamento. Em ambos, contudo, a figuração do protagonista colocado na situação inarredável de efetuar uma escolha. E se a escolha, desde *O ventre*, era algo difícil a tais personagens, nestes dois romances sua necessidade assoma irremediavelmente. João Falcão não pode seguir em frente fingindo ter escolhido se não escolheu de fato. Ele sabe que só poderá permanecer no seminário se suas dúvidas forem sanadas e ele se sentir encontrado consigo mesmo e com a fé. Se elas persistirem, como persistiram, ele precisava sair, em um dilema que foi arrastado ao longo de quase dois anos.

Em *Pessach*, a dúvida e a escolha voltam ao cerne da ficção de Cony, mas desta vez o foco não é mais a questão religiosa. Paulo não tinha dúvidas, estava resolvido – a não se envolver com nenhum grupo, isso nem era uma questão para ele. Entretanto, a questão surge em sua vida de forma imprevista e se configura de tal maneira que ele não consegue passar por cima e fingir que nada acontecera. Depois de tocado por ela, tem que resolver o que fará, e a necessidade da escolha se insere no cerne da obra, na qual o rompimento com a vida pregressa – e com 40 anos de vida – parece em certa medida ainda mais intenso do que o que se dá em *Informação*, e isso por mais de uma razão. Uma delas é de fato a própria diferença de idade entre ambos os personagens: João Falcão estava, socialmente, na idade considerada adequada para efetuar escolhas acerca de sua trajetória de vida; ao passo que Paulo estava justamente naquilo que – na altura da escrita e publicação do livro, em especial, pois as coisas parecem haver mudado um pouco neste quesito hoje em dia – era chamado de “meia-idade”, quando se espera do indivíduo que já tenha alcançado o que queria em sua vida e esteja em certa posição de equilíbrio. Talvez por isso o caminho de Paulo seja mais surpreendente e impressionante. Mas, também, talvez porque ele não nos conte as idas e vindas do pensamento, as hesitações e angústias que tanto marcam João Falcão, e sim uma escolha que é feita “na ação” e sem que o personagem a perceba com nitidez, abrindo sua narração para nos contar o “depois” da mudança, quando o personagem já é outro, diferente, situação que não se configura em *Informação*. Neste romance, ademais, é praticamente desde o princípio de seu diário que João Falcão nos faz ver que vivencia uma crise da qual só sairá tomando a decisão da tonsura ou do abandono do seminário, enquanto em *Pessach* Paulo procura não evidenciar desde o início que estava em um momento de reavaliações em sua vida e, se reconhecemos que ele está buscando efetuar um balanço do que já viveu, à primeira leitura é difícil supor que o convite recebido no

começo do enredo irá adquirir uma proporção tal a ponto de levá-lo a modificar tanto sua vida.

Ademais, em *Informação ao Crucificado* a decisão tomada pelo protagonista leva-o a afastar-se daquele universo que lhe era tão caro, ao passo que em *Pessach* o processo é, por assim dizer, inverso, na medida em que Paulo estava distanciado de qualquer grupo, valorava negativamente aquele grupo político, mas nele adentra, inesperadamente. Seu posicionamento é o de se envolver – e aqui não podemos deixar de destacar que o primeiro sentido de “envolver” é o de “cobrir com invólucro”, “embrulhar”, como pontuou também Raquel BUENO (2008, p. 62), ou seja, tudo que os personagens de Cony não desejavam²⁹ –, e não o de recusar, ou abdicar, ou se abster, daí também muito de seu caráter diferenciado perante a ficção precedente de Cony. E, muito especialmente, enquanto o processo de escolha dilacera João Falcão, a escolha quase casual de Paulo se configura não como um peso (de um passado que o ex-seminarista sentia que levaria pela vida afora), e sim como um alívio, por libertá-lo de seu passado que estava, como vimos, tão esvaziado de laços e sentido.

Pessach: a travessia e *Informação ao Crucificado* parecem mesmo ter mais de um aspecto que nos leva a pensá-los em termos comparativos, e a crítica também já notou essa proximidade entre eles. Malcolm SILVERMAN (1982), por exemplo, em sua leitura da obra ficcional de Cony, procurou pensar no quarto romance do autor como próximo a *Pessach*, a partir do critério da presença de traços autobiográficos do autor – o que não deixa de fazer sentido, mas nos parece pouco relevante diante destas outras semelhanças estruturais apontadas. Já Renato LESSA (s.d.) sugeriu um elemento bastante significativo a relacionar ambos os livros: a valorização, por parte dos protagonistas, da questão dos *motivos interiores* para as escolhas que se veem confrontados a fazer. João Falcão argumentava que evitava o pecado não por “obediência à autoridade externa”, e sim porque se baseava “no princípio da coação interior”, um “motivo interno” que acabou por dar “vazão à dúvida e à descrença”. Nos termos do personagem (CONY, 1966, p. 47), especificamente, havia sim algum temor com relação ao pecado, mas essa não era a principal razão para evitá-lo, e sim o sentimento de “uma coação interior que me obriga a evitar o pecado e a me arrepender quando o pratico. Mesmo que não houvesse sanções, mesmo que o certo fosse praticá-lo, ainda assim o evitaria”.

²⁹ Especificamente, a autora lembrou que “Embrulhar vem de uma forma latina tardia, *involucrare*, formada a partir do substantivo clássico *involutum*, derivado do verbo *involver* e convive, na língua portuguesa, com o verbo *envolver*. Noutro sentido, *embrulho* quer dizer confusão, embaraço, o mesmo sentido de *embrulhada*. Do italiano, vem o vocábulo *imbróglio*: situação confusa, embaraçosa”.

Paulo Simões, a sua vez, ao se ver embrulhado, questiona as razões *interiores* para seguir envolvido com aquele grupo. E em seu percurso, termina de fato por se *libertar* – e é assim que ele se sente – de seu passado, rompendo-o por completo, uma vez que os vínculos que, apesar de esvaziados, ainda lhe importavam, acabam por ser rompidos: ele se “desinveste” da responsabilidade para com sua filha, ao confiar que o pessoal de sua editora saberia protegê-la; Teresa era apenas, e como já observamos, uma relação sem maiores compromissos; Laura, sua “dourada algema” (PESSACH, p. 80), não somente já era passado no presente da narração, como é em certa medida substituída por Vera; e até seus pais também parecem “liberá-lo”, e quando ele passa em São Paulo, para comprar as passagens e rumar para o Sul, recebe a notícia, estampada no jornal, de que ambos estavam mortos. Sua vida passada praticamente deixa de existir, e ele realmente penetrara em outra vida, outro tempo.

Como não é difícil perceber pela análise trilhada até aqui, Paulo Simões, na primeira parte do romance, estava bastante afinado com seus predecessores, ao menos por um prisma mais aparente, e suas andanças pelo Rio de Janeiro, cumprindo a série de visitas programadas para aquele dia especial de seu aniversário e refletindo sobre sua própria vida e ausência de perspectivas, tinham tudo a ver com a forma como costumavam se desenrolar os romances de Cony. É ao passarmos à leitura da segunda parte de *Pessach*, porém, que esse Paulo que conhecíamos, esse Paulo que parecia José Severo, que parecia Tino, Cláudio, Luís, parece ir ficando para trás, cada vez mais para trás, num passado distante – embora houvessem transcorrido apenas poucos dias –, em um outro tempo do qual ele mesmo parecia haver perdido a chave para sua compreensão. Não que o Paulo de “A travessia”, a segunda parte do romance, perca todas as suas características que vinham de “Pessach (A passagem por cima)”; ele não as perde – e isso talvez espante mais o leitor, ao mesmo tempo que o envolve a seguir adiante na leitura –, e assim é, por exemplo, que ele continua por muito tempo manifestando seu ceticismo diante daquele grupo, continua também com seu ponto de vista irônico, com suas reservas, com sua busca de conforto, de comodidade, e de se marcar como diferente daqueles com quem convivia. Mas, se permanece assim, se mantém acesa em nossa memória a noção de que, sim, aquele era Paulo Simões, subrepticiamente ele se transformava e cada vez mais se incorporava de fato ao grupo – e ao fazê-lo, ele se diferenciava não apenas do que fora no passado, ou seja, dele mesmo, Paulo Simões, mas também de seus antecessores conyanos.

Durante a fuga, ademais, Paulo perde a noção do tempo, pela própria situação em que estava. Assim, por exemplo, depois do primeiro combate, deseja descansar um pouco mas não consegue, tamanha a excitação pelo que acabara de viver, fazendo-se as interrogações a seguir (PESSACH, p. 293-4):

Há quanto tempo estou fora de casa? Há quantos anos eu fiz quarenta anos? fiz mesmo quarenta anos ou não tenho mais tempo, sou eterno? Quem sabe se não morri, massacrado também em Capão Seco, e minha alma vagueia nestas estradas frias, enlouquecida e penada, sem coragem de aceitar a realidade da morte, do nada?

Mesmo antes de iniciada a fuga, na fazenda em Capão Seco, no Rio Grande do Sul, Paulo tece algumas observações sobre esta perda da noção temporal, recheadas por sua costumeira ironia. Diz ele, ao ver que seu carro, que lhe tinha sido confiscado na primeira fazenda onde se metera com Vera, estava ao alcance de sua vista (PESSACH, p. 251-2):

Não boto os olhos em cima do carro há mais de uma semana, a vida lá fora continuou e eu penetrei num tempo sem tempo, num espaço estanque e compacto, feito só de presente, presente que é uma presença constante, imutável, indestrutível. Posso concluir que afinal entrei dentro do Tempo – e que os anos, os calendários e os relógios são escamoteações para os que vivem fora do tempo, e por isso, precisam medi-lo. Aproximo-me da Eternidade: eis! Mas estou fazendo filosofia, péssima e barata filosofia, os tempos não são propícios ao vão filosofar, ainda que a filosofia seja útil para passar o tempo.

Ironicamente ou não, o fato é que ele entrou em um mundo que era bastante diferente do seu, em que a própria contagem do tempo ganhava outros sentidos e dimensões, e seu passado de escritor, de pai de Ana Maria, de ex-marido de Laura, de amante de Teresa, de filho de Joaquim e de sua velha mãe perde-se como passado, um passado que se fecha em si e que não pode nem mesmo assombrá-lo. Ainda que haja muita ironia nesta passagem, as situações em que se envolve o personagem efetivamente impõem-lhe uma preocupação constante, de sobrevivência, com o que se vai fazer a cada minuto, que é formulada uma noção de um tempo sem tempo, de um tempo em que o que conta é cada segundo presente – mais um de vitória da vida e não da morte –, muito mais do que o que se irá ou não fazer no futuro. E isso muito embora não se possa negar que havia no grupo, e que passa a haver em Paulo também, uma espécie de orientação para o futuro.

Se pensarmos essas questões para Álvaro, vemos que ele, contrariamente à maioria dos personagens do autor, não é obsessivo com seu passado, não demonstra

saudades nem parece conferir a esse passado alguma importância – e quase nada sabemos de sua vida pregressa. E, do pouco que sabemos, muito pouco parece ter ainda alguma validade para seu presente. Sabemos, por exemplo, que ele nunca gostara dos muitos nomes usados para designar o que, para ele, era mesmo e simplesmente “pau”, assim como ficamos sabendo as circunstâncias que lhe motivaram a escolha do nome para o seu; pinceladas extremamente rápidas de sua adolescência – quando ele faz menção a “um esporte muito em voga nos meus tempos de menino mas que caiu em desgraça por falta de estímulo (a Confederação Brasileira de Desportos nunca o enquadrara em seus estatutos)” e, principalmente, por falta “de bananeiras, que não mais crescem nos quintais desta cidade”: o tal esporte que, anos e anos depois, acabou por dar origem ao título de uma coletânea de crônicas de Cony, *O harém das bananeiras*. Como se recorda Álvaro (PILATOS, p. 7):

Fazia-se um buraco no caule das ditas, os meninos mais crescidos ali metiam o pau, esfregavam-se compenetradamente, e gozavam. Eu não conseguia gozar, metia o meu toco e gostava de sentir o contato viscoso e macio que envolvia o meu pau. Perguntavam se estava gozando e eu mentia, dizia que sim.
— Então, por que não está gemendo?
Passei a gemer, agarrado nas bananeiras, e ninguém gemia melhor e com maior veracidade.

Na crônica que deu nome à coletânea, a narrativa é um pouco diferente. Depois de dar exemplos variados acerca da “primeira vez”, sobretudo do ponto de vista masculino, o cronista chega ao Lins de Vasconcelos – bairro também referido em *Pilatos*, aliás, numa rara alusão, neste romance, a algum elemento da biografia do autor, diferentemente do que ele costuma fazer em suas outras obras – e às bananeiras, recordando que lá elas eram muitas, e era “rara a casa que não tinha quintal e raríssimo o quintal que não tinha bananeiras”. Os termos com que começa a falar delas até se assemelham aos usados em *Pilatos*, mas aqui tudo é muito mais sutil, menos explícito, mais delicado, se assim podemos dizer (CONY, 1999b, p. 26): “O negócio vinha de geração em geração: fazia-se um buraco no caule da bananeira. Um caule macio, úmido, viscoso. Cada um tinha sua própria bananeira”. Nada há da rudeza de Álvaro (PILATOS, p. 7): “Lembro que me ensinaram a foder bananeiras”. E o cronista, diferentemente do narrador mutilado, observa que “era muito garoto” para se “dedicar àquele passatempo” (CONY, 1999b, p. 26). Os rumos de sua memória, no entanto, se não levam ao aprendizado da mentira e do fingimento, como no caso de *Pilatos*, terminam na

violência praticada entre os próprios meninos para o domínio da maior extensão possível de bananeiras.

Mas, voltando às parcas memórias de Álvaro, ele fala ainda de outro episódio de iniciação sexual, com uma menina, e logo chega ao atropelamento. Quando sai do hospital e vai para o quarto em que morava, descobrindo-se sem teto, procura sem sucesso reaver suas coisas com a proprietária, concentrando-se no esforço de conseguir ao menos um objeto específico que ele trazia sempre consigo, nas “inúmeras e inesperadas mudanças” (PILATOS, p. 21) pelas quais já passara: um quadro que ele mesmo assumia como “inútil”, dado que nunca o colocara em nenhuma parede e que acabava por ficar sempre embaixo de sua cama. Ainda assim, tentou negociar ao menos aquele quadro, com “andorinhas voando simetricamente em cima de uns telhados” (PILATOS, p. 20-1) – uma imagem de sua inútil e submersa liberdade, com ecos de algum desejo de organização e simetria em sua vida? –, logo desistindo. Como ele diz (PILATOS, p. 21): “Já tinha um embrulho para carregar. Acrescentar um quadro de andorinhas ao quadro de minhas desgraças seria mais do que uma extravagância, mas um pleonasma”.

Sabemos, ainda, que ele já vivera a experiência de não ter lugar nenhum para ir, porém não exatamente daquela forma, tão radical; ou que ele não gostava nunca de pedir informações; ou que ele conhecia casas de penhores, o que indicava que já fizera uso delas; que frequentara a Lapa e seus cabarés; e pouco mais que isso. Quase nada é substancial nestes elementos que podemos pinçar, aqui e ali, como alguma existência pregressa de Álvaro. Um dos pontos que parece se distanciar um pouco desses elementos todos é justamente a náusea, sobre a qual já falamos no primeiro capítulo, mas não pensando no caso deste romance. E nele ela também se faz presente, a mostrar como este narrador-protagonista, vivendo uma história assombrosamente mais terrível que a de seus predecessores, aparentava-se e muito com eles. Assim, prestes a ir embora da residência da funcionária da casa de penhores que lhe pagara para ver Herodes no vidro de compota, ele nos diz que ela (PILATOS, p. 44):

Queria se ver livre de mim – no que coincidia com o meu desejo, pois eu também queria dar o fora, não por medo da outra mulher que iria chegar, mas por náusea. Náusea do cheiro de alfazema, náusea daquele quarto abafado, náusea até mesmo daquele colchão macio que me descansara e ao qual eu deveria estar grato. Isso sem falar na verdadeira náusea das mãos, as mesmas que haviam masturbado a vulva daquela mulher medonha. *E outra náusea maior, que sempre ficava em mim, depois de tudo.* (grifos meus)

Como se vê, seu passado é praticamente ausente de sua narrativa, e parece que, tendo vivido uma ruptura tão grande, intensa e profunda, nada que a tenha antecedido pode incomodá-lo, e ele tenha se transformado, praticamente, em um ser que é puro presente, um presente que lhe veio, vazio e terrível, depois da mutilação, mudando-lhe a vida de forma tal que não lhe era mais possível sequer rememorar algum passado. Como se o passado de nada mais lhe importasse, não lhe servisse para nada, pois ele jamais teria como estabelecer elos efetivos com o que vivera. O laço que portava era apenas um símbolo frágil do que fora – uma mecha de cabelo do bebê que a mãe guarda, ou o cordão umbilical, como memória da união visceral entre mãe e filho, ou ainda o dente de um filho, e tantas coisas mais que se guardam, como o cabelo comprido que se cortou –: o pênis dentro do vidro de compota, que ao final nem sentido mais lhe faz.

É interessante pensar, nessa direção, que a hesitação que o narrador manifesta ao começar sua história propriamente dita, depois do preâmbulo com o assassinato de Dos Passos, quanto a onde situar a origem dela, parece ainda mais significativa. Em um passado que se perdeu, como saber quando tudo começou? Teria sido ao resolver nomear o próprio pênis? Se não o tivesse feito, teria ele vivido algo diferente? Ou tudo teria começado, como ele acredita, com sua descoberta de que tinha um falo entre as pernas? Mas, poderíamos nos perguntar, se ele não o tivesse “descoberto”, algo teria mudado?

Um dos elementos de maior choque que o livro nos provoca é que nem mesmo esta ruptura sofrida parece chegar propriamente a incomodá-lo – ou, talvez, mais correto seja dizer que ele procura encobrir inclusive de si próprio a angústia que o assola, de forma ainda mais cruel do que a que se serve José Severo, outro personagem do escritor que também procurava não dar vazão a seu sofrimento. E não há, tampouco, alguma noção que se projete, com esperança, para um futuro, alguma noção de que o futuro seja diferente; Álvaro sabe que seu futuro é um fiapo de algo que dificilmente vai ser melhor do que o presente – para não dizer certamente.

Nesse sentido, *Pilatos* parece uma espécie de retomada ainda mais radical do princípio que o escritor manifestara nas orelhas de *Balé branco*, de condenação de seus personagens à vivência infinita dos mesmos conflitos já vividos. E assim, Álvaro seria aquele que manifesta ainda mais consciência dessa condenação, procurando, a seu modo, aceitá-la, com a maior resignação possível – esforçando-se mesmo por não pensar (PILATOS, p. 125): “Com o tempo, eu conseguira obter a perfeição de não pensar em nada”, diz ele, a certa altura de sua temporada na prisão.

“Nada melhor do que viver no meio do neutro”

COMO TAMBÉM VIMOS NO PRIMEIRO CAPÍTULO, desde José Severo que os personagens de Cony buscavam não se envolver com os problemas do mundo, desejando alcançar uma posição de neutralidade que os preservasse do sofrimento, aprisionando-se, se preciso fosse, em uma concha, um quarto, uma cela, como a frase de Severo, de que citamos aqui um fragmento, e que seguia especificando este “neutro” como “nem mar nem terra, *estreito espaço* apenas” (CONY, 1987, p. 78, grifos meus). Desde o início, contudo, esta busca era fadada ao fracasso, pois eles estão no mundo, não há como o negarem e, uma hora ou outra, acabam se vendo perante o inevitável enfrentamento – da dor, do sofrimento. Ainda assim, insistiam nessa procura, como seres que almejavam se desvencilhar dos compromissos, dos envolvimento, dos embrulhos.

Se retomarmos novamente *Tijolo de segurança*, vemos que o princípio deste romance parece exemplificar bem essa característica: o narrador em terceira pessoa nos fala de um homem, o protagonista Cláudio, fechando o portão de sua casa pela manhã e ouvindo de um empregado da boate em frente que havia dado ladrão na rua naquela noite. O comentário do narrador, na sequência, é o seguinte (CONY, 1960, p. 1):

Não se espantou nem se preocupou, estava com sono, dormira mal, Renata tivera pesadelo, gastara parte da noite com a filha ao colo, e agora a lombeira, preguiça de descer à cidade.

Logo, diante da notícia do ladrão, Cláudio pouco se importara, o que, naturalmente, tem a ver com o sono que sentia, o cansaço, enfim – aspectos que, como é possível ver no decorrer do romance, são fundamentais para a caracterização do protagonista. Todavia, a oração deste narrador parece revelar muito do olhar para o mundo dos personagens de Cony, procurando sempre *não se espantarem* (e o próprio verbo “espantar-se” é muito presente em seus romances e em suas crônicas), *nem se preocuparem*, como se tentando permanecer envoltos por uma cortina que os protegesse e amortecesse, em certo sentido, dos problemas do mundo e da dor de viver. Também em *A verdade de cada dia* há uma oração que nos parece outra imagem deste lugar em que se situam os narradores e protagonistas desta ficção. Seu contexto é o fato de que Marcelino, o amigo de Bartoleu, dava em cima da mulher do amigo, mãe do narrador. Vejamos como diz Sebastião, que vê e compreende, não consegue evitar o sofrimento,

tampouco consegue agir efetivamente para modificar aquilo que lhe enfurecia (CONY, 1988a, p. 70):

Ou Marcelino me julgava muito palerma ou muito sábio. Palerma para não compreender o que se passava. Ou sábio para compreender demais e não ligar. O diabo é que eu não era nem uma coisa nem outra. Nem imbecil para não ver o que se passava, nem tão sábio para não me enfurecer com aquela baba que ameaçava emporcalhar tudo.

Seguindo o caminho de seus predecessores, portanto, Paulo Simões procurava ser neutro diante da vida, evitando se posicionar e buscando manter-se só, em sua posição, em seu lugar, mantendo seu *conforto* e *comodismo* – aspectos essenciais de sua vida até os 40 anos que, no decorrer de seu envolvimento com o grupo, perderão paulatinamente sua importância. É nessa direção que ele procurava muitas vezes não se indispor com os outros – ao mesmo passo que às vezes tencionava afirmar polemicamente seus posicionamentos (como no caso da conversa com Sílvio e Vera, ou mesmo na cena com seus colegas na editora) –, manifestando algo que pode ser chamado, para usarmos um termo de que ele faz uso, de “estranha submissão”. Ou seja, aceitava muitas vezes o que lhe pediam sem saber muito bem por que o fazia; ora para evitar prolongar uma discussão, ora porque, talvez, por alguma razão que nem ele mesmo saberia explicar, lhe fosse difícil dizer não diante desses pedidos. Ao cogitar abandonar Sílvio e Vera sozinhos em seu apartamento, e, da garagem para onde fora manobrar seu carro partir para a praia ao invés de regressar à sua casa, valorizando inclusive o fato de estar sozinho pela primeira vez naquele dia que já começara cheio de gente e visitas, o dia de seu aniversário, Paulo acaba desistindo da ideia, porque “uma submissão miserável me atira para a frente e enfrento o meu dia” (PESSACH, p. 23). Ou, em um determinado momento, já na fazenda, sente nojo e vontade de desmanchar o que acabara de combinar com Sílvio – que iria pensar se aceitava ficar de fato no grupo – ao ver, sentado naquele que era o seu próprio carro, um militante do grupo, de nome Peixoto. Logo, porém, sente um “novo e repentino cansaço em mim. Ando até o carro e quando penso que vou dar um grito, entrego em silêncio o bilhete do editor” (PESSACH, p. 202).

E é essa sua característica, justamente ela, essa espécie de submissão aos pedidos dos outros, que o levará a chegar em uma situação tal em que não mais poderá permanecer neutro, em que será praticamente *constrangido* a fazer uma escolha, a manifestar de maneira clara sua posição. Diferentemente de Cláudio, em *Tijolo de segurança*, que ainda podia, ao menos em termos (pois, afinal, como vimos no primeiro

capítulo, era ele o ladrão), manter-se afastado daquilo que preocupava a todos na Ilha do Governador, onde morava, Paulo é “colocado”, por assim dizer, em um determinado contexto em que fica impossível manter-se a distância, neutro, protegido, confortável, cômodo. Ele tem que entrar no mundo, derrubar as barreiras e atravessar o muro que Tino, para tomarmos outro exemplo, havia construído para si, como forma de se proteger. E dizemos que foi justamente sua sujeição aos pedidos dos demais (a qual se fundia à sua neutralidade) que o fez chegar aonde chegou porque foi se pautando nessa espécie de “estranha submissão” que aceitou marcar a conversa com Sílvia, depois aceitou os termos com que ela foi proposta, aceitando, inclusive, a presença de uma terceira pessoa testemunhando tudo, por mais que não se sentisse animado com a ideia (PESSACH, p. 21): “— Bem — *resigno-me* — justamente no dia em que faço quarenta anos preciso ficar esperando que uma moça desconhecida entre aqui em minha casa e me diga qual é o meu problema” (grifo meu). Aceitou ainda o estranho pedido de Vera por uma carona (quando teria todos os motivos para recusá-lo, sobretudo por vir de uma pessoa com quem antipatizara e muito, em uma antipatia recíproca); aceitando, afinal, o pedido de ir até a fazenda, embora intuindo que fazia “asneira ao aceitar a provocação de Vera”, mas sentindo a referida “estranha submissão” que surgia em sua “carne” (PESSACH, p. 136); para, enfim, chegar à situação de “prisioneiro” (PESSACH, p. 149), lá aceitando, às vezes com pequenas demonstrações de contrariedade, as condições impostas, como a entrega da chave de seu carro para Macedo, uma situação em que Paulo se surpreende, em seus termos, “submisso, irritado mas submisso”, a exemplo do que sentia quando entrava em um avião (PESSACH, p. 147): “não gosto mas não posso fazer nada, fico entregue ao aparelho, ao acaso, nem adianta espernear de minha poltrona, não ajudo nem prejudico nada e a ninguém”.

Depois, foi com o grupo para São Paulo, onde teve a oportunidade de fugir, mas resolveu ir mais além, em algo que nesse momento já não podia mais ser chamado de neutralidade nem de submissão, por mais que ele procurasse travestir sua escolha de “curiosidade”. O fato é que comprou sozinho as passagens de avião – sentindo pela primeira vez em sua vida ter uma *missão* a cumprir (e aqui lembremo-nos desta palavra nas crônicas de *O ato e o fato*) –, foi com Vera a Porto Alegre e, de lá, foi até a fazenda, onde o novo chefe, conhecido como “capitão”, fez que ele expressasse com clareza sua posição, ao dizer que Paulo estava aceito no grupo fossem quais fossem seus motivos, mas que era preciso que ele realmente se definisse: aceitava ou não o plano? O protagonista permanecia procurando tergiversar, dizendo compreender a situação, mas

destacando que ainda não decidira e por isso não podia ser considerado “um homem que aceitou” (PESSACH, p. 254). Como o capitão insistia, Paulo acaba manifestando sua intenção de seguir adiante com o grupo, por “curiosidade” ao menos, explicitando, diante de novas perguntas, que estava inclusive disposto a morrer, pois, para ele (PESSACH, p. 255):

— Não adianta estar ou não disposto, a gente sempre morre. Pessoalmente, prefiro morrer na rua a morrer na cama, é até uma frase de um livro meu. Sílvia me citou este trecho quando me fez o convite. A cama é boa para outra coisa, não para morrer.

A conversa prossegue, o capitão dá várias informações sobre os planos de luta, e Paulo, embora dizendo que “no plano pessoal” ainda iria pensar, e que poderia morrer pensando, se fosse o caso, finalmente confirma que *aceitou participar*. E se nos perguntarmos como ele fez tudo isso, como se ligou de forma inarredável àquele grupo de quem, aparentemente, estava a léguas de distância, encontraríamos como resposta uma noção fundamental, a do acaso. Ao menos, é assim que ele procura nos fazer crer, no que constitui um de seus mais visíveis esforços como narrador, pois, no decorrer do enredo, intenta mostrar a si mesmo que se envolvia com aquelas pessoas de forma meramente casual e, inclusive, equivocada, em uma “série de equívocos e acasos” (PESSACH, p. 143) – e é importante assinalar que essa ênfase na casualidade coaduna com seu modo de ser, com essa espécie de submissão aos outros, na medida em que tal submissão o deixa aberto a ser como que levado pelos outros, arrastado pelos acontecimentos, mais do que a escolher de maneira consciente e plena o que quer fazer. Ao marcar a conversa com Sílvia – supostamente apenas por engano e acaso marcada para o dia de seu aniversário –, Paulo teria dado início a esta sequência de episódios que se sucedem em grande velocidade; ele teria dado o primeiro passo e os outros teriam sido, de alguma forma, espécies de extensões e sucessões deste seu primeiro ato, em um ambíguo mecanismo de acasos e escolhas, acasos que são escolhas, e escolhas às vezes meio ao acaso. A cada novo passo, sempre havia a possibilidade da escolha e era ele que optava por prosseguir, por se deixar levar como ao acaso, surpreso e inconformado inicialmente, resignado a seguir, e depois curioso.

Se o fato de o “engajamento” de Paulo ser praticamente casual é algo que chama a atenção, conferindo ao romance (e ao próprio protagonista) um sabor de aventura rumo ao desconhecido, que atrai e fascina, seus predecessores já pareciam há muito moverem-se pelo acaso, por não terem projetos. Por conseguinte, também nessa direção

sua trajetória não deixava de representar uma continuidade com relação a seus predecessores, mas é importante ressaltar que em *Pessach* foi conferido um lugar de maior relevância ao acaso, tendo em vista que figurar um personagem em uma situação tradicionalmente vista como originada de uma decisão consciente e deliberada, mas que aqui parece ganhar corpo pela casualidade, provoca grande estranhamento, jogando um foco de luz ainda maior na esfera das razões e motivos que levam ou não a determinadas escolhas, no quanto há de decisão livremente assumida pelos seres, e do quanto há de circunstância – em um questionamento, afinal, que nos parece lançar ainda mais luz sobre algo que está no cerne da ficção do escritor: até onde se pode dizer que se é ou não livre? O que significa dizê-lo? Ser livre é não escolher, é poder não se vincular a nada? E como fazer quando não é possível não se vincular?

Fiquemos no momento com a noção de que Paulo procurou o mais que pôde fugir à definição de sua posição, mas continuou no barco, abandonando sua neutralidade no próprio campo de suas atitudes, por mais que suas palavras não acompanhassem sua ação. Ao fazê-lo, ao aceitar seguir o que se lhe aparecia pelo caminho, esforçando-se para se (e nos) convencer de que tudo não passava de acaso, colocou-se ele mesmo em uma situação tal em que não mais havia a possibilidade da neutralidade, pois de nada adiantava dizer que não havia se decidido – como ele o faz – se suas atitudes demonstravam envolvimento com o grupo, e é isso que, ao final, acaba valendo mais.

Já Álvaro parece, por um lado, um regresso à neutralidade, se pensarmos em seus predecessores. Mais que um regresso, talvez, ele se configure como uma busca de aprofundamento dessa neutralidade, se é possível dizê-lo assim, pois parece tentar ser ainda mais neutro do que seus antecessores, manifestando uma submissão ainda maior por Dos Passos e querendo mesmo que o companheiro decida seus próprios passos, como podemos ver em sua primeira ida à casa do amigo (PILATOS, p. 73): “Mais uma vez ele tomou o meu silêncio como aprovação, e, na realidade, de tanto eu ficar calado, Dos Passos ia tomando conta do meu destino e do meu pau”, a exemplo do que ocorrera logo ao se conhecerem, pouco antes, no banco da Cinelândia, quando a reação de Álvaro diante da aproximação do outro fora a de nada falar, ocultando sua contrariedade e assim possibilitando que Dos Passos lhe contasse sua história e que a própria história dos dois principiasse. Contudo, sua relação com Dos Passos é complexa, na medida em que, se aceitava o que o amigo lhe propunha e o direcionamento que este ia dando à sua vida, desempenhava também certa autoridade sobre ele, como vemos nos grotescos episódios das masturbações seguidas que lhe impunha.

Logo, a submissão aos acontecimentos, que vinha de José Severo e é tão importante, como acabamos de ver, para a construção da verossimilhança do percurso de Paulo, é também fundamental em Álvaro, que se deixa seguir Dos Passos tão completamente que nos dificulta delinear se o faz com vontade, como uma espécie de escolha, ou como se não lhe restasse outra escolha, a exemplo do próprio Paulo (que, no entanto, acaba por reconhecer que era ele quem agia). Antes mesmo de conhecer Dos Passos, quando ainda estava no hospital, depois de ser atropelado, verificamos que o protagonista de *Pilatos* não questiona nada, nem os médicos ou a direção do hospital, não procurando saber o que se passara e por que haviam feito, afinal, o que fizeram com ele (PILATOS, p. 15-6):

De minha parte, desanimei de saber por que haviam feito aquilo comigo. Todos os dias, em todas as partes do mundo, milhares de pessoas são atropeladas e, que eu saiba, não perdem pau e culhões por causa disso. Um doente, no leito ao lado do meu, havia sido escrevente juramentado não sei aonde e me garantiu que eu podia mover uma ação contra o Estado ou contra o hospital. Ora, eu não ia mover nada, desde que conseguisse mover-me em paz. Para ganhar o processo, teria de fazer provas, exhibir a juízes as minhas virilhas vazias, os jornais talvez se interessassem pelo caso – no fim, seria pior para mim. Além do mais, um injustificado orgulho me lembrava um fato idiota: pau não tem preço.

Ele chega a pedir explicações sobre o destino de seus testículos, que não estavam no mesmo vidro de compota em que haviam posto Herodes, no entanto nunca questiona as razões nem exterioriza o sofrimento sentido – e isso é das coisas que mais impressionam neste romance, o modo como o personagem encara os acontecimentos com absoluta resignação, como um fato dado contra o qual não adiantaria fazer nada, por isso até se desesperar era inútil. Evidente que não há alegria pelo que lhe aconteceu, mas ele tampouco dá vazão à raiva ou à dor, e sim procura fazer do ocorrido um fato normal, inarredável, irreversível e incorporá-lo à sua rotina. Seu sofrimento é tão interiorizado que quase desaparece, fazendo que sobressaíam a crua constatação dos fatos e, sobretudo, a apatia.

Este personagem, que tinha até um nome para seu pênis, trata com uma naturalidade tal o que se passa com ele, um fato que seria desesperador a qualquer um, que assume o ar de uma grande e absurda indiferença. Não pede explicações, não deseja entender por que o mutilaram, nem o que teria acontecido exatamente por ocasião de seu atropelamento. A única coisa a respeito da qual pede esclarecimentos é, reiteremos, com relação ao destino físico de seus testículos, pois Herodes estava ali, a seu lado,

“inteiro” até onde isso ainda lhe era possível, mas sobre aqueles ele não tinha a menor informação. Em verdade, sequer havia se preocupado com eles, e só o fizera porque chegara à mesma enfermaria em que estava um paciente reclamando que haviam cortado os seus, o que lhe fez perceber que ele também não tinha nenhuma informação a respeito. Álvaro berra por tais informações, mas só o que obtém é uma injeção que o faz dormir e, depois, não perguntar mais nada.

Por conseguinte, em *Pilatos* não há a tortura interior vivida por João Falcão, em *Informação ao Crucificado*, ou por Tino e Selma, em *Matéria de memória*, por exemplo. Sofrida a violência física brutal e inexplicável, é como se morto fosse inclusive o próprio espaço para se torturar. Depois da mutilação, o que lhe resta é tocar em frente, mesmo que sem saber para onde ir e mesmo com seu andar cambaleante e desequilibrado, precisando fazer esforço para se manter em pé, “sem quedas e vacilações” (PILATOS, p. 18) – em contraposição à imagem de equilíbrio que Cláudio e Luís, em *Tijolo de segurança* e *Antes, o verão*, respectivamente, transmitiam aos outros. Sua tortura e dor são tamanhas que ele as sufoca dentro de si quase por completo, não lhes dando vazão, como se nada sentisse, como se houvesse atingido o grau máximo da neutralidade e indiferença diante da vida e do mundo que os protagonistas de Cony, desde o princípio, pareciam almejar alcançar. Em *A verdade de cada dia*, por exemplo, Sebastião, o narrador, procurava aceitar o que vivera, assim como seu padrasto, mas a verdade é que ambos sofriam muito e ainda estavam em busca de conseguir passar uma régua efetiva sobre o passado recente, uma busca que sabiam ser infrutífera. João Falcão, a seu turno, ao narrar em seu diário suas idas e vindas com relação ao que fazer, que atitude tomar, sair ou não do seminário, atormenta-se constantemente com isso, como vimos. Ao final ele toma sua decisão, mas sabe que irá carregar este passado consigo para sempre, com dor e saudades.

Nesse tocante, Álvaro parece assim um aprofundamento e radicalização da *indiferença* que já caracterizava José Severo – indiferença sobre a qual se deteve Kleber Pereira dos SANTOS (2008, p. 85), pensando-a a partir das características da ficção existencialista e observando, por exemplo, como:

De certo modo, a indiferença é um dos comportamentos de má-fé pelos quais o ser busca preservar a liberdade de sua consciência da ação petrificadora da consciência dos outros, ou seja, é uma forma – fadada ao fracasso, segundo Robert Campbell em *Jean-Paul Sartre ou une Littérature Philosophique* – do sujeito ter a ilusão de anular o olhar de medusa da existência alheia sobre a sua liberdade.

A indiferença faz desses personagens seres “alheios à criação de laços com o mundo”, como “seres sem essência, a meio caminho do caso extremo do homem absurdo e da massa alienada formada por homens sem pensamento e sem sentimento” (SANTOS, 2008, p. 85). José Severo já agia e sentia muitas vezes – e Cony, ao revisar o romance, especialmente a partir da 12ª edição, de 1998, também intensificou muito esta caracterização – como se estivesse em uma peça de teatro, como se sua vida fosse uma representação para si mesmo, como também assinalou Kleber Pereira dos SANTOS (2008, p. 86), exemplificando com o episódio da acusação do diretor do colégio e do marido traído ao jovem Severo, que nos é contado como se fosse “uma pantomima sem relação alguma com sua pessoa”; com o episódio da “aparente falta de surpresa” de José quando Helena lhe conta de sua gravidez extraconjugal; e, o que é mais chocante ao leitor, com a “reação ou falta de reação” de José “ao descobrir o corpo do irmão morto”, suicida, na banheira de sua própria casa. Logo, se já José Severo mantinha “uma relativa distância emocional ao abordar sua própria vivência, tanto ao tratar dos acontecimentos ruins como dos relativamente bons” (SANTOS, 2008, p. 86), esta distância é extremamente ampliada no caso de Álvaro, e isso tanto porque seu drama parece absurda e imensamente maior, quanto porque seu aparente alheamento e apatia diante de tal drama é ainda mais estarrecedor aos leitores.

Sua indiferença é tal e tamanha que são pouquíssimas as ocasiões em que consegue dar vazão ao que sente, como em um momento, na cela da prisão, diante de uma sordidez sem tamanho, quando ele nos diz (PILATOS, p. 107): “Foi então que, certa noite, quando fazia muito calor e todos dormiam, eu acordei de repente e comecei a chorar”. Ao contrário, em grande parte da narrativa ele parece justamente aceitar o caráter de *condenados* que pairava sobre os personagens de Cony e que mencionamos há pouco, caráter este cuja origem se situa, novamente, em *O ventre*, romance em que José Severo não apenas aceita os acontecimentos que vão surgindo em seu caminho como parte de seu “destino de filho de ventre equivocado”, como também manifesta submissão, resignação e uma espécie de abnegação em face dos pedidos e solicitações dos outros, mesmo os mais descabidos. José aceita, por exemplo, o pedido feito por seu irmão, para que tomasse conta de Helena enquanto ele viajava à Europa, ou vários pedidos feitos pela própria Helena, sobretudo o de acompanhá-la para que ela ocultasse a gravidez adúltera. É interessante, neste momento de nossas reflexões, termos em mente que o próprio CONY (*apud* PIZA, 1999) reiterou mais contemporaneamente sua predileção por este caráter de condenação, ao comentar que se interessa pelo “prosaísmo

mesmo, a vida do menino urbano, do homem que está condenado mas merece amor”, e complementar: “É como o carrasco que beija a testa da vítima antes de guilhotiná-la”.

Mas se José já carregava este peso de condenado pela vida, no caso de Álvaro é como se ele houvesse recebido uma condenação muito mais terrível, que lhe vem sem que soubesse por que ou para quê. Uma condenação que lhe parece desproporcional a qualquer crime ou ato que possa ter cometido – e já Sebastião, em *A verdade de cada dia*, falando sobre a conjunção de fatores que teriam propiciado seu nascimento, observara que “seria exagero da vida castrar-me tão cedo assim” (CONY, 1988a, p. 29) –, que lhe parece grande demais, mas que ele não chega a questioná-la de fato, muito menos a se revoltar contra ela. Há apenas uma rápida e passageira indignação, e ele logo passa a lidar com o fato de modo a assimilá-lo à sua vida, a que ele fizesse parte de sua rotina – até onde sua vida permitia que tivesse alguma rotina, é preciso observar também. Quando está na prisão, depois das enrascadas em que se meteu por obra de Dos Passos, Álvaro acentua esta noção de uma condenação maior que qualquer possível crime/pecado cometido, ao dizer (PILATOS, p. 123):

Pois os dias se passavam, e nós sabíamos que a prisão era um castigo que havíamos merecido por alguma falta, mas não tínhamos noção exata da falta que havíamos cometido. Dos Passos e eu havíamos entrado numa simples embrulhada, cuja culpa alguns dias de cadeia ou uma boa surra talvez resgatassem.

Álvaro não deseja, como, por exemplo, Betinha, de *Balé branco*, vingar-se do mundo. Na verdade, é como se ele não desejasse mais nada, apenas vivesse, e tocasse em frente. No entanto, parece saber que, ainda que procurasse ser neutro, os fatos são testemunhados por nós, e as mãos se sujam mesmo se não fizermos, propriamente, nada. Nesse sentido, dá forma a uma neutralidade que parece ter ao menos certa consciência de seus limites e de sua impossibilidade – diferentemente de Paulo, que é constrangido a escolher mas permanece quase até o final defendendo seu direito de não fazê-lo, de permanecer neutro.

De liberdade e prisão

VIMOS QUE PAULO ACABA POR SAIR de sua posição de neutralidade e de submissão aos outros até mesmo por haver se deixado levar como ao acaso, conquistando sua autonomia mediante seu envolvimento com um grupo. Vimos também

que Álvaro almejava atingir uma posição de neutralidade plena, chegando a desejar entregar seu poder de decisão para os outros (em especial para Dos Passos), porém, ao final do romance, não há mais Dos Passos em sua vida e é ele quem tem de seguir por conta própria. É importante pensar um pouco mais, neste momento de nossa trajetória, como os polos liberdade/prisão, tão decisivos para a ficção de Cony, se conformam nestes dois romances, *Pessach* e *Pilatos*.

Pensando primeiramente em *Pessach*, vemos que Paulo era um sujeito que atribuía importância à noção de liberdade, como podemos perceber por algumas de suas falas ou comentários. Levando a vida que levava até seus 40 anos, ele se sentia, de um modo ou outro, *livre*, conforme se pode deduzir do trecho a seguir, cujo contexto é sua reflexão sobre as razões pelas quais um antigo plano de romance não havia saído da esfera das ideias (PESSACH, p. 80):

Mesmo porque a grande *motivação* – *cortar os grilhões* – fora superada em meu plano pessoal. *Rompera meus grilhões interiores* – tantos (Laura – dourada algema) – e se não chegara a terra alguma, *pelo menos me sentia livre*. (grifos meus)

O narrador não chega a fornecer muitos detalhes sobre o que significava para ele essa sensação de liberdade e, se do trecho até poderíamos deduzir que ela se relacionaria à sua ausência de vínculos e de amarras – poderíamos, por exemplo, pensar que Paulo sentia haver rompido o “tijolo de segurança” que aprisionava e imantava seus predecessores –, o fato é que não se trata exatamente da proclamação de estar acima e além dos vínculos com os outros (ainda que isso também esteja lá, parece-nos – como vimos no início, quando falamos de suas relações com os outros), e sim de uma espécie de sensação interior de ser e de estar livre, de não depender de nada nem ninguém, que não está vinculada a uma situação específica, mas a um estado, como ele diz para Sílvio (PESSACH, p. 200):

O caso de Laura nada tem a ver com a minha liberdade. No sentido em que eu emprego a palavra, a liberdade é mais que uma conquista: é uma natureza. Mesmo encerrado num sarcófago, eu serei livre, entende?

Por um lado, poderíamos imaginar que ele traduziria liberdade de forma semelhante à leitura de Sartre, ou seja, usando aqui uma linguagem bastante chã, diríamos que a entendia como a natureza do homem a que não se pode escapar, a que se é condenado a enfrentar. Entretanto, a noção de liberdade de Sartre traz como corolário a necessidade de o indivíduo fazer, a cada passo, a escolha de para aonde irá. A

liberdade é plena, absoluta, e, sempre, de acordo com as condições em que se encontra o indivíduo, ele a exerce por meio das escolhas que faz. Como se vê, a própria noção de Paulo de que será livre mesmo em um sarcófago, explicitada por Cony na segunda entrevista que nos concedeu – “O homem dentro de um sarcófago está dentro do mundo. Dentro de um sarcófago!” –, parece se relacionar com a conceituação sartriana, mas Paulo parecia desejar ocultar esse aspecto decisivo para Sartre, o da escolha, na medida em que, até os seus 40 anos, de acordo com o que nos narra, sua maior luta havia sido por evitar a escolha, por ser neutro e não se identificar a nenhum grupo – e, se quisermos manter os termos sartrianos, talvez pudéssemos dizer que sua escolha havia sido pela má-fé. Assim, durante o tempo em que cumprira o serviço militar obrigatório, procurava não se vincular a nenhum dos dois grupos em que se dividiam os jovens, ou seja, nem àqueles que odiavam o serviço militar, nem àqueles que o admiravam (PESSACH, p. 7):

Eu não conseguia pertencer a nenhum dos grupos. Interiormente, queria que o Exército e a Pátria fossem para o diabo. Mas também queria acabar com aquilo, o mais rápido e cômodo possível. Cumpria os regulamentos, e me detestava por isso. Para os crentes, eu era hipócrita. Para os hereges, era quase crente. Ficava assim onde queria: no meio. Sozinho.

De uma forma ou outra, contudo, ele se sentia subtraído em sua liberdade ao lhe ser interdita a possibilidade de ir embora da fazenda – e poderíamos perguntar-lhe, no entanto, como Sílvio lhe perguntou, se essa situação não se trataria justamente do sarcófago que ele proclamara. Talvez o fosse, como o enredo do romance nos faz ver, mas ele procura retardar essa compreensão o mais possível, reforçando sua sensação de se ver como prisioneiro do grupo, uma noção que se intensifica com o passar do tempo e o decorrer dos acontecimentos. De início, até tenciona ver algumas vantagens, como se não houvesse se dado conta da situação real em que se encontrava, como podemos ver por seus planos de conversar com Macedo e explicar-lhe que aceitava as “imposições” que lhe eram feitas, destacando porém que as aceitava “sob protesto”, e pedindo em troca que o deixassem “trabalhar em paz”, ajudando-o a entrar em contato com seu editor (PESSACH, p. 157); depois, percebendo-se amarrado ao grupo, desejará ir embora, sentindo-se mais e mais prisioneiro, até constatar que já não havia mais grade a romper, não havia mais prisão, ele já estava em meio ao grupo e o que lhe restava era encontrar, lá, naquela situação específica, a sua liberdade, ao invés de continuar procurando fugir dela.

Já durante a fuga, se põe a imaginar como seus conhecidos iriam reagir à notícia de sua participação naquela frustrada tentativa de conspiração, pois ao esquecer na fazenda em Capão Seco todas as suas coisas e sua máquina de escrever, não havia como negar tal participação. E o que sente, ao constatar como seu passado ficava “distante, no tempo e no espaço”, era que estava “sem vínculos” e que isso lhe trazia uma sensação de uma liberdade cada vez maior, conforme se envolvia mais e mais com o grupo e, ainda, conforme sua margem de escolha se limitava, tendo em vista que não tinha outra alternativa a não ser fugir, rumo à fronteira com o Uruguai, juntamente aos poucos sobreviventes restantes do grupo: “à medida que fujo fico mais livre, agora que estou tão preso e encalacrado” (PESSACH, p. 273) – uma ideia de pertencimento que remete à forma como Cony comenta suas próprias experiências na prisão, como vemos na terceira entrevista que nos concedeu:

Quando eu estava na prisão física, eu sabia exatamente que estava onde devia estar. Não podia fazer mais porque não tinha condições, mas eu estava certo. Se eu morresse, estava morrendo cumprindo um destino libertário, humano, humanístico. Dá essa sensação de preso, mas a prisão inclui, paradoxalmente, uma sensação de liberdade.

Ou, por exemplo, pela entrevista concedida ao jornalista André Luiz Barros, da revista *Bravo!* (CONY *apud* SANDRONI, 2003, p. 97): “O lugar onde me senti mais livre na minha vida foi minha primeira noite na prisão. Sim, pela primeira vez eu estava no lugar certo na hora certa. Se eu estivesse em liberdade é que estaria errado”.

Em *Pessach*, Cony se propõe pela primeira vez a falar do abandono das amarras a que se submetiam seus personagens, e essa ideia é construída em tensão com a própria noção de aprisionamento, uma vez que a conquista de liberdade de Paulo, sua ruptura das grades, vem de onde jamais esses personagens poderiam imaginar que viesse, daquilo que costumava ser visto, ao contrário, como prisão. Por outro lado, é importante que se tenha em mente que, mais do que uma liberdade coletiva, ou nacional, o romance nos fala de uma conquista individual de liberdade – a de seu protagonista, Paulo Simões – e, nisso, manifesta continuidade com a obra precedente do escritor. Ainda que dialogue com o mito do Êxodo, que é um mito de libertação de um povo, e que essa noção evidentemente ressoe pelo romance, ele o faz por meio da valorização, no mito, das motivações que haviam levado um determinado indivíduo, Moisés, a se decidir por lutar pela libertação.

Paulo demora o mais que pode para reconhecer sua própria participação nos movimentos que o levaram para junto daquele grupo, para assumir-se, poderíamos

dizer, como um ator direto dos acontecimentos, e não como um títere dos demais, como uma mera vítima passiva. Ao reconhecê-lo, suas observações são as seguintes (PESSACH, p. 218):

É certo: eu cooperara, desde o início, com a engrenagem que me tragava. Se realmente repelisse aquilo, teria encontrado o meio e o modo de dar o fora, sem ser preciso enfrentar a possibilidade de um tiro, a cova aberta ao pé dos eucaliptos. Desde o início que podia ter evitado tudo. Afinal, fui eu mesmo quem peguei no telefone e marquei o encontro com Sílvia. Sabia que alguma coisa ia acontecer, conheço as ideias dele, seu modo de vida, deveria mantê-lo a distância. Não o sabia tão comprometido assim, mas poderia adiar infinitamente o encontro para resolver aquele *caso*. Depois, foi o declive que mal percebia, Vera me seguindo, o jantar, a vidraça, a fuga. Bastava, por exemplo, ter dado o fora na estrada quando paramos junto ao carro do Boneca. Estaria agora em minha vida, em bom hotel, a encomenda do editor pronta, teria talvez iniciado o romance.

Até que ponto não quis mais ser livre? Afinal, a liberdade, depois de certo tempo, também cansa. Há a nostalgia da escravidão, da proteção, da irresponsabilidade. Eis o que sou: escravo, protegido, irresponsável. (itálico do original)

Estas suas observações finais nos fazem pensar, de um ângulo, em Álvaro, que praticamente colocava a direção de sua vida nas mãos de Dos Passos, noção ainda mais ressaltada quando ele se felicita por esse fato: “Felizmente o meu companheiro assumiu a liderança que sempre exercera sobre mim” (PILATOS, p. 133). Por outro ângulo, elas nos levam a um trecho de *Paranoia* – A noite do massacre a que já nos referimos em nosso primeiro capítulo, quando os personagens reconhecem, mal lhes volta a liberdade de saírem da casa, como a espécie de prisão a que haviam sido submetidos pelos bandidos fora confortável, inclusive porque os eximira de responsabilidade e eles puderam expressar, sem amarras, o que sentiam e o que passaram a sentir uns pelos outros (sobretudo o desprezo, o egoísmo e o ódio). Ao lhes ser restituída a liberdade, a responsabilidade sobre seus atos lhes volta como um peso terrível – a tal ponto que optam por ocultar, em atitude de evidente má-fé, o que se passara: um dos personagens chega a cogitar a ideia de ligar para a polícia, mas um outro, seu amigo, logo lhe fala que ainda não era o caso, seria melhor “abafar o caso” e ligar primeiro para “o palácio”, para então falar “— Tudo, menos a verdade” (CONY, 2002b, p. 110).

Mas, voltando a Paulo, vemos que ele, no trecho citado, procura assumir-se como responsável por se encontrar onde estava, naquela fazenda, em meio àquele grupo. Ao mesmo tempo, porém, procura se (nos) convencer de que o fazia porque se cansara da responsabilidade de decidir sua própria vida. Não é bem isso, entretanto, o

que se passa. Ele não apenas se coloca naquela situação, por si próprio, como aquela situação lhe exige sair da neutralidade e tomar decisões, efetuar escolhas. É nítido como ele não é um mero prisioneiro, muito menos um escravo, nem daquele grupo, nem de Macedo (muito embora o chefe seja aproximado a um “feitor de fazenda”, em um determinado momento do enredo, PESSACH, p. 163). Como Paulo mesmo diz, se quisesse teria arrumado o meio para sair fora.

Como vimos, conforme as ações do grupo se desenrolavam e aproximava-se o momento de lançamento das operações, a margem de escolha de Paulo voltava a se tornar, em certa medida, progressivamente maior. E, na *escolha* que faz de seguir aquele grupo, Paulo conquista autonomia, justamente por passar a exercer a escolha de suas ações, a qual lhe é exigida, em grau máximo, depois das mortes de Macedo e Vera, quando ele se vê sozinho na fronteira com o Uruguai, com o Exército chegando às suas costas a qualquer momento, e à frente o país vizinho, que seria o início do exílio. A necessidade de efetuar uma escolha lhe traz à tona a discussão sobre os *motivos* para fazer ou não uma coisa ou outra, e Paulo, como intelectual que era, não se dispunha a fazer algo, fosse o que fosse, sem motivos para fazê-lo (PESSACH, p. 29): “Precisaria acreditar suficientemente numa coisa para chegar ao ponto de lutar por ela. É simples. Creio que todo mundo seja assim”, como diz para Sílvia, ainda no princípio do enredo. E, para engajar-se em uma luta como aquela para a qual era convidado, precisava de motivos suficientemente fortes; motivos, no entanto, que não podiam vir apenas do intelecto, como argumentos racionais sobre a necessidade de fazer algo para derrubar o regime de opressão instituído. Ele sentia o caráter autoritário e ilegítimo do governo ditatorial – assinava manifestos contrários a esse governo, inclusive –, todavia, para entrar de cabeça numa luta como aquela, só mesmo se algo o motivasse carnal, intensa e cruamente, algo que lhe falasse diretamente e não de modo abstrato. Este algo não aparecera até o momento, até os seus primeiros 40 anos de vida, e por isso é com certa tranquilidade e segurança que ele descarta a proposta feita por Sílvia. Tendo se envolvido com o grupo mediante as várias peripécias que foi adentrando sem muito refletir, imiscui-se àquele grupo, àquele mundo que foi, inesperadamente, se tornando o seu próprio mundo.

Se aqui pensarmos em algumas situações vividas por Mathieu em *A idade da razão*, vemos que há uma cena em que ele recebe a visita daquele que, no passado, fora seu melhor amigo, Brunet, mas de quem havia se distanciado por circunstâncias da vida, em especial porque o amigo se tornara militante do Partido Comunista, enquanto ele,

Mathieu, não. O tema central da conversa que travam nesse reencontro é o convite feito por Brunet para que Mathieu se engaje no PC francês, sob o argumento de que não era o partido que precisava dele, mas sim ele é que precisava do partido, para o seu próprio bem. A argumentação de Brunet é a de que Mathieu perseguira tanto o objetivo de cortar os laços com a burguesia que passara a viver no “vácuo”, como “um corpo estranho”, sem laços aparentes com sua classe de origem, nem tampouco com o proletariado, pois ficara flutuando “no ar”, como “um abstrato, um ausente”. Para o militante comunista, se Mathieu já renunciara a tudo para ser livre, era preciso que desse mais um passo e renunciasse “à própria liberdade”, filiando-se ao partido, pois só assim tudo lhe “será devolvido”. A proposta tem seu caráter atraente para Mathieu – diferente do caso de Paulo e Sílvia –, sobretudo porque ele se sentia desconhecido de si e do próprio mundo, como se houvesse perdido “o sentido da realidade”, e sentisse, como ele diz, que “nada mais se me afigura inteiramente verdadeiro”. A opção que lhe oferecia Brunet manifestava a certeza de que ele conseguiria recuperar esse sentido de realidade: “tudo me seria devolvido, carne, sangue, paixões de verdade” (SARTRE, 1996, p. 145).

A questão é que Mathieu, para aceitá-la, precisava se sentir realmente *motivado* para tal, precisava, como ele diz, “acreditar primeiro”, convencer-se primeiro, para depois se engajar – e isso, como mostra Brunet, era difícil, pois “a convicção forma-se” e não precisa vir antecipadamente de maneira completa. No ponto de vista de Mathieu, Brunet era em verdade mais livre do que ele próprio, na medida em que havia renunciado a tudo, até mesmo à própria liberdade, para tomar partido, e ao fazê-lo reencontrara tudo, “inclusive a liberdade” (SARTRE, 1996, p. 147-8). Não obstante, sentia não conseguir efetuar o mesmo processo, pois lhe faltava sentir, na carne, a motivação suficiente para lutar, a qual estaria além da revolta “contra a mesma espécie de indivíduos, contra as mesmas coisas” (SARTRE, 1996, p. 149): “Mentiria se dissesse que me sentiria satisfeito em desfilar de punho erguido ao som da Internacional”.

O convite recebido por Paulo tem claras semelhanças com este que Mathieu recebe, em especial porque também é feito por um amigo que já fora muito próximo no passado, mas que havia se tornado distante, no presente das preocupações de cada um. Paulo, porém, é muito mais virulento em sua recusa, e o curioso, para mantermos essa relação, é que é ele e não Mathieu quem aceita, como se Cony houvesse desenvolvido a própria ideia argumentada por Brunet de que “a convicção forma-se”, de que não é preciso acreditar primeiro para depois tomar partido, se envolver em uma causa política – e isso sem que nos esqueçamos de que o partido tomado por Paulo não conflui

exatamente ao de Sílvio, em *Pessach*, ou ao de Brunet em *A idade da razão*, como se Cony dissesse inclusive que, em certas situações, nem é preciso propriamente convicção idêntica para agir de determinada forma. Ao se enfrontar com o grupo, aliás, Paulo vai paulatinamente perdendo seus traços “de classe”, suas preocupações com o conforto e a comodidade, até chegar, ao final, a uma postura de humildade e despojamento que é, no entanto, bastante diferente da situação de miséria e marginalidade de Álvaro.

Dirigindo nosso olhar a *Pilatos*, podemos reconhecer como o conflito liberdade/prisão nele ganhou alguns elementos ainda mais complexos. A situação de Álvaro, afinal, semelha a que era objetivada por muitos dos personagens de Cony: ele está sem nenhum laço, nenhum vínculo, como se *liberto* de tudo, do passado e do futuro, precisando criar a cada passo o que irá fazer, em uma completa ausência de compromissos e total disponibilidade, como podemos notar, por exemplo, na cena do bilhete que lhe foi enviado pela funcionária da casa de penhores, que dizia que poderia ajudá-lo, sem maiores detalhes (PILATOS, p. 36):

Antes isso que nada. Olhei o relógio do *hall* de entrada: duas e meia. Não tinha nenhum compromisso – e, na disponibilidade em que me encontrava, aquele encontro era uma benção. Não quis pensar em mais nada. Quem poderia ou queria me ajudar? Por quê? Para quê? Ora, a vida já tinha muitas perguntas e eu podia mandar tudo à merda, perguntas e respostas. (itálico do original)

Todavia, essa “liberdade” mostra seu lado terrificante, já que para conseguir estar sem vínculos o personagem tivera de se tornar um pária, um ser à margem, reduzido a quase nada e destituído de sua força vital. Álvaro não tinha mais nada, e essa aparente liberdade tão plena e total revela-se extremamente pesada e opressiva, ainda mais porque suas questões eram, efetivamente, de *sobrevivência*, em termos literais (PILATOS, p. 22):

E, então, o deslumbramento: afastei o corpo do poste e vi como se vê uma paisagem, um quadro de andorinhas e telhados – que não tinha lugar nenhum para ir. Isso já me acontecera algumas vezes, mas nunca com tanta nitidez e consciência. Antes, havia sempre alternativas. Agora, o mundo inteiro era meu e nada era meu. Nem mesmo os itinerários. Para qualquer canto que eu fosse, daria na mesma. E minha condição de mutilado não era o mais grave como acréscimo à *miséria de minha liberdade*. (grifos meus)

Como ele ainda diz, pouco depois, tendo pela frente a segunda noite nas ruas depois de haver saído do hospital, “esta total e noturna disponibilidade” já havia ocorrido com ele em outros momentos, quando então “sempre sabia o que fazer: entrava

num bar, bebia, procurava putas, ou simplesmente não fazia nada, ficava andando pelas ruas da noite”. Mas agora sua situação era em todo diferente, e ele não apenas “não tinha dinheiro”, como, em suas palavras (PILATOS, p. 49): “Quanto a andar pelas ruas não tinha vontade nem condições”. Sua liberdade lhe é tão horrível que Álvaro não a suporta e, na falta de vínculos anteriores aos quais possa regressar, agarra-se ao vínculo com Dos Passos, passando a deixá-lo guiar o seu próprio destino, e parecendo fazer de *Pilatos* outra forma de colocar em xeque a própria ficção anterior de Cony. Ao levar a um grau máximo (como *Pessach* levava a um grau máximo a neutralidade e a submissão até mostrá-las inviáveis) a solidão e a aparente liberdade da ausência de vínculos, *Pilatos* acabou por levar à criação de uma relação de dependência explícita entre Álvaro e Dos Passos, ou seja, ao absoluto contrário do que tais personagens almejavam. Mesmo antes de conhecer Dos Passos, Álvaro já manifestava submeter-se aos outros em uma “docilidade estúpida” (PILATOS, p. 41), como também vemos no episódio da funcionária da casa de penhores, que se interessou por Herodes e solicitou o vidro em suas mãos (PILATOS, p. 40): “Ela tinha um jeito autoritário de falar e eu lhe entreguei o embrulho passivamente”, diz o narrador.

Ademais, a liberdade que Álvaro teria alcançado ao romper todos os vínculos leva-o não só a ficar preso (no hospital, primeiro, de onde precisa de mil e um estratégias para escapar; na prisão depois), como a não desejar sair da prisão (no caso do hospital, inclusive, ele chega a cogitar sofrer novo acidente que o levasse novamente para lá), explicitando, por outro ângulo, o aparente paradoxo já manifesto na relação com Dos Passos, como vemos pela própria insatisfação que o protagonista e os demais pobres-diabos que com ele e o companheiro dividiam a cela sentem ao serem colocados em liberdade, depois de uma temporada de alguns meses na prisão. Ao saírem da cadeia, o grupo de homens, indigentes quase todos, não sabe bem o que fazer da vida, como evidencia o narrador em um trecho que sintetiza muito do que os personagens de Cony vivenciam a cada romance, muito embora eles não sejam indigentes como esses homens de PILATOS (p. 129):

Aos poucos, compreendemos que era a liberdade, mas nem por isso ficamos satisfeitos. Nenhum de nós – creio – havia feito planos para a liberdade, e ela caiu sobre nossa cabeça como uma espécie de desamparo, ou de desemprego. Nem mesmo Dos Passos e o Grande Arquimandrita, dotados de boa imaginação, haviam previsto ou programado qualquer atitude para aquela ocasião. Sabíamos que um dia seríamos soltos, mas intimamente já estávamos habituados à cela, às pancadas, à comida detestável. Assim como *eu me habituara a*

viver sem pau, habituara-me também a viver sem liberdade. (grifos meus)

O que, mais uma vez, nos leva a *Paranoia*, com a diferença, bastante substancial sem dúvida, de que neste roteiro de filme a maioria dos personagens era da classe média alta, e de que aqui, em *Pilatos*, estes que se habituaram à prisão eram aqueles que sabiam que, ganhando novamente a liberdade das ruas, ganhavam junto dela a necessidade de arrumar um teto, uma fonte de renda/sobrevivência, um prato de comida. E, de fato, ao saírem da prisão, as dificuldades serão várias e o grupo, que fora unido por acaso em uma mesma cela, tende à dispersão, apesar dos movimentos em contrário de Dos Passos, que achava que todos juntos teriam mais possibilidades de se ajudarem mutuamente. Assim, Otávio e “o chinês” logo rumam para o grupo de onde aparentemente se originaram, embora deem uma breve ajuda, por uma noite, aos demais. O Grande Arquimandrita também logo parte para seu próprio caminho, visando modificar seu *status* e condição social ao se assumir como alcagute. Ficam Álvaro, Dos Passos e o velhinho Sic Transit que, dos três, mostrou ser o mais habilidoso nessa sobrevivência na selva urbana, compondo uma figura ao mesmo tempo estranha – com sua fome insaciável, que o fazia mastigar mesmo que de boca vazia, como se comesse o ar – e até simpática, ao furtar somente comida, e comida para sua própria sobrevivência apenas.

Ao serem presos, por ocasião do baile em que ele e Dos Passos haviam levado o tal violino feito de seus pelos pubianos, o narrador faz questão de observar que nunca havia sido preso até então, por isso “sempre imaginara que as celas eram desertas, silenciosas, frias”; a cela de delegacia em que foram parar, no entanto, era totalmente diferente do que imaginara, pois estava absolutamente lotada, “era uma zorra” (PILATOS, p. 92). Daí que, ao serem levados a outro lugar, uma construção antiga que “parecia um velho quartel abandonado”, e serem colocados em outra cela, “sem janelas” e com mobiliário extremamente reduzido – “três colchões, uma lata que servia de latrina e, na parede mais larga, um enorme caralho pintado a carvão” –, o alívio foi grande e eles sentiram haver “conquistado uma espécie de paraíso” (PILATOS, p. 94). E, no momento de saírem deste aparente paraíso, não havia nenhum ânimo nem entusiasmo. Como diz o narrador (PILATOS, p. 129): “Eu sabia o que a liberdade ia representar a curto prazo: a fome”. O Grande Arquimandrita, servido o último café-da-manhã da prisão, sente vontade imediata de ir ao banheiro (PILATOS, p. 130):

E foi com este cheiro de merda impregnada em nosso corpo que saímos para a rua, um bando sujo, maltrapilho, piores do que mendigos e miseráveis – livres.
O pior era isso: livres.

Por mais que se programassem, enquanto estavam presos, para debater a situação do que fariam quando, um dia, fossem soltos, a impressão do narrador era a de que “havia em cada um de nós a secreta esperança de que a prisão seria eterna e a liberdade um luxo muito caro que nunca poderíamos pagar. Um luxo que, além de caro, seria inútil” (PILATOS, p. 133), ideia que nos remete necessariamente, e mais uma vez, a *O ventre* e a alguns comentários de seu narrador, José Severo (CONY, 1987, p. 96):

A coisa mais estúpida da vida é a gente ser livre e não ter nada o que fazer com a liberdade. Os burgueses, sólidos, instalados na vida, ao menos têm essa vantagem: “Ah! Eu sou assim porque não tenho tempo, sou um prisioneiro, tenho grades, convenções, polícias, direitos e deveres, ah!”

Isso ao menos é um consolo. Mas quando se é totalmente livre e não se tem nada a fazer com essa liberdade, sente-se como um homem que passou a vida inteira para arrombar a porta de um quarto escuro, vazio e sem janelas; às vezes nem resta a porta – a possibilidade da porta – para a volta.

Eu estava no escuro. Não precisava de janelas para olhar dentro de mim mesmo.

Álvaro não tinha a “vantagem” dos burgueses sólidos, desfez-se ou “foi desfeito” dos vínculos e amarras anteriores, mas o que mais desejava era esta volta – não apenas metaforicamente, como vemos, mas literalmente, como se em *Pilatos* Cony houvesse amplificado estas noções de José Severo e as levado ao plano concreto, literal e, talvez por isso mesmo, ainda mais cruel.

É interessante notar ainda que o próprio Herodes faz-nos pensar na ideia da prisão, ao ser associado, por mais de uma vez na narração, a um peixe, e não a um peixe solto, naturalmente, mas a um peixe num aquário, um peixe numa “gaiola de vidro” (PILATOS, p. 69). É também associado a um pássaro que “dependia” de seu dono, o qual o “trataria como um pássaro – um pássaro ferido e importante, um pássaro do qual foram arrancados os olhos e as asas, mas que se obstinava a viver e a ser meu” (PILATOS, p. 26).

De miséria e humildade

PROCURANDO NÃO PENSAR NESTA sua situação específica de homem castrado sem mais nem por que, os problemas e questões de Álvaro eram, em absoluto, de natureza completamente diversa da de seus antecessores, dado que não eram familiares nem de relacionamentos amorosos. Também não eram relativos ao trabalho enquanto realização profissional, dizendo respeito apenas à sobrevivência, aspecto que era em tudo uma novidade na ficção do escritor. Até então, tivéramos José Severo, é certo, que não pudera concluir seus estudos e que se tornara motorista de ônibus, vivendo por sua conta e risco, pois não mantinha contato com a família nessa altura de sua vida, e que depois virara caminhoneiro, viajando por quase todo o Brasil. Posteriormente, contudo, aceitara o convite do irmão e voltara ao Rio, logo conseguindo, por meio deste, um emprego público em que pouco precisava fazer para receber seus vencimentos, sem quaisquer preocupações com a sobrevivência.

Sebastião, o narrador de *A verdade de cada dia*, passara fome na infância, entretanto sua mãe se casara com Bartoleu, que não era rico, porém levava vida modesta e confortável de funcionário público, como oficial administrativo. Se pensarmos em *Tijolo de segurança*, vemos que não há muitas informações a respeito da profissão de Cláudio, mas de uma coisa temos certeza: ele não tem preocupações relativas às necessidades financeiras, assim como João Falcão – em situação bastante diferente, é fato – também não as tem, e suas preocupações são de natureza completamente diversa. Mesmo Tino, em *Matéria de memória*, que via sua arte entrar em decadência, não mais conseguindo se manter apenas dos quadros que pintava, não tem dificuldades de encontrar outra solução para o problema, arrumando emprego em uma fábrica para onde já prestava, aqui e ali, alguns serviços. Selma possuía dinheiro, advindo do pagamento recebido por ocasião da morte de seu marido. Seu filho, João, não era rico, mas vivia modestamente como funcionário público. Geraldo, em *Balé branco*, vivia em dificuldades financeiras, mas, ainda assim, estava longe da miséria. Ganhava pouco, estava na decadência profissional de uma carreira que poderia ter ido bem mais longe, entretanto tinha uma casa e mais de um emprego – não estava à margem da sociedade.

Álvaro, a seu turno, não tem nada, ou quase nada, nada em seu passado, nada em seu futuro, e um presente também vazio. Antes de seu atropelamento, sabemos que exercia a função de revisor de provas tipográficas, tinha alguns contatos profissionais, o que lhe conferia uma posição que não era propriamente de marginalidade, tendo em

vista que muitos jornalistas começavam carreira exercendo tal função. Mas sua vida já era bem modesta, em um quarto de pensão “num velho sobrado da rua do Catete. Um pardieiro caindo aos pedaços, ao qual se subia através de uma escada em farrapos” (PILATOS, p. 19). Depois do atropelamento, de haver sido internado como indigente e, o que não deixa de ser curioso, de não ter sido procurado por ninguém, nem familiar nem amigo, sai do hospital ainda mais sozinho e logo fica, como vimos, sem nada, sem casa, sem dinheiro, sem outra roupa além da do corpo, suja e ainda com manchas de sangue do atropelamento. Não considera apropriado recorrer aos poucos conhecidos no estado em que se encontrava – nem mesmo a seu brevemente mencionado “compadre” (PILATOS, p. 6), Pedro Gomes de Carvalho –, e adentra sem muitas fronteiras, o estado de indigente de fato, de miserável.

Se, por mais de uma razão, podemos pensar em *Pilatos* como um livro que tem sua origem em *O ventre*, é importante observarmos que, no tocante à ausência de perspectivas em que se encontra Álvaro, ele difere bastante de José Severo, fazendo de *Pilatos* uma história muito mais impiedosa e desoladora. José estava envolto no seu destino de filho de ventre equivocado, enquanto Álvaro realmente não tinha mais nada, nem poderia se arrogar destino nenhum. José ainda tem, apesar de tudo, apesar de se sentir amarrado pela teia invisível que o prendia, mas ainda tem o irmão e, principalmente, Helena. Embora a soubesse impossível e soubesse que seu amor jamais seria concretizado, ela estava ali e fazia parte de seu cotidiano, habitando-o com tristezas, mas também se abrindo a algumas promessas, sobretudo durante a temporada em Desengano, a que já nos referimos em mais de uma ocasião. Álvaro não tem nada semelhante. Tem a Dos Passos, o que era muito diferente, e o amigo, afinal, se tinha muitas ideias e guardava esperanças no amanhã, envolvia-o também em muitas e muitas enrascadas.

Logo, se Paulo rompe com seus predecessores ao sair da esfera privada dos conflitos – mesmo que meio sem querer e movido mais por um desejo de se encontrar consigo mesmo –, e se ao final ele se sente liberto inclusive de sua constante busca de conforto e comodidade, *Pilatos* leva-nos a outro aspecto até então inédito nesta ficção: os problemas da própria sobrevivência, a um dia depois do outro, à necessidade de garantir um prato de comida para poder depois dormir, ou uma cama que possibilitasse um sono que fizesse a fome passar, e por aí afora. Procurando obliterar a questão da castração, com toda a tragédia que ela comportava, e fazer dela um fato normal, quase

corriqueiro, Álvaro centra suas preocupações nos problemas imediatos, lutando para permanecer vivo.

Neste momento de nosso percurso, tendo refletido sobre o impacto do golpe na produção de Cony e procurado situar continuidades e inovações de *Pessach*: a travessia e de *Pilatos* perante esta obra ficcional, iremos dirigir nosso olhar para aspectos ainda mais específicos destes textos, pensando-os em suas relações com mitos e narrativas bíblicas, na visão que empreendem do próprio contexto em que foram escritos, e de como parecem haver se constituído como questionamentos também acerca do próprio lugar da criação literária.

CAPÍTULO 3: A LITERATURA E A VIDA – *OU A BATALHA DA LITERATURA*

Dois romances, dois mitos

EM NOSSA BUSCA DE COMPREENDER o lugar de *Pessach*: a travessia e de *Pilatos* no conjunto representado pela primeira fase da produção ficcional de Carlos Heitor Cony, avançamos, ao longo do capítulo anterior, no levantamento e na análise de muitas das formas pelas quais os narradores e protagonistas destes dois romances se relacionam com aqueles que os precederam.

Prosseguindo nesta busca, não podemos deixar de tecer algumas considerações sobre um aspecto que salta à vista pelos próprios títulos dos dois romances: a relação que travam com mitos e narrativas bíblicas. A esfera da religiosidade apresentava-se, desde o princípio desta produção literária, capturada sobretudo por um olhar irônico e mesmo satírico, ainda que também ganhasse contornos melancólicos que pareciam se vincular a um desejo de ruptura com o próprio mundo de tormentos a que se viam aprisionados seus personagens.

Antes de *Pessach*, no entanto, esses romances não haviam trilhado o caminho de um diálogo mais nítido e específico com uma determinada narrativa bíblica. Havia sim, como delineamos no primeiro capítulo, alusões a personagens ligados à Igreja, a temáticas relacionadas à religiosidade, a figuras míticas judaico-cristãs (como Caim e Abel e Esaú e Jacó, para marcar a oposição entre José Severo e seu irmão, em *O ventre*), em variados amálgamas com o imaginário religioso e bíblico, mas uma vinculação da forma como a que ocorre com *Pessach* ainda não havia sido efetuada.

Logo, parece-nos que temos aí mais uma inovação, e talvez não só de *Pessach*, senão que também de *Pilatos*, muito embora este seja ainda um outro caso, como

veremos. De todo modo, esta inovação estava calcada na maneira ambígua e conflituosa com que a obra do escritor lidava com a esfera de personagens, imagens e símbolos sagrados. No primeiro momento deste capítulo, procuraremos levantar alguns elementos acerca desta questão, a fim de entender as principais linhas de configuração deste diálogo nestes nossos dois romances e, com isso, penetrarmos ainda mais nos significados poéticos das obras.

Olhando para *Pessach*: a travessia, vemos que seu título nos leva a pensar em um diálogo com os episódios relacionados ao Êxodo dos hebreus do Egito – contado principalmente no segundo livro do Pentateuco –, tendo em vista que o Pessach é a festa judaica que celebra a fuga do Egito e a caminhada rumo à Terra Prometida, com os 40 anos passados no deserto, alimentando-se de maná, na luta de um povo pela libertação do jugo a que era submetido. É importante frisar, porém, como Daphne PATAI (1983, p. 154) e Miguel SANCHES NETO (1997, p. 1) já o fizeram, que a palavra “Pessach” não é amplamente conhecida entre nós, daí que seu narrador tenha inserido, em mais de um momento de sua história, elementos explicativos a respeito do significado deste termo cuja origem vem, segundo o DICIONÁRIO HOUAISS (2001), de “pesah ‘passagem, páscoa’”. E assim é que Paulo nos diz, por exemplo, que, “etimologicamente”, o sentido do vocábulo é o de “passar por cima” (PESSACH, p. 155). Ao consultarmos uma edição da BÍBLIA DE JERUSALÉM visando alcançar outras informações a respeito desta palavra, nela encontramos a seguinte observação (nota a Êxodo 12, 11):

A etimologia do termo *pesah* é desconhecida. A Vulgata a explica: “Isto é, passagem”, mas isso não encontra apoio no hebraico. Ex 12, 13.23.27 explica que lahweh “saltou”, ou “omitiu”, ou “protegeu” as casas dos israelitas, mas trata-se de explicação secundária.

Secundária ou não para a etimologia do vocábulo, foi esta significação, que entrecruza a *passagem* ao *salto*, resultando em *passagem por cima*, que o romance destacou para “Pessach”, ao estender e ao mesmo tempo delimitar seu sentido pela adição, entre parênteses, da expressão “A passagem por cima” e nomear assim a primeira parte da obra. Na explicação de Paulo sobre o Pessach, em conversa com Macedo, ele mesmo realça este sentido de *passagem por cima*, ao dizer que esta festa “celebra o êxodo, a passagem do Mar Vermelho, a fuga do cativeiro, a procura da Terra Prometida, e, sobretudo, a passagem do Anjo que poupou os primogênitos hebreus”, acrescentando ainda (PESSACH, p. 156): “O Anjo *passou por cima*. Tem muitas significações” (itálicos do original). E é interessante reconhecer que, no termo que

acabou por nomear a festa que comemora o conjunto de episódios que formam o Êxodo – Pessach – já exista uma associação específica com o episódio ligado à décima praga de Javé, pela qual todos os primogênitos dos egípcios, humanos e animais, seriam mortos, enquanto os primogênitos dos hebreus seriam *poupados* do sacrifício. Para facilitar a identificação dos hebreus, foi feito, de acordo com a prescrição, um sinal de sangue de carne de cordeiro nas portas das suas casas, o que fez que Javé *passasse por cima* delas, como se pode ver em Êxodo 12, 12-13 (BÍBLIA DE JERUSALÉM):

E naquela noite eu passarei pela terra do Egito e ferirei na terra do Egito todos os primogênitos, desde os homens até os animais; e eu, Iahweh, farei justiça sobre todos os deuses do Egito. O sangue, porém, será para vós um sinal nas casas em que estiverdes: quando eu vir o sangue, *passarei adiante* e não haverá entre vós o flagelo destruidor, quando eu ferir a terra do Egito. (grifo meu)³⁰

A mesma palavra, “Pessach” – “páscoa” em português –, que, ainda de acordo com a BÍBLIA DE JERUSALÉM, provavelmente indicava uma festa já existente e familiar entre os hebreus, teria sido associada, nas várias tradições bíblicas que se fundiram e deram origem ao texto tal como o conhecemos, à festa dos Ázimos (os pães não fermentados) e, ainda, ao cumprimento da décima praga. Assim é que teria passado a ser adotada para denominar a festa que celebra a totalidade dos episódios ligados ao Êxodo, dentre os quais também ocupa um papel importante a *travessia* do Mar Vermelho, que possibilitou a saída em definitivo do território egípcio, e que é, nas palavras de J. P. FOKKELMAN (1997, p. 70), o episódio que constitui “o clímax decisivo” da narrativa que está organizada na primeira parte do Livro do Êxodo (chamada de “A libertação do Egito”, na edição da BÍBLIA DE JERUSALÉM). Travessia esta que foi a palavra escolhida por Cony para denominar a segunda parte de seu romance, fazendo uma contraposição ao sentido de “passagem por cima” e se referindo a este episódio, que faz parte essencial do imaginário popular ao se falar no Êxodo.

Em língua portuguesa, se não podemos dizer que “passagem” e “travessia” sejam propriamente sinônimos, verificamos entre elas uma relação de proximidade de sentido, na medida em que, segundo o HOUAISS (2001), “passagem” é o “ato ou efeito de passar(-se)” e, por sua vez, “passar” significa “percorrer (distância no espaço); atravessar, transpor”. A seu turno, “travessia” tem o sentido de “ação ou efeito de atravessar uma região, um continente, um mar”, sendo que “atravessar” significa “ir ou

³⁰ Na edição Pastoral-Catequética da Bíblia, de bastante alcance entre os católicos, se lê que “Naquela noite, *passarei através* do Egito” (grifo meu).

passar para o outro lado de (algo), por cima ou através de”, “percorrer de ponta a ponta, de lado a lado, de extremidade a extremidade; cortar, cruzar, transpor”. Logo, é possível, ao menos em tese, reconhecer de antemão que Cony procurou fazer uso não apenas da polissemia do próprio termo “Pessach”, bem como de suas relações com estas duas palavras da língua portuguesa que ocupam lugares importantes de significação na narrativa do Êxodo, “passagem” e “travessia”. E parece ter sido a partir das potencialidades de sentido de “passagem”, dando em “passagem *por cima*”, e de “travessia”, com sua conotação de “passagem *através de*”, que se construiu muito do desenho da trajetória do protagonista e do próprio enredo como um todo, como pudemos ver no capítulo precedente.

Voltando nossos olhos para *Pilatos*, reconhecemos de imediato que seu título faz referência não a um episódio bíblico como um todo, mas a uma figura emblemática dos Evangelhos, Pôncio Pilatos, que passou para a história como um homem covarde e, em grande medida, culpado pela morte de Cristo – se não direta, ao menos indiretamente, como aquele que poderia ter feito algo e não fez. Se considerarmos a representação deste personagem nos Evangelhos, vemos que Pilatos procurou diversas vezes, e sem sucesso, tirar de si o encargo de decidir a condenação de Jesus, oferecendo, inclusive, para que aquele que era acusado de se autoproclamar “Rei dos Judeus” se tornasse o prisioneiro que poderia, de acordo com o costume, ser solto em virtude da comemoração da Páscoa (o Pessach). Depois, já tendo ordenado que seus soldados flagelassem o prisioneiro, levou-o para fora de seu palácio e reforçou que nele não via nenhum crime, solicitando para que os próprios judeus, que afinal pediam a sua condenação, crucificassem-no eles mesmos, como desejavam. A recusa permaneceu e Pilatos apenas decidiu ordenar a morte quando lhe foi argumentado diretamente em nome de César e da unidade do Império e foi levantada a hipótese de que ele mesmo, Pilatos, ao se negar a crucificar o prisioneiro, estaria se colocando contra César e desafiando seu poder.

Os quatro Evangelhos evidenciam como Pilatos fez questão de tirar de seus ombros qualquer responsabilidade sobre aquela morte, no entanto a famosa cena da lavagem de mãos está apenas em Mateus 27,24 (BÍBLIA DE JERUSALÉM):

Vendo Pilatos que nada conseguia, mas, ao contrário, a desordem aumentava, pegou água e, lavando as mãos na presença da multidão, disse: “Estou inocente deste sangue. A responsabilidade é vossa”.

E, como a edição da BÍBLIA DE JERUSALÉM destaca em nota a este versículo, o gesto de lavar as mãos para tirar de si qualquer responsabilidade sobre uma morte devia ser bem compreendido pelos judeus, pois está presente em mais de um episódio do Velho Testamento (Dt 21,6s; Sl 26,6; 73,13). Mas, mesmo sem a narração deste gesto, os Evangelhos canônicos não trazem diferenças muito substanciais no tocante ao episódio envolvendo Pilatos e Jesus Cristo, e o que deles sobressai é um homem que tinha autoridade para salvar a vida do prisioneiro – autoridade terrena, sem dúvida, diferente da divina que era quem determinava, aliás, que tudo acontecesse daquela forma e não de outra, segundo o mito –, um homem que tentou fazê-lo, mas que não foi até o fim de seu intento, terminando por entregá-lo à morte que era clamada, procurando se desvincular de qualquer responsabilidade sobre ela.

Por conseguinte, de um lado de nosso *corpus* temos um romance cujo título faz alusão a um episódio esperançoso e de luta pela libertação de um povo; de outro, um romance cujo título nos direciona a um episódio trágico central à história do cristianismo, em uma alusão construída, porém, por meio da figura de alguém que ficou conhecido como destituído de valentia e de capacidade de decisão. Ambos os títulos parecem, desta maneira, fornecer-nos pistas significativas para o modo como os romances se constroem textualmente.

E dois modos de se vincular a esses mitos

NO CASO DE *PESSACH*, AS RELAÇÕES com a narrativa do Êxodo se fazem ver desde o princípio, pela própria idade que alcançava o protagonista naquele dia de seu aniversário, o primeiro do enredo, 40. Trata-se de número especialmente simbólico na Bíblia como um todo e que também tem seu papel nos episódios do Êxodo, com os 40 dias e 40 noites de Moisés no Monte Sinai, para receber as tábuas da Lei, e os 40 anos dos hebreus no deserto, após a saída do território egípcio, para só então poderem adentrar na Terra Prometida. O número é reiterado diversas vezes por Paulo Simões, de modo a nos chamar a atenção para sua relevância na composição do texto.

Porém, ao mesmo passo que nos traz insistentemente tal informação, evidenciando sua importância e nos exigindo atenção, tudo o mais que possa, de alguma forma, remeter à narrativa do Êxodo, é motivo de ironia e mesmo zombaria por parte do narrador, que faz que tudo pareça uma brincadeira – e é assim que o próprio personagem acredita que seja, ao destacar para Vera, já dirigindo seu carro e lhe dando

a carona que a irá tirar do Rio de Janeiro, que achava “graça” (PESSACH, p. 127) em pensar que haviam saído da cidade com tanta pressa, que não houvera tempo nem mesmo para fermentar o pão. Ao insistir neste viés, o narrador procura, como Lélia Parreira DUARTE (1980, p. 66-8) já salientou, embaralhar-nos a percepção de como tal diálogo é fundamental ao romance e, assim, dificultar-nos o reconhecimento de que, em certa medida, a trajetória de seu protagonista já estava prefigurada desde o início.

Tais índices de diálogo, contudo, estão presentes e são um dos mais consistentes elementos de ligação entre a primeira e a segunda parte do romance, dando a elas organicidade interna, como dois momentos de uma história de transformação vivida por seu protagonista (e não compondo uma história aos pedaços, desconexa, espécie de colagem de dois romances em um, como muito já se chegou a cogitar por ocasião do lançamento do livro, o que fez que o próprio autor saísse em defesa de sua coerência, argumentando que a “separação abrupta” entre as duas partes era necessária, pois “O personagem abandona um estilo de vida, uma concepção de vida, para estudar a outra face de uma realidade da qual ele se contentava apenas com uma metade”, CONY, *apud* BASTOS, 1967). O primeiro desses índices – os próprios 40 anos –, ainda explicita um número considerado “da espera, da preparação, da provação ou do castigo”, segundo o *Dicionário de símbolos* de CHEVALIER & GHEERBRANT (1989, p. 757).

Nos textos bíblicos, aliás, este primeiro sentido, da espera, é bastante destacado, como reforçam estes autores, havendo ainda que se considerar que 40 é um número que “marca a realização de um ciclo” e não de um ciclo qualquer, mas de um ciclo “que deve chegar, não a uma simples repetição, mas a uma mudança radical, uma passagem a uma outra espécie de ação e de vida”. Era este o momento em que se encontrava Paulo Simões, personagem construído – como Lélia Parreira DUARTE (1980) e Daphne PATAI (1983) já apontaram – em diálogo com a figura bíblica de Moisés e que, por isso, necessitava justamente completar 40 anos, e não 39, nem 41, atingindo então o final de um ciclo e dando início a outro, que seria a segunda metade de sua vida, e fazendo a *passagem* para outro tipo de vida, na qual não mais poderia *passar por cima* dos acontecimentos, mas teria de *atravessá-los*.

Outro elemento que colabora para a relação do romance com a narrativa do Êxodo é o fato de Paulo possuir alguns vínculos com o judaísmo, pois seu pai era um judeu assimilado. Sua mãe, entretanto, era “uma cristã” (PESSACH, p. 81), o que, pela tradição judaica, não lhe conferia o pertencimento ao povo judeu. Ainda assim, Paulo

herdara do pai um nome judaico – Paulo Gorberg Simon³¹ –, bem como a atitude de modificar o próprio nome com a finalidade de diluir ainda mais tais laços, tornando-se publicamente Paulo Simões (e fazendo a filha também trocar o mesmo Simon que ela carregava por Simões). Seus dois nomes, o verdadeiro e o público, parecem fazê-lo se situar como um homem entre duas culturas, que não estava plenamente nem lá nem cá. Um dos nomes, porém, ele procura apagar e descolar de si e de sua identidade, já que a hipótese de ser judeu o incomodava, como deixa transparecer em alguns episódios, a exemplo de sua verificação ritualística, a cada banho, a fim de se certificar de que não era circuncidado. Tal receio situa-se, é importante ressaltar, mais no contexto de sua constante procura de não se associar, na medida do possível, a grupo nenhum, do que no contexto mais propriamente étnico e/ou religioso, como, aliás, Daphne PATAI (1983, p. 158) também destacou: “A negação de Paulo do judaísmo assume um significado que não é de uma posição religiosa, e sim de uma típica evasão” (tradução minha). Por conseguinte, não se pode dizer que ele fosse propriamente antissemita, mas sim que, como vimos no capítulo anterior, ele não queria se vincular a nenhum grupo, objetivando assim evitar qualquer solicitação para manifestar-se, ou agir, a favor ou contra algo. Seu receio de carregar “a marca inexistente” (PESSACH, p. 14) é ainda, e muito especialmente, uma forma de associá-lo no plano simbólico a Moisés, hebreu criado na corte do faraó egípcio, como complementou Daphne PATAI (1983, p. 158):

Em um país no qual os judeus são uma minoria muito reduzida em meio à maioria católica, é mais conveniente não ser identificado como um judeu: Moisés na corte do Faraó, mais uma vez. (tradução minha)

A associação entre Paulo e Moisés é construída aos poucos no texto, já estando cifrada no próprio sobrenome do protagonista, anagrama de Moisés, como também foi PATAI (1983, p. 155) quem observou pela primeira vez³². Por outro ângulo, salientemos que o próprio convite recebido pelo protagonista para integrar o movimento de resistência armada é construído como uma paródia ao Êxodo, tendo em vista que,

³¹ Há oscilação na grafia do nome verdadeiro de Paulo. A primeira referência indica o sobrenome Gorberg Simon (PESSACH, p. 7), mas a segunda ocorrência traz Godberg Simon (PESSACH, p. 40), enquanto na terceira ocorrência o registro volta a ser Gorberg Simon (PESSACH, p. 78). A partir da terceira edição do romance, de 1997, pela Companhia das Letras, revista pelo autor, o sobrenome de Paulo foi padronizado como Goldberg Simon.

³² É curioso, inclusive, que Cony sempre afirme que não havia se dado conta disso. Ele teria buscado um sobrenome judaico que pudesse ser facilmente transposto para outro não judaico, daí pensou em Simon/Simões, mas não teria percebido como Simões era um anagrama de Moisés. Talvez ainda mais instigante seja o fato de que, mesmo diante das muitas evidências da construção de seu protagonista como uma paródia de Moisés, o escritor considera que quem se aproximava, no romance, ao personagem bíblico era Macedo, e não Paulo – tendo reforçado essa ideia em entrevista para nós.

enquanto Paulo destacava o elemento do acaso e do equívoco que o fizera marcar a conversa com Sílvio para o dia de seu aniversário, o amigo sugere que havia neste convite um elemento muito especial e nada fortuito, não apenas por seu teor, mas justamente pelo fato de ser dirigido a ele, Paulo. Tratava-se de uma “oportunidade” (PESSACH, p. 21) para que se recuperasse como ser humano, uma vez que ele considerava que o Paulo escritor fosse “irrecuperável” (PESSACH, p. 20).

O chamado para que mudasse radicalmente sua vida, muito embora de modo prosaico, sem dúvida parodia o recebido por Moisés, que também resistira a acatar o que lhe solicitava Javé. E, no contexto do romance, Paulo fora deliberadamente *escolhido*, pois fica claro, até mesmo para ele, que Sílvio e Vera não saíam a esmo procurando pessoas para integrarem o movimento. Ele não fora chamado à toa, e sim porque tinha de sê-lo, *porque fora escolhido para isso*. Com essas observações, estamos longe de afirmar que Sílvio e Vera figurem entidades divinas, e sim apenas enfatizando o dado de que é criado em torno de Paulo um ambiente que, de muitas e variadas formas, ecoa e parodia a narrativa do Êxodo.

Regressando nosso olhar para *Pilatos*, todavia, logo vemos que a forma como dialoga com a narrativa da Paixão é bastante diferente daquela adotada por *Pessach*. Afinal, o silêncio e a ausência de referências que nos façam pensar nestes episódios bíblicos parecem-nos tão plenos e absolutos que somos tentados a concordar com seu autor e dizer que, sim, nomes são apenas nomes e nada mais, aceitando a ideia de que seu título relaciona-se apenas com a epígrafe presente no romance, um trecho do “Samba erudito” de Paulo Vanzolini – “E assim me rendi ante a força dos fatos: lavei as minhas mãos como Pôncio Pilatos.” (PILATOS)³³ –, mas em nada se vincula à história que ele nos conta. Será mesmo?

À primeira vista parece que sim e que tudo se trata apenas de uma espécie de brincadeira com nomes, Pilatos para o romance como um todo, Herodes para o falo amputado do protagonista. Cabe, aliás, lembrar aqui que, nos Evangelhos, o nome Herodes corresponde ao menos a dois personagens, ambos relacionados à morte de Jesus: o primeiro, governador da Judeia, vinculou-se ao projeto fracassado de morte do menino Jesus, tendo mandado matar todas as crianças do sexo masculino que tivessem até dois anos de idade, a fim de evitar que o propalado Messias e rei dos judeus, que os

³³ Cony, ao que tudo indica, modificou ligeiramente a letra da canção, passando o *curvar-se* ante a força dos fatos para o *render-se* a elas, mais explícito que o termo de Vanzolini que, no contexto da música, aliás, é a fala de um homem que de tudo faz para conquistar a mulher, que permanecia desprezando-o, até que ele aceitou a recusa, lavando suas mãos.

reis magos do Oriente vieram assinalar e prestigiar, conseguisse chegar a viver e crescer entre os homens; o segundo Herodes, seu filho, foi Herodes Antipas, governador da Galileia, que se envolveu nos episódios da Paixão: a princípio, manifestando grande curiosidade por conhecer Jesus, mas logo parecendo se decepcionar com sua figura; depois, recebendo o prisioneiro enviado por Pilatos, que com isso procurava se desfazer do encargo de decidir a condenação, como nos diz Lucas (23, 8-15), evangelista que insistiu no “desprezo e escárnio” que Herodes dirigiu a Jesus, mesmo sem que lhe visse propriamente culpa. O narrador do romance de Cony chega a assinalar a existência dos dois Herodes, e faz a associação de seu Herodes ao primeiro deles, O Grande, governador da Judeia (PILATOS, p. 8):

Esta história não é a biografia de um caralho, ainda que um caralho de nome real: Herodes, o Grande. Não era tão grande assim mas o apelido se justificava. Afinal, a História registrou a existência de dois Herodes: o Grande e o Tetrarca da Galileia. Seria glória demais chamar um pau de *Tetrarca*. Prefiro o *Grande*, que era mais humilde. (itálicos do original)

Não localizando, entretanto, no decorrer do enredo, praticamente mais nenhuma referência a tais eventos bíblicos, a tendência seria mesmo a de argumentar que nomes são apenas palavras para nomear e, portanto, não necessariamente a presença do nome Pilatos no título do romance levaria a alguma relação mais específica com o mito da Paixão – e, em entrevista, Cony fez questão de observar que sempre apreciou dar nome a suas coisas e objetos pessoais, tendo chegado a ter um carro com o nome de Herodes e, até por isso mesmo, casualmente, escolhido este como o nome para o falo do protagonista daquele que seria seu último romance.

Mas essa concordância só é possível até certo ponto, até porque, como Cony também já chegou a dizer, ao escrever ele se sente como um novo Adão, nomeando as coisas do mundo. É fato que pode haver certo caráter fortuito ao se nomear as coisas, porém, como já observou, por exemplo, o crítico Northrop FRYE (1973), ainda que um escritor não tenha plena consciência do jogo de imagens que existe na obra que criou, isso não significa que tal jogo não exista e não tenha sido elaborado. Assim, se nomes fossem apenas nomes, ou se Cony, com o título do romance, apenas quisesse dar vazão a um sentimento seu de desejar lavar as mãos, talvez não precisasse levá-lo ao título da obra, talvez apenas mencioná-lo na epígrafe, por exemplo. Talvez, talvez... E, se nomes fossem mesmo apenas nomes, o romance poderia ter outro nome qualquer, e o falo do

protagonista também, inclusive (e talvez principalmente), um nome não humano, muito menos bíblico.

O reino do talvez, contudo, serve apenas para especulações, e temos de lidar com o livro tal como ele foi feito, tal como ele é. E, se paramos para observar que a trajetória ficcional de Cony saiu do diálogo com um episódio bíblico ligado à conquista da liberdade, para algum tipo (mínimo que seja) de diálogo com vilões da história de Cristo, voltamos a nos perguntar: seria mesmo mera coincidência? Luis Augusto FISCHER (1998d, p. 8) já chegou até a observar que o nome deste romance:

[..] é um dos bons mistérios a solucionar, de vez que o narrador-personagem dá poucas pistas, a rigor quase nenhuma, a não ser o fato de haver uma vez nomeado seu próprio e arrancado membro viril com o mesmo nome de certo personagem bíblico e histórico, Herodes, que tem algo a ver com Pilatos.

Diatribes

PARA PENSAR UM POUCO MAIS sobre esse *bom mistério*, um passo importante é abrir um parêntese para constatar como o universo que de alguma maneira se vincula à religiosidade é tratado em *Pilatos* com muitas doses de ironia e também de sátira, remetendo a procedimentos já utilizados, por exemplo, em *A verdade de cada dia*, mas intensificando-os ainda mais. Para selecionar apenas alguns dos muitos exemplos possíveis, temos, logo no início do enredo de seu quase último romance, a recordação do narrador dos primeiros “usos” de Herodes, ainda em sua mocidade, quando o esfregou inclusive em uma professora de catecismo (PILATOS, p. 7); ou a presença das freiras do hospital, que apenas se preocupavam em ver o falo dentro do pote de compota e não manifestavam nenhum dos comportamentos esperáveis de religiosas como elas, como a compaixão ou a caridade.

O próprio Herodes, o falo, é caracterizado, nestes primeiros momentos, já iniciando sua existência dentro do vidro de compota de pêssegos Colombo, como semelhante justamente a um “padre na missa dizendo: ‘Dominus vobiscum’”, pois estava “um pouco curvado sobre si mesmo” (PILATOS, p. 12). E há ainda, dentre outros possíveis exemplos, a representação circense a que Álvaro assistiu em sua infância e que lhe deu a ideia para este nome, envolvendo Salomé e a morte de São João Batista,

que já é outra maneira de ridicularizar qualquer seriedade atribuível aos episódios bíblicos (PILATOS, p. 6):

Cheguei ao nome de Herodes mais ou menos por acaso. Mais tarde descobri obscuras e óbvias razões para tal nome e emprego. Meu primeiro contato com o nome do rei que mandou matar as criancinhas foi num circo, em Lins de Vasconcelos, que naquele tempo era uma terra de ninguém entre o Meier e o Engenho Novo. Fiquei impressionado com o que vi: um drama incompreensível para a minha idade e ocioso para as minhas preocupações, no qual uma mulher dançava com véus, um homem barbado comparecia apenas com a cabeça numa bandeja, e um outro, meio sobre o balofo, fazia muito barulho dando ordens e gritando imprecações. O que me ficou deste homem em particular e do drama em geral foi um enorme manto vermelho debruado de dourados. Foi este manto vermelho que passou a significar, para mim, tanto a condição de rei como a condição de Herodes.

Um dia, na mais baixa adolescência, enquanto me masturbava, olhei a cabeça do pau e notei que ela estava vermelha demais, granada pronta para explodir. A associação se fez para sempre: rei-vermelho-Herodes-pau. HERODES. Gostei do nome. E parece que o pau também gostou.

Formamos assim – tal como Batman e Robin – uma dupla secreta e dinâmica. Passei a carregar Herodes entre as pernas, provendo-o em suas básicas necessidades. *Ele crescia em graça, talento e formosura* para o que desse e viesse. (grifos meus)

O trecho é todo composto em linguagem rebaixada e, como bem assinalado por Homero ARAÚJO (2004, p. 146), o crescimento de Herodes é ironicamente equiparado ao crescimento do menino Jesus, tal como nos conta Lucas em seu Evangelho (2,40, BÍBLIA DE JERUSALÉM): “E o menino crescia, tornava-se robusto, enchia-se de sabedoria; e a graça de Deus estava com ele”. Mas, ainda como outros exemplos deste modo de figurar o universo religioso no romance, podemos pensar no episódio do mortífero chá distribuído pelas próprias freiras, do qual pouquíssimos se salvaram: um porque já conhecia o tal chá, outro porque estava impossibilitado de engolir qualquer coisa, Álvaro porque desconfiou de algo e se recusou terminantemente a bebê-lo, apenas fingindo ter engolido, e ainda mais dois, que “foram poupados porque eram muito piedosos, rezavam terços e faziam novenas, viviam nas boas graças das freiras e no santo temor de Deus” (PILATOS, p. 17).

E é dessa forma que o romance prossegue, parecendo, em verdade, insistentemente perseguir as figuras, imagens, símbolos e dogmas da religião, tomando-os como bases constantes para suas muitas diatribes. Ao sugerir o monumento dedicado a Herodes, Dos Passos faz menção justamente ao Cristo Redentor, imaginando sua derrubada e substituição por “um monumento ao caralho”, e destacando: “Evidente que

precisa ser um caralho monumental, que possa ser visto a distância, apontando para o céu. À noite, será profusamente iluminado” (PILATOS, p. 73). Ou, em outra de suas muitas ideias, Dos Passos concebe a estreia do violino afrodisíaco em uma igreja afastada do subúrbio, na qual conhecia o sacristão e imaginava que conseguiria espaço para experimentar os efeitos de sua invenção – destaque-se, lateralmente, que ele consegue o violino com um antigo músico que tocava em restaurantes da Galeria Cruzeiro (PILATOS, p. 78), fazendo-nos lembrar de Joaquim, o pai de Paulo Simões, que durante um período da infância do filho havia sobrevivido exatamente dessa maneira e nesse lugar (PESSACH, p. 111-2).

Como se vê, o universo religioso é persistentemente dessacralizado e desmistificado, em um procedimento já observado por Arnaldo BLOCH (2001), para quem Cony, aí, teria aviltado seus próprios conflitos religiosos e assim lavado “as suas mãos aflitas”, no que seria “uma senhora lavada de mãos”:

E, sobretudo, de alma: aqui, o que eram os conflitos religiosos do escritor com seu passado de seminarista (que perduram até hoje) – abordados doloridamente em romances anteriores e posteriores – transforma-se na mais despudorada esculhambação.

Logo, talvez chamar o romance de Pilatos fosse um modo de acentuar ainda mais e mais os procedimentos de ridicularização e escárnio da esfera religiosa levados a cabo pelo romance, como vimos que o escritor fez em *O ventre* e em *A verdade de cada dia*. A ironia e a sátira ao universo religioso manifestavam-se também em outras obras de Cony, como em *Tijolo de segurança*, ou em *Matéria de memória*, com Tino, por exemplo, falando de sua opção pelo trabalho na fábrica de tecidos e defendendo com isso “a salvação da carne em lugar da ressurreição da carne” (CONY, 2002a, p. 193), ou ainda explicitando seu afastamento do cristianismo, por meio das recordações de sua primeira comunhão, e dizendo, com todas as letras (CONY, 2002a, p. 33): “Odeio esse Jesus que tapeou a mim e à minha mãe”. No próprio *Pessach* estavam presentes estes procedimentos, como, por exemplo, quando vemos a caridosa freira do internato em que estudava Ana Maria vir pedir dinheiro ao pai dela, Paulo, para ajudar os pagãos da Manchúria, mas sem se importar com os pagãos e pobres do Brasil mesmo, como o narrador faz questão de ressaltar, muito menos com o fato de que o “bondoso marechal” Castello Branco (PESSACH, p. 49), a que ela se referia, não só não ajudava, como mandava prender pessoas.

No entanto, como também vimos no capítulo 1, em especial com relação a *O ventre* e *A verdade de cada dia*, mesmo nestas duas obras iniciais, em que a virulência contra o recente passado de seminarista do autor era bastante intensa, não é apenas por este prisma que as coisas se fazem ver. Parece razoável, por conseguinte, nos perguntarmos se no caso de *Pilatos* seriam elas completamente diferentes. Ou seja, remeteriam apenas à sátira, à ironia, sem nenhuma outra espécie de significação? Para pensar sobre isso, convém voltarmos a *Pessach*, nele perseguindo ainda mais os significados construídos por meio da ressonância do mito do Êxodo.

Testemunhando a violência

PARA FAZÊ-LO, PRECISAMOS prestar nova atenção ao episódio do estupro da militante Vera, comentado aqui e ali em nosso capítulo anterior. Afinal, a sequência narrativa de que ele faz parte, se de início parece inclusive exagerada e desprovida de maiores ligações com o enredo – como já se chegou a pensar na época –, quando considerada mais de perto nos permite compreender melhor o trajeto do protagonista e o ponto a partir do qual começa a se dar conta de que não vivia uma “brincadeira” nem um “brinquedo”, conforme as palavras que costumava usar, deixando de ver por este viés as próprias analogias com o Êxodo. É ele mesmo quem acaba, depois, por reconhecer como não havia mais lugar para a ironia nem para o modo trocista de que se utilizava, como se observa em uma cena transcorrida já durante a fuga rumo ao Uruguai, no final do enredo, quando restavam apenas ele, Macedo e Vera. Nela, Paulo, ainda mais uma vez, procura valer-se desta forma de comparação: Macedo e ele estão em cima de uma árvore, de onde é possível enxergar o Arroio Chuí, que precisavam atravessar para chegar a salvo ao país vizinho, e Paulo então diz, ao olhar na direção indicada pelo chefe (PESSACH, p. 293):

— A Terra da Promissão.

Ele [Macedo] não gosta da ironia e eu reconheço que não há lugar para a terra de promessa. Nenhuma terra é promessa, terra é terra e a promessa é apenas uma missão: continuar vivo para resistir, diz Macedo.

Depois do que vive no interior daquele quarto na casa grande da fazenda e durante o enterro do copeiro, perde-se o espaço para que brinque com as associações ao mito do Êxodo; é como se ele o estivesse vivendo, a seu modo, em seu mundo e com suas questões – e era algo bastante sério.

A ligação do episódio com o mito do Êxodo é evidenciada e amplificada nesta sequência narrativa que se constrói como uma paródia ao momento em que Moisés toma consciência de sua missão, de seu destino, de seu pertencimento ao povo hebreu e da necessidade de não aceitar a subjugação. Logo, ecoa o ponto em que Moisés se conscientiza de seu caráter identitário, de que era um hebreu na corte egípcia, e não um egípcio, fato que ocorre, segundo o relato bíblico, reforçado pela leitura muito particular que dele faz Paulo (ao vislumbrar aí “uma motivação existencial” [PESSACH, p. 204] do líder da libertação), ao testemunhar a violência praticada contra um hebreu (Êxodo 2, 11-12).

Nesta sequência de *Pessach*, há, em verdade, um entrecruzamento de dois episódios ligados ao período de formação de Moisés: aquele em que testemunha a violência de um egípcio sobre um hebreu e acaba matando o egípcio, e um segundo, em que interfere em uma desavença entre dois hebreus (Êxodo 2,13-14); afinal, o que Paulo testemunha é uma violência entre companheiros. E foi ao vivenciar estes eventos – flagrar a violência contra Vera, envolver-se em sua defesa, chegar bem perto da morte e conseguir escapar – que o personagem se vinculou ao grupo e entrou em um mundo bastante diferente do que até então habitara, ficando difícil desprender-se dos laços formados. Ele foi despertado a agir contra a violência, a tomar atitude, vinculando-se a Vera de modo inexorável (e mesmo a Macedo, ainda que, de início, pelo prisma negativo) e, em consequência, às próprias questões internas do grupo.

A partir daí, Paulo não tem mais como retroceder – ao menos no plano simbólico, pois ainda lhe serão dadas, no plano do enredo, algumas oportunidades de escolher se queria ou não se manter ligado ao grupo. Imagetivamente, porém, sua ligação com aquele universo e, mais, com a vivência de uma história que ressoa arquetipicamente – e arquetípico aqui não é pensado em termos junguianos, e sim tem o sentido proposto por Northrop FRYE (2004, p. 75), de uma unidade estrutural (temas, caracteres, situações) recorrente e reiterativa na literatura – um mito de libertação tão central como é o Êxodo, já estava definida desde então.

Além das ressonâncias de dois episódios muito importantes para o percurso de Moisés, na cena do estupro encontram-se ainda outros elementos de diálogo com o Êxodo, na medida em que a convergência de gemidos (de Vera), do barulho de chicotadas (que eram dadas por Macedo no copeiro e que resvalavam nas pernas de Vera) e dos gritos abafados (também de Vera) – que acabam por despertar a atenção do protagonista – está, em termos figurativos, relacionada ao campo do Êxodo, narrativa de

um povo duramente escravizado por outro, cujos gemidos e lamentos é que relembraram a Javé, sua divindade, da aliança que fora anteriormente estabelecida e que o definira como povo eleito, fazendo-O, então, decidir pela intercessão a favor da libertação do jugo egípcio. Na narrativa bíblica, Moisés já matara o egípcio que feria um hebreu e partira do Egito, tendo se casado, inclusive, quando (Êxodo 2, 23-25, BÍBLIA DE JERUSALÉM):

Muito tempo depois morreu o rei do Egito, e os israelitas, gemendo sob o peso da servidão, gritaram; e, do fundo da servidão o seu clamor subiu até Deus. E Deus ouviu os seus gemidos; Deus lembrou-se da sua Aliança com Abraão, Isaac e Jacó. Deus viu os israelitas, e Deus se fez conhecer.

Foram, por conseguinte, os gemidos e gritos do povo hebreu que chegaram até Deus e atentaram-No para o sofrimento do povo, fazendo que resolvesse interceder. É depois deste trecho que entramos na narrativa da sarça ardente; ou seja, é depois de Deus haver se lembrado de sua aliança que Ele aparece para Moisés, para chamá-lo a agir no sentido da libertação do povo da dominação egípcia. Já nesta figuração dos gemidos e chicotadas que despertam a atenção de Paulo – e Macedo fora, pouco antes, flagrado por Paulo com botas nos pés e o chicote nas mãos, compondo a caricatura de um explorador bruto e rude –, o essencial a atentar é o elemento de que o protagonista era, mais uma vez, chamado a agir, de uma maneira muito mais direta, premente e decisiva, aliás, do que o próprio convite que Sílvio lhe fizera, no princípio do enredo.

A violência cometida contra Vera despertara em Paulo uma força e ódio que ele não imaginava possuir, convocando-o a sair da neutralidade com que se habituara a situar-se no mundo. Sua atitude diante da vida modifica-se, apesar de ele próprio demorar a se dar conta disso. Mesmo não conseguindo ir embora da fazenda, como num primeiro momento ainda acreditara possível, ele se verá diante da necessidade de refletir sobre o que vivia, sobre as implicações de seus atos desde o começo da história, assumindo, inclusive, que não havia nenhuma casualidade, e sim escolhas suas, ainda que pudessem ter sido apressadas e pouco refletidas.

E se o episódio do estupro e da luta ainda podia ecoar a própria casualidade que fez Moisés testemunhar a violência do egípcio sobre o hebreu – “Moisés cresceu. Um dia em que saíra por acaso [...], viu um egípcio ferindo um hebreu dentre seus irmãos.” (Êxodo 2, 11-12, BÍBLIA SAGRADA) –, no sentido de que também fora, por assim dizer, por coincidência que Paulo estava sem sono e saíra para caminhar, vendo a luz e

ouvindo os barulhos na casa grande da fazenda, fica claro para ele que não era mais viável efetuar a leitura apenas por este ângulo a respeito do que vivia.

De quedas e mais quedas

APROXIMANDO UM POUCO MAIS nossas lentes do tecido narrativo de *Pessach*, um detalhe sobre o qual vale a pena refletirmos, ainda com relação a este episódio do flagrante e da luta, é o de que é apenas quando o copeiro morre, caindo abraçado a seus pés, que Paulo, estupefato, procura entender o que havia acontecido e é só então que repara de fato em Vera, dando-se conta de que ela “cobre o seu corpo – até então ela estava nua e eu nem reparara” (PESSACH, p. 182). Evidente que esta marcação reveste-se de verossimilhança diante da situação vivida, de uma luta de vida e morte que não lhe daria a chance de reparar na nudez de Vera. Contudo, não é difícil reconhecer aí uma alusão ao Gênesis bíblico: é somente depois de terem provado do fruto da árvore da ciência do bem e do mal que Adão e Eva se dão conta de que estão nus, e então sentem vergonha e se cobrem, especialmente das vistas do Senhor, que surge logo depois, passeando no Jardim do Éden (Gênesis 3, 7-11). Aqui, Vera não se incomodara com sua nudez enquanto a briga se desenrolava, até porque o pânico era imenso e o que a preocupava era o que iria acontecer, com Paulo, com Macedo, com o copeiro, e com ela, enfim. Todavia, assim que a luta termina, ela se cobre imediatamente, fazendo que também Paulo perceba que, o tempo todo, ela estivera nua e ele nem atentara para isso.

A associação, assim solta, pode parecer por demais fora de contexto, mas talvez não o seja tanto assim – e isso não só porque entre o próprio Livro do Êxodo, segundo livro do Pentateuco, e seu predecessor, o Livro do Gênesis, existam variados laços de continuidade, destacados, por exemplo, na análise de FOKKELMAN (1989, p. 72-5). A vinculação de Paulo ao grupo, afinal, e como acabamos de ver, se constrói nestas vivências, que envolvem não apenas flagrar a violência contra Vera e envolver-se em sua defesa, como também chegar bem perto da morte e conseguir escapar. Nesse sentido, se pensarmos que ele, ao longo da primeira parte do enredo, podia ser visto como *poupado* do enfrentamento das questões que aparentavam ser as mais prementes de seu tempo – e nisso nos fiamos na própria noção de que “Pessach” foi a ação efetuada pelo Anjo do Senhor para *poupar* da morte os primogênitos dos hebreus, fazendo de seu povo eleito o seu protegido, como aqui já nos referimos e como Lélia Parreira DUARTE (1980, p. 49), Daphne PATAI (1983, p. 154) e Malcolm SILVERMAN

(1982, p. 55) também ressaltaram, embora sem destacarem a associação à queda adâmica –, iremos reconhecer a sugestão de que seu trajeto é, ao fim e ao cabo, e imagetivamente, uma espécie de *queda*, daí os ecos do Gênesis. E uma espécie de queda daquele que, protegido (pelo Anjo?), deixa de sê-lo, deixa de *passar por cima* dos acontecimentos, de sobrevoá-los como o Anjo, e *cai* no mundo, precisando passar por ele, atravessá-lo. No princípio do romance, depois de ter recebido e recusado o convite de Sílvio, e de ter se arrumado para fazer as visitas que pretendia naquele dia, o narrador indicara esta noção de *penetrar o mundo* (PESSACH, p. 36):

Estou pronto, finalmente. Verifico se tudo está em ordem, como se fosse viajar, passar dias fora daqui. Ou não voltar nunca. São onze horas e são quarenta anos quando fecho a porta e *entro dentro do mundo*³⁴.

Nesta trajetória de queda, a cena com Macedo, o copeiro e Vera é decisiva, levando-o ao ponto talvez mais baixo, e por isso as ressonâncias do Gênesis. A queda de Paulo, porém, não é exclusivamente uma passagem para um nível de existência inferior, senão que para um nível em que parecem se entrelaçar ainda mais o que poderia ser visto como inferior (e o episódio do estupro situa-se claramente neste diapasão), e o que semelha ser superior, transcendente, como o final do enredo nos sugere.

Por outra perspectiva, se pensarmos no específico da personagem Vera, é preciso também considerar que, com o estupro, ela foi duplamente violentada, pois sua pureza, simbolizada por sua virgindade sexual, foi perdida para sempre – como a perderam Adão e Eva, com a queda. Ao procurar esconder sua nudez, ademais, Vera lança mão dos pedaços do lençol e do que restara da mesma batina vermelha com que estava vestida antes – e o detalhe de verossimilhança é que ela estava sem bagagem, virando-se com as roupas que encontrava dos antigos moradores da fazenda –, compondo para Paulo uma imagem de São Sebastião (PESSACH, p. 184), o que nos dá indícios da morte sacrificial que a acometerá, ao final do livro.

Antes desta queda, Paulo já vivera uma outra, literal, pouco depois de chegar à fazenda, quando ainda imaginava que conseguiria logo ir embora dali. Vendo seus papéis – que continham o esboço de um antigo romance iniciado no passado – sendo revirados por um dos integrantes do movimento, não hesitara em defendê-los da

³⁴ A partir da edição revista, de 1997, o pleonasmo foi excluído, e o trecho citado ficou da seguinte forma: “Estou pronto, finalmente. Verifico se tudo está em ordem, como se fosse viajar, passar dias fora daqui. Ou não voltar nunca. São onze horas e são quarenta anos quando fecho a porta e entro no mundo.” (PESSACH, 6. ed., Objetiva, 2007).

violação, partindo para pôr fim, com as palavras, à ação do outro, que reagira, contudo, com um soco que o derrubara ao chão, fazendo-o cair desacordado. A reação do protagonista por si só fora significativa, na medida em que fugia de seu modo habitual de lidar com as situações, inclusive com as que não lhe agradavam, que era o de evitar maiores aborrecimentos e confrontações. Esta primeira queda, ademais, fora também especialmente simbólica, pois ele caíra “como um corpo morto” (PESSACH, p. 153), fazendo-nos associá-lo ainda à esquisita figura do suicida que lhe aparecera ainda na primeira parte do enredo, sobre a qual voltaremos a falar dentro em breve. E é curioso notar ainda como o próprio narrador ironiza esta sua queda e o fato de ela ser elemento metafórico do que lhe passava, em um trecho em que não falta nem mesmo o elemento da *náusea* (Pessach, p. 154):

Não desperto em nenhum dos círculos do inferno, mas no casebre miserável, teto muito baixo, o chão que parece de terra mas é de tijolos tão estragados que faz o mesmo efeito. Não estou em nenhum círculo mas há um círculo à minha volta. Pouco a pouco reconheço as caras: a primeira delas, por causa dos óculos tampando o rosto inteiro, o chefe da casa grande. Procuro entre os rostos o de Laura. Sinto náusea: não sei se é efeito do almoço bruscamente encerrado, ou do cheiro de terra e umidade que, pesado, me penetra por todos os lados.

Falar em queda, simbólicas e/ou literais, nos leva de volta a *Pilatos*. Afinal, o que desencadeia o início efetivo da narração de Álvaro, depois do preâmbulo com a morte de Dos Passos, de suas hesitações quanto a onde começar sua história e de dizer explicitamente que ela não era “a biografia de um caralho”, é exatamente o seu atropelamento (PILATOS, p. 8): “Até que aconteceu a manhã do dia 9 de setembro de 19... Era um dia e uma manhã qualquer, eu não ia especificamente a nenhum lugar”. Ou seja, o que põe de fato a história em movimento é a *queda* literal que lhe provoca a colisão com o ônibus, atirando-o para muito longe e fazendo-o entrar em um estado de quase-morte, um coma de 30 horas. Ao acordar, ressurgue aos poucos desse estado, e não é à toa que sinta a dor que o acomete tendo a forma de “uma mortalha”, uma mortalha que vai aos poucos se encolhendo até se fixar no “tamanho de um lenço”. Substituída a mortalha pelo lenço – que é, ainda, porém, um “lenço-mortalha” (PILATOS, p. 10) –, Álvaro regressa à vida. Mas logo notamos que este seu regresso é a uma vida ainda mais rebaixada do que podia ser a sua existência preliminar, a um mundo que é nitidamente inferior e, mesmo, infernal, o que faz que sua história assuma os contornos de um mito de descenso – vindo daí, também, a importância da absoluta ruptura com seu passado, já apontada em nosso capítulo anterior.

Ao ser atropelado, internado como indigente e mutilado sem qualquer explicação, ele penetrara em um outro mundo, muito mais miserável do que tudo que tivesse vivido até então. Um mundo que lhe vinha como uma espécie de condenação muito maior do que qualquer coisa que pudesse haver cometido, como ele mesmo sente. Ao reconhecer o que lhe ocorrera, pouco tempo depois de despertar do coma, sentindo o vazio entre suas pernas e olhando cada vez com mais atenção para o vidro de compota que parecia armazenar um pepino em conserva ou algo do gênero, é acompanhado pelas freiras, que logo percebem que ele se dera conta da castração e fazem então “um gesto tranquilizador, como se me prometessem o Reino dos Céus pela perda do pau”. Ele tenta reagir, “dizer um palavrão”, mas não conseguia ainda articular som nenhum (PILATOS, p. 12):

Uma delas colocou a sua gorda mão – monástica mão branca, oca como um pastel – em cima do meu peito:
— Foi a vontade de Deus, meu filho.
Rosnei outra vez – as palavras não saíam. Quê que tinha a vontade de Deus contra o meu pau? *Eu pecara, é certo, mas isso não era motivo bastante.* (grifos meus)

Para não nos deixar dúvidas quanto a seu percurso de descenso, pouco depois de sair do hospital e descobrir-se sem lugar para morar, saindo de um bar em que fora comer algo, defronta-se com uma grande correria, uma manifestação política que estava sendo repreendida brutalmente pela polícia. De pronto ele *cai* ao chão, tentando a todo custo proteger seu embrulho, ou seja, Herodes no pote de compota. Quando começava a se levantar, supondo o término da confusão, é acertado por uma coronhada de um soldado da cavalaria, que imediatamente o faz cair novamente (PILATOS, p. 23):

[...] a coronhada em cima do meu ombro foi muito violenta para a minha frágil resistência. Desabei novamente e, desta vez, não consegui proteger o meu vidro de compota: caiu no chão e se espatifou.

Estas indicações de sua trajetória descensional parecem se constituir como uma pista para as relações do romance com a figura de Pilatos e o mito bíblico da Paixão, na medida em que este é, fundamentalmente, um mito de descenso. Se *Pessach* também configura um certo descenso, e nele também temos queda, ruptura brusca e inesperada com o passado, entrada em uma espécie de tempo sem tempo a que Lélia Parreira DUARTE já se referiu (1980, p. 44), e outros elementos mais, as sugestões, como vimos, são as de que, antes desses acontecimentos e ao longo de seus primeiros 40 anos, Paulo fora poupado, protegido – como se estivesse *acima* de nós, portanto –, para então “cair”

para o *mundo ordinário da experiência humana*, como o designa FRYE (1980) em sua obra *La escritura profana*; um mundo em que as pessoas precisam a todo momento fazer escolhas e em que não há espaço para a neutralidade, poderíamos dizer. Já em *Pilatos*, Álvaro aparentemente estava neste mundo ordinário e “cai” para um mundo infernal, sendo infernal também a sua espécie de liberdade, pois, como também vimos no capítulo anterior, ela é apenas e perigosamente aparência de liberdade.

Antes de prosseguirmos no rastro destas pistas, e já que falamos em queda, em quase morte e nestes temas afins, façamos um breve interlúdio para pensar um pouco nas relações que ambos os romances traçam com a esfera da morte.

Desejo de morrer, vontade de sobreviver

EM NOSSO PRIMEIRO CAPÍTULO, pudemos ver que grande parte dos personagens de Cony almejava permanecer sem planos, nem memória, sem passado, nem futuro, daí que alguns deles ao menos cogitassem a ideia de suicídio. Pensando neste assunto para o caso de *Pessach*, identificamos que Paulo chega a cogitar ironicamente esta possibilidade, no dia de seu aniversário, mas sabendo de antemão que não irá levá-la a cabo.

Sozinho, procurando tocar sua existência da forma mais tranquila e com o mínimo de problemas possível, como também pudemos reconhecer ao longo do capítulo dois, Paulo assemelhava-se a seus antecessores pela própria maneira com que encarava sua vida, vendo-se com poucas perspectivas pela frente e preocupado, ao menos aparentemente – como procura acreditar e fazer que os demais assim o vejam –, mais do que com seu futuro, com seu passado, com o que fizera até então de sua vida. Mas isso, como reforça para a filha (e como ela mesma parece sentir não ser verdade), apenas naquele dia do aniversário, pois no dia seguinte voltaria ao seu modo habitual, que seria o de viver o presente apenas, sem passado nem futuro, continuando em uma vida que não lhe trazia muitos atrativos, mas a que se sentia de algum modo vinculado (PESSACH, p. 51):

— Eu não estou preocupado com a idade, Ana Maria. Nem com o tempo que ainda me falta viver. O que me preocupa, pelo menos no dia de hoje, é o passado. *O que fiz durante esses quarenta anos, ou melhor, o que esses quarenta anos fizeram de mim.* Mas é preocupação limitada, amanhã estou novamente em mim, preso ao

presente, sem passado, sem futuro. Mas hoje decretei, por conta própria, um pique, um recreio. (grifos meus)

Uma vida, portanto, que em tese tinha a ver com a de Álvaro – porém, é o próprio narrador quem nos fornece os indícios de que as coisas não eram exatamente assim. O suicida que lhe surge repentinamente à frente – um homem que se jogara de um prédio ao lado do seu, morador do mesmo andar que ele – é uma espécie de chamado para este homem de 40 anos que sentia não haver se preparado para nada, nada ter feito de sua vida, e que reconhecia ter um futuro apenas “modesto”, embora fosse também, sem dúvida, “confortável” (PESSACH, p. 102). Uma perspectiva, assim, bastante vinculada à de seus predecessores, e já Cláudio, dez anos mais moço do que ele, dizia frases como as seguintes (CONY, 1960, p. 131-2):

Atinge os trinta anos e não fizera nada, nem sequer preparara base para construir qualquer coisa. A vida perdida – descoberta amarga para se fazer num natal sem cor. O tempo do amadurecimento passara, o da criação chegava e o encontrava desprevenido, mãos pior que vazias, inúteis, inábeis. Esgotara-se por nada, para não ser nada, para não esperar mais nada.

Assalta-lhe súbito desespero pelo tempo perdido. De braços cruzados só lhe resta assistir ao lento desmoronamento do ídolo de lama: a água subindo, subindo, os joelhos se derretendo, até que o peso do corpo faz o resto e ele desaba no pó. (grifos meus)

Essa percepção de Paulo que nos faz pensar, a partir das ideias de Raquel BUENO (2008, p. 63-8), que ele era um prosseguimento – até certo ponto – esperável para a figura do narrador e protagonista típico desta ficção, vivenciando novas fases e momentos de sua vida, tendo avançado no tempo e saído da casa dos 20 anos (onde parecem estar José Severo, João Falcão e, aparentemente, também Sebastião) para a dos 30 (onde está Cláudio), e chegando à dos 40, onde já se encontrava Luís, sentindo-se perto do fim (e aqui vale lembrar novamente da marca dos 50 anos, limite imaginado por José Severo para o final de sua vida). Depois, na retomada da literatura por Cony, nos anos 1990, em geral a idade dos protagonistas continua avançando e acompanhando, *pari passu*, a do autor.

A sensação da inutilidade do que fora sua vida até então, ademais, faz que pensemos mais uma vez em Mathieu, que, em *A idade da razão* tinha seis anos a menos que Paulo Simões – 34 anos, portanto –, mas já sentia nada haver feito de sua vida, tendo sempre se orientado por um futuro (de liberdade) que nunca chegara, que se perdera e que fizera de sua existência apenas uma espera no vazio. À semelhança do próprio Cláudio – que, como vimos no primeiro capítulo, chegara a namorar a

possibilidade de se suicidar – e também de Mathieu, Paulo não se mata, afirmando ainda encontrar algumas razões para permanecer vivo, ou, como prefere dizer, em uma palavra que é especialmente relevante em *Pessach* – tem alguns *motivos* para tal (PESSACH, p. 103):

Se não fosse Ana Maria eu poderia, lavado e livre como estou, atirar-me lá embaixo. Bem, há o outro cadáver na rua e ele também me impede. Amanhã não haverá morto nenhum e eu poderei me atirar, mas resta Ana Maria para me deter, e há o compromisso com o editor, tenho alguns motivos para continuar vivendo, embora não seja essa questão: com motivo ou sem motivo, vive-se e morre-se.

Decidia-se assim por permanecer vivendo mesmo que sem motivos, fazendo-nos pensar não apenas na decisão de José Severo de manter-se vivo por nada de especial, “por curiosidade” somente, para ver onde sua vida iria dar – vivenciando assim esse dia que “todo mundo tem”, o dia “em que adia a própria morte” (CONY, 1987, p. 158) –, como também atentar ao fato de que esta noção se espraia pelas crônicas de Cony, como em “Denúncia e cumplicidade” (CONY, 1965, p. 155-7), de *Posto Seis*, revisada e republicada em *O tudo e o nada*, com o novo título “Denúncia, cumplicidade e suicídio”, (CONY, 2004a, p. 130-3), que finaliza com esta ideia de permanecer vivendo por curiosidade: “Não se rejubilem em vão. Não penso em suicidar-me. Por curiosidade, pretendo continuar vivendo”. Ou ainda em “Tóquio”, também de *Posto Seis* e também reformulada e republicada em *O tudo e o nada*, com o título “Uma noite solitária passada em Tóquio”, e cujo parágrafo final, praticamente idêntico nas duas versões, fala do adiar do haraquiri convidativo, que se insinuava pelo punhal pendurado na porta do banheiro do quarto do hotel, adiando-o “na esperança” – nas palavras do cronista – “de que a morte me venha mais súbita e merecida, em momento de maior *lucidez e culpa*” (CONY, 2004a, p. 29; 1965, p. 63, grifos meus).

Refutando o suicídio, Paulo nos faz entrever, porém, desde o início do romance, como a ideia da morte lhe era bastante significativa, e, ao fazer 40 anos, sentia haver chegado à metade de sua vida, a um ponto decisivo que lhe possibilitava se reinventar e renascer, mas que também trazia, como o outro lado inevitável da moeda, a sugestão da proximidade da morte. De maneira aparentemente pouco nítida para ele mesmo, havia, portanto, a noção de um zerar e recomeçar de modo diferente a vida, algo que era preciso ter coragem para efetuar e que não se localizava no passado, e sim no presente e no futuro: “Se tivesse coragem de começar minha vida novamente”, dizia o narrador. E havia também a consciência, ainda que apenas vislumbrada, de estar cada vez mais

próximo do final: “Ainda que morra amanhã” (PESSACH, p. 4). Ambas as orações, apesar de terem sua significação suavizada pela construção hipotética (*se* tivesse coragem, *ainda que* morra), levam a esta noção de um recomeçar imbricado necessariamente à morte, constituindo-se como uma dupla chave de significação que está por trás de suas ações e do modo como Paulo lidava com o que lhe acontecia.

Assim, se seu lado cético, cínico e pessimista está quase sempre presente, também o está esta espécie de curiosidade de nascer novamente, de experimentar o que nunca vivera e o que poderia, inclusive, romper com o equilíbrio de sua vida cotidiana – e nisto já se prenunciava um elemento de novidade na ficção de Carlos Heitor Cony. É neste sentido ainda que a figura do estranho suicida parece compor uma imagem da morte simbólica a que Paulo precisa se submeter para que um novo homem possa nele nascer, como aliás já sugeriram Lélia Parreira DUARTE (1980, p. 50) e Miguel SANCHES NETO (1997, p. 1), uma imagem ainda mais nítida quando reconhecemos, junto com Paulo, que o suicida possuía o mesmo estranho rosto que ele via todos os dias ao fazer a barba, o dele mesmo.

O caso de *Pilatos* é diferente. De todos os protagonistas de Cony, é de Álvaro que se poderia imaginar o maior desejo de se matar, já que ele não tinha, ao menos em tese, mais nenhuma razão para viver. Se já não tinha família nem amores, e se sua vida se pautava apenas pela sobrevivência; se está, ao final do enredo, novamente sem emprego, pois sem mais fora despedido do botequim sórdido que o empregara a certa altura; se não tem mais seu falo sequer no vidro de compota, pois o dono do botequim comera-o em uma fritada feita por engano pela cozinheira (em engano apenas inicial, porque, sabendo do que se tratava, o instinto literalmente antropofágico do dono fora despertado e ele passara a cobiçar outras partes do mutilado corpo de Álvaro, episódio que nos remete a uma crônica dos anos 1960 de Cony, “Antropofagia ao alcance de todos” [1963, p. 44-5], publicada aliás na primeira parte de *Da arte de falar mal*, que se intitulava “O antropófago sem afago”); se não tem mais, ao final, nem mesmo seu amigo Dos Passos; com facilidade poderíamos imaginar o suicídio como um caminho quase natural. Mas, em *Pilatos*, Cony parece haver amplificado de forma ainda mais brutal algo que era característico de sua ficção e que já fora destacado por CARPEAUX (1964, p. VIII), na apresentação feita a *Antes, o verão*, em termos que parecem precisos para o nono romance do escritor:

A “intenção limpa” de Carlos Heitor Cony é a expressão de um desespero que até esqueceu a arte de chorar. A conclusão lógica seria

o suicídio. Mas a conclusão psicológica é diferente. É: sobreviver, com vontade de não viver.

E é assim que Álvaro, este personagem que aparentemente teria tudo para se suicidar, agarra-se à vida de tal forma que parece questionar a própria vontade de se matar de seus predecessores. Embora não saiba por que, *seu caminho é rumo à vida*, e não à morte – e talvez aí haja uma conjunção de fatores: não só esta espécie de questionamento de seus precursores, na forma da configuração de uma chave antagônica ao que eles eram; ou, por outra perspectiva, seguindo mais de perto as sugestões de Carpeaux, a máxima intensificação desta condenação a que estavam submetidos; mas, também, talvez um indício da aposta na vida que o escritor Cony procurava fazer neste momento da sua escritura.

Ademais, podemos também pensar que esta noção de seguir vivendo, mesmo sabendo não haver mais nenhuma razão para tal, ancora-se não apenas na ficção do autor, mas também em suas crônicas, que parecem sempre haver privilegiado o foco que vemos manifesto, por exemplo, na recente crônica “O homem terminal”, cujo mote foi o filme *Você não conhece Jack*, sobre as atividades do famoso Dr. Morte, nos Estados Unidos. Diz CONY (2011b):

De certa forma, somos todos terminais desde que nascemos, uns mais, outros menos. De minha parte, habituei-me a me considerar um sobrevivente, mais tarde um homem em estágio terminal. Bem verdade que nunca pensei em suicídio, assistido ou não, mas costumo responder aos que me perguntam como estou revelando que “não passo desta noite” – uma frase que repito para mim mesmo todos os dias, o que me dá direito a aproveitar da melhor forma o dia seguinte – e faço isso há uns 20 anos e espero continuar fazendo enquanto puder.

Um ser que se sabe desde sempre à beira da morte, mas que, *resignando-se* a tal ideia-fato, não deixa de querer, apesar de tudo, continuar vivendo. Seria este o caso de Álvaro? Teria ele incorporado a si algo da vontade de viver de Dos Passos, manifesta na ideia de “amanhã fazer grandes coisas”, só que nesta tonalidade menor e irônica, do “não passo desta noite”, considerando o dia seguinte sempre mais uma conquista da sobrevivência? Noções parecidas, aliás, que foram também expressas em outra crônica de Cony com o mesmo título, “O homem terminal”, porém publicada aproximadamente dois meses antes daquela, na qual o cronista nos fala de um homem que um dia foi tirar nova via da carteira de identidade e a recebeu com o registro de “idoso”, e que, pouco depois, em meio a exames de rotina, descobriu algo suspeito no pulmão, que depois se

verificou que não era nada. Ainda assim, por conta destas duas descobertas, o homem “decidiu tomar providências”, olhando-se no espelho e se declarando “terminal” (CONY, 2011a): “Poderia viver mais dez, 20 anos, mas precisava fazer qualquer coisa antes que se tornasse terminal de verdade, na cama de um hospital, numa UTI da vida, desmotivado, talvez sedado ou entubado, na base do ‘não passa desta noite’”, e então começou a rever pessoas e lugares que desejava rever, parou de ler novos livros e se concentrou apenas nas releituras do que já havia lido, e coisas do gênero:

Como o peregrino cansado, mas terrivelmente lúcido, que chega ao pórtico do templo e sacode a poeira das sandálias, ele sabia que estava chegando aonde devia chegar, aonde sempre quisera chegar, mas aproveitando tudo, devorando tudo, vivendo tudo outra vez, com mais consciência de si mesmo e das coisas.

Retornando a Álvaro – que, evidentemente, não se encaixa neste projeto de rever tudo que viveu, mas apenas na conformação do ser que caminha para a morte, que não tem nada e não é nada, mas que, ainda assim, continua vivendo enquanto há vida –, tais atitudes suas chamam realmente a atenção e não se configuram apenas no final do enredo, depois de tudo que viveu, senão que desde o princípio, como podemos ver pelo já referido episódio do chá das freiras. Desconfiando de caridade tão inesperada, ele resiste o quanto pode e consegue não tomar o chá, decidindo-se inclusive a ir embora do hospital, ainda que não soubesse a qual vida iria regressar, ao sair de lá. Esta opção de Álvaro pela vida, e não pela morte, já chamou a atenção daqueles que se debruçaram sobre o romance, como podemos ver pelos comentários de Elias FONSECA (s.d., p. 11):

Carlos Heitor Cony consegue provar que, debaixo da aparência do insólito, do macabro e do escatológico, se esconde muitas vezes a coisa humana, o sentimento, a luta pela vida. Porque na verdade um homem sem documentos, sem emprego, sem mulher, sem amigos e sem órgão sexual não deveria ter nenhum motivo para continuar vivendo. Um outro personagem, no hospital, ao se ver na mesma situação [em verdade não era a mesma situação, apenas parecida], escolhe o suicídio. Mas o homem, apesar de tudo, escolhe a vida e começa, tropegamente, a lutar por ela.

Do Êxodo à Paixão

SEM DEIXAR DE TODO – muito ao contrário – estas questões de vida e morte, de escolha de uma ou de outra, retomemos aqui a hipótese levantada de que há alguma presença do mito da Paixão. Mas, de início, não em *Pilatos*, e sim em *Pessach*, no qual

a importância e centralidade da sequência narrativa do flagrante do estupro, a que tanto nos referimos, também se revelam pelo fato de que ela parece “resolver” sequências anteriores, que poderiam assemelhar-se a meras recordações ou eventos episódicos, conferindo-lhes novas significações. Revelam-se também pelo dado de que ela antecipa muitos elementos vinculados ao final do enredo – final este que se entrelaça, a seu turno, com este outro mito bíblico, a Paixão. A “resolução” de episódios anteriores pode ser vista, por exemplo, na já citada vinculação de Vera a Laura, assim como no caso do pesadelo recordado por Paulo no início do enredo, que já era uma forma de introduzir o personagem e os leitores ao universo de luta e conflito. Dessa maneira, já estava no sonho com os dois famosos gângsters norte-americanos dos anos 1930, inspiradores de filmes até a atualidade, John Dillinger e Baby Face, a ambivalência da figura ameaçadora – que depois ganhará a face de Macedo –, além do elemento da violência, do perigo e da situação de morte iminente que, afinal, não se concretiza. E se no sonho Baby Face era puro fingimento e maldade, no episódio com Macedo o chefe guerrilheiro mostrara efetivamente um “outro lado” ao salvar a vida de Paulo, ameaçada não pelo punhal de Baby Face, mas pela garrafa quebrada nas mãos do copeiro, objetos em identidade de situação.

A antecipação do final do enredo, por sua vez, se configura por meio da presença de determinadas imagens que ao final retornam recobertas de novas significações, acentuando a paródia ao Êxodo e travando relações também com a narrativa da Paixão. Assim, a partir do momento em que Paulo, Vera, Macedo e mais dois militantes, já no Sul do País, são avisados subitamente de que era preciso fugir, pois o movimento fora traído, o ritmo da narrativa se torna ainda mais ágil, levando-nos de acontecimento em acontecimento de forma vertiginosa, em um ritmo intenso que, por si só, faz lembrar o que é obtido na sequência do estupro. Mais uma vez, o que importava era se defender da violência e escapar vivo. Repleta de ação, e visualmente muito rica, a narrativa da fuga traz a reiteração da cor vermelha, do sangue, do suor, do cheiro de pólvora, do pó, da poeira, da terra, do álcool e da água, quase todos elementos de relevo na sequência anterior, acentuando o simbolismo ligado à luta, à violência, à morte.

Pensando inicialmente na relação do episódio da fuga e das mortes de Macedo e Vera com o mito do Êxodo, verificamos que ela se conforma por meio de alguns elementos principais, sendo o primeiro deles a própria fuga do grupo, paródia da fuga dos hebreus rumo ao deserto, perseguidos pelos soldados egípcios. O que movia o

grupo, porém, não era a busca da Terra Prometida, e sim a necessidade premente de sobreviver – até para, depois, uma vez no exílio, ter hipoteticamente como reorganizar o movimento que, antes mesmo de se lançar à ofensiva, fora tão violentamente golpeado. É o próprio Macedo, aliás, quem observa que Moisés também fugiu para o exílio, para depois voltar, aludindo ao momento em que o líder dos hebreus, depois de matar o egípcio, parte do Egito para só regressar depois do episódio da sarça ardente, quando Javé o chama a agir, voltar ao Egito e desafiar o Faraó. A relação imagética com o Êxodo se constrói também por intermédio da paródia da travessia do Mar Vermelho que, aqui, ganhou a forma do Arroio Chuí – que, em determinadas épocas do ano, pode ser feita *a vau*, ou seja, a pé mesmo, pelas águas baixas. Segundo nos informa, quase didaticamente neste ponto, o narrador, o famoso episódio de Moisés se explicava pela existência de um trecho, conhecido por ele e desconhecido pelos egípcios, em que o Mar Vermelho podia ser atravessado desta maneira, a vau.

Além disso, se era Paulo, até então, quem parecia guardar relações com Moisés – tendo recebido o chamado para agir, para interceder pela liberdade; tendo procurado, como Moisés, se esquivar deste chamado; sendo um estranho e algo privilegiado no meio do grupo, portador da menorá; tendo tomado partido ao ver de perto a violência e ser por ela despertado/incitado a agir –, esta relação não era exclusiva e nem realizava um encaixe perfeito, como já o ressaltou Lélia Parreira DUARTE (1980, p. 43). As imagens e episódios do Êxodo são apropriados pelo romance de um modo fluido, que lhe possibilita fazer associações bastante livres, mas tendo sempre presente tal diálogo. E, deste modo, se já não era possível, desde o início do romance, afirmar categoricamente que Paulo figurava com exatidão Moisés, a partir da sequência da fuga é Macedo quem parece assomar, aos olhos do narrador, como uma espécie de Moisés em chão brasileiro, liderando a fuga para a liberdade. Desta vez, no entanto, é o próprio personagem quem nega a associação, afirmando que nenhum homem mutilado como ele poderia ser um Moisés (PESSACH, p. 288).

E é a ação de Macedo de se deixar morrer para que Vera e Paulo pudessem ter chance de sobreviver que instaura no romance as ressonâncias com a Paixão, um aspecto já observado, de passagem, por Malcolm SILVERMAN, e sobre o qual levantaremos aqui alguns elementos mais. Segundo o crítico (1982, p. 67), há em *Pessach* uma:

[...] alusão sutil à Era Cristã, aparente nas últimas páginas do romance: “Fico com a arma... sobre o pequeno monte de terra espeto a

metralhadora. Um desafio disforme e solitário, em feitio de guerra. Quando houver sol, sua sombra será em feitio de cruz”.

Antes de Silverman, no próprio ano da publicação de *Pessach*, Wilson Martins, nas páginas do “Suplemento Literário” de *O Estado de S. Paulo*, fizera observações semelhantes. Aproximando o romance de Cony ao *Quarup* de Callado, MARTINS (1967, p. 4) comentara que os dois revelavam “o gosto entre todos embriagador do martírio”, em simbolismo intenso que, “sintomaticamente”, apelava “para o mistério da terminologia religiosa, propondo, pela sugestão das associações simpáticas, os paralelos expressivos com a ‘Paixão segundo São Mateus’”. Falando especificamente de *Pessach*, seu exemplo para esta aproximação foi o mesmo depois fornecido por Silverman, que se localiza na cena em que Paulo enterra Vera.

Construído mediante mais de um elemento associativo, em nenhum momento tal diálogo de imagens é nomeado explicitamente, bem como não é utilizado com tom irônico. Ao contrário, emana de maneira sugestiva da narração, participando do próprio modo com que o narrador assiste a tudo e com tudo se vê envolvido, parecendo não haver mais espaços nem distâncias que possibilitem a ironia. E assim a própria caracterização da traição sofrida pelo grupo já se afigura como um primeiro elemento a sugerir a mescla ao mito cristão, no qual a traição de um dos componentes do pequeno núcleo de mestre e apóstolos precisava acontecer para que Cristo vivesse o que era preciso, o suplício e a morte na Cruz que se segue, a fim de redimir a humanidade toda. Não por acaso, a notícia de que haviam sido traídos chega, para Paulo Simões e o pequenino grupo, por intermédio de um homem que surge no caminho deles no meio da estrada, com os braços abertos e todo ensanguentado, em seus últimos momentos de vida, e introduzindo-nos, repentinamente e como um susto, nesta outra esfera de imagens.

O grupo dá então início à fuga e, logo no primeiro combate, os dois homens que conheceram há pouco morrem, restando apenas os três, Macedo, Vera e Paulo. Um a um vão sendo vitimados, e nestas mortes ressoa de modo especial a sugestão de vínculo com a Paixão, pois tanto Macedo quanto Vera praticamente se entregam à morte, assumindo o papel de vítima sacrificial que, no Ocidente, colou-se à figura de Cristo. Um pouco antes destas mortes, temos inclusive alguns comentários do narrador bastante pertinentes a estas noções de sacrifício e martírio. Vendo o que considerou o primeiro gesto do chefe destituído de sentido, o de pisar em cima dos óculos escuros que costumava usar para encobrir as cicatrizes da face, diz o narrador (PESSACH, p. 281):

Não tem mais o que esconder, as cicatrizes do rosto estão cobertas de terra e poeira, a barba crescida torna a sua figura mais sinistra ainda, e mais *messiânica*. Os traços são fortes, duros, se não fossem as mutilações, as veias inchadas e horrendas, seria um *perfil de mártir*. (grifos meus)

É preciso dizer ainda que a narração dessas mortes é densa de imagens e visualmente impressionante, se assim podemos dizê-lo. Macedo morre alvejado por rajadas de metralhadoras, depois de haver se lançado, de surpresa, no meio de duas colunas de soldados que os atacariam. Explodindo em simultâneo duas granadas, “lágrimas de ferro e pólvora em cada mão”, numa ação que sabia que resultaria em sua morte, ele afirma que não se importava em morrer, pois o fundamental era que alguém chegasse à fronteira, Vera e/ou Paulo. Macedo é aproximado pelo narrador a um lagarto, rastejando pelo chão, “animal possesso [que] salta no meio da estrada” (PESSACH, p. 295): “a massa de músculos e ira joga-se toda para a frente, parece mesmo um bicho, lubrificado de potência e raiva”. Ao se lançar para a morte, portanto, Macedo não era apenas um animal, senão que recuperava, no plano simbólico, as forças vitais que ele, em verdade, não tinha mais – já que havia ficado sexualmente impotente, em decorrência de torturas sofridas –, como se vê pelo destaque conferido pelo narrador à potência lubrificada. A cena em que o chefe lança as granadas também é significativa (PESSACH, p. 295): “Quando se fixa em pé, já está de braços abertos, uma granada em cada mão. Os soldados param, amontoam-se. Macedo não parece um inimigo, mas um louco, nascido da terra para vingá-la”. Seu desprendimento e entrega ao sacrifício remetem, no plano simbólico, ao sacrifício de Cristo na Cruz, com os braços abertos, um homem que morre atraindo a si a admiração e o espanto dos demais. Ao salvar Paulo e Vera, Macedo repete o que já fizera ao salvar Paulo, que estava em vias de ser assassinado pelo copeiro, e parece se “redimir” da violência praticada contra Vera, perdendo em definitivo sua identificação com os opressores e assumindo o papel de protetor e mártir.

A morte de Vera, por sua vez, é tão ou mais trágica do que a de Macedo. Tendo restado apenas ela e Paulo como últimos sobreviventes, caminham reunindo o que conseguem de forças e energia, reduzidos a poucos alimentos e pouquíssima água. Dos corpos dos soldados mortos no último combate, haviam recolhido o que lhes podia ser útil e nisso encontrado cantis ainda cheios. Quando já anoitecia e Vera não aguentava mais caminhar – seus pés “abertos em chagas e sangue” (PESSACH, p. 296), antecipando a morte que logo chegaria e em paralelo às chagas abertas na terra –, descobrem que em

um desses cantis havia vinho, ao invés de água. Este vinho é em todo diferente do que já fora bebido pela mesma dupla, Paulo e Vera, no começo do romance, no jantar que, um tanto contrariados, compartilharam sem saber ao certo por quê.

No restaurante, Paulo pedira vinho para beberem, uma escolha criticada por ela, fazendo da bebida mais um dos vários elementos a compor o distanciamento e a discórdia entre ambos. Na sequência localizada quase no final do romance, não é só o modo como obtêm o vinho que é diferente, senão que o próprio vinho compõe o sentido de comunhão, para o qual não falta nem mesmo o pão (PESSACH, p. 296):

Trouxera a mochila e nela há pão, duro e seco. E pedaços de chocolate. Comemos com vontade, os cantis ao lado são garantia contra a sede. Num deles encontramos vinho, meio ralo, sem gosto, mas o pouco de álcool nos aquece, protegendo-nos contra o frio e contra a noite.

Como se pode ver, ainda, o ingrediente alcoólico, que na cena do estupro constituíra-se em elemento de desagregação e desencadeador da violência, passa, sob a forma de vinho, a elemento de comunhão e indicador de morte sacrificial. O processo de mudança e transformação, tão marcante na Bíblia como um todo, e muito presente nos Evangelhos – como Northrop Frye nos faz atentar, em *O Código dos códigos*, e como o tradutor desta obra para o português, Flávio Aguiar, acentuou³⁵ –, ganha expressiva manifestação aqui, por meio das imagens privilegiadas para a instauração da Eucaristia: a água do cantil se transformara em vinho, bebido em comunhão na última ceia que fazem os dois, para logo se transformar em sangue, na boca de Vera, e em morte, na medida em que ela se lança por inteiro e sozinha para receber em seu peito o tiro que iria atingir Paulo, sacrificando-se para que ele consiga sobreviver.

Além de se transformar em vinho e depois em sangue, a água assume aí mais um papel de relevo, adquirindo outras significações tradicionalmente a ela associadas, em várias culturas, como “fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1989, p. 15). Vera tinha muita sede e Paulo dá de beber a ela – e, na cultura ocidental, a água que um moribundo pede para beber parece sempre guardar alguma espécie de relação com o pedido de Cristo por água, durante o suplício, segundo foi narrado por João 19,28-30, em seu Evangelho (BÍBLIA DE JERUSALÉM):

Depois, sabendo Jesus que tudo estava consumado, disse, para que se cumprisse a Escritura até o fim: “Tenho sede!” Estava ali um vaso

³⁵ Segundo AGUIAR, em posfácio a esta obra (2004, p. 275), “a imagem central da Bíblia, na tradução evangélica, é a da transformação, seja a da água em vinho ou a do vinho em sangue. Uma coisa pode vir a ser outra, essa é a grande lição bíblica nesse sentido, ou, ainda, uma coisa pode revelar-se outra”.

cheio de vinagre. Fixando, então, uma esponja embebida de vinagre num ramo de hissopo, levaram-na à sua boca. Quando Jesus tomou o vinagre, disse “Está consumado!” E, inclinando a cabeça, entregou o espírito.

Após dar de beber a Vera, Paulo lava-lhe o rosto, limpando-o do sangue e da terra, preparando-a para a morte que logo viria. Ademais, os gemidos, que na sequência do flagrante do estupro funcionaram para chamar a atenção de Paulo, são agora gemidos de quem morre. A respiração de Vera se torna muito acelerada e assemelha-se ao final de “um pranto muito longo e dolorido” (PESSACH, p. 299), que parece inverter o choro sem lágrimas dos momentos imediatamente posteriores ao estupro, quando ela tinha os olhos secos, mesmo soluçando e parecendo chorar.

Sendo duas cenas de luta e combate no romance, com arma de fogo inclusive, parece natural que o cheiro e o gosto de pólvora sejam bastante marcados, assim como o sangue. Na primeira sequência (do flagrante), o sangue era de Vera, nos lençóis, dando concretude à virgindade perdida, e era também de Paulo, formando um duro coágulo em seus lábios. Na segunda sequência, também é dela o sangue, mas agora é nitidamente sinal de sua morte. Sentindo muito frio, ela pede que Paulo se deite em cima dela, e a junção dos corpos entre si (no sexo que não ocorreu no desenrolar do romance) e com a terra, como se a fecundando, se dá pela mistura do sangue. O sangue de Vera é um “jorro pastoso e irregular que mela” (PESSACH, p. 299) os braços do protagonista. Em seu delírio que ainda não é morte, mas é quase, Vera diz que o mais estranho de tudo é que acreditava estar grávida – e, imageticamente, pode-se dizer que ela estava mesmo grávida, prenhe de uma nova vida, unida à terra e libertada. A narração do momento de sua morte é demarcada justamente pela interrupção do pulsar de seu ventre sob o de Paulo – morrendo, assim, tanto ela quanto esta nova vida que, no plano simbólico, carregava em seu corpo.

Vera morre para que Paulo sobreviva, e por isso insiste tanto para que ele a deixe como está e corra para a fronteira. Mas ele sequer cogita fazê-lo, e toma a seu encargo a responsabilidade de enterrá-la, cavando a terra com as mãos, diretamente, para fazer a cova que recebe o corpo dela – e de forma absolutamente contrária ao enterro do copeiro, quando ele ajudara muito pouco, e sempre bastante contrariado. Ao enterrá-la, espeta na terra a metralhadora que portava, como um sinal indicativo do lugar da sepultura – e é o próprio narrador quem assinala que a sombra projetada será “em feitio de cruz”, fazendo questão de destacar a presença deste elemento arquetipicamente associado à Paixão e reforçando assim, como Martins e Silverman já

havia pontuado, a noção do sacrifício, de Vera, de Macedo, e, mais amplamente, daqueles todos que se lançavam a lutar, de armas na mão, contra inimigo tão mais poderoso e bem armado.

Pessach/Páscoa/Paixão

PARA PENSAR NESTA ESPÉCIE de deslocamento que este romance opera, do Êxodo à Paixão, é importante termos em mente que estes dois mitos bíblicos são tradicionalmente aproximados por meio da chamada leitura tipológica, uma forma de leitura e interpretação da Bíblia cultivada em especial a partir da Idade Média, pela qual os episódios do Velho Testamento não têm pleno valor em si, senão que o encontram por anteciparem determinados episódios do Novo Testamento. Por sua vez, este ganha em significação ao ser pensado como espécie de “realização” do que já estava *figurado* no Velho Testamento. Nessa leitura que opera por tipos (também chamados de figuras) – e que guiou a própria escrita dos quatro Evangelhos³⁶ –, Moisés é um tipo de Cristo, e o conjunto narrativo do Êxodo é um tipo da Paixão (que é seu antitipo): a libertação da humanidade que ganha corpo por meio do sacrifício de Cristo já estaria figurada na libertação do povo hebreu do jugo egípcio; esta, por sua vez, já antecipava e trazia em si a libertação de todos os seres humanos³⁷.

Neste sentido, o deslocamento operado pelo romance corresponde a um deslocamento tradicionalmente feito pela tradição cristã, parecendo quase uma consequência “natural” para um conjunto de imagens que, como vimos, desde o princípio do romance vinha estabelecendo diálogos com o mito do Êxodo. Como já ressaltou FRYE (2004, p. 208-9), em sua análise do mito e da narrativa bíblica, podemos pensar no Êxodo, “libertação definitiva” e modelar das demais libertações do povo de Israel narradas no Velho Testamento, como “o tipo de todo o resto”, como aquilo que, “miticamente”, “é a única coisa que de fato acontece no Antigo Testamento”. A ressurreição de Cristo, base aglutinadora do Novo Testamento, assim, seria “o antitipo do Êxodo”.

³⁶ O *Guia literário da Bíblia*, de R. ALTER e Frank KERMODE (1997, sobretudo nas p. 403-15), aborda de modo bastante compreensível essa questão, enfatizando o que a Bíblia hebraica, ou seja, o Antigo Testamento, significava para os cristãos do século I.

³⁷ O ensaio “Figura”, de Erich AUERBACH (1997, p. 13-64), é extremamente esclarecedor dessa forma de exegese bíblica.

Quando vistas as coisas por este prisma, a própria trajetória da vida de Cristo, “do modo com que se apresenta nos Evangelhos, fica menos enigmática”, como também pontuou Frye (2004, p. 209). Por meio dessa perspectiva, conseguimos enxergar as relações tipológicas entre o nascimento de Jesus e o nascimento de Moisés, ambos ameaçados por tentativas de morte das crianças hebreias; a ida do menino Jesus para o Egito, levado por José e Maria, e a própria criação de Moisés na corte egípcia; a organização das doze tribos de Israel por parte de Moisés, e os doze discípulos de Jesus; a travessia do Mar Vermelho, liderada por Moisés, quando a identidade como nação de Israel é conquistada, do outro lado da travessia, e o batismo de Jesus no Jordão, por João Batista, quando é reconhecido como Filho de Deus. Os 40 anos de errância de Israel no deserto, e os 40 dias de Jesus no deserto, sofrendo as tentações. O maná que Israel recebe no deserto, e o alimento de forma também milagrosa que Jesus dá àqueles que o seguem. A Lei recebida no Monte Sinai, e o Sermão da Montanha; e o símbolo da cruz, que em Moisés já fora prefigurado quando ele fixara uma serpente de bronze em uma estaca, a fim de preservar o povo de ataques das próprias serpentes, um símbolo aceito por Jesus “como tipo da crucificação (João, 3:14), com uma identificação subjacente das serpentes letais com a serpente do Éden” (FRYE, 2004, p. 209). Moisés morre antes de chegar à Terra Prometida, tendo podido apenas avistá-la, mas Josué assume a liderança do povo e nela adentra. Como Frye também comenta, na tipologia cristã isto é lido pelo viés de que apenas a Lei mosaica não teria como redimir a humanidade, e por isso é Josué quem pode entrar na Terra Prometida e levar consigo o povo, já que existe um “elo oculto” segundo o qual Jesus e Josué seriam a mesma palavra; assim, o reinado da Lei acabava e começava a conquista efetiva da Terra Prometida, para toda a humanidade.

Ao fazer a passagem, no entanto, do Pessach para a Paixão/Páscoa, o romance interrompe o que, miticamente, é uma narrativa de êxito e consagração em que os momentos trágicos são apenas episódicos e não definitivos. Afinal, ainda que Moisés não tenha, ele mesmo, podido pôr os pés na Terra Prometida, o povo hebreu conseguiu fazê-lo, alcançando seu objetivo – e muito embora tal conquista não tenha sido eterna, mas sucedida por uma série de novas subjugações e reconquistas desta terra. E, no caso de seu antitipo, a história de Cristo, também verificamos em sua narrativa um movimento que pode ser mais bem descrito na forma de um “U”, como ressaltou o mesmo FRYE, forma esta que é a da comédia, e não da tragédia (2004, p. 206): à sua vinda para o mundo da experiência humana, Cristo teria operado uma queda, seguida

por outra descida, dessa vez ao mundo inferior, ao morrer na Cruz, para então ascender, via Ressurreição, tendo aberto as portas do inferno e redimido a humanidade.

“Fôramos infelizes e não sabíamos”

MAS, ANTES DE PROSSEGUIRMOS com estas reflexões, é preciso interrompê-las, tendo em vista que, em seu movimento do Pessach/Êxodo à Páscoa/Paixão, o romance nos leva de volta à reflexão sobre *Pilatos* – que, afinal, começa a querer nos fazer vislumbrar a existência de algo, nele, que tenha a ver com a narrativa da Paixão. Diferentemente de seu antecessor imediato, no entanto, *Pilatos* quase não faz uso de imagens que poderiam ser pensadas como ressonâncias bíblicas. Nele não temos, por exemplo, algo que faça propriamente pensar em um determinado personagem como uma paródia de algum personagem bíblico do Novo Testamento, seja ele Jesus, Herodes, Pilatos, Pedro, Maria ou qualquer outro, como vimos que acontece em *Pessach*.

Em *Pilatos* não há nada disso, e a relação que parece travar com a narrativa da Paixão é de outro tipo, impedindo por isso que se faça aqui uma reconstrução dos laços imagéticos tal como a que fizemos para *Pessach*. Sua relação é de caráter sobretudo alegórico, fazendo que o conjunto de sua narrativa se configura como uma espécie de alegoria deste mito bíblico. Falar em alegoria, ainda mais em referência a um romance escrito no período da ditadura militar, parece algo destinado a levantar polêmicas e confusões, tendo em vista que muito já se debateu sobre seu uso, geralmente criticado como forma literária simplista de falar da realidade sem o fazer diretamente, em virtude dos obstáculos da censura.

Sem adentrar tais polêmicas, observamos, não obstante, que, ao falar em *Pilatos* como uma alegoria, não pretendemos com isso dizer que sua história esteja aí *no lugar de outra*, proibida ou censurada, que seu autor não poderia contar. Longe disto, considero que *Pilatos* é justamente a história que Cony desejava contar, do modo como ele desejava contar, e seu caráter alegórico não vem desta ideia de algo no lugar de outro algo, e sim do fato de que é toda a sua narrativa que se conforma como uma visão alegórica que poderíamos chamar de uma *experiência de Pilatos*, uma experiência que é a de seu narrador e protagonista e que, ao mesmo passo, joga luz sobre o próprio momento que era vivido à época de sua escritura. Algo, por conseguinte, bastante diferente da ideia usual de alegoria como “um conteúdo já prévio e meramente

recoberto *a posteriori*, supostamente enunciável transparentemente em tempos de ‘livre expressão’” (AVELAR, 2003, p. 20). Não há em *Pilatos* nada que permita pensar por meio dessa visão contra a qual se insurge Idelber Avelar. Ao contrário, o caráter alegórico do romance parece estar muito mais próximo do que o crítico, a partir de formulações teóricas de Walter Benjamin e Nicolas Abraham e Maria Torok, entende como irrupção do alegórico nas ficções pós-ditatoriais (e o pós aqui, como ele ressalta, liga-se menos à noção temporal do depois do término da ditadura, do que à noção de vislumbrar a derrota instaurada durante a vigência da ditadura, derrota que põe em crise a própria possibilidade de representação literária).

Ao pensar no romance de Cony em termos de uma *experiência de Pilatos*, consideramos que o escritor parece haver conformado literariamente, em sua narrativa, uma sensação de muitos dos brasileiros de então, escritores ou não, e que voltaria a aparecer em outras obras artísticas ao longo dos anos 1970 (em peças de Maria Adelaide Amaral, como *Resistência*, ou de Consuelo de Castro, como *Caminho de volta*, ou ainda em *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra). Uma sensação que poderia ser expressa pela frase que tomamos como intertítulo para esta seção, qual seja, *fôramos infelizes e não sabíamos* – frase formulada pelo professor Flávio Aguiar logo em uma das conversas iniciais sobre os rumos deste trabalho. A sensação de que não fora possível ver as coisas com a clareza necessária quando era preciso que elas fossem vistas. E para isso lembremo-nos de que, miticamente, a figura de Pilatos é a daquele que viu a verdade e não a reconheceu, ou, se a reconheceu, não quis se envolver nem se manifestar – como, aliás, o próprio Cony já fez questão de pontuar, a exemplo de uma entrevista concedida por ele a um programa produzido em 2011 pelo SescTV, “Autor por Autor”. Uma sensação, ainda, de que muitos haviam morrido em nosso lugar, e nós nem o percebêramos, não pudéramos fazer nada para evitá-lo.

A imagem mais impactante deste romance é certamente a deste homem, Álvaro, castrado, andando pelas ruas do Rio de Janeiro com o vidro de compota e seu absurdo conteúdo. Porém, a forma como ele e os demais personagens do livro encaram e lidam com os processos violentos compõe essa outra espécie de diálogo com imagens que têm a ver com o mito da Paixão. Não se destacam aqui, como no caso de *Pessach*, o sacrifício, o martírio, a morte que poderia guardar a possibilidade de redenção. A ligação, aliás, não é propriamente com a vítima/herói, embora Álvaro, ao ser atropelado, tivesse, como ele faz questão de nos informar, 33 anos, ou seja, aquela que é tradicionalmente conhecida como “a idade de Cristo” ao morrer na Cruz (e

curiosamente, a mesma idade que Paulo, em *Pessach*, supôs ter a médica do movimento, Débora, usando-se justamente da expressão “idade de Cristo”). A relação se dá, como já sugerido, com os vilões da história – e, por esse viés, se sua idade era “a de Cristo”, ele faz questão de ironizar, em outro momento, a facilidade com que se revestiria de Judas (PILATOS, p. 41): “Venderia Cristo por trinta dinheiros mas de jeito nenhum iria lambar uma vulva de velha por apenas trinta cruzeiros”.

Pilatos, o Pôncio, ao nomear todo o romance, parece demandar que pensemos nesta obra como sua imagem, muito mais do que, como pretende insistir Cony (COLOMBO, 2001, p. E8), como uma imagem meramente vinculada à sua situação pessoal vivida à época, de que ele não queria se envolver e de que tinha a consciência da inutilidade de sua luta – ou, poderíamos ainda dizer que ela até pode ser uma imagem do que vivia o escritor, mas isso na justa medida em que se compunha como uma imagem que ultrapassava em muito a situação particular do indivíduo e escritor Cony, e se espraiava para um momento vivido pela cultura e sociedade brasileiras.

Se olharmos por determinado ângulo, podemos pensar no próprio Álvaro como uma imagem de Pilatos – nome que não aparece em nenhum momento ao longo das 174 páginas que compõem o romance, é preciso dizê-lo –, mas não porque tivesse, nem mesmo de longe, o poder do personagem bíblico, e sim por sua apatia diante dos acontecimentos, fossem os que lhe tocavam diretamente, como a amputação do pênis, fossem os ocorridos com aqueles que lhe eram próximos, de que são exemplos a sua atitude ao ver a morte violenta de Sic Transit, atropelado enquanto fugia daqueles que o perseguiram por ter roubado um queijo; e, em especial, sua atitude diante do assassinato de Dos Passos, que contrasta frontalmente com o modo como Paulo reage, por exemplo, à violência cometida contra Vera. Em um, como em outro caso, talvez fosse pouco o que Álvaro pudesse de fato ter feito para impedir as mortes – diferentemente, mais uma vez, do personagem bíblico (ou não, uma vez que, segundo o mito, Pilatos tinha de agir como agiu, como já indicamos). Mas o que é incrível é o quase completo alheamento que Álvaro manifesta, a ausência de reações mais esperáveis a alguém envolvido, como ele estava, na situação. A maneira como ele se situa nesses episódios é reveladora do que é este romance e de como seu caráter aterrador e chocante não está apenas no insólito de seus episódios, tampouco no rebaixado de sua linguagem, e sim no modo como o narrador se situa perante o que vivencia.

Na narração do episódio que resulta na morte de Sic Transit, Álvaro observa como, por uma “distração” sua (PILATOS, p.166), que julgara que as coisas já haviam

serenado – houvera problemas de energia e, com a confusão na Estação da Central do Brasil, o personagem de fome insaciável nada comera o dia todo –, Sic Transit conseguira se libertar de seu braço que, ao mesmo tempo que o amparava, evitava que fugisse. Antes mesmo de Sic Transit Gloria Mundi – ironicamente este era o nome completo que haviam lhe dado, na prisão, já que ele não se lembrava do seu – roubar o queijo de Minas, Álvaro percebera sua intenção, *calando-se* a fim de não “prejudicá-lo”, pois, como ele diz, se falasse algo “chamaria a atenção dos empregados” e assim estragaria completamente a ação do outro. Na correria, Sic Transit atravessou uma avenida sem nem olhar para os carros, sendo atingido por um ônibus – como o tinha sido Álvaro, aliás, mas sua sorte foi pior e ele não resistiu. Álvaro foi ver tudo, ficou em torno do cadáver do velho junto à aglomeração que se formou, mas, quando a polícia chegou para averiguações e perguntou se alguém conhecia o morto, calou-se completamente (PILATOS, p. 167):

Eu fiquei calado, não queria me meter em complicações. Nada tinha a ver com os mortos. Reviraram o corpo à procura de documentos, mas Sic Transit não tinha documento algum, a não ser o queijo amassado que se derretia ao peso de seu corpo. Nem nome tinha – e de nada me adiantava informar que era meu amigo, custaria muito explicar a razão por que o chamava de Sic Transit.

Apesar de nada falar, Álvaro não consegue se afastar do local até o corpo ser removido, quando então rumo para o quarto que dividia com Dos Passos e, até então, com o próprio Sic Transit – e sua observação a respeito de como se sentia ao fazê-lo tem um quê de muito chocante, para além de ecoar de algum modo a figura bíblica, com a marcação do gesto das mãos (PILATOS, p. 168, grifo meu): “Fui para o quarto, *abanando as mãos* e, surpreendentemente, sentindo-me mais livre”. Chocamo-nos nós leitores e também Dos Passos, que, ao saber do que ocorrera, repreende severamente Álvaro, em uma atitude paternal, reprovando sua “apatia” e dizendo que ele deveria ter feito algo. A nos fornecer mais índices para nossas reflexões, o narrador explicita concordar com o companheiro, o problema é que não sabia o que é que deveria ter feito, como se desse voz a um Pilatos pós-Paixão, alçado já de um pouco mais de compreensão acerca do que acabara de viver (PILATOS, p. 168): “Eu concordava com Dos Passos mas continuava sem saber o que deveria ter feito”.

No caso de Álvaro, é exatamente este não saber, esta espécie de demora em entender o que se passa e o que é preciso fazer que volta a lhe acometer poucos dias depois, quando da morte do próprio Dos Passos. Assim, logo no introito, que nos traz o

assassinato de seu amigo, vemos que o narrador – invertendo, aliás, a sequência que ocorrera com Paulo Simões diante do estupro, pois este primeiramente reconheceu sons esquisitos, para então ir atrás de ver o que se passava – *não ouve* nada de estranho (os tiros disparados contra seu companheiro), *mas apenas vê o corpo* de Dos Passos tremer e sentar-se, demorando para entender o que acontecera e, sobretudo, que seu amigo morrera (PILATOS, p. 1):

Não ouvi barulho, vi apenas que Dos Passos tremeu e sentou-se no banco. Eu estava muito desligado para perceber qualquer coisa, mas reparei naqueles pontos luminosos que saíram da janela de um carro em movimento, a alguns metros do local onde decidíamos passar a noite e esperar pela manhã. Estranhei a velocidade com que o carro seguiu o seu caminho e só então, quando me volvei para Dos Passos, percebi que estava morto.

Chama a atenção aqui a presença de “pontos luminosos”, expressão de Ezra Pound que Cony muito aprecia retomar, em diversos momentos, como, por exemplo, em entrevista concedida a Marcelo Rubens PAIVA (1997) por ocasião do lançamento de *A casa do poeta trágico*, quando a mencionou tendo em vista o contexto deste romance, no qual um homem se envolve com uma adolescente e com ela trava uma relação de longo prazo. Quando Paiva perguntou a Cony se seria o desejo de todo homem de 70 anos encontrar uma mulher bem mais jovem, o escritor carioca respondeu: “Ezra Pound dizia que pontos luminosos movem a nossa vida. Nossa vida é opaca, sem brilho. Só quatro ou cinco eventos, pontos luminosos, realmente interessam”. O entrevistador o interrogou então o que seria a vida sem esses pontos, obtendo a seguinte resposta de Cony: “O resto são ângulos mortos. É um amontoado de nada. Salvo os pontos luminosos, como o amor. O amor é sempre uma inspiração entre duas pessoas”. Já na entrevista concedida a Raquel BUENO (2008), entrevistadora e entrevistado voltaram mais de uma feita a essa questão dos *punti luminosi*.

Talvez tenha sido mera coincidência o uso da mesma expressão pelo narrador de *Pilatos* para contar o que lhe fez se dar conta de que algo ocorria a seu lado e então reconhecer que era Dos Passos que fora atingido por muitos tiros. De toda forma, fica a sugestão de que, por trás dessa coincidência, algo desse caráter único e que só volta em nossa memória parece ecoar, na visão da morte de Dos Passos, personagem que, afinal, deu novos rumos à vida de Álvaro.

Álvaro, aliás, cuja postura de alguém muito desligado de tudo é sintomática, por um lado, do próprio modo como os personagens da ficção precedente de Cony se

situavam muitas vezes com relação ao mundo, desligando-se dos acontecimentos externos e presos apenas à esfera de seus problemas mais próximos. Por outro lado, em um romance que, muito embora procure se situar, em certo sentido, em uma espécie de nenhum tempo e nenhum lugar, mas está recheado de pequenos e múltiplos elementos que nos fazem reconhecer como sua história se passa no próprio momento de sua escritura (o Rio de Janeiro sob os anos mais ferozes do regime militar), e que, ainda, tem como título *Pilatos*, as coisas parecem se encaixar e ganhar mais sentido, iluminando-se mutuamente.

“Uma grande testemunha”

PARA PROSSEGUIRMOS NESTA LINHA de reflexão, faz-se necessário pensarmos um pouco mais sobre o modo como o romance posiciona seu narrador e protagonista como uma testemunha dos eventos, mas que com nada quer se envolver. Seu desejo de não envolvimento, de ser apenas aquele que vê, porém não é ator dos acontecimentos, pode ser notado inclusive logo ao ter conhecido Dos Passos e ouvido a primeira de suas histórias, as quais povoam *Pilatos* de pequenos e bastante delirantes contos. Quando a terminou, o ainda inominado Dos Passos esperou que Álvaro também (PILATOS, p. 55):

[...] lhe contasse uma história, se não com os mesmos e dramáticos lances, ao menos em tamanho igual, para ajudar a noite a passar. *Mas eu não tinha história alguma para lhe contar*. Limitei-me a apanhar o meu vidro de compota. Ele tomou aquele movimento como sinal de que eu ia embora. (grifos meus)

Tendo vivido o que vivera, seria difícil pensar que ele não tinha história para contar, no entanto é assim que ele se posiciona, e, mesmo neste caso específico da história que teria para narrar, quando finalmente conta sobre a perda do falo o faz da forma mais direta, objetiva e com menos envolvimento possível, como se contasse algo quase completamente alheio ao seu ser. Dos Passos lhe perguntara o que trazia no embrulho que carregava, supondo a hipótese até mesmo de uma bomba, e ele diz apenas (PILATOS, p. 56-7):

— Fique tranquilo. Não é uma bomba. É um pau.
— Um pau? Quer dizer, um caralho?
— Exatamente.
Ele se mostrou mais interessado, olhou-me nos olhos, com lealdade.
— É o seu?
— É.

- Foi a polícia?
- Não.
- Um marido por aí...
- Também não. Foi uma trombada. Cortaram no hospital. Quando acordei, não pude fazer mais nada.

Nem mesmo (ou, sobretudo) com relação à própria violência cometida contra ele, Álvaro, *nada* pudera fazer, portanto, um nada que o faz muito mais impotente do que a figura bíblica de Pilatos, aliás. Mas, sem perder de vista o enfoque deste seu ângulo de testemunha, é preciso dizer que a forma como *Pilatos* se relaciona com o momento histórico vivido pelo País à época em que foi escrito, o começo dos anos 1970, é muito diferente da forma como se dá esta relação em *Pessach*, que praticamente desde o princípio patenteia – ainda mais a partir da terceira edição revista, quando o ano de 1966 foi incluído na primeira linha do romance – a época em que seu enredo transcorre e a maneira como seu narrador e protagonista se posicionava perante os fatos de seu tempo. Todavia, esta diferença não significa que tais índices estejam ausentes de seu texto, como podemos ver já na espécie de preâmbulo em que nos conta da morte de Dos Passos, pelo fato de que Álvaro é levado à delegacia, e a maneira com que a polícia lida com ele é um índice bem “brasileiro”, se podemos dizer assim, e que parece inclusive extrapolar o próprio período da ditadura, isto porque, na delegacia, ele é “mais surrado do que interrogado” (PILATOS, p. 1). Mas o primeiro elemento mais específico ao contexto vivido surge pouco depois de sua saída do hospital, quando se depara com uma manifestação estudantil de oposição ao regime e faz questão de assinalar não apenas sua ignorância dos acontecimentos, como seu total desinteresse deles. O “bando de rapazes corria pelas ruas, dando gritos incompreensíveis” para Álvaro, enquanto ele procura tentar regressar ao bar de onde acabara de sair, demorando para entender por que havia tanto corre-corre: “Atrás daquele bando vinha outro, este de policiais, armados como se estivessem em guerra – coisa, aliás, que via pela primeira vez, pois nunca vira nenhuma guerra”. Usando de um procedimento de que faz uso em mais de um momento em sua narração, Álvaro associa o signo pelo qual se refere a seu falo (pau) à expressão, também popular e rebaixada, para se referir a uma briga (PILATOS, p. 23): “O pau comeu feio e grosso, enquanto eu me concentrava num único esforço: proteger o meu pau do pau”. Na perseguição policial, surge inclusive a cavalaria, batendo em tudo e todos, tanto que até ele é atingido, configurando-se pouco depois, e ironicamente, como “o único tombado”. E mesmo diante das cenas presenciadas, Álvaro

não se sente mal; ao contrário, está “satisfeito: continuava vivo, íntegro à minha maneira”.

Apenas depois de conseguir regressar ao bar é que ele consegue entender “em parte o que acontecia”, marcando, contudo, seu desinteresse completo (PILATOS, p. 24): “Os estudantes protestavam contra a polícia e a polícia protestava contra os estudantes – um jogo de cão e gato que não me interessava e *do qual não pretendia participar, nem mesmo como espectador*” (grifos meus) – em uma postura de neutralidade e distanciamento muito mais radical do que a do próprio Paulo Simões ao início do enredo de *Pessach*. Apesar de sua ignorância, porém, quando finalmente sai do bar, depois de se certificar de que tudo havia terminado e serenado, vê na calçada a mancha que o álcool e o iodo do vidro que protegia Herodes haviam originado, juntando-se à poça de urina de um dos cavalos da polícia (PILATOS, p. 25): “As duas manchas se misturavam, formando um pequeno lago, cujo contorno parecia com o mapa da América do Sul”. O narrador não nos diz mais nada, como se isso nada significasse para ele, mas os leitores têm todos os elementos para saber a que o pequeno lago se referia. Seu movimento, todavia, é o de reafirmar seu alheamento, fazendo questão de reforçar a satisfação que os episódios haviam lhe trazido, ao dizer com todas as letras (PILATOS, p. 25): “Fiquei satisfeito com o acidente. Tinha agora uma missão prioritária: arranjar outro vidro que abrigasse o meu pau. Não podia ficar com ele dentro do bolso, indefinidamente”. Se Paulo passara a se sentir tendo uma missão à medida que se vinculava ao grupo, a missão de Álvaro é infinitamente reduzida e apequenada; ele não tem nem revolução pela frente, nem descoberta de si – tem Herodes para cuidar, apenas. Ao comprar o novo vidro (PILATOS, p. 25):

Gemi na hora de pagar. Minhas possibilidades eram incertas e eu não devia estar gastando à-toa. Mas meu pau merecia um túmulo de almirante batavo, e se eu não tinha feito antes, fiz naquela hora o juramente formal de não me separar jamais do meu troféu, da minha modesta, mutilada glória. Seria essa a principal razão de minha vida, embora eu não precisasse de nenhuma razão para continuar vivendo, pois vivera sempre sem nenhuma razão.

Vários são os pequenos elementos espalhados em torno de sua narrativa que nos fazem reconhecer o tempo e o lugar em que a história se passa. Um deles é a referência ao fato de que a polícia poderia prendê-lo “por vagabundagem” (PILATOS, p. 32) se ele resolvesse passar a noite nos bancos do Campo de Santana, muito mais confortáveis do que a péssima experiência da Hospedaria Gonçalves de seu Fernandes. Pouco depois, na

Cinelândia, prestes a conhecer Dos Passos, avalia “o perigo” antes de sentar, pois poderia vir um guarda e lhe pedir os documentos, e ele não os tinha, num tempo em que não bastava ter carteira de identidade, era preciso andar também com a carteira de trabalho, para provar que se era trabalhador, e não “vagabundo”, nem estudante (o que, muitas vezes, era visto como uma única e mesma coisa). Nas palavras de Álvaro (PILATOS, p. 49): “O único documento que possuía era o meu vidro de compota – o que positivamente não convenceria ninguém, nem como identidade pessoal, nem como qualificação profissional”. Para saber como tudo aconteceu, aliás, Dos Passos logo pergunta se foi “a polícia”, como vimos há pouco.

Se todos estes elementos constituem índices do tempo em que a história ocorria, há um personagem que parece concentrá-los. Um personagem que pouco fala, por quem Álvaro não nutre simpatia (apesar das “qualidades” do jovem, que “não incomodava ninguém” em nenhum sentido), porém que acaba adquirindo involuntariamente uma posição de destaque no rumo dos acontecimentos da vida da dupla Álvaro/Dos Passos. Trata-se do jovem Otávio, que permanecia dormindo quase que o tempo todo em que estava na prisão, compartilhando a mesma cela com a dupla central à narrativa, com Sic Transit e com a figura autoritária do Grande Arquimandrita, e cuja única esquisitice, na cela, era brincar com um lenço colorido. Da mesma forma como o narrador não consegue saber com exatidão as razões pelas quais os outros personagens haviam sido presos, ele também só consegue saber algumas coisas sobre Otávio, mas a descrição que dele nos faz é reveladora (PILATOS, p. 124):

Tinha vinte e seis anos e nunca trabalhara na vida. Viciara-se em maconha, e depois, quando a erva não fazia mais efeito, apelou para drogas mais fortes. Meteu-se também em roubos de bancos, pois o vício custava caro.

Otávio, assim, estava envolvido em um misto de militância política – como, neste primeiro momento, é apenas sugerido, pela menção a roubo a bancos, mas depois será confirmado – e consumo de drogas, uma mistura aliás que não era usual à época, quando os jovens de esquerda costumavam ser bastante conservadores em termos comportamentais: como se Otávio resumisse em sua figura o militante político e o “desbundado”, misturando tudo em um único saco de gatos. E o interessante é que mesmo Álvaro, em sua tão propalada ignorância sobre os acontecimentos, afirma (PILATOS, p. 124):

Eu sabia que havia um rigor especial para esse tipo de delito – drogas, assaltos a bancos – geralmente os seus aficionados terminavam presos em quartéis militares e não em simples dependências policiais. Havia qualquer mistério ali, ele pouco falava e nós, afinal, pouco ligávamos para a vida dele.

O personagem é mais importante para o enredo do que parece sê-lo à primeira vista – quando o que se destaca é a grandiloquência e autoritarismo do Grande Arquimandrita, principalmente – e é somente com o decorrer dos episódios que nos chama a atenção o fato de o narrador o haver caracterizado, logo de imediato, como tendo uma aparência de Jesus (PILATOS, p. 94): “Um jovem barbado, vestido com roupas extravagantes, um Jesus Cristo saído de um quadro da Via Sacra”. Não se trata de recorrer ao mesmo procedimento que foi usado em *Pessach*. Ainda assim, entretanto, quando vemos que Otávio ajudou os recém-libertos Álvaro, Dos Passos, Sic Transit e Grande Arquimandrita por uma noite, e depois teve seu esconderijo denunciado à polícia pelo Arquimandrita, sua semelhança física com a imagem de Jesus parece ganhar mais sentido. Nada há nele dos traços heroicos vislumbrados em Macedo ou Vera, e Otávio fazia lembrar Jesus como muitos, aliás, dos hippies podiam fazê-lo, em virtude da barba e cabelos compridos. Mas o final de *Pilatos* nos leva a pensar que esta sua identificação – tão breve no texto e que não é repetida mais –, vinda da semelhança física, é também um rastro ligeiro que aponta para esse diálogo em grande medida alegórico que o romance trava com a narrativa da Paixão. Afinal, ele ajudou aqueles homens que nada tinham a ver com ele, sem que houvesse nenhuma obrigação nessa direção, aliás – o fato de haverem sido colocados na mesma cela fora apenas contingência. Seu ato, no entanto, acaba por ter consequências muito maiores, já que o Grande Arquimandrita resolveu usar da informação para se arranjar na vida. Como, porém, durante a noite, na casa, Dos Passos fora quem chamara mais a atenção, a suspeita de traição caiu nele.

Não obstante, mesmo diante do assassinato do amigo, Álvaro não fala à polícia nada do que sabe, não tenciona fazer que cheguem aos responsáveis, ou, melhor dizendo, ao responsável, pois sabia que se os executores foram homens do grupo de Otávio, era o Grande Arquimandrita que estava por trás de tudo, pois fora ele quem denunciara o esconderijo do grupo à polícia. E Álvaro tivera os elementos necessários para saber que o outro agiria assim, mas nada fez para impedi-lo. Ele ouvira da própria boca do Arquimandrita seus planos (PILATOS, p. 156-7):

Ele queria simplesmente entregar Otávio e seus companheiros à polícia. A casa deles devia ser um antro de subversão, de consumo de tóxicos, os jornais faziam campanha contra as duas coisas, o governo estava interessado em eliminar tanto a subversão ao regime como a perdição dos indivíduos, havia prêmios para quem delatasse viciados e subversivos. O Grande Arquimandrita conhecia muita gente, tinha aberta diante de si uma brilhante carreira de alcaguete policial. Quando mais não fosse, era um emprego oficial, público, com direito a aposentadoria e pensão à viúva.

Álvaro, todavia, nem sequer falou nada, diferentemente do que fez Dos Passos, que discutiu muito com o outro, apesar de, em termos políticos, concordar com ele, pois julgava também que “os subversivos eram inimigos da sociedade e do homem, mereciam ser exterminados. Mas em sua consciência, ele lutava contra a traição: Otávio fora companheiro de prisão, não se tratava exatamente de um amigo, mas de um bom sujeito”. Dos Passos ainda reforçara que, “quando chegara a hora”, Otávio “prestara um favor, dando pousada a todos”, por isso “Não, não queria traí-lo”. Mas o narrador não apenas explicita seu alheamento e indiferença – “Felizmente, não dei nem me pediram a opinião” (PILATOS, p. 157) –, como faz questão de assinalar a similaridade de sua atitude à famosa atitude de Pilatos. Assim, aproveitando o gancho de que o Arquimandrita, ao despedir-se dele e de Dos Passos, selara seu afastamento de ambos recorrendo à expressão popular (“Quando eu estiver bem instalado na vida, não me venham pedir favores. Uma mão lava a outra e vocês não quiseram estender-me a mão”), por não ter conseguido obter deles o compromisso de ajuda para a localização da casa do grupo, o narrador então nos diz (PILATOS, p. 157):

Por falar em mão, senti súbita vontade de lavar as minhas, sujas do dia, da gordura de muitos pratos e da poeira de muitos caminhos. Enfim, estavam sujas e nada demais que eu as lavasse. Assim consegui dormir de mãos e consciência limpas.

Lava as mãos ao saber que o Arquimandrita entregaria o grupo de Otávio à polícia; lava as mãos, também, depois, ao não implicar o Arquimandrita na equivocada morte de Dos Passos, morto por engano, tendo sido considerado ele o alcaguete. Nisso, reforça ainda mais sua distância dos acontecimentos, de qualquer coisa que pudesse, em alguma medida, comprometê-lo, implicá-lo:

A maioria das perguntas que me fizeram era sobre os inimigos de Dos Passos. Eu não podia supor que Dos Passos fosse importante ao ponto de merecer a inimizade de alguém. *Se me perguntassem coisa mais concreta, não teria razões para esconder o que sei. Sem muito esforço, posso garantir que conheço os assassinos de Dos Passos. Quer dizer, não conheço as pessoas e os nomes, apenas os motivos.*

Depois daquela sacanagem que o Grande Arquimandrita fez com os rapazes, era natural que houvesse represálias. O próprio Dos Passos sabia que a vingança estava a caminho, mas não sabia que vingariam errado e nele próprio. (grifos meus)

É interessante observar que, neste seu comportamento, Álvaro faz que recordemos de *A verdade de cada dia*, romance em que a melancolia comparece de modo cortante, atravessando desde o início o ponto de vista do narrador, o qual até busca ser mais leve e divertido, certas horas, mas não consegue perder o toque de sofrimento diante da vida que passa, como, fundamentalmente, da impotência diante dela, e, sobretudo, da incapacidade de agir no momento certo e, assim, de não conseguir evitar o sofrimento, a culpa. Uma melancolia por reconhecer que, quando era preciso ter tido coragem para ver e agir, não se agiu, não se fez nada, e o nada que se fez não resultou em outro nada, mas sim na criação de um problema insolúvel e sem retorno. No caso de *Pilatos*, no entanto, o próprio sofrimento oriundo desta constatação de que se poderia fazer algo e não se fez é sufocado, e o narrador procura ocultá-lo o mais possível, procurando inclusive ocultar não apenas o sofrimento por sua amputação, mas também o sofrimento pela morte de seu amigo – sobretudo pelo recurso ao humor conferido aos episódios.

Violência é violência

A FIM DE REENCONTRAR ESTES EPISÓDIOS de *Pilatos* que resultam na morte de Otávio, façamos uma breve interrupção para pensar um pouco mais sobre o caráter de choque e escandalização que, como vimos no primeiro capítulo, a crítica costumava atribuir aos romances do autor. Se pensarmos sobre o assunto para o caso de *Pessach*, vemos que não foram estes aspectos que a recepção crítica formulada no calor da hora de sua primeira edição priorizou, pois o que mais importava naquele momento era pensar no texto literário em função de sua forma de apreender e dialogar com a realidade sociopolítica daqueles tempos agitados e prementes, daí que o romance tenha gerado muito mais polêmicas em torno, por exemplo, do significado do gesto final de Paulo Simões e da possibilidade de traição dos comunistas a uma tentativa guerrilheira, do que qualquer outra coisa ou aspecto seu. Além do mais, *Pessach*, pelo próprio romance que é, trilha um percurso que difere de seus antecessores na ficção do autor, tendo em vista que sua busca de seguir um caminho na contramão (ainda que alinhado

com as principais questões de sua época), não se vincula mais tanto a padrões morais de comportamento e sim a padrões que poderíamos identificar como ideológicos.

É interessante, contudo, observar como a sequência narrativa deste romance que expressa o que vimos chamando de busca do choque nitidamente vincula a fuga aos padrões morais a este outro elemento tão importante para a época, ou seja, a representação da luta política, os padrões “ideológicos”. A sequência em questão despertou críticas também, como foi o caso da feita por Paulo FRANCIS (1967, p. 182), que, ao abordar muito elogiosamente *Pessach*, destacou, porém, que:

Cony perde, às vezes, o controle de seu material, descambando para a brutalidade física e o sensualismo sem utilidade no contexto da obra, e sugerindo apenas um lapso de pensamento do escritor, uma descarga visceral de impaciência.

Se olharmos para a narrativa de *Pessach*, e diante de tudo que já falamos aqui, não é difícil reconhecer que Francis só pode estar se referindo ao episódio do estupro da personagem Vera. Afinal, trata-se de um episódio que, mesmo lido nos dias de hoje, tantos anos passados, ainda chega a incomodar e faz que nos perguntemos se suas tintas não foram por demais carregadas – como o considerou, por exemplo, o próprio Ênio Silveira, editor do romance, destacando o caráter absurdo da cena, segundo nos contou Cony. E, de fato, é praticamente espontâneo que nos interroguemos por que o escritor, em pleno ano de 1967, figurou, com traços vigorosos, um estupro contra uma militante política cometido a mando (e com a assistência) de um dos líderes de um movimento guerrilheiro. Em uma primeira leitura, nada parece justificar, com efeito, que Macedo tenha sido pintado como uma figura tão sórdida e capaz de tanto horror, em uma sequência repleta de imagens intensas e que constroem o ambiente no todo hediondo: o esperma viscoso do copeiro, que respinga mesmo depois de seu pênis amolecer; o pênis esturricado de Macedo, fruto das torturas a que fora submetido pela polícia e que o haviam deixado sexualmente impotente; o sangue, que não estava somente nos lençóis da cama, mas que logo surge também da boca de Paulo, brotado pelo soco que recebera do copeiro, e que desce por sua garganta; e o cheiro de álcool que impregnava o quarto. Todavia, até por sua aparente absurdez, esta cena se impôs à nossa percepção e exigiu que a observássemos com mais atenção, procurando compreendê-la e pensar em suas funções internas ao texto, permitindo-nos entender, inclusive, que o elemento do choque provém de mais de um fator.

E, significativamente, Bernardo AJZENBERG (1997, p. 4) fez menção à cena do estupro para falar do aspecto do constante questionamento de Paulo Simões acerca daqueles “seus novos companheiros”. Segundo ele, “não por acaso, uma das cenas mais impressionantes de ‘Pessach’, a do sexo forçado ocorrido no campo de treinamento de guerrilha remete ao ‘mundo privado’, em que pese o simbolismo que ela possa ter por se dar em um coletivo de pessoa [sic]”. Ainda assim, não se pode relevar o fato de que este indivíduo se encontra em meio a outros homens e mulheres, em meio a um grupo e a tudo o que viveu junto a ele, ao abrir, portanto, sua individualidade ao coletivo. Estas observações de Ajzenberg levam-nos a um ponto bastante significativo, sobre o qual é necessário ao menos fazer uma referência: o fato de que um dos elementos de maior choque na sequência do estupro, para além de ela ser composta por imagens fortes e impactantes, relaciona-se ao dado de que a violência se dá entre companheiros de militância. Se a violência fosse cometida, por exemplo, por um representante do regime militar, nem por isso seu impacto se perderia, muito ao contrário; no entanto, seria mais bem assimilável por nós, leitores, ao figurar “bem” e “mal” de modo bastante delimitado. Mas levar a maldade para o interior do próprio movimento que estaria ligado às forças do “bem” é algo que incomoda, e incomoda porque, de alguma forma, pode nos parecer uma tentativa um tanto forçada de relativizar o maniqueísmo que todos nós, em alguma medida, parecemos buscar para nos sentir mais reconfortados, senão na vida, ao menos na ficção. Como acredito que já foi possível mostrar, porém, a cena tem múltiplas funções na estruturação do romance, e o próprio fato de a violência se dar entre companheiros também tem a ver com a paródia ao Êxodo figurada pela obra, sem deixar de ser uma marca bastante específica de Cony. Ou seja, o livro participava de sua época, sem dúvida, mas já esta sequência narrativa fornecia elementos reveladores de que ele não se construía propriamente como uma defesa da necessidade de se pegar em armas, e parecia manter sempre presente a noção de que, ao final das contas, violência é sempre violência, venha de onde vier e seja para qual fim seja praticada.

E é a noção de que violência é violência que nos leva necessariamente de volta a *Pilatos*. Pois, de todos esses episódios envolvendo o jovem Otávio, cuja morte acaba levando ao equivocado assassinato de Dos Passos, ainda não falamos sobre um aspecto que também se faz ver como uma marca de seu autor. Trata-se do elemento de que, se Otávio ajuda àqueles pobres-diabos que com ele foram presos na mesma cela, por circunstâncias que eles também desconhecem, o auxílio que dá se configura de maneira

extremamente parecida ao que era o cenário da própria prisão de onde haviam acabado de sair. A semelhança se faz ver desde o princípio, quando entram no carro que os levaria ao local, e o veículo roda infinitamente pela cidade, a fim de despistá-los, como havia ocorrido com o carro de polícia que os transferira da primeira cela, na delegacia, para a segunda, onde passaram uma temporada de cerca de dois meses. Depois, ao chegarem na casa – que descobrem ser em verdade um misto de “aparelho” de militantes revolucionários e de local de consumo de drogas –, a escuridão é total, mas ao serem acesas as luzes o narrador, em observação que aliás contraria sua propalada ignorância e desconhecimento de tudo o que se passava a seu redor, comenta (PILATOS, p. 137), fazendo-nos inevitavelmente lembrar do caráter de prisioneiro de Paulo na fazenda do movimento:

A impressão que eu tive foi gozada: estava na mesma cela onde passara tantos meses. Nada mudara, havia até mesmo uma lata igual, só que não era de margarina, mas de banha. No mais, o mesmo chão de cimento, a mesma estreiteza, a mesma sujeira e, sobretudo, a mesma porta que nos fechava do mundo e nos tornava prisioneiros. Dos Passos também teve a mesma sensação e exigiu explicações:

— Isso é uma cilada? Estamos presos novamente?

— Presos uma ova! — respondeu Otávio de má vontade. — Vocês podem reclamar. É isso aqui ou dormir lá fora.

— Agora ninguém pode dormir lá fora — disse a voz que havia mandado acender a luz e que parecia a máxima autoridade daquele lugar e situação.

— Então estamos presos mesmo? Outra vez? — Dos Passos mostrava-se inquieto.

— Se assim o quiserem, podem se considerar presos.

Na manhã seguinte, depois de uma noite permeada pela discussão entre Dos Passos e o Grande Arquimandrita sobre as possibilidades de o lugar ser ou não “um antro de viciados” (PILATOS, p. 140) em drogas, Otávio reaparece e informa que terão de ir embora, pois o abrigo fora concedido por apenas uma noite. O narrador mais uma vez reforça a comparação, dizendo (PILATOS, p. 141): “Agora, ele estava definitivamente *do outro lado*, a sua entrada no quarto-cela em tudo se assemelhava à visita dos guardas, lá na prisão”.

Épater le bourgeois?

SEM DÚVIDA QUE TAIS APROXIMAÇÕES portavam este ingrediente de outra espécie de choque que também identificamos em *Pessach* e que estamos chamando, à

falta de melhor termo, de choque ideológico. Procurando, porém, dar mais alguns passos para pensar sobre os elementos do choque nos nossos dois romances, observemos mais alguns outros aspectos, como o de que, enquanto em *Pessach* há uma cena que apresenta de modo nítido este caráter do choque, ao ler *Pilatos* a impressão é a de que seu autor tenha tomado para si as acusações que recebia – de erótico, obsceno, vulgar, pornográfico – e procurado construir seu texto nessa direção, como se dissesse: “É disso que me acusam? Então é isso mesmo que vou fazer!” – e os comentários do escritor sobre a “grande molecagem” que é *Pilatos* parecem reforçar esta impressão; uma impressão, ainda, como Arnaldo BLOCH já falou, de que Cony, com esta obra, deu uma “banana” para quase tudo e todos, inclusive para ele mesmo e para o que era até então sua obra. É na verdade difícil localizar neste livro uma cena que possa ser pensada como “mais chocante”, e o interessante é que, como procuraremos ver aqui, seu choque à primeira vista pode parecer provir da fuga aos padrões morais e coisas do gênero, mas tem muito a ver com a mirada desoladora que seu narrador formula sobre sua história e sobre o que era o Brasil no auge da repressão. Ou seja, se o insólito e o grotesco de seus episódios nos impressionam – e o fazem até os dias de hoje, mesmo passados tantos anos de sua primeira edição –, a visão de mundo que emana de suas páginas é atterradoramente impressionante, levando a um grau ainda maior o pessimismo que já se configurava em *O ventre*.

Em um primeiro momento, porém, o que parece nos pegar como leitores é sua linguagem, muito mais rebaixada do que a de *O ventre*, e o elemento surpreendente de seus episódios. À semelhança de *O ventre*, *Pilatos* também é um romance que se baseia, fundamentalmente, no elemento do choque e em uma linguagem franca, sem máscaras ou amarras. Claro que os costumes e a moral haviam mudado bastante do final dos anos 50, quando o primeiro livro de Cony foi escrito e publicado, para a primeira metade dos anos 70, daí que o modo como o choque é alcançado em *Pilatos* se vincula a esta mudança, tendo em vista que muito do que *O ventre* trazia de agressivo à moral já não era mais tão agressivo assim. A linguagem de *Pilatos* é, assim, ainda mais rude, obscena, vulgar e crua, intensificada a um ponto provavelmente impensável em *O ventre*. Pensemos, por exemplo, que algo como “era um pau normal, eficiente, cumpridor de suas obrigações. Mijava e fodia rotineiramente, sem achaques nem vexames” (PILATOS, p. 7) seria impensável em 1958. Sua rudeza, no entanto, está bastante enraizada no que chamamos de linguagem franca deste romancista, uma

linguagem que busca se apropriar da coloquialidade e que não vê como barreiras os termos obscenos, nem mesmo chulos.

Por outro lado, poderíamos acrescentar que também as coisas nesse campo mudaram muito da década de 1970 para esta segunda década de nosso século XXI. Mas, é interessante que, mesmo com todas essas mudanças, com tudo que a literatura já fez e desfez de lá para cá, com tudo que o próprio mundo “aperfeiçoou” de horrores e arbitrariedades, o impacto de *Pilatos* permanece bastante atual, ultrapassando os limites da própria época em que foi elaborado. Afinal, se suas palavras hoje já não nos chocam mais (ou não nos chocam tanto mais) como quando foram escritas, o inusitado de seus episódios permanece perturbador, assim como também permanece perturbador o tom de naturalidade que o narrador a eles confere e, ao lê-lo pela primeira vez, a pergunta que espontaneamente assoma à nossa mente é mais ou menos a seguinte: “Que romance é este?”. Para quem é leitor de Cony, forma-se mesmo certa confusão, como se o livro não correspondesse ao que esperaríamos encontrar em suas páginas. Mas até para quem nunca leu nada do autor, e mesmo passados quase 40 anos de sua primeira edição, em 1974, também há certo caráter de coisa inesperada e que desnorteia.

Quando retomamos um ponto também comentado no primeiro capítulo, sobre o uso de termos vulgares e até da esfera animal para qualificar seres humanos, presente inclusive em *Informação ao Crucificado*, começamos a reconhecer mais como *Pilatos* originava-se de tendências manifestas desde o início desta ficção, parecendo levá-las a um ponto máximo, amplificando seus traços e dimensões. *Pilatos* parece ter, como Otto Maria Carpeaux observou, muitas raízes em *O ventre*, mas é mais elaborado, um fruto maduro de um escritor em pleno domínio de sua prática literária, como o próprio autor reconheceu, pontuando que, na altura de seu primeiro romance (CONY *apud* COLOMBO, 2001, p. E8):

[...] não tinha ainda experiência nem técnica literária. Era um principiante, influenciado por Sartre e Machado de Assis. Talvez eu tivesse vontade de escrever algo como o “*Pilatos*” na época, mas eu não saberia fazê-lo, então fiz “*O ventre*”. “*Pilatos*” foi escrito na minha maturidade, eu tinha 42 anos, estava numa fase muito boa e escrevi o livro, que considero uma espécie de fala do trono.

A mirada grotesca de *Pilatos* vinha de antes, e Paulo RÓNAI (1988, p. 8), falando sobre *O ventre*, em sua apresentação ao segundo romance de Cony, *A verdade de cada dia*, teceu observações que mostram as ligações de *Pilatos* com a ficção precedente do autor, especificamente com este seu primeiro romance:

Esse livro, verdadeiro grito de rebeldia, que scandalizou a uns e abalou a outros, não deixa indiferente a ninguém. O protagonista, desvairado, mexe em feridas purulentas, dilacera-se, despeja torrentes de sãnie, faz-nos apalpar a sua podridão e a dos outros. Que no meio desta autoflagelação os tabus da expressão convencional sejam desrespeitados e haja uma verdadeira explosão de termos escatológicos nada tem de surpreendente. *Nem por isso deixamos de sentir um desesperado desejo de pureza e amor.* (grifos meus)

Vinha de antes, também, para além desta explosão de termos escatológicos e desse desrespeito aos tabus da expressão convencional, o próprio ritmo conferido à linguagem, como aqui procuraremos notar. Tomando como exemplo os dois primeiros parágrafos de *Pilatos*, vemos desde este início como não é apenas pelo assunto abordado, mas pelo modo como dele fala o narrador que vai se construindo seu caráter de choque (PILATOS, p. 5):

É muito difícil – ou inútil – datar o início desta história. Ela está começando hoje, aqui e agora, talvez só comece realmente amanhã, mais tarde ainda, ou nunca, talvez. Sei que esta história existe, está escrita e inscrita em minha carne, mas creio que ela não teve um início preciso, nem mesmo no dia em que resolvi dar um nome ao meu pau. Cometo uma falsidade histórica: a história começa no dia em que descobri a existência de um pau entre as minhas pernas, sem me importar, então, com o fato de não ter ele um nome. O certo é que custei a descobrir o próprio pau, e mais certo ainda é que vivi muitos anos sem me preocupar em dar-lhe um nome.

A quebra instaurada pela última oração do primeiro parágrafo parece-nos significativa: o narrador fazia uso de um tom um tanto reflexivo, hesitando quanto à origem de sua história, e prosseguia com ele até quase seu final, até que o interrompe de modo brusco, como se literalmente baixasse o registro utilizado, ao dizer “nem mesmo no dia em que resolvi dar um nome ao meu pau”, com o que instaura um corte que inquieta os leitores a respeito de onde ele irá chegar e de que tipo de história é esta. Como bem observado por Homero José Vizeu ARAÚJO (2004, p. 145), a forma como o narrador tece este início de sua história, com um “andamento argumentativo e expositivo sobre o assunto entre o natural e escabroso”, procura nos levar “a considerar sem preconceito a consciência do narrador sobre seu membro, embora um tanto surpresos com temática tão íntima apresentada sem mais”. A partir do terceiro parágrafo, porém, o tom da narração altera-se um pouco, mas mantém o estranhamento, como ARAÚJO (2004, p. 145) também assinalou, e o narrador nos conta de sua decisão de batizar seu membro, bem como do nome que escolheu, Herodes, terminando o primeiro capítulo de seu livro ao nos falar de como passou a formar com Herodes “tal

como Batman e Robin – uma dupla secreta e dinâmica” (PILATOS, p. 6), e acrescentando, ainda: “Passei a carregar Herodes entre as pernas, provendo-o em suas básicas necessidades. Ele crescia em graça, talento e formosura para o que desse e viesse” (PILATOS, p. 6). Trata-se de narração que nos desnorteia um pouco, misturando registros, ao fazer uso tanto de palavras chulas – e o narrador tece observações a respeito dos muitos nomes vulgarmente utilizados para denominar o que para ele ganhou o nome de Herodes –, quanto de um tom que ARAÚJO (2004, p. 146) qualifica apropriadamente como uma “disposição filosofante e reflexiva” que é “posta a serviço da bobagem, ou da pretensão narcisista masculina, ou ainda da sexualidade crua que ergue a obsessão adolescente a elemento crucial”. O narrador maneja ainda erudição pela própria forma com que constrói suas frases, porém ao mesmo passo procura recriar o ângulo infantil do menino suburbano que assistiu a uma representação de episódios bíblicos em um circo em Lins de Vasconcelos.

Ainda com relação ao início deste romance, Homero ARAÚJO (2004, p. 146) pontuou que a disposição filosofante com que o narrador articula suas orações é intensificada pela espécie de ritmo binário a elas conferido (PILATOS, p. 6, grifos meus): “Mais tarde descobri *obscuras e óbvias razões* para tal *nome e emprego*”; “Fiquei impressionado com o que vi: um *drama incompreensível para a minha idade e ocioso para as minhas preocupações*, [...]”. A partir destas sugestões do crítico, é bastante relevante verificar que, se prestarmos atenção a este ritmo – que se estende por muitas e muitas passagens do romance como um todo, aliás –, algo nele nos faz reconhecer que indubitavelmente estamos diante de Cony, e, mais, se nos dispomos a passar os olhos, de modo quase aleatório, por textos do escritor, não é difícil verificarmos que tal ritmo é muito utilizado por ele, não apenas em seus romances, mas, e talvez principalmente, em suas crônicas – o que, portanto, também constitui elemento de aproximação entre o romance e o Cony pré-*Pilatos*. E talvez seja também por essa razão que CARPEAUX (1974), apontando o ineditismo e a novidade trazidos por este romance não só à ficção do escritor, mas à própria literatura brasileira, tenha observado que tais características encontravam suas raízes no aspecto de que o estilo de *Pilatos*, diferente e “singular”, é no entanto “um estilo altamente pessoal”: “Só podia ser ele”, ou seja, Cony. Vejamos, por conseguinte, em obras anteriores do escritor, apenas alguns exemplos do ritmo binário apontado por Araújo em *Pilatos*.

Ao tomarmos a coletânea de crônicas *Posto Seis*, e, nela, a crônica “De Abraão: o próprio”, que fala com muita ironia do personagem bíblico presente em seu título – na

espécie de ironia a figuras da religiosidade que já apontamos no capítulo 1 deste trabalho –, podemos encontrar muitos trechos em que esse ritmo se faz presente, como o seguinte (CONY, 1965, p. 24, grifos meus):

Abraão, filho de Tareu, nasceu em Ur, na Caldeia – *e sua primeira e grande utilidade* reside nisso, pois não nascera Abraão, filho de Tareu, em Ur, na Caldeia – e o que seria dos problemas de palavras cruzadas *que necessitam da insignificante e monossilábica aldeia?*

Em “O abominável umbigo do desembargador” (CONY, 1965, p. 115-6) – republicado na coletânea de contos *O abominável umbigo do curador de resíduos* (1977a) –, encontramos, por exemplo, nova ocorrência:

Levava-o [ao umbigo] *a todos os lugares e partes*, ao lar, ao leito conjugal, ao leito extraconjugal – diziam as más línguas que o desembargador tinha concubinas, pois visitava as concubinas com *o mesmo e indecente umbigo* com que se deleitava castamente com a casta esposa. Levava ainda o mesmo umbigo à Corte, [...] e, no dia em que viajou e foi conhecer os portos do Adriático, passeou seu umbigo pelas *águas adriáticas e claras do antigo mar*. (grifos meus)

Ou ainda, dentre outros possíveis exemplos deste mesmo texto, o seguinte fragmento (CONY, 1965, p. 116, grifos meus): “Era simplesmente o desembargador Menezes que arrastava seu umbigo sem ter consciência de que, *no fundo e na treva*, o umbigo preparava *sua vingança e sua maldição*”. Ainda em *Posto Seis*, finalizando a crônica “Tóquio” (CONY, 1965, p. 63), a que já nos referimos no capítulo 2, em um quarto de hotel na capital japonesa e segurando entre as mãos um punhal que estava pendurado na porta do banheiro, diz o cronista:

Experimento a ponta da lâmina, *é afiada e doce*, como tudo aqui *é afiado e doce*. Descubro então que a tal beberagem me deixou grogue e adio – para o mal-estar de vocês todos – o meu haraquiri, na esperança de que a morte me venha mais *súbita e merecida* em *momento de maior lucidez e culpa*”. (grifos meus)

Se regressarmos à primeira coletânea de crônicas publicada pelo autor, *Da arte de falar mal*, também podemos encontrar diversos exemplos para este ritmo binário. Já no princípio da crônica “Tranquilizantes” (CONY, 1963, p. 27) nos deparamos com sua constante presença, a ponto de nem precisarmos grifar suas ocorrências:

Amolações antigas e recentes, chateações incubadas, dores mais cruas e incuráveis, tudo isso sobe à tona sem pretexto nenhum e vergo a cabeça e ando, só e maltrapilho, em busca de um nada que me redima ou simplesmente descanse.

“Do twist” (CONY, 1963, p. 122), por sua vez, localiza o cronista em sua casa, despertado pelo som da campainha logo cedo, que revelava a entrega de uma loja de discos, de uma compra encomendada por sua filha de 12 anos. Acordando mal-humorado, ele responde que lá não morava nenhuma senhorita Regina Celi, como o entregador havia se referido à dona da encomenda, fulminando “com um *olhar cheio de ódio e sono*, mas antes de fechar a porta sinto alguma coisa de íntimo naquele ‘senhorita Regina Celi’, [...] uma guria bochechuda ainda, não merecia *o título e a função de senhorita*” (grifos meus). Ao final da crônica (1963, p. 124), o pai não resiste ao chamado da filha para que dance com ela um twist, aumentando o volume da música: “esqueço o cheque, a vida e a faina humana rebolando este cansado corpo – pasto de espantos – até que *o fôlego e o Chubby Checker acabem na manhã e na vitrola*” (grifos meus)³⁸.

Também nos romances de Cony podemos encontrar, aqui e ali, exemplos deste ritmo binário, como no introito de *Antes, o verão*, em que o narrador diz que ninguém saberá a quem ele direciona a carta que escreve, e que a mulher a quem ele se dirige (então mencionada apenas como “você”) só “sentirá isso depois de muitos, muitos dias, quando *a dor e o tempo pousarem sobre seus olhos e tornarem sua carne mais neutra que a nuvem e mais breve que a espuma*” (CONY, 1964, p. 1, grifos meus). A carta prossegue com o narrador dizendo que “tudo deu errado – e já não há *coragem nem necessidade* de procurarmos *a culpa ou o erro*. Nem haverá *tempo nem vontade* para refazermos a nossa história com amor” (CONY, 1964, p. 2, grifos meus). Esta carta, aliás, é praticamente toda construída nesse ritmo, daí que muitos poderiam ser os exemplos a fornecer aqui. Ritmo que parece se revestir, em Cony, de muitas significações, adquirindo tanto um tom mais irônico, quanto, especialmente, um tom melancólico, que também se faz presente em *Pilatos*. Logo, as inovações deste romance parecem mais e mais ancoradas no que era a obra do escritor.

E vinha de antes também o ingrediente do humor, pois, se o discurso ficcional de Cony desde o início se permeia de uma intensa melancolia, ele muitas vezes – e até como forma de encobri-la – o reveste de elementos sarcásticos, caricaturais inclusive, abrindo espaço para uma tendência satírica e mesmo folhetinesca que muitas vezes se manifesta nesta ficção, em um humor profundamente corrosivo e sarcástico. Muito

³⁸ Esta crônica está também na coletânea destinada ao público infanto-juvenil *Quinze anos (A juventude como ela é)*, quando passou a se chamar “Do soul” e não mais “Do twist”. O disco comprado pela filha não era mais de Chubby Checker, e sim de Jimmy Hendrix (CONY, 1973c, p. 73-6).

embora em *Pilatos* esse recurso tenha sido amplificado a um ponto tal que chega a semelhar completa inovação, se percorrermos com olhos atentos os romances de Cony desde *O ventre* encontraremos aqui e ali passagens que não apenas se abrem para o humor, como também para a figuração de episódios bastante rocambolescos, nesta tendência que parece se divertir criando episódios mirabolantes, em que uma coisa vai levando a outra ainda mais absurda sem parar, construindo em geral um mundo sórdido e que nos faz, de algum modo, rir. Uma tendência que cria origens burlescas para seus personagens, como para o padrinho de José Severo, em *O ventre*. No segundo romance de Cony, os personagens caricaturais ganham força, destacando-se aí a figura de Marcelino de Jesus Caldas, um impostor que ostenta santidade e consegue ganhar a amizade do padrasto do narrador. A história sobre a vida de Marcelino antes de se tornar uma espécie de falso beato exemplifica bem este filão meio picaresco de Cony, que o parece ligar a um de seus autores prediletos, Manuel Antônio de Almeida, na construção de personagens “malandros” – como os chamou Antonio Candido em seu célebre ensaio sobre *Memórias de um sargento de milícias*. O próprio personagem do padrinho de Severo, aliás, foi assumidamente inspirado neste romance de Manuel Antônio de Almeida, de que Cony gosta muito, já tendo feito, inclusive, uma adaptação de seu texto para o público infanto-juvenil. As peripécias que levam à prisão equivocada do filho de Selma, João, em *Matéria de memória*, parecem ser compostas neste diapasão, que também semelha se relacionar com uma das facetas do Cony cronista, cujas crônicas muitas vezes se constroem com um humor que é também insolente, pronto a atacar em todas as direções e a nos fazer rir muito, de que podem ser exemplos suas crônicas sobre o *Grande e Verdadeiro Livro de São Cipriano*, já mencionado por Ruy Castro, em trecho citado por nós, acerca das crônicas pré-golpe do autor, e muitas e muitas outras mais, até os dias de hoje.

Uma relação de fato bastante complicada

TAMBÉM É IMPORTANTE RECORDARMOS aqui como *O ventre* havia sido tomado como um livro chocante, erótico, obsceno, embora haja inclusive muito de desprezo pelo sexo por parte de José Severo, como já comentamos no primeiro capítulo. E, assim, ressaltarmos que fazia parte da trajetória literária de Carlos Heitor Cony ser considerado obsceno, vulgar e, até mesmo, pornográfico. Como também pudemos ver, *O ventre*

apresentava muitos elementos que iam na contramão dos padrões morais dos anos 1950, e foi considerado por muitos uma obra chocante e escandalosa por conta disso. Os comentários do pesquisador norte-americano Malcolm SILVERMAN (1982, p. 43) a respeito da recepção crítica ao autor – escritos entre a publicação de *Pessach*: a travessia e a de *Pilatos* – permitem-nos intuir as acusações recebidas por esta ficção:

Simultaneamente compostas de ações e pensamentos, essas sequências eróticas fazem eclodir outro tipo de linguagem, carregada de um vocabulário sensual e arrojado. [...] Esse tratamento da motivação sexual assemelha-se ao de Érico Veríssimo [sic], e, por sinal, *ambos têm sido acusados de pornográficos*. Inegavelmente, Cony dá às vezes demasiada ênfase às exigências sexuais humanas, mas é bem objetivo no desenvolvimento do tema dos personagens, em que projeta o seu ponto de vista negativo face à humanidade. (grifos meus)

Na segunda metade dos anos 1960, o caráter de escandalização e choque deliberadamente presente na ficção de Cony ainda chamava a atenção da crítica e gerava debates. Assim é que José Augusto Carvalho procurou se contrapor a determinadas observações de Mário da Silva BRITO (1964) e defendeu que o escritor seria sim um “revoltado”, em cujos romances havia claramente “a intenção de escandalizar, de *épater le bourgeois*, para usarmos a vulgaridade da expressão grosseira dos franceses” (CARVALHO, 1966, p. 137, 143). Uma intenção que, ainda para CARVALHO, podia ser legítima, mas comportava muitos excessos (1966, p. 143): “Esta intenção é tanto mais violenta quanto mais se repetem os casos escabrosos, às vezes sem necessidade nenhuma, e que poderiam ter sido suprimidos sem prejuízo algum do contexto”. De certa forma, o próprio Malcolm SILVERMAN (2000, p. 131) deixa emanar em seus textos sobre a ficção de Cony um ponto de vista semelhante, considerando haver nela certo excesso nas descrições sexuais e no papel atribuído ao sexo, falando até mesmo em um “determinismo sexual” existente nos romances do autor, que serviria de “pano de fundo em frente ao qual os personagens são obrigados a enfrentar, despreparados, problemas pessoais profundos, comumente de natureza psicológica”.

A linguagem obscena e vulgar de *Pilatos* é, como sucintamente apontamos, bem mais obscena e vulgar do que a de *O ventre*, pelos próprios anos decorridos da escrita de um para a escrita de outro. Além da linguagem, *Pilatos* traz, por exemplo, um personagem como Dos Passos, com seu furor fálico incontrolável, e é este personagem mesmo que nos auxilia a reconhecer como a sexualidade – ausente, com relação a Álvaro; excessiva e saturada, com relação a Dos Passos – está, neste romance, completamente distante de qualquer erotismo. Dessa maneira, a exemplo de José

Severo, que inicia seu texto por meio da afirmação de sua vinculação ao universo carnal, material, da sexualidade, mas depois, ao longo do romance, vive de um modo muito diferente do que apregoara, Álvaro, ao iniciar sua história do modo como acabamos de ver, falando de seu falo, indica ser alguém que atribui grande importância à esfera da sexualidade e a tal órgão, importância manifesta por intermédio desta sua forte relação com seu membro, a ponto de haver dado a ele até mesmo um nome, e não um nome qualquer (e por muitas e muitas páginas do livro, aliás, sabemos deste nome, Herodes, mas não de seu próprio nome).

Em verdade, contudo, como o enredo do romance nos faz ver, não se trata de nada disso, ou, ao menos, de nada do que poderíamos esperar por este seu início de narração, pois Álvaro logo será um “homem sem pau”, como ele se define em um momento do enredo, e viverá de modo completamente afastado da sexualidade, como um homem, em certa medida, assexuado, ou “transexual”, se esta palavra pudesse significar transcendido da sexualidade, além da sexualidade, e não os significados que a ela já foram associados. E este seu situar-se além da sexualidade evidencia-se não apenas por ele nada nos falar a respeito, como também por determinados momentos do enredo, a exemplo do episódio do violino afrodisíaco, em que todos parecem ser tocados por tão infernal instrumento, e Álvaro apenas ficava arrepiado, sem nada mais sentir, um nada que já sua breve recordação de um episódio da meninice havia antecipado, quando ele nos disse que sentiu apenas “frio e nada” (PILATOS, p. 7), e que isso explicava bem sua atual situação.

A respeito de *O ventre*, Kleber Pereira dos Santos apontara esta questão, mas em *Pilatos* ela é ainda mais intensificada. Um bom exemplo é o próprio sonho que tem Álvaro na primeira noite em que dorme no apartamento de Dos Passos, ao nos mostrar como essa esfera parecia-lhe dar nojo e medo, muito mais do que prazer. Ao invés de castrado, como em realidade já estava, Álvaro se vê no sonho com um pênis imenso e que não parava de crescer, enrijecido, enquanto ele caminhava no deserto e fugia de um bando de mulheres que, desesperadamente, procuravam atacá-lo. Em um determinado momento, a única solução que vê para escapar da fúria de suas perseguidoras é o que havia lhe acontecido de fato (e que fora uma solução até esboçada por Dos Passos para seu problema, antes que ele conhecesse Álvaro): cortar o próprio pênis e jogá-lo para as mulheres que, antropofagicamente, comeram-no sem nenhum recato – situação que nos leva à cena que irá acontecer no plano desperto do personagem: o proprietário do bar em que ele passa a trabalhar e que acaba por comer o conteúdo do seu vidro de

compota, numa fritada preparada pela cozinheira do local, que pensara se tratar de uma salsicha/linguiça.

Assim, e significativamente, neste romance em muitos sentidos chocante, o que predomina é esta aversão ao sexo (caracterizando um aspecto ainda mais chocante?), fazendo que recordemos de comentários já feitos por seu próprio autor a respeito do momento profissional que vivia – e destacando que se irritou com a recepção que *Pilatos* teve, em que “muita gente considerou-o de sacanagem, erótico”, um livro que, em verdade, é “antierótico” (CONY *apud* COLOMBO, 2001, p. E8):

Quando eu o escrevi, estava dirigindo uma revista masculina [*Ele Ela*]. Minha função era visitar o juiz de menores, militares, e explicar que aquilo não era pornografia, era erotismo. A gente falava da Renascença, do nu dos gregos. Então eu tomei um nojo terrível pelo erotismo e achei que o certo seria a pornografia pura e simples. Fiquei com um profundo horror a essa coisa burguesa de enaltecer o erotismo, achar que é uma coisa bacana, sofisticada e, ao mesmo tempo, desprezar a pornografia, quando a pornografia é mais humana.

De avanços e recuos

RECONHECENDO QUE, MEDIANTE FORMAS e pesos diferentes, tanto *Pessach* quanto *Pilatos* articularam estas duas espécies de choques, moral e ideológico, necessitamos neste momento refletir um pouco mais sobre os finais de ambos os romances, retomando as observações feitas anteriormente, sobre as relações dos textos com as narrativas bíblicas. Nessa direção, é forçoso reiterar que a narrativa da Paixão está inserida em um conjunto mais amplo – que tem um sentido cômico –, em que o sacrifício de Cristo, com sua breve hesitação, faz parte inexorável de algo cujo sentido é muito maior, ao visar à redenção da humanidade. Sua morte, se tem um sentido trágico, insere-se em um todo que não é trágico, e sim cômico (FRYE, 2004). Mas o que fez Cony em *Pessach*? Destacou o elemento trágico, destituindo-o de seus laços cômicos. Ou seja, o que sobressai não é uma visão orientada para um futuro que “compensasse” aquelas mortes – dos militantes da fazenda em Capão Seco, de Edmundo e Mig, de Macedo, de Vera. E sim o elemento de sacrifício presente nessas mortes, um sacrifício que não se conseguia propriamente vislumbrar se teria alguma chance de desembocar em algo integrador ou não.

O romance parece de fato querer nos levar para fora de si, para o que seria sua realidade extraliterária, mas, se é curioso notar alguns pontos que o levaram inclusive a

ser considerado “profético”, nosso movimento busca permanecer em seus limites, delineando como suas imagens constroem, sim, visões sobre o que se passava, mas procurando entendê-las em termos sobretudo literários.

É assim fato que desde sua publicação *Pessach* foi considerado, por Paulo FRANCIS (1967), por exemplo, como “profético”, a mostrar o que aconteceria ao País se aqui houvesse uma tentativa de luta armada naquele contexto do pós-64, e que ainda é visto dessa forma por alguns, em especial porque o tempo passou e as experiências históricas de luta armada, que na época da escritura de *Pessach* ainda ensaiavam seus primeiros passos, vieram, em certa medida, “confirmar” a visão ali formulada, com o heroico sacrifício de muitos e muitos brasileiros, em especial jovens, sem que se tenha alcançado qualquer tipo ou espécie de “redenção”. O romance parece haver apanhado determinados elementos que já estavam sendo articulados – mas ainda não estavam sendo efetivamente levados a cabo – e configurou-os de forma tal que capturou algo essencial neles. Ao pensarmos, por exemplo, na entrada de Paulo Simões em uma espécie de presente intemporal, um tempo sem tempo em que não havia mais futuro nem passado, e em que o que importava era tentar permanecer vivo, é difícil não pensar na experiência histórica das esquerdas armadas da época, que logo estourariam, e em como elas, em tão pouco tempo, se viram aprisionadas pelo que Daniel Aarão REIS FILHO (1990), um de seus participantes, chamou de “lógica da sobrevivência”, por meio da qual cada ação passou a ser feita, fundamentalmente, para que pudessem se manter vivos. Ademais, contar a história de um personagem que, *quase* casualmente, acaba indo parar no meio de um grupo que se preparava para lutar de armas na mão, não deixa de ser outra forma de o texto se construir em vivo diálogo com seu tempo, ao sugerir certo *arrastar* das pessoas a determinadas situações, pressionando-as e às vezes parecendo mesmo levá-las ao acaso, sem que consigam escolher com clareza.

O modo de espelhamento da realidade sociopolítica efetuado no romance, contudo, não é linear, e, ao contrário, se faz mediante idas e vindas, à semelhança do percurso acidentado de seu protagonista, que reluta até o final em assumir-se integrado ao grupo. Já ao ser convidado por Sílvio para participar da luta, no início da narrativa, Paulo evidencia sua discordância daquele plano – e o personagem Sílvio chega a ser mostrado caricaturalmente pelo narrador como o que seria a figura de um militante político da época bastante ingênuo, animado não apenas pela vontade de derrubar a ditadura e construir uma sociedade mais justa, mas também defensor de uma arte que conscientizasse o povo dos problemas que “verdadeiramente” importavam, os

problemas sociais e econômicos, e não que falasse do que seriam problemas meramente “existenciais”. O ponto de vista distanciado do narrador mantém-se por muito tempo no decorrer do enredo, apequenando o movimento político no qual estava, contudo, se enredando. Aos poucos, porém, muitos do que eram, afinal, também seus pré-conceitos (e não só de Sílvio, ou de Macedo ou Vera, por exemplo), se veem na necessidade de cair por terra, e o vemos profundamente tocado por tudo o que vivia, como durante sua temporada em São Paulo, prestes a partir para o Sul, quando foi encarregado de comprar as passagens para ele e Vera – e não havia ninguém, de fato, que o ameaçasse fisicamente, nem nada parecido, seria muito fácil fugir, ainda que pudesse temer represálias futuras do grupo. Nesse momento, todavia, ele se sente identificado àquelas pessoas e completamente distanciado dos demais, dos que seguiam sua vida da mesma forma que o faziam antes, antes do golpe, antes do regime militar. Diz Paulo (PESSACH, p. 233):

Finalmente, estou na rua, sozinho, livre. Não tenho nenhuma sensação especial, nem mesmo a de liberdade. Posso fazer muitas coisas, e, eliminando a hipótese da traição – ir à Polícia e denunciar todo mundo – sobra-me muito. Experimento a sensação nova, inédita em minha vida: pela primeira vez *tenho* de fazer alguma coisa. **Pela primeira vez há sentido em meus passos**, pela primeira vez cumprio uma ordem e repilo instantaneamente a palavra *ordem*, ninguém me ordenou nada, eu estou indo à agência porque preciso comprar duas passagens para Porto Alegre no avião das 11 e meia. Não sei bem o que vou fazer em Porto Alegre, **mas meu destino** – eu tenho um *destino* finalmente – **meu futuro, minha missão** é ir à agência e é nela que eu entro. (itálicos do original; negritos meus)

Paulo tinha, assim, um destino, um futuro, uma missão – palavras que nos remetem diretamente às crônicas de *O ato e o fato*, transpirando esperança no amanhã, um amanhã em que o regime militar instaurado pela “revolução dos caranguejos” seria derrubado, missão pela qual batalhavam todos aqueles que dela discordavam, confiantes no futuro diferente que seria construído. Cony parecia haver se identificado completamente com esta perspectiva; mas seria isto mesmo? O mesmo Paulo FRANCIS (1967, p. 181), no que foi um dos primeiros textos críticos sobre este romance, observava como Paulo Simões não “abdica da dúvida crítica dos líderes do movimento ou do resultado deste”. O que se passa é que ele “ganha vida nova, individualmente. Sente-se integrado na sociedade, ao rejeitá-la de maneira ativa, ao procurar destruí-la. Não é um ideólogo, capaz de crer em canaãs. Basta-lhe o sentimento de revolta.”

Se voltarmos nossos olhos para o final da narrativa, vemos que o protagonista está profundamente tocado pelas cenas de que participou, vendo-se “sujo de sangue, fedendo a terra e a morte”, e caminhando esperançosamente em direção à aurora: “Mas há luz à minha frente, a aurora que nasce para mim – e para ela caminho” (PESSACH, p. 300). Encontrado consigo mesmo, sente “a aspereza e o calor do homem que há” nele e inicia a travessia do rio, feita a pé mesmo – e diz “O riacho abre-se a meus pés” (PESSACH, p. 301), reforçando o elo com a travessia do Mar Vermelho. A presença da cor vermelha e do sangue, agora já não mais ressoando a morte, mas principalmente a possibilidade de vida, cuja imagem é o ventre da terra, é nítida, intensa (PESSACH, p. 301):

O dia clareia, avermelhado e rude. O sol daqui a pouco pulará no horizonte, expulso do ventre da terra amanhecida. Dou alguns passos em direção à outra margem. Estou deixando a terra e penetrando num estranho espaço, sem raízes. Faço uma volta em torno de mim mesmo, contemplo o que ficou atrás, mundo de chão é céu. O sangue da madrugada torna fantástico aquele território imenso, feito não apenas de chão e céu, mas de dor e de gente, de águas e claridades, de prantos e afagos. Estou no vértice do enorme triângulo irregular que é a promessa de um povo, a missão de um homem.

O tom do narrador, como facilmente se vê, é em todo diferente do cinismo cético e irônico que o caracterizara por quase todo o romance. Aqui ele comunga do que ficou conhecido como perspectiva do “romantismo revolucionário”³⁹, essa visão heroica e otimista na conquista da revolução, que animava os corações na época da escritura do romance. Tal visão chega à beira de se consolidar como a última construída pelo texto, e assim seria se tivéssemos Paulo seguindo a sua travessia e chegando às terras uruguaias, que seriam terras de exílio, mas de um exílio visto como provisório, temporário, apenas o necessário para reestruturar o movimento e voltar a lutar, como Macedo o orientara. Mas não é isso que o vemos fazer. Repentinamente – e sem perder esta noção de certa grandiosidade, o que é também muito interessante – o vemos interromper a travessia do arroio e voltar para as terras brasileiras, abdicando da continuidade da luta. Por um lado, seu gesto poderia ser pensado como algo do tipo “a luta continua” – e, nesse sentido, uma cena narrada por Flávio TAVARES (1999, p. 184-5) em suas *Memórias do esquecimento*, apesar de seu tom caricatural, é bastante interessante, acentuando-nos a

³⁹ Esta perspectiva foi estudada por Marcelo Ridenti tendo em vista especificamente o contexto da cultura dos anos 60 a 80, em sua obra *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV* (Rio de Janeiro: Record, 2000).

noção de como a visão que extrapolava a obra literária em direção à realidade política era fundamental naqueles tempos:

Volto ao Rio certa vez e Thiago [de Mello] me informa que o novo romance de Cony, *Pessach, a Travessia*, já pronto, é ótimo mas tem um final morno, que não incita à rebelião. Numa noite estávamos no apartamento do editor Enio Silveira, no parque Guinle – junto ao Palácio das Laranjeiras, onde Castelo Branco despachava e morava no Rio –, quando chega Cony e, sem falar com ninguém, se tranca com Thiago num quarto. Não sabemos o que fazem os dois a sós, horas a fio, até que, por fim, abre-se a porta. Cachimbo à boca, Cony está de calças bermudas e chinelos – na época uma combinação extravagante – e Thiago grita solene e triunfante:

— Ele enterrou a metralhadora, a luta continua. Aplaudam, companheiros, aplaudam o nosso Cony!

Rindo, batemos palmas sem saber por quê. Thiago referia-se ao personagem do romance que, no outro lado do rio, não se desfaz da metralhadora, só a enterra como símbolo ou sinal de que não deserta – apenas faz uma pausa – e de que voltará para desenterrá-la e continuar a luta. Assumido como comissário-censor, o poeta mudara o final do livro.

Mas, por outro lado, o retorno de Paulo à margem de onde partira parece muito mais uma afirmação de que *sua* luta, a luta de Paulo, continuava ali, daquela forma, para ali acabar, pois sua missão já fora cumprida, ele já se encontrara consigo mesmo, mediante o encontro com aquele grupo e aquelas propostas, e seria muito difícil vê-lo se tornando um líder político revolucionário. Sensibilizado pelo gosto do sangue, pela terra e pela morte, por um processo conturbado e inusitado que o despertara para a vida até então escondida, Paulo tornara-se um homem capaz de efetuar escolhas e de conceber para si um sentido e uma missão. Efetuara enfim uma escolha deliberada, uma escolha que é clara expressão de sua vontade, da vontade que afinal descobrira dentro de si. Uma descoberta que não deixa de se assemelhar em alguma medida, é preciso dizê-lo, à dos homens tocados pela fé religiosa e se aproxima não apenas da trajetória de Moisés, como também parece ecoar Paulo de Tarso – e já Renato LESSA (s.d.), por exemplo, observou que “Cony pode ser tudo menos inocente quando batiza um personagem com o nome de Paulo”. A noção de um personagem que se converte, vendo-se diante de um mundo novo, até então jamais sonhado, e que o chama para si e o designa a uma missão, é parte integrante e essencial deste romance que, nos termos de Malcolm SILVERMAN (1982, p. 55), narra uma “conversão épico-simbólica”. E não é demais lembrar que, nesta sua espécie de conversão, Paulo Simões liberta-se não apenas de seu passado, mas também das preocupações com o conforto e a comodidade, encontrando-se inclusive pela via da humildade – e aqui mais uma vez a “humilde certeza”, presente na

dedicatória original do datiloscrito de *O ventre*, mostra seus ecos. Diz Paulo, ao reconhecer que sua decisão está tomada, na fazenda em Capão Seco (PESSACH, p. 249-50):

Consigo dormir, descobrindo que minha decisão está tomada, tal como a podia tomar, nos únicos termos em que a aceitaria: uma *soma de acasos* que me tornam *humilde mas obstinado*. Fraco, mas, pela primeira vez, *fortalecido o bastante para ser capaz de uma escolha*. (grifos meus)

Lembre-mos ainda de que Paulo chegou a caminhar através do rio, nesta travessia de seu Mar Vermelho que, em seu contexto original, bíblico, é um tipo do batismo de Cristo nas águas do Rio Jordão – e não queremos, obviamente, fazer de Paulo um Cristo, e sim ressaltar o elemento simbólico de conversão do batismo contido em seus gestos finais.

Efetuar a escolha, mesmo que esta leve à morte – e, nisso, claro que a própria decisão de Paulo reverbera o sacrifício de Macedo e de Vera, mas um sacrifício que nos leva justamente a perguntar por suas razões –, parece uma noção fundamental ao romance, que se relaciona com a própria leitura que o protagonista fazia do mito do Êxodo, ou seja, de que não importava a conquista propriamente dita da liberdade, mas a decisão de buscá-la, de lutar por ela. Efetuando uma escolha de fato, que é expressão de sua vontade, ainda que possa parecer um tanto gratuita, Paulo Simões faz uma opção que, de uma forma ou de outra, é a de não se sujeitar à escravidão que sentia entranhada em sua carne e sangue. Uma opção pela fuga do cativo, embora sabendo que a vitória – em termos coletivos – *não era certa*, mas abandonando o cativo e se dando conta de que estivera submetido; e fazer a opção era o que mais importava. Não há como não assinalar, ademais, que a própria nação se encontrava no momento da escolha, se podemos dizê-lo assim, no sentido de que esta era a questão do momento, o drama da escolha, o da clássica pergunta de Lênin que já serviu para mil e um contextos diferentes: *Que fazer?* No caso, que fazer diante do que ocorria com o País? Para onde ir? Era ainda possível fazer algo?

Ao evitar a consagração revolucionária, Cony manteve-se, mesmo com todas as inovações trazidas por este romance, na linha que o caracterizava, ao fechar a narrativa pela perspectiva do indivíduo encontrado consigo mesmo, e não transformado propriamente em militante. Diz o narrador (PESSACH, p. 301):

Há selvagem, estranha alegria quando *abandono a travessia* e volto à margem. A aurora, agora atrás de mim, esquenta com a vertigem e o

clamor de sua luz vermelha o corpo que – não mais trôpego, e transparente – surge afinal, *obstinado e lúcido*, a serviço do homem, de encontro à vida.

Desenterro a metralhadora – e avanço. (grifos meus)

É interessante refletir ainda sobre o fato de que, embora *abandonando a travessia e voltando à margem, dando as costas à travessia*, embora deixando-nos múltiplas interrogações a respeito dos motivos de sua escolha final, de seu sacrifício, e ainda que fique claro que ele não se tornou exatamente um militante, que não haveria espaço para um Paulo Simões do outro lado da fronteira, reorganizando o movimento de resistência, apesar de tudo isso, ele conclui sua narração – mantendo desde o início até o final o uso do presente do indicativo, que nos aproxima ao extremo do personagem –, ele a termina, enfim *avançando*. Álvaro, em *Pilatos*, por sua vez, não termina sua narração avançando, nem caminhando, e sim se *afastando*, uma contraposição que nos parece extremamente significativa para demarcar o tipo de mirada que os livros conformam para os momentos socioculturais de que faziam parte. Paulo vivencia esta mistura de heroicidade e gratuidade no que parece se configurar como uma entrega à morte, fazendo que seu gesto final semelhe formular o questionamento acerca de qual redenção ainda seria possível, naquele momento. Com todo o seu ângulo crítico, e mantendo sua perspectiva individualista, ainda assim ele se encerra com um verbo, “avançar”, que parece trazer uma carga de certa esperança – apesar de vestigial, para aqui retomar o modo como Antonio HOUAISS, em sua apresentação à coletânea de contos *Babilônia! Babilônia!*, caracterizara a ficção do escritor (1978, p. VIII).

E *Pilatos*, ao concluir sua história com o afastamento de Álvaro, que assim intensifica o gesto de lavar as mãos e tirar de si qualquer responsabilidade sobre qualquer coisa, significativamente traz seu protagonista se agarrando à vida, apesar de seu tom resignado. Parecendo aceitar em definitivo seu caráter de condenado a uma existência miserável de sofrimento, Álvaro ainda assim escolhe a vida, impedindo que também o final de sua história seja visto como composto por um único e completamente fechado sentido – não nos esqueçamos de que Pilatos, o Pôncio, é ainda aquele que também questionou Jesus, interpelando-o, a insinuar um viés de crítica e desconfiança, a respeito do que seria a verdade⁴⁰. E é relevante que também ele esteja diante da aurora, pois era isso que iria fazer junto a Dos Passos se o companheiro não tivesse morrido,

⁴⁰ Como já disse o próprio Cony em crônica, aliás (1999b, p. 115): “Pilatos perguntou a Cristo o que era a verdade – e olha que perguntava a quem se declarava a própria Verdade. Não teve resposta. Mesmo assim, tomou as providências necessárias”.

assistir ao nascer do novo dia. Ambos os romances, portanto, terminam em um mesmo momento do dia, o que não deixa de parecer compor uma imagem de abertura para algo diverso, que se faz presente nos dois textos – embora pequenina, discreta, mas existente. Assim, depois de sair da delegacia, Álvaro retoma o que faria com Dos Passos, caminhando para o Aterro do Flamengo, ainda no princípio da noite, e sua ação de livrar-se de Herodes II compõe uma imagem de despojamento que se aproxima da humildade encontrada por Paulo, fazendo lembrar o próprio gesto deste personagem de se livrar da metralhadora, deixando-a espetada no local em que enterrara Vera (e apesar de ele, pouco depois, retomar a arma); e lembrando gestos semelhantes de outros personagens do autor, como Cláudio, em *Tijolo de segurança*, que a certa altura sente-se livre por escolher jogar fora o guarda-chuva, debaixo de chuva. Diz Álvaro (PILATOS, p. 173), manifestando uma mínima perspectiva de *salvação* de si – e aqui não podemos olvidar que “salvação” porta um sentido que se mistura à esfera religiosa, sentido inclusive dicionarizado como figurado para o vocábulo (HOUAISS, 2001):

Perto do mar, senti de repente que o embrulho era um fardo exagerado para carregar pela vida. *Não tinha o direito de possuir qualquer coisa*: era um homem solitário e mutilado, minha recuperação, *minha salvação* deveria começar pela consciência de que nada era e de que nada me era devido. Precisava me agarrar à vida, molusco apenas. Morto, de nada eu me adiantava. Vivo, ao menos pisava um chão e tinha o direito de pisar os outros, se fosse o caso. Molusco sem veneno, ridículo, tentando ser cruel. Sentei-me numa pedra e fiquei olhando o horizonte. Lá pela madrugada decidi: peguei o vidro e atirei-o ao mar. As ondas podiam me devolver aquela carga e por isso resolvi sair de perto. (grifos meus)

É depois de jogar Herodes II ao mar que ele, já com o dia nascendo, vê um grupo de jovens que prolongavam um final de festa, animados, cantando e dançando, e demarca sua distância (PILATOS, p. 173): “Fiquei a distância sem olhar para eles”. Um homem então se aproxima dele, vindo da mesma direção de onde ele viera, e traz nas mãos o vidro, mostrando-o para Álvaro, que lhe dá recomendações de “bom proveito”, reafirmando, com isso, que nada mais queria que mantivesse alguma ligação com seu passado de antes do atropelamento. Ele se despojava de fato daquele que era seu único elo. O sujeito, sem graça diante da resposta, procura assunto a partir de comentários sobre o grupo que dançava, observando como estavam felizes. Álvaro, para encerrar sua narração, diz apenas: “— Estão mal informados — respondi. E afastei-me”. Talvez pudéssemos ainda dizer, em uma espécie de síntese, que um romance conclui-se com o

personagem avançando, mas muito provavelmente para a morte, e nisso se sentindo encontrado consigo mesmo; o outro romance termina com o personagem se afastando, mas para a vida, sentindo-se reduzido à sua miséria apenas.

Significativamente, tanto no final de *Pessach* quanto no de *Pilatos* Cony procedeu a mudanças a partir das revisões que fez, no final dos anos 1990, sendo de se salientar aqui apenas alguns dos aspectos mais substanciais. Assim, podemos ver que, no caso de *Pessach*, ele excluiu a caracterização do local em que se encontrava Paulo, o “vértice do enorme triângulo irregular”, que era visto a partir dos termos do diálogo com o Êxodo, ou seja, como “a promessa de um povo, a missão de um homem” (PESSACH, p. 301), e transformou-o dizendo que, do outro lado da fronteira estava “o nada, que é pior do que a morte” (PESSACH 6. ed., 2007, p. 331), eliminando aquele diálogo e o sentido esperançoso de encontro com a missão de um homem que havia na edição original e sugerindo talvez o exílio como uma opção pior do que a morte. Eliminou também, nessa mesma direção, o qualificativo de que Paulo, ao abandonar a travessia e voltar à margem, sentia seu corpo encontrado consigo mesmo, “a serviço do homem, de encontro à vida” (PESSACH, p. 301). E, sobretudo, excluiu o sentido de avançar do gesto final do protagonista, transformando o “desenterro a metralhadora – e avanço” em “desenterro a metralhadora – e volto” (PESSACH 6. ed., 2007, p. 332), que deixou em tom menor a decisão do personagem de se entregar à muito provável morte, eliminando também o caráter quase contraditório que havia na primeira edição, na qual o *avançar* se construía justamente por meio da *volta* à margem.

Em *Pilatos*, as alterações, apesar de mais numerosas nestes momentos finais, parecem contudo trazer menos modificações de sentido. O escritor – como, aliás, fez ao longo de todo o romance – procurou deixar a narrativa mais seca, menos adjetivada, e com isso eliminou algumas orações. Acrescentou outras também, a fim de esclarecer a situação da morte de Dos Passos – “Lá [na delegacia] fiquei sabendo que Dos Passos fora justificado por grupos que o consideravam traidor. Eu sabia que não era verdade, o traidor no caso teria sido o Grande Arquimandrita” (PILATOS 6. ed., 2009, p. 221) – e de reforçar sua indiferença e distanciamento: “Mas tanto me fazia”, diz ele, logo a seguir. Acrescentou também uma ida de Álvaro, assim que liberado da delegacia, ao local onde o companheiro fora morto, bem como seu incômodo de ali ficar, rumando daí para o Aterro, como forma de “homenagear meu companheiro” (PILATOS 6. ed., 2009, p. 221), que o levava para ver o dia nascer na noite em que haviam se conhecido. Mas os parágrafos finais mantiveram-se iguais, ele seguiu caminhando para longe de onde

jogara Herodes II, falou as mesmas frases para o sujeito que encontrou o vidro, e, sobretudo, permaneceu *afastando-se*.

A ficção de Cony e a literatura

NESTA NOSSA LEITURA DOS DOIS ROMANCES, falta-nos ainda um passo derradeiro, que se liga a todas essas discussões: refletir nem tanto a respeito da visão que, mediante essas características e formas que vimos apontando, ambas as obras formulam sobre o que era vivido pelo País, mas sobretudo acerca do modo como parecem pensar e questionar os caminhos e sentidos ainda possíveis, naquele contexto, à literatura – enquanto prática artística e cultural, e também enquanto continuidade (ainda) possível à produção daquele escritor, Carlos Heitor Cony.

Começamos assim por notar que, se *Pessach* trava um diálogo com o mito do Êxodo que constrói e dá sentido à trajetória de seu protagonista, e se esta trajetória é a de um homem que, atingindo seus 40 anos, a metade de sua vida, vê-se desencontrado de si e dos outros, sem perspectivas, sentindo-se caminhar para o nada, e manifestando, desde o início, certa vontade quase subterrânea de recomeçar do zero sua vida, um recomeçar que era tecido em estreitos laços com a possibilidade da morte, se tudo isso faz parte da construção do significado poético deste romance de Cony, há ainda um elemento fundamental que, até agora, apenas mencionamos muito de passagem e que compõe peça decisiva na elaboração deste significado. Trata-se justamente do fato de que Paulo era um escritor – o primeiro, aliás, na obra de Cony – e de que sua relação com a esfera literária não é um ingrediente acessório, e sim essencial em *Pessach*, sendo ela, inclusive, que confere outro sentido e dimensão à própria relação com o Êxodo, explicitando sua importância para o romance e definindo seus contornos.

Antes de mais nada, é relevante tomar em conta que o fato de seu protagonista ser um escritor também pode ser considerado uma inovação de *Pessach* com relação à ficção pregressa de Cony, mas isso, mais uma vez, somente por um determinado ângulo, pois, como o crítico norte-americano John PARKER (1973, p. 163) já assinalou, Paulo vinha de uma linhagem de personagens do autor que de uma forma ou outra mantinham vínculos com a escrita, fosse ela literária ou como registro/memória:

Paulo é o único escritor profissional entre as criações do autor, mas ele é o produto de uma linhagem que começou com o extremamente articulado e insolente Zé Severo de *O ventre* (1957), reflete-se pelo

narrador anônimo de *A verdade de cada dia* (1959), e se desenvolve na grande percepção intelectual e estética do jovem seminarista de *Informação ao Crucificado* (1960), que é eleito presidente da academia literária do seminário e profere uma palestra inaugural muito eloquente, ainda que derivativa; Cláudio, em *Tijolo de segurança* (1960), escreve um “Fragmento-tentativa de ensaio sobre os cornos”; Tino, em *Matéria de memória* (1962), um pintor, escreveu, em algum ponto de seu passado, um pitoresco registro das explorações sexuais de Valdomiro, um personagem menor no romance; Luís, em *Antes, o verão* (1964), o predecessor imediato de Paulo, anota suas impressões psicológicas (pp. 110-112), colocando também no papel, em favor de sua esposa, parágrafos decididamente literários, se não existencialistas, a respeito de sua situação pessoal. O acréscimo do mundo do balé, em *Balé branco* (1966), completa esse aspecto particular dos livros de Cony, completando a imagem que, de alguma forma, pintou de si mesma⁴¹. (tradução minha)

Um rápido levantamento das ocupações mantidas por seus principais personagens, a partir das sugestões de Parker, revela que, à exceção de José Severo (que não concluiu o colégio, que se tornou caminhoneiro e acabou conseguindo uma vaga no serviço público pelo favor de seu irmão), todos os outros protagonistas exercem atividades em alguma medida relacionadas ao campo intelectual, como também já ressaltou Raquel BUENO (2008, p. 88).

Dessa maneira, se não sabemos a profissão do narrador Sebastião em *A verdade de cada dia*, é certo que ele se diferencia do oficial administrativo padrão M representado por seu padrasto, Antônio Bartoleu da Silva, a quem ele figura a partir de irônico distanciamento, muito embora tenham se tornado praticamente escoras um do outro, depois do fim da história que, inclusive, fez que suas vidas se cruzassem. Ademais, neste romance existe mais de uma indicação que nos revela que Sebastião não está apenas *contando* uma história, mas a está efetivamente *escrevendo*, como podemos ver pelo fragmento a seguir (CONY, 1988a, p. 38):

Revivo sombras que deveriam estar adormecidas ou sepultadas já. Deixo que a memória mergulhe no passado, em águas que não movem moinhos mas removem tristezas.

[...]

Agora é dezembro e já não chove. Apesar do sol, estou mais aborrecido do que naquele dia de chuva. A causa do meu mal-estar nasceu ontem. *Reli o que havia escrito para depois rasgar tudo.* Não rasguei nada. (grifos meus)

⁴¹ Parker equivoca-se em algumas das datas dos romances de Cony, mas isso não é o que nos importa aqui. As datas corretas de edição de seus livros constam da bibliografia deste trabalho, que sempre que possível incluiu a data das primeiras edições.

Intercalando, aqui e ali, à história que nos conta, alguns comentários a respeito do tempo presente, em que haviam ficado na casa apenas ele e o padrasto, unidos na solidão e inércia que guiava suas vidas, depois de sua mãe haver fugido de casa junto com a filha de criação de Bartoleu, Sebastião tece de vez em quando comentários aparentemente despretensiosos sobre seu processo de escrita (CONY, 1988a, p. 92), como, por exemplo, na frase a seguir: “Corrijo uma frase acima: às vezes chegamos a ser eternos de uma forma ridícula”. Além disso, é interessante que inclua em seu texto notações sobre o fato de seu padrasto ler o que ele escrevia e, mesmo, fazer algumas sugestões e correções ao texto, como neste trecho (CONY, 1988a, p. 137), em que ele diz que Bartoleu:

Remexe em meus papéis, quando estou fora.
Parei agora mesmo. Fiquei olhando o ar, procurando me lembrar um último detalhe que – não sei por quê – me incomoda ainda. Bartoleu me viu o ar preocupado, perguntou o que era.
— Nada... não consigo lembrar... um detalhe sem importância...
— Foi em abril, pode botar, foi em abril...

Ao pensarmos em *Tijolo de segurança*, vemos que Cláudio exerce algum tipo de serviço a respeito do qual poucas informações obtemos. Sabemos que ele trabalha em uma espécie de escritório, e que tem uma máquina de escrever diante de si, na sua mesa de trabalho. Mas pouco mais do que isso o romance nos informa, inclusive porque pouquíssimos são os momentos em que o narrador faz alguma menção ao serviço de Cláudio. Vemos mais o personagem em casa, com as filhas, muitas vezes tentando ler um livro mas sem consegui-lo, pois suas preocupações estavam em outro lugar, ou ainda preparando algo para as filhas, ou indo a eventos familiares com os quais, em verdade, pouco se importava. Predominantemente, está às voltas com as mulheres que fazem parte de sua vida, dentre as quais se destaca Marcela, mas havia ainda Marina, dez anos mais velha do que ele, e a jovem Lília, e Irene, ambas bailarinas. Uma das cenas, no entanto, traz Cláudio, pouco depois de saber que o amigo Binho fora abandonado pela amante, solicitado pela máquina de escrever que estava à sua frente no trabalho, e escrevendo o que intitula de “Fragmento tentativa de ensaio sobre os cornos” em que, como ele mesmo reconhece, do falar do amigo “derivava gradativamente para si mesmo” (CONY, 1960, p. 119), um movimento que a escrita literária costuma proporcionar. Não podemos deixar de mencionar que este título do texto de Cláudio foi transformado, muitos e muitos anos depois, em um título de crônica de Cony (só que o “Fragmento” dele foi excluído, ficando apenas “Tentativa de ensaio sobre os cornos”,

2004a, p. 367-70), que tomou como ponto de partida o princípio daquele para então rumar por outros caminhos, os quais, por sua vez, acabaram em um determinado momento por reencontrar outra crônica do autor, “De Abraão: o próprio”, da coletânea *Posto Seis* (CONY, 1965, p. 24-6), mas fazendo nela várias revisões.

Informação ao Crucificado, por sua vez, apresenta-nos um protagonista que é identificado desde a primeira página do livro como o “filósofo João Falcão” (por ser aluno do Seminário Maior, no qual estudavam Filosofia). Seminarista em crise, seu universo de questões é da esfera do intelecto, sentindo-se cindido pela vontade de continuar acreditando e a razão que o levava a desacreditar, constatando que a fé fora perdida. O livro é, como vimos, o diário que escreve, e nas anotações referentes ao primeiro dia, 7 de março de 1944, ele tece comentários a respeito da própria origem do diário, ideia que a princípio não via com bons olhos, mas a que acabara cedendo, depois de haver ganhado do irmão um caderno de capa dura e lombadas verdes que dificilmente serviria para alguma outra coisa, segundo ele pensava ou, sobretudo, quer nos fazer acreditar. Por ser um diário, o protagonista conta sua crise a partir do que vai aos poucos vivendo, dia a dia, mês a mês, registrando os acontecimentos do seminário, as alegrias e tristezas, e inclusive as dificuldades para escrever sobre certas coisas, como a morte repentina de um colega.

Em *Matéria de memória*, Tino é um artista plástico em decadência profissional que já ensaiara seus passos na literatura e até mesmo estivera, por certo período, indeciso entre ambas as artes. Há um momento em que nos conta de seu processo de criação de um texto a respeito de um personagem menor na trama entre ele e sua sogra, Selma: a figura sórdida de Valdomiro, que fora amante dela por um certo tempo. Em um dia em que não conseguia satisfazer-se com nada do que pintava, Tino acabara fixando o olhar na capa de um livro escrito por tal figura, e sentira vontade de pegar a máquina de escrever que tinha em casa e escrever algo (CONY, 2002a, p. 51): “Arranjada a motivação, a máquina e o papel, faltou-me o que realmente escrever”. Na dúvida, como Valdomiro não saísse de sua cabeça, “onde fosse o pensamento, ele aparecia e reaparecia, como um totem desgovernado, pedindo a eternidade da má literatura”, Tino escreveu uma história a partir da fama de grande amante e sedutor do personagem que poderia muito bem haver sido escrita por Dos Passos, o amigo do narrador de *Pilatos* que, como vimos, sempre tinha muitas ideias na cabeça, também era dotado de certo “furor sexual”, e escrevia histórias bastante insólitas, sugerindo assim que talvez Cony já ensaiasse alguns passos daquilo que obteve maior dimensão em

Pilatos, como já comentamos. No fragmento a seguir, acerca do livro *A vida*, escrito por Valdomiro e que não fizera sucesso, apesar de recheado de moralismos, diz Tino, em seu texto (CONY, 2002a, p. 52): “*Propalou que reinava deslavada decadência na literatura pátria e universal, e dedicou-se então às mulheres, no que foi compensado e recompensado de suas amarguras*” (itálicos do original)⁴².

Reparemos ainda nas ocupações de outros personagens e em suas possíveis relações com a escrita nos dois romances imediatamente anteriores a *Pessach*, ou seja, em *Antes, o verão* e em *Balé branco*. No primeiro, o protagonista Luís é advogado e manifesta por mais de uma vez o interesse pela escrita. Em uma espécie de preâmbulo que antecede a primeira parte deste romance, e sobre o qual já tecemos algumas observações nos capítulos anteriores, intercalam-se dois tipos de texto: um, narrado em terceira pessoa, acompanha um atropelamento de um homem na estrada, à noite e na chuva; o outro é grafado em itálico e narrado em primeira pessoa por alguém que somente ao final do romance teremos certeza de ser Luís, e que começa justamente pela afirmação do ato da escrita (CONY, 1964a, p. 1): “*Agora, escrevo especialmente para você. Ninguém saberá que é para você que estou escrevendo, e você mesma só sentirá isso depois de muitos, muitos dias*” (itálicos do original). Em um determinado momento, já na segunda parte do romance, surge um capítulo em primeira pessoa – e o romance é majoritariamente narrado em terceira pessoa –, no qual Luís, que acabara de iniciar uma relação extraconjugal com uma mulher em Cabo Frio, sente uma vontade repentina de escrever (CONY, 1964a, p. 113):

A mão esquerda, agora que está praticamente paralisada [estava engessada, pois ele quebrara o pulso], excitou a outra mão. *Sinto sempre vontade de fazer qualquer coisa com ela* – e agora que fico só nesta casa, e tudo está pronto para a volta de amanhã, encontrei este caderno dos rapazes e *esta vontade de escrever*⁴³. Já é tempo – creio – de botar num papel os últimos

⁴² Em uma “lógica” semelhante (embora em sentido contrário), por exemplo, à que Dos Passos apregoa para sua própria vida. Depois de terminar sua história para Álvaro, a da cabra que também acabou lhe traindo, e questionado pelo outro se teria então se castrado, Dos Passos diz, com aparente tranquilidade (PILATOS, p. 55): “—Não. Não precisei apelar para medida tão radical. Posso ver qualquer vulva, da mulher mais bela do mundo, posso ver a vulva da rainha da Inglaterra, da sobrinha do Papa, e não sofro mais. Preocupo-me agora com outras coisas”. Como Álvaro pergunte que coisas seriam essas, Dos Passos afirma: “— A literatura. O socialismo, coisas assim. Sou radical de direita. Um fascista, compreende?”.

⁴³ Esta *vontade de fazer algo com as mãos* parece quase uma constante para os personagens de Cony, manifestando-se, por exemplo, em Cláudio, de *Tijolo de segurança*; no próprio Paulo Simões (como no caso do tremor de suas mãos diante de Laura, que ele precisa se esforçar para se controlar e para não acariciar os cabelos da ex-mulher, ou da comichão nas mãos que Macedo falara que os outros do grupo sentiam a fim de fazer alguma coisa de concreto e Paulo diz também sentir – “eu também tenho essa comichão nas mãos, mas fazer o quê?”, PESSACH, p. 176); ou no personagem “o pai”, de *Quase memória*, que não só precisava fazer coisas com as mãos, como tinha técnicas elaboradas para fazê-las;

acontecimentos e descobertas, guardá-los por um tempo, e mais tarde, reler isso tudo como se fosse uma história que já não é mais porque nunca foi, e, naturalmente, lucidamente, julgar o que sou agora, ou o que estou sendo – para ser exato. (grifos meus)

A escrita seria para ele, portanto, não apenas o registro de um momento, ultrapassando-o em direção ao futuro, como também uma possibilidade de auxiliá-lo a se olhar e se reconhecer – uma espécie de espelho, poderíamos dizer. Luís, escrevendo essa confissão, em que autoavalia não apenas seu presente, mas sua trajetória até ali, pouco depois afirma sentir-se “ridículo” em fazê-lo, e considera que seria bobagem guardar aquelas páginas escritas em um antigo caderno dos filhos esquecido na casa de praia em Cabo Frio (CONY, 1964a, p. 113): “Vou jogá-las fora. Não lerei o que escrevi e ignorarei até que ponto tenho sido capaz de sinceridade para comigo mesmo – se é que isso me importa”. Tal trecho em primeira pessoa é extremamente interessante, aliás, não apenas pela vontade do personagem de escrever, mas também porque, em *Antes, o verão*, Cony parece haver dado mais alguns passos no sentido de aprofundar e/ou explorar novas formas em sua ficção para a representação da própria escrita no romance e para sua problematização. Em *A verdade de cada dia* a história que lemos é a que Sebastião escreve; em *Informação ao Crucificado* lemos o diário nitidamente escrito pelo protagonista João Falcão. Neste *Antes, o verão*, além de o romance que lemos poder ser, em verdade, um romance escrito por Luís – e já no preâmbulo o narrador dizia que “*Isso poderia ser o início ou o fim de um romance – e o é realmente, início e fim ao mesmo tempo*” (CONY, 1964a, p. 1, itálicos do original), como já citamos no capítulo 1 –, há também representações de Luís como um personagem de uma obra, como se pode ver pelo fragmento a seguir, no qual ele, um homem de 42 anos, sentindo-se perto do que chamava de “declínio”, observava que havia chegado a um ponto em que, embora não estivesse propriamente satisfeito, nada mais ambicionava (CONY, 1964a, p. 114):

Tenho uma amante. Arranjei uma mulher, arranjei filhos, empregos, respeitabilidade, dinheiro em bancos – sou um homem compactamente estruturado, bem mereço o nome de doutor. *No entanto, sinto que a obra não foi terminada.* Para todos, componho um retrato perfeito e acabado, *mas sinto que a mão que me modelou não retocou certos pedaços. Procuo saber*

ou em Betinha, de *Balé branco*, cuja coragem para jogar fora a pílula anticoncepcional e agir no sentido de engravidar se manifesta por um “tremor nas mãos” que hesitam entre abrir a bolsa e pegar a pílula, ou não. É interessante reconhecer que muitos personagens da ficção de Sartre também manifestam esta espécie de incômodo das mãos, ou de denúncia das mãos, que não possibilitam a completa dissimulação da esfera interior. Assim, Mathieu, por exemplo, sente diversas vezes uma “vontade de fazer alguma coisa com as mãos” (SARTRE, 1996, p. 29) e, muitas vezes, também este tremor das mãos.

onde ou em que intensidade não fui devidamente acabado – mas não consigo localizar o aleijão. Não há espelho para se ver isso. Apalpo-me, mas não descubro nenhuma disformidade. Mas a sinto, quando rolo, trôpego, sangrando pelas minhas chagas.

E o pior não é a consciência do aleijão. É não saber, até hoje, o que pretendeu de mim o autor desta obra ao fazer-me assim, deixando-me pedaços mortos e insepultos, flancos abertos e sensíveis para as dúvidas, as iras, as lágrimas. (grifos meus)

O uso do vocábulo “aleijão” chama a atenção, sobretudo se reparamos que ele aparece em vários romances, diretamente ou por meio de seus semelhantes, como “mutilação”, ou “deformidade”, e parece ter a ver com uma abertura para o universo rebaixado e grotesco presente em Cony desde o início, fazendo que pensemos em *Pilatos* como uma obra que levou ao máximo este motivo que também reaparecia em muitas obras do autor. O espelho também é importante em Cony, em especial em *Tijolo de segurança* e no próprio *Pessach*. E a noção do retrato perfeito e acabado nos leva inevitavelmente a esses mesmos dois romances: à figura do “homem equilibrado” que Cláudio supunha que dele faziam os outros, a que já nos referimos, e à máscara de escritor profissional de que se servia Paulo (PESSACH, p. 10). Em *Antes, o verão*, este retrato era uma máscara composta por Luís, mas havia uma mão que o fizera como obra. Se o trecho não deixa de sugerir uma vaga possibilidade de uma leitura mais religiosa – homens como criaturas de Deus, o que é de certa forma reforçado pela conclusão do trecho com as orações (CONY, 1964a, p. 114) “Realmente, sou um homem. Mas isso não chega a ser um consolo, embora seja quase uma glória e quase uma miséria” –, por outro lado uma leitura como esta não parece encontrar muitos pontos de apoio em outros momentos do romance. Já a leitura de Luís realmente como personagem de um autor do livro – e não dá para esquecermos que esta noção da vontade criadora do ser humano é, por si só, costumeiramente associada à criação em termos divinos e/ou transcendentais – ancora-se obviamente no fato em si incontestável de que sabemos que ele é um personagem de um romance escrito por um autor cujo nome está na capa do livro, Carlos Heitor Cony, como também no próprio jogo que o romance faz ao lançar a sugestão de que tudo que lemos não passa da versão escrita da história provavelmente vivida por um homem chamado Luís – e nisso, ao menos de certa forma, *Antes, o verão* antecipava *Pessach*. E então Luís seria personagem de si mesmo? Talvez sim, talvez não. Cony, também nesse particular, não fecha a questão, coisa que, aliás, ele não parece mesmo gostar muito de fazer.

Ao final do romance, depois de havermos acompanhado toda a sua história de amor e afastamento de Maria Clara, vemos o personagem mais uma vez pegar o caderno esquecido pelos filhos em um canto da casa, uma caneta, apoiar o caderno nos joelhos e escrever o que já havíamos lido integralmente no preâmbulo do livro, mas que aqui não mais vem entremeado pelas descrições do atropelamento – que agora também já sabemos a que se refere – e sim diretamente, por inteiro, em sequência. O trecho é agora seguido pelos últimos comentários do narrador em terceira pessoa (Luís também?), revelando a possibilidade ainda do recomeço, mas o tédio para tentá-lo e a sujeição ao fim.

Para finalizar estas observações sobre as vinculações dos predecessores de Paulo com a escrita, registremos que *Balé branco* não traz tais ligações, mas, como John Parker assinalou, a obra nos leva ao mundo do balé clássico do Rio de Janeiro, com seus personagens predominantemente bailarinos e músicos, habitantes da esfera artística, portanto. Logo, e para resumir o que dissemos, se nunca houvera um escritor de fato habitando a ficção de Cony, seus personagens circulavam nesse ambiente artístico-cultural e intelectual.

Paulo Simões era, por conseguinte, uma novidade, sem dúvida, mas parecia representar também, em certo sentido, uma espécie de continuidade necessária a uma obra ficcional em construção que manifestava interesse crescente em pensar mais e mais a própria criação literária (e que, segundo afirmações de seu autor no prefácio a *O ato e o fato*, já aqui referidas, era projetada para se estender ao longo de dez romances). Depois dele, deparamo-nos com Álvaro, em *Pilatos*, parecendo uma espécie de demolição desta figura do intelectual/artista/escritor – ao menos em certa medida, em um de seus mais substanciais esforços como narrador de sua história. Assim, se ele fala de um passado como revisor – “Tinha 33 anos e um emprego banal, num escritório da cidade, onde fazia revisões de provas tipográficas” (PILATOS, p. 8) –, o que pode nos sugerir, como observamos no segundo capítulo, que não se tratava de alguém completamente alheio à esfera cultural, vemos ao longo do romance como ele insistentemente procura demarcar sua posição de “apenas um homem sem pau”, que não compreende “essas coisas” (PILATOS, p. 85), alguém que não entende de política, e também de praticamente nada, sobretudo não entende de literatura nem de livros, apesar de Dos Passos, logo ao conhecê-lo, na Cinelândia, haver afirmado o contrário (PILATOS, p. 51): “— [...] Um dia mostrarei os meus contos e poemas. Sei que você aprecia essas coisas. Tem cara disso”.

No episódio da filmagem para a qual Herodes é requisitado, na primeira aventura da dupla Álvaro/Dos Passos, assim, ao ouvir um resumo do roteiro do filme Álvaro faz questão de ressaltar seu desinteresse e incompreensão (PILATOS, p. 64): “tudo isto misturado num drama muito complicado e acima dos meus interesses e necessidades”. Em outro momento, ao ouvir a leitura de um capítulo do romance iniciado por Dos Passos, durante a temporada na prisão, Álvaro novamente assinala sua incompreensão (PILATOS, p. 122): “De minha parte, não consegui prestar muita atenção, volta e meia o pensamento ia para outra parte e, quando voltava para ouvir Dos Passos, a história não me fazia sentido nenhum. Talvez aquilo não tivesse mesmo qualquer sentido”. Ao ser questionado se gostara da história, ele complementa (PILATOS, p. 122): “De imediato declarei que gostei, pois não me interessava puxar uma discussão. Nem tinha qualquer preocupação ou informação para saber se aquilo prestava ou não”.

Sua posição parece ser uma espécie de retomada do propalado anti-intelectualismo de José Severo. E, à semelhança deste, parece haver mais proclamação de ignorância e desprezo por qualquer atividade intelectual, do que absoluta falta de entendimento. A postura de Álvaro parece se vincular também a seu próprio alheamento das questões políticas – das quais ele também não era, aliás, tão desentendido quanto procura nos fazer crer. Ademais, como a outra face de Álvaro, *Pilatos* traz Dos Passos como um pastiche dos escritores e intelectuais, ao fazê-lo escritor e fascista, uma mistura pouco usual e bastante incômoda, aberrante para os tempos em que foi escrita e em que se passa a história do romance.

Um escritor em crise?

VOLTANDO A *PESSACH*, NOTEMOS que não se tratava apenas de figurar pela primeira vez um personagem como um escritor profissional, pois, neste romance, o fato de que temos um protagonista escritor é elemento que desempenha um papel de muito relevo – maior do que pode ser suposto ao princípio do enredo e maior, ainda, do que o próprio narrador parece desejar que a ele atribuamos. Parece-nos, como procuraremos delinear aqui, que Cony, no momento de sua escrita, naqueles primeiros anos do pós-golpe, estava procurando pensar e repensar seus caminhos de criação, a tal ponto que fez dessas questões o cerne de sua obra, de seu quase penúltimo romance, colocando um escritor no centro da cena, e um escritor às vésperas de iniciar um novo romance.

Ao longo de sua primeira parte, como vimos no capítulo 2, *Pessach* assemelhava-se aos romances de Cony que o antecederam, entretanto um aspecto em especial se insinuava desde o começo e mostrava sua especificidade: se estávamos diante de um homem em busca de si mesmo, estávamos também diante de um escritor em busca de sua obra, e ambas as buscas amalgamavam-se, compondo duas faces de um único processo. O que esse escritor vivia em seu dia a dia, as suas relações pessoais não lhe faziam mais muito sentido, e ele se sentia de um modo semelhante ao de Cláudio, por exemplo, que saía para enfrentar seu dia inundado de tédio, pensando no “dia estúpido” que teria “à frente, compromissos sem importância, Marcela, discutir com Dico, beber com Binho, voltar para casa, dormir” (CONY, 1960, p. 2). Sem perspectivas, cansado da vida, ainda assim Paulo permanecia motivado, de alguma maneira, a continuar vivendo-a.

Uma única coisa, ao longo de toda essa primeira parte, “Pessach (A passagem por cima)”, parecia ainda interessá-lo e desafiá-lo: a escrita de seu novo romance. Muito embora ele fale para a filha que a literatura havia se transformado para ele em “uma profissão” apenas, fonte de renda e sobrevivência, e deixado de ser seu “apoio” (PESSACH, p. 48), suas falas e observações sobre o romance que desejava escrever deixam entrever o contrário – “A coisa agora é séria”, ele nos diz (PESSACH, p. 10) –, ou seja, que havia interesse de fato nesta escrita, que ele não pensava no novo romance da mesma maneira que lidava com as encomendas que lhe eram feitas. Seu comentário sobre um hipotético romance acerca das guerras púnicas é, aliás, ótimo exemplo para isso que estamos procurando apanhar, pois ao mesmo passo que é bastante “chocante” (ainda mais se pensado em relação a uma época, como aquela, em que a arte era pautada sobretudo pela busca de interferência na realidade social), sugere como trabalhar sob encomenda podia ser não só mais cômodo pelo retorno financeiro, como muito mais fácil, pela ausência de envolvimento pessoal efetivo no projeto, pela ausência da necessidade de mergulho profundo do autor no projeto, em si mesmo, em suas preocupações – naquilo que constitui, de fato, a criação (PESSACH, p. 10):

Se o editor entrasse agora pela porta e pedisse: faça um romance sobre as guerras púnicas, quero os originais daqui a um mês, o preço é tanto – eu sairia da cama e daqui a um mês o negócio estaria pronto. Os críticos ficariam indignados, me malhariam convenientemente, e eu poderia passar cinco ou seis meses sem trabalhar, gastando o dinheiro das guerras púnicas.

E era com a criação (e as escolhas que ela implica) que Paulo tinha que se ver, esse era o seu drama, e é sobre isso que *Pessach* fala, articulando todos os outros focos de interesse de seu enredo: um escritor em busca de um romance, em busca do romance que vai escrever. Paulo tinha que se ver com aquilo que o motivava de fato a escrever e a enfronhar-se na criação, com aquilo que lhe chamava verdadeira e intensamente. É essa a questão que ele tem de resolver e que envolve pensar que sentido a literatura ainda tinha para ele, para que ele escrevia, por que razões continuava ou não escrevendo. Mesmo que não o diga claramente, é nítido que não acreditava que continuasse a fazê-lo apenas como um meio de sobrevivência, pois poderia sobreviver fazendo muitas outras coisas.

Ora, e o que interessava a Paulo para que ele continuasse escrevendo, lá no íntimo – acima e além dos preconceitos, dos pré-julgamentos, de dizer se seria uma obra alienada, comprometida, ou outra coisa qualquer? O que poderia interessá-lo naquele momento de sua vida concreta, como pai de uma filha adolescente que não dependia mais tanto dele; como homem separado que também não encontrara um novo amor que o arrebatasse; como filho de pais já idosos e preocupados com a morte, consigo mesmos, mais do que com ele, o filho único mais do que crescido? Naquele momento que vivia, e em que o seu país estava sendo comandado por uma ditadura, o que ainda o motivava a escrever? Paulo alimentava um velho projeto, que vinha desde antes de haver se tornado um “escritor profissional”, e sentia-se inclinado, no presente de seus 40 anos, a enfrentá-lo, a “descer a fundo” nesta ideia que o “persegue há tempos” (PESSACH, p. 10) e que se relacionava a algumas questões bastante importantes para ele, para sua constituição identitária, sobretudo. Tratava-se da história de um judeu assimilado que não conseguia se ver ou se assumir nem de um lado nem de outro, nem lá nem cá, nem como judeu nem como não judeu, e assim ficava no meio, sofrendo os julgamentos e incompreensões de ambos os lados. Pelos primeiros comentários de Paulo sobre sua ideia de romance já é possível reconhecer como havia relações do projeto com a forma de ser dele mesmo, pois é também no começo do enredo que ele nos faz ver como era alguém que nunca conseguia se encaixar em nenhum dos grupos existentes, alguém que procurava ficar no meio, e que não deixava de sofrer por isso. Mas, como ele nos faz ver também, pouco depois, tal plano de romance dizia respeito principalmente à figura de seu pai, Joaquim, que vivia mais de perto o drama específico de assumir ou não sua identidade judaica, de um modo que nunca o próprio Paulo vivera.

E, no presente da narração, é com surpresa que o protagonista toma conhecimento de que o projeto não estava restrito às ideias alimentadas em sua mente, de que no passado já chegara a procurar concretizá-lo, e de que havia um esboço inicial para este romance. Tal esboço lhe chega às mãos *por acaso* – se quisermos aproveitar a ênfase na casualidade dada pelo narrador para seu percurso –, no dia de seu aniversário, quando vai visitar Laura e ela se recorda de que ficara com uma pasta parecida com as que ele usava para escrever seus romances, provavelmente esquecida por ocasião da separação. Se ele já estava pensando em se centrar nesse projeto para a escrita do novo romance, encontrar o esboço e recordar que o havia de fato iniciado, rever suas páginas, é algo que lhe aumenta o entusiasmo pela ideia. E como percebemos pelo que fala a seu editor sobre o assunto, pretendia levar a cabo o projeto, que tanto tinha a ver com ele mesmo, com suas raízes, com o que ele era e com o que deixara de ser, e pretendia traçar por meio do percurso de seu personagem uma espécie de analogia com o mito do Êxodo. Além disso, Paulo desejava, como também fala para seu editor, colocar em seu texto “algumas bossas”, afirmando que (PESSACH, p. 94): “o personagem será denso, encarnará muita coisa do nosso tempo”. Reparemos que ele não diz aceitar o que o editor lhe dizia – que devia se comprometer em sua literatura, engajá-la no real, e coisas do gênero, ligadas à discussão sobre a função da arte e da literatura tal como estava em voga no momento, mas diz que irá colocar no livro elementos do tempo que viviam. Com isso, nos dá os três eixos do romance que planejava: elementos de sua vida (e da vida de seu pai – de sua família, portanto, de sua origem); analogia com o Êxodo; e diálogo com o tempo que estavam vivendo.

Não é difícil reconhecer como no projeto de livro que Paulo alimentava estão as três principais linhas de força que compõem o próprio *Pessach*: a travessia, e se olharmos para o modo com que Cony falou sobre este romance na primeira conversa que travamos, veremos que enumerou justamente esses três elementos como fontes de inquietação e como motivação para sua escrita. A quarta e última destas linhas não é enunciada por Paulo, mas se manifesta no próprio fato de ele estar escolhendo o tema de seu novo livro: a prática literária, que engloba e dá razão a todas essas linhas de força. Afinal, além da analogia com o Êxodo e de contar uma história que se passa no mesmo momento em que foi escrita, os primeiros anos de ditadura, Cony faz de seu protagonista não apenas um escritor, mas um escritor deveras parecido com o escritor que ele de fato era, incorporando nesta figura as próprias críticas que a ele costumavam ser feitas, como a de que ele não se engajava politicamente em sua ficção, de que

permanecia aprisionado pela ideia do homem existencialmente problemático, de que escrevia muitos de seus textos atendendo a encomendas do editor (e que o fazia com presteza), etc. Nisso, Cony ironizava não apenas essas críticas, como a si mesmo, como se pode notar, por exemplo, por um detalhe presente logo no início de *Pessach*, quando Paulo Simões rememora o texto que recentemente fizera para uma revista que lançaria uma nova coleção de anáguas – uma observação que nitidamente apequena e muito o relevo de tal texto.

Diante da percepção da confluência entre o livro projetado por Paulo e o livro que lemos, a pergunta que nos cabe fazer a seguir é se Paulo escreve ou não o seu livro. Ao sair para viajar ele se dispunha a encontrar um local aprazível para ter o sossego necessário e a distância das coisas que compunham seu cotidiano a fim de escrever o romance, por isso levava o antigo esboço que Laura lhe dera em sua bagagem. Assim, ao começar a viagem com Vera, levava consigo o esboço, além de bastante papel e de sua máquina de escrever. Na fazenda, como vimos, ao tomar conhecimento de que não poderia sair de lá, sente-se contrariado, mas procura ver no fato uma oportunidade de ter o local isolado que desejava, para escrever em paz. Com o desenrolar dos acontecimentos, porém, vai reconhecendo que não será possível escrever qualquer coisa ali, e isso por várias razões, não apenas exteriores. Antes de escrever seu romance, Paulo precisava resolver a pendência de um texto que seu editor havia lhe encomendado, um conto sobre a virgindade para uma antologia de textos sobre o tema, cuja principal finalidade era a de alcançar vendagem rápida e trazer caixa para a editora – e que é nítida alusão aos contos que o próprio Cony escreveu para antologias do tipo organizadas pela Civilização Brasileira⁴⁴, como “Luxúria: Grandeza e decadência de um caçador de rolinhas”, para *Os sete pecados capitais*, de 1964; “Amar a Deus sobre todas as coisas”, para *Os dez mandamentos*, de 1965; e, especialmente, “Babilônia! Babilônia! ou Receita de adultério”, para *O livro de cabeça de homem*, de 1966, e “A maçã dentro de si mesma – Desdêmona ou Bovary?”, para *O livro de cabeça da mulher*, também de 1966. Dizemos “especialmente” para estes dois últimos contos porque ambos partem do mote do adultério, o qual é ironizado por Paulo Simões para seu editor – “— Você vai me encomendar outra história sobre adultério?” (PESSACH, p. 90) –, e

⁴⁴ A editora de Ênio Silveira (a exemplo do que foi feito com a pessoa de Ênio, que foi processado e preso várias vezes) sofreu boicote econômico sistemático, como já observou, por exemplo, Flora SÜSSEKIND (2004, p. 45), sobretudo no governo Costa e Silva, quando os bancos “eram pressionados a negar crédito sistematicamente, tentando forçar a empresa a declarar falência”. Com base em dados de Laurence Halleswell, em *O livro no Brasil (sua história)*, a autora mostra a queda expressiva no número de livros editados pela Civilização Brasileira, em especial depois do AI-5.

constituem as duas versões, do marido e da esposa, acerca de um mesmo acontecimento: o marido passara a suspeitar enlouquecidamente de que sua mulher o traía depois que a família havia saído da Zona Norte carioca e se mudado para o Leblon, em um edifício cujo nome trazia em si a certeza do pecado, Babilônia; ao lermos a versão da mulher, contudo, vemos que a história era completamente outra, e o que para o marido pareceram indícios e prova do adultério nada tinham a ver com isso e a mulher, em verdade, estava escondendo a suspeita de que estava grávida novamente, do marido a quem não traía. Considere-se que os contos para *O livro de cabeceira do homem* e *O livro de cabeceira da mulher* – cuja organização era de responsabilidade de Paulo Francis – devem ter sido escritos pouco antes de *Pessach*, pois foram publicados em 1966, ano em que Cony escrevia seu oitavo romance⁴⁵.

Mas, voltando ao caso de Paulo, a questão é que escrever sobre a virgindade, elaborando o que dissera que seria uma abordagem do tema “a partir de um ângulo muito pessoal”, o do bidê, torna-se algo completamente absurdo e impossível de ser feito com ele estando no lugar em que estava. Em meio a homens e mulheres que treinavam e se preparavam para combater de armas na mão o regime, seria difícil sentir-se bem para escrever sobre o bidê e a virgindade, coisa que poderia ser tranquila de fazer se estivesse em outro lugar, mas não lá (como a suposta encomenda do romance sobre as guerras púnicas, citada por ele no princípio). Note-se que não se trata de valorar um viés como negativo (escrever sobre a virgindade) e outro como positivo (lutar contra a ditadura de armas na mão). A questão é que, se no Brasil dos anos 1960 predominava a noção de que o artista devia se engajar, por sua arte, primeiro, e depois até enfronhando-se diretamente na luta política – caso de que o próprio *Pessach* acabou sendo visto como um exemplo –, estar no meio de pessoas cuja preocupação era a luta social impediria ainda mais que se pensasse em outras coisas (PESSACH, p. 176):

À minha volta preparam uma aventura, talvez gloriosa, talvez estúpida, mas gloriosa ou estúpida, todos têm uma *missão*. Menos eu. Minha missão – para apenas aceitar a palavra – é escrever. Escrever sobre o bidê. [...] Sinto-me sórdido ao parar para pensar num bidê. Sou hábil em coisas assim, sem muito esforço desovo oito ou dez laudas sobre qualquer tipo ou uso de bidê. (grifo meu)

Não tampouco pelo que, no final da década seguinte, a de 1970, passou a ser chamado de “patrulhamento”; não se trata também disso, e sim do elemento de que

⁴⁵ Ambos passaram a fazer parte de uma antologia de contos de Cony, publicada em 1968 como *Sobre todas as coisas* e, a partir de 1978, justamente como *Babilônia! Babilônia!*.

situações-limite parecem trazer intrinsecamente junto a si o questionar de nós mesmos, do que fomos e seremos, e era isso que Paulo Simões vivenciava. Escrever sobre a virgindade do ponto de vista de um bidê revela-se ainda mais absurdo de ser efetuado por ele depois do episódio do estupro, mesmo que ele não faça nenhuma clara alusão a esse sentido. O impedimento é perceptível, pois ele sabe – e nós, leitores, sabemos também – que Vera perdera daquela forma brutal sua virgindade, impossibilitando o tratamento irônico do que era uma questão tão séria para ela e, agora, para ele também. Ironizar, em tempos de liberalismo cultural e de feminismo, o ridículo que seria se apegar a valores antigos como o da virgindade era uma coisa relativamente fácil de se fazer, como ele chegara mesmo a fazer, aludindo à própria noção de conspiração que movia o grupo ali (PESSACH, p. 163): “Conspirarei a meu modo: contra a virgindade e a favor dos bidês”. Mas quando vê que uma moça como Vera, que fugia a vários estereótipos culturalmente atribuídos à mulher, por alguma razão era ainda virgem e perdera a virgindade sob a violência, não há mais espaço para ironia (PESSACH, p. 176). O bidê era aceitar a ignomínia que os homens e mulheres à sua volta recusavam, era “consumar, mais uma vez, a coisa hedionda, abominável, sem sentido”: “Olho a máquina: não foi para escrever sobre bidês que amaldiçoei sofrimentos e espantos, tréguas e esperanças”.

É interessante observar que o detonador de sua vinculação ao grupo fora explodido, segundo ele mesmo ressalta, a partir de motivações que não eram de origem estritamente política, pois assistir à violência contra Vera mudara-lhe o modo de mirar o mundo, exigindo que saísse de sua posição de distância e neutralidade. E este detonador, segundo nos parece, pode ser pensado como uma transformação em relação aos seus precursores, ao protagonista típico de Cony, na medida em que não era somente ele, Paulo, quem ajudava os outros apenas quando diretamente solicitado para tal, mas todos os seus antecedentes, que se caracterizavam por essa busca de não enfrentar o sofrimento, não enfrentar a dor, e permanecer no tédio, no sofrimento, na neutralidade. Não que fossem incapazes de ajudar-se uns aos outros, não é isso. Mas não eram voluntariosos, saindo atrás de pessoas a ajudar – como o certo heroísmo da atitude de Paulo, pois, ainda que ele não tenha saído à caça de alguém para ajudar, ele se investiu naquele momento, e quase involuntariamente, de uma armadura de mocinho, de herói, o herói que vai salvar a moça (ademais, virgem e pura) que estava sendo

violentada (e aqui não há como não mencionar a importância da virgindade das mulheres na ficção romanesca)⁴⁶.

Uma ação assim põe em questão até mesmo o rumo de sua escrita, de sua escrita que, como ele mesmo reforça, nunca quisera projetar mocinhos nem heróis. E ele, que já estava sendo questionado – por Sílvia, pela filha, pela freira diretora, por Laura, pelo editor –, parece encontrar mais dificuldades para continuar no que dava sentido até então à sua prática literária. *Pessach* conta um processo de mudança intenso, de um personagem que sai de fato do mundo que até então sempre habitara – ao longo dos primeiros 40 anos de sua vida – para adentrar, sem que se dê conta por inteiro e sem que o tenha projetado, em um mundo a que sempre recusara, não apenas em sua vida, mas inclusive, como ele mesmo nos faz ver, em sua ficção (PESSACH, p. 289): “Eu mudara, evidentemente, agora fazia parte de um mundo que aceitava o pacto com a morte, com a aventura, com a glória, o mundo heroico que eu sempre me recusara, que sempre negara aos meus romances e à minha vida”.

No decorrer dos acontecimentos, envolvendo-se cada vez mais com o grupo ao mesmo passo que continuava dizendo que não havia chances de se vincular, a própria ideia de escrever o romance projetado há tanto tempo vai sendo deixada de lado, pouco a pouco. Em um primeiro momento, Paulo chega a identificar nele a sua missão, aquilo que lhe daria, por assim dizer, não apenas ânimo, mas incentivo e razão de ser: sentindo a necessidade de recusar a escrita sobre o bidê, contrapõe a essa ideia a de assumir o projeto de escrever sobre o medo sentido por seu pai, de levar adiante a ideia fomentada há tantos anos e apenas iniciada, no passado. Sentia vontade de escrever a seu editor e dizer que não mais escreveria sobre bidês, e que iria para a luta (PESSACH, p. 176):

Vou para a luta. Minha luta não é a mesma de Vera, de Sílvia, de Macedo. Meu pai tem medo, medo milenar e carnal que acompanha os homens de sua raça. [...]
É melhor escrever sobre os judeus que sobre os bidês. Enquanto Macedo hesita, sem saber se adere ou não às guerrilhas, eu tenho outra hesitação, mais estúpida e amarga: bidê ou *Pessach*. Bidê ou atravessar. Atravessar o quê? Passar por cima – O Anjo do Senhor poupou os primogênitos de seu povo. Passar o Mar Vermelho – rubicão coletivo de todo um povo. (grifo do original)

⁴⁶ Virgindade esta que FRYE (1980, p. 102-3) analisou em sua *La escritura profana*, em busca das raízes literárias dessa relevância, e defendendo, por exemplo, que “Lo que se simboliza por medio de una virgen es, en realidad, una convicción humana, sea cual fuere el modo en que se exprese, de que algo existe en el núcleo del propio ser infinitamente frágil, que no es sólo inmortal sino que ha descubierto el secreto de la invulnerabilidad que le escapa al héroe trágico”.

Como ele diz, logo depois, nesse momento ainda podia, enquanto permanecia hesitante, dormir. Depois, no entanto, com as escolhas que ele mesmo vai fazendo, e mais que nunca escolhendo prosseguir, o próprio projeto é suplantado pelo rumo dos acontecimentos, e Paulo a ele se refere nos seguintes termos (PESSACH, p. 203): “o romance que – agora sei – não terei vontade nem tempo de escrever”. E assim sua máquina de escrever e a pasta com o antigo esboço, que ele tanto procurava cuidar, ficaram na casa do grupo, no Sul, que foi atacada pelo Exército e completamente destruída. Se algo restara, não estaria mais em suas mãos.

Logo, ao final do romance, se nos perguntarmos o que acontece com o livro que ele queria escrever, a única resposta é que Paulo não o escreve e que o que havia do livro – o antigo manuscrito – se perde definitivamente. Não o escrevendo, no entanto, em certo sentido ele o “vive”, pois os acontecimentos que lhe sucedem, os que ele deliberada ou casualmente escolhe, e inclusive os que independem em parte ou totalmente de seu controle (agir em defesa de Vera, por exemplo, fora uma escolha dele, mas o fato de ela estar sendo violentada e de ele flagrar o episódio não), constroem-se de forma a corresponder, a realizar aquilo que era o seu projeto de escrita. Não podemos dizer que lemos o romance que ele escreve, pois ele não o escreve, mas o espelho entre o que era o projeto do protagonista e o livro que lemos é mais do que convergente.

Em uma primeira mirada, podemos pensar, como muito se falou à época, que *Pessach* narra uma conversão de um intelectual (escritor) à militância, mas isso é difícil de ser sustentado de forma estrita, pois, ainda que Paulo não escreva o livro planejado, abandonando o projeto e vivendo, o livro que lemos dá forma a esse seu projeto. Isso por um lado. Por outro, o próprio envolvimento de Paulo com o grupo, e sua opção final, de não atravessar a fronteira rumo ao Uruguai e continuar em território brasileiro e enfrentar os soldados, mostram como não se tratava propriamente de conversão à militância (até porque, se o fosse, em termos estritos, de fato faria mais sentido atravessar, adentrar o território uruguaio e procurar espaço para reorganizar o movimento). Não era isso, não era essa a busca nem o encontro de Paulo. Tendo desconstruído o romance que buscava, ele encontrara talvez aquilo que ele mesmo buscava por meio da escrita (daquele romance e da escrita de modo amplo), ou seja, o encontro consigo mesmo – e esse encontro se dera onde ele jamais imaginara que aconteceria. Daí que não havia mais um Paulo de antes para reencontrar, e não havia também um Paulo militante a buscar, ele encontrara a si mesmo, e seria muito difícil voltar ao que era a sua vida. Nesta impossibilidade de regresso à sua vida anterior,

parece só restar como opção para o personagem a escolha da morte, aquela mesma morte que estava desde o início configurada como dupla chave de significação para o seu percurso, que se construía em associação íntima e necessária ao renascimento que Paulo sentia-se vivenciando. Ao final do romance, assim, mais do que uma afirmação da militância em contraposição à literatura, parece haver a contraposição da vida à literatura, em um encontro com a vida que se dá na sequência a um certo desencontro com a literatura, e mesmo que esta vida se realize como morte – os polos sendo outros, portanto, literatura e vida, em vez de literatura e política, polos estes que, curiosamente, são invocados pelo escritor Cony para explicar por que resolveu parar, depois de *Pilatos*.

Literatura e vida

ESTA NOÇÃO DE UMA MORTE como um ato que parece conferir o sentido final à existência de um homem se relaciona evidentemente à literatura de Jean-Paul Sartre, e aqui pensamos em especial no último volume dos “Caminhos da liberdade”, *Com a morte na alma*, e na morte de Mathieu, personagem que desempenhara uma espécie de protagonismo no primeiro e talvez mais famoso dos três romances, *A idade da razão* – ainda que nele já estivessem outros importantes personagens, como Daniel e Boris, além de Brunet e Gómez, secundariamente, e Ivich, e Lola, e Marcelle. Mathieu, enfim, é um professor de filosofia que preza, acima de tudo, o que chama de “minha liberdade”. É em nome desta liberdade que ele se move, recusando o papel de marido e pai, por exemplo, e optando por abandonar a companheira de anos, Marcelle, grávida; e valorizando a atração que sentia por Ivich e, ao mesmo tempo, não aceitando este sentimento e sabendo que a jovem irmã de seu aluno na verdade o detestava. Mathieu, como já indicamos no capítulo anterior, não partira para lutar na Espanha contra os franquistas, pois não se sentira suficientemente *motivado* para tal. No segundo romance da trilogia, *Sursis*, ele é apenas mais um dentre os muitos personagens, esvaído de seu protagonismo diante da multiplicação de dramas e conflitos criados pela mobilização da França, já com a Europa em tenso clima de Segunda Guerra – que levaria, porém, ainda quase um ano para estourar de fato. Mathieu é um dos milhares de franceses mobilizados – e, perante a mobilização, ele não opõe resistência, como até se poderia imaginar, por mais que não tenha um posicionamento claro em favor ou contra aquela

guerra, mas sentindo que não havia como dela fugir, pois ela se configurava como uma realidade, para todos, incontornável.

E é em *Com a morte na alma* que vamos encontrá-lo como um soldado, no momento em que tudo indicava se tratar da derrocada definitiva da França, sendo ocupada pelos alemães. Estava ele em um batalhão cujo comando fugira para evitar a prisão e/ou morte que viria com a chegada dos alemães àquela zona da França. Andando meio ao léu junto aos demais subordinados, Mathieu acaba por se unir a alguns soldados que resolvem, por conta própria e em um gesto praticamente suicida, fazer frente aos alemães, morrendo, como seria de se esperar. A razão por que se une a esses soldados é frágil, mas, ainda assim, ele experimenta, ao escolher combater, uma sensação nova e inusitada para ele, de compromisso e pertencimento.

Embora se trate aqui de apenas comentários muito sucintos e superficiais sobre a trilogia sartriana, parece-me que já é possível reconhecer como nosso Paulo Simões tem algo de um Mathieu lançado em terras brasileiras. No caso de Paulo, é significativo que em algum momento de seu passado ele talvez já tivesse se motivado de algum modo por um sentido de heroicidade, o que podemos supor pelo próprio trecho de seu primeiro livro citado por Sílvio (PESSACH, p. 31): “*Antes que a vida me insulte, eu insultarei a vida: me engajo numa luta – não há Cruzadas para defender o túmulo do Salvador, é pena – e a ela me entrego com ferocidade. Talvez consiga ser herói*” (itálicos do original); que se configura, aliás, em diálogo com um fragmento de *Tijolo de segurança* (CONY, 1960, p. 92-3): “Cláudio fora desafiado por Marcela. Só um rasgo de heroísmo o salvaria aos próprios olhos e aos olhos de Marcela. ‘Não posso partir para as cruzadas, defender o túmulo do Salvador, a época não é propícia a heróis bem intencionados’. No entanto, no presente de seus 40 anos é como se Paulo já houvesse gastado até mesmo essa ideia, a qual, contudo, ganhará corpo em seu presente, sem haver sido planejada, como algo que lhe ocorreu, conjunção de contingência e escolha que culminou na decisão de um ato único, a escolha afinal concretizada por inteiro, sem retorno, e implicando a morte ao mesmo passo que a vida.

Retomando aqui algumas ideias apresentadas em nossa Introdução, é de fato uma coincidência mais que extraordinária a existente entre o percurso de Paulo Simões e as noções de Sartre de que há determinados momentos em que ao escritor não basta se engajar no mundo mediante a sua prática literária (e o engajamento da literatura de que fala Sartre não tem correspondência estrita com o “falar de política na obra”, ou coisas do gênero), sendo necessário que ele dê o salto que o leva do desvendamento do mundo

por meio da literatura para a atuação no mundo explicitamente voltada para a defesa da democracia, único regime, segundo Sartre, onde a literatura pode existir e manter-se viva e com significado. Para o filósofo francês, essa atuação em defesa da democracia muitas vezes exige inclusive que o escritor abandone a pena (ou os teclados, da máquina de escrever, primeiro, dos computadores, depois, ou ainda os teclados virtuais dos *tablets* e afins) e empunhe até mesmo armas de fogo.

O trajeto de Paulo parece de fato exemplar dessa hipotética trajetória levantada por Sartre – e é ele, e não Mathieu, aliás, quem é escritor. Agora, quando se olha para a vida de Cony, para as transformações por ela passadas e para como *Pessach* tem a ver com tudo isso, aí já não se trata mais de dizer que Cony glosou um mote de Sartre, pois parece que viveu a glosa do mote de Sartre ele mesmo, e então escreveu sobre isso. Mas, reforcemos que não estamos querendo aqui confundir a literatura com a vida. Para citarmos Sílvio, personagem que recebeu de Paulo a acusação de o estar misturando aos seus personagens (PESSACH, p. 30), não somos nós que fazemos a mistura, ele mesmo é que se mistura, às vezes. E tanto se mistura, poderíamos ainda dizer, que, quando fomos entrevistar Cony, pareceu ter quase que repetido conosco uma cena passada no livro, vivida por Paulo Simões e o mesmo Sílvio: falando da epígrafe de Goethe que está em *O ventre*, e de como ela é decisiva para toda a sua obra, Cony se recordou de uma ideia de Gide a respeito da liberdade, mas hesitou quanto ao fato de tê-la citado efetivamente em algum romance seu ou não, se havia ou não citado explicitamente o nome de Gide: “Isso me parece uma ideia de Gide... Não sei se eu cito a Gide, mas...”. Depois acabou por se recordar de que, sim, a ideia está em *O ventre*, em que fala que “o pior da liberdade é a gente lutar para conquistá-la e não ter nada o que fazer com ela”⁴⁷. Quando Sílvio conversa com Paulo já na fazenda – dias depois, portanto, do convite inicial que pusera o enredo em movimento –, leva uma frase do primeiro romance de Paulo, primeiro romance este que era considerado por seu próprio autor “um livro *puro*” (PESSACH, p. 199, *italico do original*). A frase dizia justamente: “A coisa mais inglória da vida é a gente ser livre e não ter nada o que fazer com a liberdade” (PESSACH, p. 199). Paulo então o questiona se a frase era mesmo dele, se não seria de Gide, mas Sílvio diz que na edição que ele tem do livro não há aspas na frase, por isso supõe que a frase seja de Paulo, que então acaba confirmando que a havia escrito, mas dizendo que

⁴⁷ Em *O ventre* a frase está da seguinte forma (CONY, 1987, p. 96): “A coisa mais estúpida da vida é a gente ser livre e não ter nada o que fazer com a liberdade”.

de todo modo ela lhe parecia íntima, já deveria tê-la lido em algum lugar, só não sabia se em Gide ou em Sartre.

Apenas coincidências, sem dúvida, mas que não deixam de parecer sintomáticas do próprio modo com que Cony parece encarar seus personagens, muitas vezes referindo-se a eles na primeira pessoa do singular: “E então eu fui e fiz tal coisa....”. A questão é que não há como falar de *Pessach* sem falar de Cony, pois ele levou para dentro de seu romance estes aspectos da autorrepresentação do autor em sua obra. O paralelo com a vida de Cony é nítido e não se trata de fugir do texto para entrar na vida do autor, pois tal paralelo foi buscado no romance, que procurou criar a imagem de alguém que é envolvido quase ao acaso em uma atuação política, levando-nos novamente a nosso início, com as crônicas do pós-golpe do escritor. Tal paralelo foi bastante enfatizado à época de sua publicação, certamente porque a escrita das crônicas de Cony contra o golpe era um episódio recente; porque muitos críticos acompanhavam os romances do autor desde *O ventre*; e, mesmo, porque muitos dos críticos conheciam pessoalmente o autor, o que certamente dificultava ainda mais esta separação ficção/vida. Se tudo isso tem seu sentido, a todos estes argumentos sobrepõe-se o fato incontestado da aproximação deliberada entre a figura de Paulo Simões e a de Cony, fazendo-nos pensar que, neste romance, o escritor que de há muito levava para sua obra coisas, episódios, eventos, modos de ser, enfim, relacionados à sua pessoa, tenha intensificado aí o procedimento, internalizando-o a ponto de constituir uma espécie de jogo mesmo, misturando e confundindo o que seria Paulo Simões com o que seria Carlos Heitor Cony, em tal intensidade que, ao rever o livro, já nos anos 1990 e depois do sucesso de *Quase memória* – romance que aprofunda ainda mais esse jogo autor/personagem, seguindo talvez a própria esteira aberta por *Pessach* –, o escritor tenha feito seu protagonista fazer aniversário exatamente no mesmo dia que ele, e colocado essa informação logo na primeira linha de seu texto, como já observamos anteriormente.

De modo significativo, contudo, e diferentemente do que se dava na maioria dos livros da primeira fase do autor, tais relações ficção/vida praticamente inexistem em *Pilatos* – justamente o livro que ele considera como o mais “seu”. É este livro tão estranho, no qual ele parece haver se distanciado mais do plano “confessional”, que ele considera como o mais seu: um paradoxo, portanto, ao menos aparente. Tais elementos praticamente inexistem, pois não é possível ver Álvaro como próximo à figura de Cony, não há esse jogo, e apenas no começo do livro há um elemento, por meio da menção à

rua/bairro do Lins. Cony já chegou a dizer que nele chegou o mais próximo da terceira pessoa de fato – “em ‘Pilatos’ consegui criar uma primeira pessoa que não sou eu. [...] Todo personagem principal meu é um pouco ‘alter ego’. Mas em ‘Pilatos’ ele flutua. É uma grande vítima, mas é sobretudo uma grande testemunha”, explicitando a ideia: “Ele não tem erro, não se admite errado, é a terceira pessoa em absoluto” (*apud* PIZA, 1999) –, algo próximo a seu desejo de escrever intransitivamente, “simples como a chuva que chove. Para isso, precisaria ser uma terceira pessoa e acredito que é em busca dela que escrevo. Terceira pessoa que ainda não encontrei. Mas insisto em continuar procurando” (CONY, 1999b, p. 17). Será que o considera o livro mais seu justamente por haver conseguido sair mais de si, chegar mais perto dessa vontade intransitiva de escrever? Entregar-se mais à “fantasia” (termo com que qualificou este romance, quando lhe perguntei o que achava das afirmações que costumam ser feitas atribuindo-lhe um caráter picaresco)?

O jogo deliberado de aproximação com a realidade, que ao final de *Pessach* efetuou a contraposição literatura/vida sobre a qual nos detivemos, parece haver levado a um desejo de rompimento desse mesmo jogo, a um desejo de uma ficção ainda mais ficcional, com perdão do pleonismo. Se, por outro ângulo, pensarmos novamente nesta contraposição literatura/vida, e na escolha que Paulo Simões faz pela vida, podemos pensar que talvez houvesse, já em *Pessach*, um certo “cansaço” da literatura (e, nesse sentido, podemos nos perguntar se a noção de conversão do escritor à militância – que precisa ser vista com muitas nuances, aliás, como procuramos já delinear – teria a ver não apenas com a época vivida, o contexto do imediato pós-golpe, mas também com questões e motivações próprias à obra de Cony, com o fato de que a escrita, que fora tábuas de salvação do menino Heitor, talvez estivesse deixando de significar o que até então significara). E *Pilatos*, a seu turno, quase último romance do escritor, talvez fosse uma busca de reinvestida na literatura enquanto literatura, afastada – até certo ponto, é claro, como também já vimos – o mais possível de qualquer aproximação deliberada com a realidade (talvez, sobretudo, com a realidade do autor, afastada de qualquer plano confessional, mas nisso realizando-o ainda mais intensamente?). Busca que recorre inclusive ao expediente tradicional na literatura de não indicar a data completa dos eventos, adicionando apenas a indicação do século, mas apagando o ano pelas reticências, como a insistir que o que se lê é ficção, e não realidade. Busca, ainda, que traz em si inserções de pequenos contos, e discussões – ironizadas, sem dúvida – sobre a

situação da literatura, *afastando-se* (libertando-se?) do “real” que fora tão buscado em *Pessach*.

Depois de Dos Passos falar de sua ideia de um conto de um homem que vira macarrão – chamando Álvaro de “ignorante”, afinal, se havia um conto de “um homem que virou inseto”, por que ele não poderia fazer seu personagem virar macarrão –, o narrador observa as potencialidades da ficção (PILATOS, p. 82): “Bem, no terreno da ficção, Dos Passos podia fazer o que bem entendesse. E foi o que ele fez”. Dos Passos, aliás, mesmo na prisão arruma um jeito de escrever – subornando um dos guardas para conseguir papel e caneta –, mas sobre assunto em nada relacionado com a experiência de encarceramento que vivia, nada que pudesse fazer lembrar memórias de um prisioneiro, como muitas foram feitas à época, aliás. Ele queria escrever “um romance à antiga. Um folhetim”, cujo título seria *Mafalda ou amor de perdição*, que se iniciava com a fórmula tradicional, de que Cony já se servira para introduzir a primeira seção de sua coletânea *Posto Seis* (CONY, 1965, p. 13): “Crônicas – Contendo condessas, barões, frades, fogueiras, São Cipriano, moças mal comportadas, cretinos, teatrólogos, infusórios, logaritmos, Abraão, um cônsul, uma freira, golpes de Estado e muitos outros eventos igualmente respeitáveis”. O folhetim de Dos Passos – e Cony já disse que gostaria um dia de escrever um romance inteiramente à moda deste – principiava da seguinte forma (PILATOS, p. 108):

Um folhetim contendo as inebriantes aventuras de Mafalda, além de conter, também, dois naufrágios, um frade embusteiro, uma carta anônima, diversas cenas de alcova, o autor, um capitão, um brigue, variegados corsários, refregas, borrascas, vociferações, blasfêmias, oitocentos milhões de demônios, outros tantos milhões de moral, uma ilha deserta, um diálogo em latim, mais um naufrágio e um frade espanhol do qual se deve [sic] esperar as piores coisas. (itálicos do original)

O Grande Arquimandrita, que mesmo antes da leitura já dissera que “a literatura estava morta, principalmente o romance” (PILATOS, p. 107), evidentemente não gostou da obra de Dos Passos, e sem tergiversar foi logo dizendo que se tratava de um desperdício de talento. O imaginativo personagem não aceita as críticas e rebate dizendo que o Arquimandrita estava parecendo um comunista (!), sendo novamente atacado sob a acusação de que ele sim, Dos Passos, é que estaria “fazendo o jogo deles com esta literatura decadente e torpe!”. Como Mário da Silva Brito (1974) já destacou, falando a partir das falas de Dos Passos neste contexto referido,

Não é à-toa que um personagem do livro garante que “a literatura só se salvará se voltar às suas origens: o folhetim, a aventura, a escatologia”. *Pilatos* é bem esse retorno. Mas um retorno crítico. Modernizado.

Mas esta busca de ficcionalidade manifesta em *Pilatos*, dá espaço, depois, ao silêncio do escritor. Sintomaticamente, aliás, não podemos deixar de assinalar que, na revisão que fez do romance, Cony incluiu um elemento que nos faz ver Álvaro não apenas nos contando sua história, mas a *escrevendo*. Assim, na edição original Álvaro dizia, no começo de sua narração (PILATOS, p. 8): “Esta história não é a biografia de um caralho, ainda que um caralho de nome real: Herodes, o Grande”. Com a revisão, o trecho passou a ser o seguinte (PILATOS 6. ed., 2009, p. 14): “Não pretendo escrever a biografia de um caralho, ainda que de um caralho com nome histórico: Herodes, o Grande”. Seu quase último narrador, portanto, passou a escrever sua história, fazendo *Pilatos* ainda mais próximo do questionamento do que era ainda possível/viável/significativo ou não à literatura – brasileira, sem dúvida, e de Carlos Heitor Cony, em particular.

Evidente que, no contexto em que foi feito e precedendo o longo silêncio ficcional, a imagem de Álvaro e seu falo decepado nos faz pensar no próprio escritor castrado, e Cícero SANDRONI (2003, p. 26), por exemplo, assinalou esta sugestão. É interessante considerar também que a imagem não só faz pensar na própria nação – castrada, violentada e se sentindo culpada, vivenciando, em termos socioculturais, o que Flávio AGUIAR (1986, p. 59) sintetizou como “uma nação em busca de seu corpo: esse o motivo central dessa litania, ou lamento, que agora cresce dentro de todos nós” –, como também foi um pesadelo real daqueles que foram torturados, como se vê nas *Memórias do esquecimento* de Flávio TAVARES (1999, p. 15-6), de que cito alguns fragmentos:

Ao longo dos meus dez anos de exílio, um sonho acompanhou-me de tempos em tempos, intermitente. Repetia-se sempre igual, com pequenas variantes. Meu sexo me saía do corpo, caía-me nas mãos como um parafuso solto. E, como um parafuso de carne vermelha, eu voltava a parafusá-lo, encaixando-o entre minhas pernas, um palmo abaixo do umbigo, no seu lugar de sempre. Sonhei no México, em 1969, com meu pênis saindo-me pelas mãos, seguro na palma esquerda, com os dedos da mão direita buscando sentir, aflitos, se ele ainda pulsava, se o sangue nele corria, se meu sexo ainda vivia. [...] Mais terrível que o pesadelo era o levantar-se com ele, na dúvida, naquelas frações de segundo entreabertas entre a noite e o amanhecer, sem saber se fora apenas sonho mesmo ou o despertar de uma realidade cloroformizada pela vida. Meu sexo saía do lugar sem mais nada, como uma espécie de folha caída. Só isso. Mas a angústia disso foi uma dor que me perseguiu quase constantemente depois que, no

México – ao final dos meus primeiros 45 dias de liberdade –, começaram a desaparecer os anéis escuros, de um tênue marrom filigranado, com que meu pênis tinha sido marcado pelos choques elétricos no quartel-prisão no Rio de Janeiro, em agosto de 1969. Pouco a pouco, o sonho repetido fez que eu sonhasse também que já havia me habituado com o pesadelo e que até confiava nele. Sonhava, então, com a solução do sonho da noite anterior, com minha capacidade de novamente parafusar e encaixar meu sexo, e me esvaía em ansiedade.

[...]

Os sonhos têm um subsonho, subliminar, que não aparece, mas que também se sonha, e que em mim era um pesadelo escondido: se meu pênis chegasse a ter uma cor roxa, um lilás forte, estaria necrosado e eu, definitivamente, castrado. O roxo-avioletado nunca apareceu e eu continuei sendo, nesses anos, o cirurgião plástico de mim mesmo, com intervalos maiores ou menos, de acordo com a aflição do dia ou o cansaço cotidiano. Assim sonhei pesadelos por cantos diferentes da América Latina e da Europa. Pelo meu exílio.

Em seu *Romance sem palavras*, aliás, quando Cony voltou a falar de personagens que se envolveram na luta de resistência à ditadura, o personagem Jorge Marcos acabou por ficar de fato impotente devido às torturas sofridas. Mas, voltando à nossa esfera de discussões, não há como obliterar, assim, que a literatura, à semelhança de outras artes no período, reavaliava a si mesma, questionando-se muito e fazendo desses questionamentos matéria artística. Como Zuenir Ventura, no artigo “A falta de ar” a que já nos referimos no capítulo dois, afirmava no calor da hora, filmes e peças de teatro, como *Quem é Beta?*, de Nelson Pereira dos Santos, ou *Um grito parado no ar*, de Gianfrancesco Guarnieri, recebiam críticas em virtude de se construírem como questionamentos acerca das possibilidades de ainda se fazer um filme, ou uma peça, naquele contexto. Segundo Ventura (GASPARI; HOLLANDA; VENTURA, 2000, p. 57), muitos poderiam ser os exemplos em outros campos da criação artística brasileira de então, a revelar “uma curiosa tendência que está atraindo vários setores da arte no Brasil”:

Na impossibilidade de tocar em certos temas, ela como que se escolheu para centro de suas preocupações. A cultura brasileira atual não está discutindo metafisicamente sua razão de ser conceitual ou estética. Ao contrário, o nosso criador nunca esteve tão precisado de sua criatura. A tal ponto que a impossibilidade de produzi-la é que é seu desespero. Ele não está perguntando platonicamente *por que* nem *para que*, mas buscando heroicamente o *como* fazer. E dessa dificuldade ele está fazendo matéria-prima, já que as outras mais gerais são perigosas, quando não proibidas. (itálicos do original)

Por conseguinte, *Pilatos* participa vivamente deste momento, e não faltam inclusive as *gavetas cheias* – e não vazias – de Dos Passos. Anunciando o novo conto

que escrevera, a partir de um sonho que tivera, diz o personagem, em uma espécie de salada de referências (PILATOS, p. 160):

— Estou percebendo um fato curioso. Neste conto botei o sonho que acabei de ter. Coloquei muita coisa também de minha vida, da sua vida, da vida de nós dois. É um resumo das nossas aventuras, desde o dia em que nos encontramos. O diabo é que não sei como publicar esses contos. Já tenho uma gaveta cheia deles, lembra-se daquele que fiz na prisão? O Grande Arquimandrita não gostou, era um sacana, não entendia nada. Agora, veja se isso não tem autenticidade. É a nossa vida, a minha e a sua, ligadas por um sonho idiota.

(QUASE) ÚLTIMAS PALAVRAS

Sou profundamente melancólico. Se não fosse a literatura, já tinha metido uma bala na cabeça.

Cony

SE FOSSE PRECISO PENSAR EM uma palavra para designar a figura de Carlos Heitor Cony, mediante a leitura de sua obra ficcional e cronística, creio que escolheria o adjetivo *multifacetado*. Mas, se poderia argumentar, com facilidade, que multifacetados somos todos nós, seres humanos, ainda mais neste nosso louco mundo contemporâneo, e que, portanto, este adjetivo não contribuiria em nada para singularizar a figura de nosso autor. Seria possível também argumentar, a partir dos próprios personagens de *O ventre*, que os adjetivos nada trazem de essencial, essencial este que se encontraria apenas nos substantivos. De fato, é bem provável que ao menos o adjetivo em questão, multifacetado, não diga nada de substancial acerca de Cony. Apesar destes e de vários outros possíveis argumentos, uma coisa parece certa: quando procuramos nos debruçar sobre a obra de Cony, chama a atenção seu caráter variado e, ao mesmo tempo, permeado de identidade.

Variado por englobar romances, crônicas, adaptações de clássicos para o público infanto-juvenil, obras infanto-juvenis, roteiros para produções cinematográficas, biografias de figuras da política brasileira – e tudo isso de forma numerosa, composta de muitas obras. Variedade, ainda, por tratar dos mais diversos temas, em suas crônicas e em seus romances, indo dos assuntos mais “sérios” àqueles mais “leves”; da inocência (ou nem tanto assim) do menino, aos anos que passaram para o homem que ficou velho; da crise de fé aos rompantes da carne e à iconoclastia constante, passando pelo também quase constante desejo de redenção; da proclamação do pleno desinteresse pela política, à sensação de uma missão e um destino a cumprir; das histórias mais interiorizadas, com relativamente pouca “ação”, às mil e uma peripécias surpreendentes que fazem,

muitas vezes, os leitores gargalharem, para logo a seguir, ou em simultâneo, se horrorizarem.

E uma variedade permeada de identidade porque, nos vários tipos de obras que produz, há uma marca que é própria a ele, uma marca autoral bastante forte, que se percebe quanto mais e mais se leem estes textos: em todos eles está Cony, indubitavelmente. Marca que se manifesta mesmo quando, em suas crônicas, ele nos surpreende com determinados pontos de vista que não o imaginávamos expressando e defendendo, mas que, quando lemos o texto, reconhecemos o autor, não somente por seu estilo de lidar com a palavra – um estilo fluente, de bastante naturalidade –, mas também pela sua insistência em apresentar olhares que muitas vezes incomodam. Pela sua insistência em nos chamar a atenção para determinados aspectos da sociedade, pela sua insistência em uma visão que ele reiteradamente define como pessimista, mas que é apresentada em textos tão deliciosamente cheios de vida, parecendo clamarem por nascer das mãos de seu autor, que esse pessimismo se revela uma faceta de sua obra, uma das mais visíveis, a esconder, no entanto – e creio que muitas vezes de seu próprio autor – uma vontade de acreditar na humanidade, como já assinalou Antonio Houaiss, em observações a que fizemos rápida menção em nosso último capítulo, mas que aqui merecem ser transcritas. Também procurando apontar o que chamou de “uma série de constantes e variáveis na obra de Cony”, disse HOUAISS (1978, p. VIII):

Constante é o domínio que tem do instrumento literário, constante é o pessimismo essencial, constante é a postura não autopiedosa nem piedosa ante a tragédia, drama ou pilhéria da chamada condição humana, constante é a busca no homem de algo para além desse pessimismo e dessa impiedade – o que lhe deixa ainda um pouco da *esperança vestigial* –, constante, por fim, é a sua fidelidade à literatura, ainda que duvidando dela, de si, dos outros e de nós.

Identidade, ainda, que provém até mesmo da existência de determinadas palavras que são alçadas a motivos de sua obra – ficcional e cronística – e se espalham por muitos e muitos de seus textos, desde o início, com *O ventre* e as crônicas de *Da arte de falar mal* até os mais recentes. Dentre essas palavras se destacam, por exemplo, *lucidez, espanto, glória, humildade, neutralidade, amarras, obstinação, espelho* – para além do *embrulho* e do *fantasma*, que mencionamos no primeiro capítulo, e de muitas outras mais. Nessa identidade, mantém-se em evidência o caráter autoral, mas as mudanças são também muitas e nem poderiam deixar de sê-lo, sendo claro que o escritor de quase 30 anos do primeiro romance, que começava a trilhar os caminhos da

criação literária e que há cerca de dez apenas saíra do seminário, não é o mesmo que o escritor que, hoje, já publicou diversas obras e volta a afirmar que “não vai fazer mais”, pois *Eu, aos pedaços* é seu último livro; nem é o mesmo que falou em 1974 que nunca mais escreveria um romance, mas descumpriu a promessa e já nos brindou, de lá para cá, com mais oito deles, quase o mesmo número do que os pertencentes a seu primeiro período de produção ficcional, aliás; que já casou e descasou e casou de novo, já trabalhou em inúmeros veículos de comunicação, já cobriu crimes e também entrevistou o Papa, já passou pelo golpe e pelos 21 anos de ditadura; já escreveu sistematicamente contra o governo de Fernando Henrique Cardoso, sem alinhar com a então oposição petista; que insistentemente clamou pelos misteriosos ossos de Dana de Teffé, mas ainda não os encontrou; que já teve medo de ser aposentado pelo computador, como o pai fora pela máquina de escrever, mas que acabou encontrando no novo equipamento mais um incentivo para voltar à literatura; que perdeu a fé mas anda há tempos procurando encontrá-la novamente; que viajou para muitos e muitos países, mas permaneceu morando no Rio de Janeiro, olhando o Cristo Redentor da janela de casa e considerando-o o mais carioca de todos os cariocas; que saiu do Lins de Vasconcelos há muitos e muitos anos, mas continua recordando o bairro da infância e suas bananeiras que não existem mais; que é e não é, assim, o mesmo Heitor lá do princípio, que descobriu a escrita e seus poderes, fazendo da literatura um modo de, muitas vezes, compensar a vida e suas infelicidades.

Este autor, que obteve amplo reconhecimento de seu estatuto de escritor, que já recebeu diversos prêmios literários – como o Machado de Assis, promovido pela Academia Brasileira de Letras (ABL), em 1996, pelo conjunto de sua obra; ou o Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro (CBL), também em 1996, por *Quase memória* (“Melhor Romance” e “Livro do Ano – Ficção”); e, no ano seguinte, por *A casa do poeta trágico* (novamente “Melhor Romance” e “Livro do Ano – Ficção”), além de receber o Prêmio Nacional Nestlé de Literatura, pelo romance *O piano e a orquestra*, lançado ainda em 1996; a comenda da Ordre des Arts et des Lettres, no grau de Chevalier, concedida pelo governo francês, em 1998; e mais um Jabuti (“Melhor Romance”), no ano 2000, por *Romance sem palavras* – e que, desde este mesmo ano foi eleito para a ABL, ocupando a cadeira de número 3, naturalmente apresenta mudanças em suas obras.

Logo, nesta sua longa trajetória, se muitas foram as recorrências e diálogos, como procuramos apontar neste trabalho, foi também constante a busca de experimentar novos procedimentos e novas formas de fazer sua ficção e, nesse sentido, esperamos

haver conseguido evidenciar como *Pessach*: a travessia e *Pilatos* se constroem como pontos máximos desta obra, pontos que, em certo sentido, buscaram aprofundar aspectos que vinham de antes, e que, para fazê-lo, acabaram por resultar não apenas em inovações, mas em espécies de questionamentos do que era feito antes. As novidades trazidas por *Pessach*, mais do que no elemento em si de contar uma história de engajamento político, relacionam-se ao dado de o romance colocar em certo xeque a própria ficção precedente do escritor, e isso de duas maneiras principais. A primeira provém de posicionar seu personagem – um personagem que, como vimos, liga-se de modo íntimo ao que eram os protagonistas de Cony – em uma situação tal que a neutralidade que eles tanto desejavam revela-se impossível. E a segunda origina-se do aspecto de que, como acabamos de observar no último capítulo, *Pessach* questiona a própria possibilidade de continuidade da literatura – de Paulo Simões, em sentido estrito, de Cony em sentido mais amplo, e da própria literatura brasileira naquele contexto do pós-golpe, de modo ainda mais amplo.

Daí que seja bastante compreensível, embora não deixe de ser curioso, que um crítico como Renato Franco faça de *Pessach* praticamente um símbolo da aposta do intelectual/escritor na luta política revolucionária, como se vê pelos fragmentos a seguir, quando ele comenta o romance *Combati o bom combate*, de Ari Quintella (1973), e observa a decisão do personagem desta obra por continuar a escrever. Segundo FRANCO (1998, p. 77-8):

Essa decisão não é insignificante, nem deixa de ser contraditória, porque se ela configura uma resistência às hostilidades gerais que a conjuntura histórica impunha à experiência literária, implica também a aceitação de algumas das exigências da mesma conjuntura. Ao escrever, por exemplo, em um bar qualquer, à noite, o escritor aparece associado ao boêmio e socialmente isolado. A literatura experimenta, então, a abrupta separação da vida política – a qual, poucos anos antes, fornecia-lhe o oxigênio. Trata-se, aqui, de uma primeira recusa da figura do escritor engajado: daquele que, como Paulo Simões, considerava o ato de escrever como um momento da luta revolucionária mais ampla.

Ou quando fala sobre *Os novos* (1971), de Luis Vilela, e afirma que “o sentimento da inutilidade social do romance provoca o engajamento político de Paulo Simões, ao final de *Pessach*” (FRANCO, 1998, p. 83), algo que já não seria mais possível em um romance como o de Vilela; ou ainda em comentários proferidos a respeito do personagem Gil, de *Bar Don Juan*, de Callado, afirmando (FRANCO, 1998, p. 92): “Se ele, no início do romance, havia resolvido – como Paulo Simões no de Cony – ser um

revolucionário, [...]”. E, ainda mais uma vez, quando analisa os primeiros romances memorialistas ou testemunhais de ex-militantes da luta armada e ressalta, especificamente acerca de *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, e de *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, que havia neles (FRANCO, 1998, p. 110):

[...] um vínculo histórico com o de Carlos Heitor Cony (*Pessach*: a travessia), publicado em 1967, em que Paulo Simões, personagem e narrador, descontente com a profissão de escritor e sem vislumbrar um futuro para ela, ao final da narração, decide aderir à luta armada contra a ditadura: abandona então a literatura para transformar-se em revolucionário. Com tal atitude, ele concretiza o (então) propalado engajamento do escritor na luta revolucionária.

Fazer de Paulo Simões um emblema dessas questões parece-nos compreensível porque, como também pudemos ver, *Pessach* estava de fato imbuído das preocupações de seu tempo e trazia consigo um questionamento do sentido ainda possível da literatura. Mas parece-nos também curioso porque o livro de Cony não se configura como o melhor exemplo de aposta na luta política, como também já pudemos observar. Paulo Simões une-se àquele grupo, isso é fato. Abdica de escrever, outro dado quase irrefutável – afinal, como vimos, é inegável a coincidência entre o livro que lemos e o que ele desejava escrever. Porém, suas reservas diante daquelas propostas são tantas que é muito difícil dizer que ele tenha sido convencido (ou que tenha formado a convicção) de que aquele era o caminho para a nação. Ademais, e independentemente da avaliação do narrador, o grupo é dizimado, fazendo que seja difícil vislumbrar uma aposta na revolução nessa obra. Paulo abdica da literatura, mas parece fazê-lo em nome de encontrar a si mesmo, como se o encontro que ele desde há muito buscava mediante a própria literatura houvesse se dado fora dela.

Pessach parece haver entretecido intimamente os âmbitos da literatura e vida e, nisso, construído uma opção que semelha ser pela vida, em detrimento da própria literatura – ou a favor dela, se lembrarmos que Jean-Paul Sartre, ao comentar a espécie de engajamento “à força” no mundo que a literatura exige e impõe àqueles que a escolheram como um caminho, nas palavras que foram tomadas inclusive para nosso título, pensa-o como uma consequência natural desta própria opção pela escrita, até para que ela possa continuar sendo possível. A literatura não é apenas, para o filósofo francês, uma criação de seus autores, senão que um apelo à liberdade dos leitores. É preciso que os leitores possam dispor de sua liberdade para procederem à “criação

dirigida” que é a leitura, criação esta que consegue completar o movimento de apelo iniciado pelo escritor.

Nesses encontros e desencontros entre literatura, vida, engajamento (no mundo e na literatura), o escritor Paulo Simões finaliza sua travessia – que é, reforçemos, a *narrativa* que ele nos conta – optando pela vida (uma escolha que se traveste também de escolha da morte), sendo curioso recordarmos que o personagem de seu editor, ainda na primeira parte do romance, falara que sentiria orgulho em saber que ele “se rende à vida e aceita o homem” (PESSACH, p. 94) e, ao final, Paulo se afirma justamente como “a serviço do homem, de encontro à vida” (PESSACH, p. 301), retomando os mesmos termos propostos pelo editor, embora com construção ligeiramente diferente. Débora, a médica do movimento, também lhe falara coisas nesse sentido, já na fazenda, afirmando (PESSACH, p. 208):

Há um mundo à sua volta, passando fome, sem liberdade, torturado pela polícia, e você só pensa em suas angústias, em seus probleminhas pessoais. Compreendo que precisa de tudo isso para fazer seus livros, *mas a vida é mais importante que qualquer livro.* (grifos meus)

Não há, contudo, como nos olvidarmos de que o romance como um todo se constrói, enquanto narrativa literária, também como uma aproximação à vida de seu autor, Cony, e, nesse sentido, a contraposição literatura/vida, quando vista à luz da opção tomada depois pelo escritor Cony, ganha sentido para se pensar esta trajetória, e *Pessach* parece que já se conformava como um indício da dissociação literatura/vida, polos que haviam se firmado há muito tempo, para Cony, como entrelaçados, quando escolhera a literatura como um caminho de vida, a escrita como um destino.

Depois desses conflituosos intercâmbios, o escritor partiu para *Pilatos*, mergulhando na busca de um maior encontro da literatura enquanto ficção, se podemos dizê-lo assim, trazendo também para seu texto, com muita ironia, o debate sobre o lugar ainda possível para a literatura naqueles primeiros anos da década de 70, e fazendo uma aposta no que chamou de “antiliterário”, de “ancestral da literatura suja, da literatura *trash*” (CONY *apud* PONTES, 1995). *Pilatos* parece assim haver dado vazão a uma característica presente desde *O ventre*, esta vontade de contar histórias confusas, grotescas, insólitas, em que o narrador abre livre espaço para o narrar de esquisitices, o aceito e o não aceito. E, nisso, abre-se o espaço para que também a linguagem perca seus pudores e recatos e ganhe traços de humor, ao mesmo passo que a narrativa se abre a episódios absurdos, parecendo, em certa medida, ser a escrita daquilo que o escritor,

desde o início, estivera à procura e não havia ainda conseguido dar forma: “Tive ali uma coragem que não tinha conseguido ter em nenhum livro anterior”, já disse ele em entrevista a Daniel PIZA (1999).

Tanto em *Pessach* quanto em *Pilatos*, o Brasil sob ditadura está presente, mas de modos entre si bastante diferentes. Ainda assim – e apesar de *Pilatos* rimar com *O ato e o fato*, parecendo em certa medida ironizar com o que fora sua própria atuação (e há um trecho em que o narrador se vale da expressão, quando começara a contar de seu atropelamento: “O que aconteceu entre uma comichão e outra, os atos e fatos que marcaram estas trintas horas foram os mais importantes para a minha vida e para esta história”, PILATOS, p. 8) –, acredito que foi possível salientar como seu quase último romance não pode ser pensado apenas pela chave que o próprio autor procurou lhe dar, da lavagem de mãos. O Brasil do princípio dos anos 70 está nele por inteiro, como aliás ele mesmo já o disse, comentando as razões pelas quais Álvaro não se separara de seu vidro de compota e se agarrara à vida (CONY *apud* COLOMBO, 2001): “Isso tem a ver com a situação do Brasil. O livro foi escrito em 72, logo depois dos acontecimentos políticos do final dos 60. E eu achei que um homem sem pênis seria talvez símbolo do homem da época”. Visualizando o movimento de um romance para o outro, a impressão que temos é a de que a aproximação da esfera “extraliterária” (aqui pensada não só como a realidade sociopolítica e cultural de então, mas como suas próprias vivências de autor) teria como que exaurido o escritor e aguçado o desejo de se afastar dela, ou, melhor dizendo, de se aproximar sim, mas de uma forma mais fluida, mais aberta a esta linha meio rocambolesca que também vinha desde o princípio de sua obra. Em conversa com o escritor, aliás, cheguei a questioná-lo nessa direção, e ele respondeu-me dizendo que a escrita de *Pessach* efetivamente o cansou bastante, em especial na parte final, quando ele tinha debaixo da mesa um mapa do Rio Grande do Sul a que consultava constantemente. Talvez ele tenha chegado *perto* demais da realidade – mas não em virtude dos mapas, acrescentemos nós. Talvez *perto* demais da realidade brasileira de então, e de sua realidade também.

Como outro traço a vincular estas obras que entre si são tão diferentes, mas que procedem, ambas, a um implicar-se no mundo e na literatura, como Sartre propugnava, aliás, ganha destaque a perspectiva que permanece olhando o mundo pela ótica do indivíduo. Se Paulo se integra ao grupo e é somente por meio dessa integração que se descobre, o final de *Pessach* é o de um indivíduo encontrado a si mesmo, muito mais do que com a militância ou com um projeto propriamente coletivo. Em *Pilatos* também é

esta perspectiva que se mantém no centro da cena, como o todo do romance nos faz ver, da qual esta frase de seu narrador é ótimo exemplo (PILATOS, p. 33): “Sim, precisava de um mínimo de paz para pensar em alguma coisa. Alguma coisa por sinal muito importante, ao menos para mim, o meu destino”.

O conflito liberdade/prisão, figurado desde o início desta obra ficcional, como também procuramos apontar, demarcava-se já pela epígrafe de *O ventre*, compondo o que seria um roteiro de romance e uma epígrafe que, segundo Cony nos disse, poderia servir para toda a sua obra. Temos as “asas atrevidas” da “imaginação” libertada, sonhando com “a eternidade”. Mas não é necessária toda essa amplidão para que surja o seu contrário. Afinal, “um estreito espaço” – e Cony repetia, na entrevista concedida, conferindo ainda mais ênfase – “um estreito espaço basta-lhe quando um abismo devorou todas as suas alegrias e esperanças”. E se nesse estreito espaço a alegria e a esperança foram devoradas, como parecem ter sido na obra de Cony, resta a “inquietude” e suas “dores secretas”, ressurgindo obsessivamente, destruindo tudo e não deixando nem a mínima margem para algum “prazer”, nem mesmo para o “repouso” (e aqui necessariamente nos lembramos especialmente de Cláudio, insone, e mesmo de Paulo, e seus muitos pesadelos). Inquietude que, como vimos, assume mil e uma faces diversas: a dor de José Severo, filho que nunca foi amado pelos pais, e que nunca conseguiu conquistar o amor da única mulher que amou; ou a de João Falcão, dilacerando-se por não sentir a fé que gostaria de sentir; ou a de Luís, que depois de haver lutado tanto para assumir uma posição de independência financeira perante o sogro, vê seu casamento ruir. A dor de Paulo, em busca de novos sentidos para sua vida, aos 40 anos; e a dor, de todas, mais terrível, porque sobreposição de dor física com dor psicológica, moral, dor, enfim, de Álvaro. Inquietude, ainda, que se faz matéria-prima da criação, insistindo em abrir as portas fechadas e tentar encontrar uma casa e dar a ela um sentido, insistindo em vestígios de abertura, mínimos, e de esperança.

Tais relações conflituosas entre os âmbitos da liberdade e da prisão, a seu turno, manifestam-se intensamente nos romances com que trabalhamos. Como pudemos ver, em *Pessach* temos um personagem que de início se sentia livre, em uma liberdade, porém, que se constituía da ausência de escolhas, mas que depois acaba por se ver na necessidade de cair no mundo e sair de sua postura neutra (em todos os âmbitos de sua vida). *Pilatos* parece haver amplificado o próprio desejo de liberdade que os personagens de Cony tanto perseguiam, fazendo-o ser “alcançado”, mas por seu avesso, por aquilo que ele tinha de mais terrificante e ainda mais aprisionador, como pudemos

ver pela confusa interrelação entre esses âmbitos para Álvaro, sobretudo. Uma liberdade que se faz por meio de sua face escura, constituindo apenas aparência de liberdade.

Mas, no âmbito do livro como um todo, *Pilatos* deu forma à busca de Cony de um “livro livre”, já manifesta desde as orelhas de *O ventre*, livro livre este por haver rompido as muitas amarras de seu próprio escritor, por se configurar como uma obra “de um escritor em estado de graça, tomado por incomparável sentimento de liberdade interna, alheio aos tortuosos caminhos que erigiram outros escritos seus”, como já disse Arnaldo BLOCH (2001), um escritor que ironizou inclusive muito do que eram até então seus caminhos e marcas, como podemos ver, por exemplo, pelo último conto de Dos Passos, um conto “autêntico”, segundo o excêntrico personagem, que dava forma literária ao que era a vida dele e de Álvaro, “ligadas por um sonho idiota” (PILATOS, p. 160), “Da unha e do lugar aonde a punha”, com a esfera rebaixada e ridicularizada de que se reveste o próprio motivo do *fantasma*, central na obra de Cony. O narrador do conto falava que, depois de dores repentinas em seu pênis, acordara no dia seguinte sentindo-se outro (PILATOS, p. 161): “Olhei-me no espelho e vi uma cara estranha à minha frente, que nada tinha em comum com o homem de trinta anos que fora dormir na véspera, preocupado apenas com o próprio pau”, no que já satirizava com este tópico também muito relevante em Cony, na ficção e na crônica, o do espelho. E prosseguia dizendo muitas e muitas coisas sobre esta sua sensação de transformação, até dizer que ela continuara por todo aquele dia, em que “tudo era diferente e indiferente” (PILATOS, p. 161):

As pessoas falavam de muito longe, eu mal as ouvia, creio que elas também não me ouviam. *Transformaram-me no fantasma de mim mesmo*. Uma seringa monstruosa me sugara por dentro, retirara meus humores e líquidos, sobrava o bagaço indolor e apático. Ainda bem. (grifos meus)

Muitos outros elementos ainda poderiam ser levantados acerca dessas relações e inter-relações, no entanto espero haver conseguido evidenciar como *Pessach* e *Pilatos*, ao mesmo passo que não deixam de trazer ingredientes de continuidade à obra ficcional de Cony, nela constituem pontos de ruptura que, ao instaurarem caminhos tão diferentes dos até então seguidos, parecem haver “preparado” o próprio silêncio do escritor que a eles se seguiu. Depois destes romances, e no momento em que se vivia, era muito difícil vislumbrar ainda outros e novos caminhos, e muitas gavetas ficaram vazias, ou passaram a guardar textos que não se sabia se deviam (ou se podiam ou se mereciam, ou se...) ser publicados. Um momento em que, ressalte-se, não era apenas a censura (e seu

avesso mais terrível, a autocensura) que se intensificava, a repressão que aterrorizava, a derrota das formas de resistência que se configurava como mais que derrotada, mas também a necessidade, premente, dos produtores culturais, de, perante aquela realidade de cerceamento múltiplo da criação, encontrar formas de continuar *sobrevivendo* em termos literais, de continuar obtendo seu ganha-pão. E, nesse embate, tinham que se ver cada vez mais com a indústria cultural e seus diversos tentáculos, que os chamava, aliciando-os e reduzindo significativamente o espaço (pensado aqui em sentido amplo) para a criação artística. Cony raramente fala coisas nesse sentido, e sim, quando perguntado sobre as razões de haver parado de escrever romances por tanto tempo, costuma falar de sua *opção pela vida* e do momento feliz em que se encontrava e coisas do gênero (CONY *apud* PIZA, 1995, p. 5):

Só lendo “Pilatos” para entender por que nunca mais senti necessidade de escrever romances. É um livro de ruptura, radical, escatológico, quase pornográfico. Acho que só o consegui escrever porque estava na época mais feliz da minha vida. Depois dele eu não tinha nada mais que fazer.

Ou, ainda: “Sem dúvida, *Pilatos* nasceu de um grande momento de minha vida. Eu andava pelos 44, 45 anos e estava casado com uma mulher jovem, alegre, inteligente, de quem gostava muito”. Era uma mulher, segundo se recorda, que “tinha uma vitalidade enorme e sobretudo uma posição anti-intelectualista na vida. [...] Adorava a subliteratura”:

Essa mulher realmente me encheu as medidas, me libertou de tudo. Comecei a usar roupas extravagantes, calça vermelha, paletó verde, rabo-de-cavalo. Pensei que tinha chegado ao meu momento de verdade, ao cume da cordilheira, como o Juscelino gostava de dizer. O que viesse depois seria uma coisa requentada. Tinha feito *A Travessia* e com ele me despojado de todos os fantasmas literários, políticos, sociais, culturais. Achei então que teria que partir para a antiliteratura, certo de que a literatura era um grande blefe, uma atividade de frustrados, de ressentidos: enquanto a pessoa vivesse de fato plenamente, não precisava escrever. Daí nasceu o *Pilatos*, um livro antiliterário que não deixa de ser um testamento.

Como se vê, seus argumentos levam a pensarmos inclusive na direção de um rompimento com a identificação literatura/caminho de vida definida desde a infância, como vimos no primeiro capítulo. Mas, aqui e ali é possível encontrar em suas falas pistas nesta direção de que falávamos, como podemos ver pelo trecho que cito a seguir, mais uma das inúmeras vezes em que respondeu à pergunta sobre as razões para sua interrupção da escrita literária (REVISTA E, 2004):

Eu achava que era um gênero cansado. A ficção internacional estava exausta. O romance, sobretudo, que é o ponto culminante da ficção, teve seu ponto alto no século 19. Naquela época não havia ainda autonomia da sociologia e da psicologia. Os romancistas não somente inventavam histórias, mas eram também estudantes intuitivos a respeito da sociologia e da psicologia. [...] O romancista era o senhor da chuva e do sol. Mas hoje, depois que essas ciências se tornaram autônomas, ninguém mais vai querer saber de aprender sociologia ou psicologia através de um romance. Assim, o romancista ficou meio sem emprego, a ele sobraram apenas o evento, a história, a intriga, que é o elemento mais presente no gênero mais popular de ficção. Tem a megera, a supermegera, a super supermegera. Esses elementos são o feijão-com-arroz da ficção moderna. O romancista não se candidata à televisão e a ele sobra pouco. É muito difícil a vida de um romancista, por isso me senti a certa altura exausto com esse gênero. (grifos meus)

A questão, claro, continua em aberto e permanece como um enigma que dificilmente pode ser respondido de um só modo. Ainda assim, esperamos, com este trabalho, haver levantado algumas pistas para sua reflexão, a partir da crítica de *Pessach*: a travessia e de *Pilatos* que fizemos, patenteando, além do mais, como o golpe de 64, acontecimento que se impôs à vida da nação, fez-se ocasião de mudanças na própria vida e na obra de Carlos Heitor Cony, não apenas cronística, mas também ficcional.

Estes dois romances configuraram-se de tal modo relevantes nesta obra que, quando o escritor voltou ao gênero, com seu *Quase memória* e os muitos que se seguiram, parece haver retornado de algum modo a eles, aprofundando ainda mais, por exemplo, o jogo de aproximações vida/ficção que construíra em *Pessach*, aprofundando-o a tal ponto – em *Quase memória* o narrador é Carlos Heitor Cony como ele – que se sentiu liberado para, na edição revista deste romance, que veio à luz em 1997, introduzir logo em suas primeiras linhas a informação da data de aniversário coincidente entre criador e criatura, Cony e Paulo Simões. *O indigitado* também brinca com estas aproximações, e seu prólogo é uma explicação a respeito das origens do livro, vinda de uma crônica que escrevera para a *Folha de S.Paulo*, na qual falava de suas origens ciganas e do fato de haver sido, em bebê, trocado por outro – fato nunca ocorrido em sua biografia real. Por outro lado, nesta retomada Cony parece haver dado também vazão ao veio intensificado em *Pilatos*, e vemos um romance como *O piano e a orquestra*, e sua vaca falante, ou *O adiantado da hora*, e suas mil e uma presepadas e confusões, envolvendo a construção de usina nuclear em Angra, e outras muitas peripécias.

“AUTORRETRATO”

CARLOS HEITOR CONY⁴⁸

Até hoje, quando me olho ao espelho, fico assombrado. Então, eu sou aquilo que aparece escovando os dentes, fazendo a barba, verificando o estrago do tempo nos meus olhos? Sempre fui assim? Ou fui pior ou melhor? Quando escovo os dentes, por exemplo, sinto o gosto da infância que nunca foi embora, que me persegue e, em certo sentido, me ameaça. Não pedi para nascer e muito menos para crescer. Não tenho nada com o adulto que substituiu a criança espantada diante do mundo, gostando e temendo o mundo. Fugindo e querendo ser do mundo.

Não sou nostálgico, tenho até aversão aos nostálgicos. Sou melancólico – o que é outra coisa, apesar de parecida. Em criança, gostava das histórias que um menino partia para conhecer o mundo, envolvia-se com os outros, o gigante que morava no castelo, o duende que morava na floresta, a bruxa de olhos verdes que tinha uma cesta de maçãs (como na história da Branca de Neve), a fada que não tinha rosto, silhueta apenas, que apesar de tudo me protegia.

Gostando ou não dessa gente, eu não perdia a noção de que estava cumprindo um destino, uma missão: conhecer o mundo. Um dia voltaria para dentro de mim, farto dos outros, farto de mim mesmo. A busca transformou-se num retorno – por isso, talvez, minha atividade mais constante é escrever. Um gesto tão infantil como o de escovar os dentes, sentir na boca o gosto da espuma crescendo. Um rito infantil que talvez nunca tenha mudado, é sempre o mesmo.

Daí a pouca ou nenhuma importância que dou ao adulto que me sucedeu. É um farsante. Finge levar a vida com a seriedade possível mas está louco para que a missão acabe e ele possa voltar a ser o menino que cresceu contra a vontade. Por isso, foi mudo até os cinco anos, não conseguia articular nenhuma palavra, nenhum som articulado. E quando falou, falou errado. Trocava as letras, até os 15 anos tropeçava nas palavras. Fez testes (científicos na época) para avaliar o grau de sua dormência mental. No fundo, ele até que se distraía: falar errado ou nada falar era um recurso para não assumir a vida que não quis nem pediu.

⁴⁸ Crônica presente na coletânea *O harém das bananeiras* (Cony, 1999b, p. 267-8).

Até que fingiu bem. Entre mortos e feridos, teve seus momentos. Mais do que merecia ou precisava. Mesmo assim, nunca soube aproveitar esses momentos. Aos outros, sempre deu a impressão de não estar ali, de estar indo para outro lugar, aflito para ir embora e chegar a um lugar indeterminado onde não é esperado. Mas não importa. A convulsão de ir e de nunca chegar é um truque que ele aprendeu sem querer.

Seria impossível viver sem esse truque. O menino mudo até os cinco anos só falou quando levou um susto. Sua primeira palavra foi um grito. Prometeu-se nunca mais gritar, ainda que o preço do não grito fosse a palavra finalmente falada ou confusamente escrita. O menino encontrou um ofício mas não um destino.

“É PRA ACABAR!”

EM MINHA PRIMEIRA IDA AO RIO DE JANEIRO para entrevistar Cony, fui por ele questionada, com certa insistência e mesmo um pouco de espanto, a respeito das razões que me fizeram escolher estudar sua obra – uma obra tão negativista, tão pessimista e desiludida, como ele assinalava, contrapondo-a ao que identificava como minha juventude (ainda que de balzaquiana, poderia eu acrescentar) – e não a de algum outro escritor, mais solar, por exemplo. Ou, ainda, por que não decidira estudar os grandes e já consagrados autores, como Guimarães ou Clarice.

Poderia responder que gosto e vontade não se discutem. Mas isso seria uma grosseria e uma simplificação injustificadas não apenas perante Cony, o escritor, como também diante de Cony, o homem afável e generoso, cujos olhos de mais de 80 anos brilham fortemente de interesse e curiosidade em conhecer o mundo, o homem que se diz desesperançoso e sempre cético, sem outra perspectiva que não a morte, mas que se delicia em conversar, sobre qualquer assunto, e, principalmente, sobre a vida humana e a literatura, ou sobre a literatura na vida, ou a vida na literatura, e que é capaz de passar horas e horas conversando, falando bastante, mas querendo ouvir muito também, interessando-se de fato pelo que tem a dizer seu interlocutor.

Pessoas assim nos olham lá no fundo e para elas é muito difícil mentir. Procurei como pude, e no imprevisto da situação, explicar-lhe minhas razões, mas claro que suas perguntas permaneceram ecoando dentro de mim, e é um pouco para tentar, ainda, respondê-las, que acabei revisitando na memória meu percurso. O outro tanto é porque parece que a gente mesmo sempre quer entender onde está, por que se está onde se está, e por que seguir determinada trilha e não outra. (E talvez tudo isso tenha também muito a ver com a própria problemática da obra de Cony e desta tese, a escolha e os caminhos da liberdade.)

Logo de cara respondi a ele o que primeiro me veio à mente: fui leitora dos romances de Sartre na minha adolescência, e a partir deles procurei adentrar o pensamento do filósofo também, mas fui apenas até onde consegui, e consegui pouco: o texto de divulgação “O existencialismo é um humanismo”, e as obras *A imaginação* e *O imaginário*, para além do seu *Que é a literatura?*. Aos 18 ou 19 anos, não me recordo ao certo, comprei toda feliz uma nova edição recém-lançada, com uma tradução inteiramente nova, e a primeira feita no Brasil, de *O ser e o nada*. Logicamente que não consegui passar dos seus capítulos iniciais, por mais tentativas que houvesse feito.

Fiquei com o Sartre ficcionista e ensejei até mesmo fazer meu primeiro trabalho de pesquisa sobre ele. Mas havia um pequeno problema que, recém-chegada ao curso de Letras (e mal saída da adolescência), eu não me dera conta: seria preciso lê-lo no original – e eu não sabia francês. Desisti da ideia e passei a buscar outros autores que me chamassem, e que falassem línguas que eu pudesse ler com fluência efetiva. Isso me levava apenas ao português, em primeiro lugar, e ao espanhol, secundariamente. Por certo tempo, cultivei a ideia de estudar Júlio Cortázar, lendo apaixonadamente seus contos – mas a ideia acabou não indo adiante, até porque todos os professores da área com quem havia travado contato não eram da Universidade, e sim visitantes estrangeiros.

Movida pelo interesse de descobrir novos autores e cenários fora da literatura latino-americana, resolvi conhecer as literaturas africanas de língua portuguesa, matriculando-me na disciplina optativa que leva esse nome, ministrada pela professora Rita Chaves. Foi um alumbramento, em todos os sentidos. A sensação de ver um país, Angola, que parecia criado – formado, forjado, imaginado – por escritores era algo fascinante e mágico, e eu lia e relia os poemas dos Novos Intelectuais de Angola, ia para os livros de crítica e daí buscava entender a história daquele país que parecia sonho real.

Mas ainda não havia encontrado o autor por quem a paixão houvesse sido despertada de forma arrebatadora. Eu sabia que seria um romancista – por razões de gosto pessoal mesmo – que me despertaria tal sentimento, e estava, sem que ninguém o soubesse, à caça. À caça do romancista sobre cuja obra iria me debruçar. E o encontrei, como, às vezes, acontece na vida.

Um dos nomes que ouvira algo ao acaso como sendo de um romancista angolano era Pepetela – e o sabor do nome, de fato, já era especial. Na biblioteca da FFLCH – parece que minhas descobertas sempre começavam por lá, em uma época não tão antiga assim, muito ao contrário, mas em que não havia a noção de “procurar no Google”, nem

nada parecido –, cheguei ao corredor que trazia vários livros de Pepetela, e fui passando os olhos pelos títulos até ser atraída por um que de cara me chamou a atenção, *A geração da utopia*. O que seria? Claro que era ele que levaria para casa, e que li com um gosto imenso.

No princípio, a voz da personagem Sara, situada justamente no meio em que estavam aqueles escritores e intelectuais que “começaram tudo”, só que “do lado de lá”, no coração do que era ainda o “Império”, ou seja, aglutinados na chamada Casa dos Estudantes do Império (CEI), em Lisboa, para onde haviam rumado, sobretudo, para estudar. Dentre os jovens com quem ela convivia, Aníbal se destacava – como um personagem comprometido com a luta, sim, mas crítico, com muitas reservas à forma tradicional das esquerdas de passar por cima dos seres que, de fato, existem de carne e osso e podem, ou não, fazer algo.

O romance acertou-me em cheio – ao falar, com melancolia, não apenas da luta, mas da derrota que se seguiu à vitória, quando todos aqueles ideais, de justiça social e liberdade, foram tripudiados pelos mesmos (não todos, é claro) que por eles lutaram. Eu estava pega, completamente, e a forma como Pepetela construía literariamente seu universo fazia-o intenso e vivo para mim. Fui conversar com a professora Rita, que me iniciou no mundo da pesquisa com uma gentileza, generosidade, doação e carinho inacreditáveis, e que me fez conhecer *Mayombe*, esse livro tão lindo, do mesmo autor, e que mostrava, com sabedoria, os sinais da derrota que não se queria que viesse, mas que já lá estavam, ainda no tempo da luta. E nele o personagem Sem Medo, combatente que sabia que sempre existem *as motivações do indivíduo* a levá-lo ou não para a luta – mais do que as próprias motivações políticas.

Depois de percorrer a amargura, a sabedoria, o otimismo pessimista ou o pessimismo otimista de Pepetela, procurei, com sinceridade – e o digo sem nenhuma carga pejorativa, mas na busca, sempre falaciosa é certo, de me aproximar o mais possível do que foi que vivi –, tornar-me mais “otimista” e confiar, inclusive, na atuação política (no presente) na sociedade. Por diversas razões – e como diriam os angolanos – *desconsegui*.

Nesse meio-tempo, descobri Cony, cuja lucidez despertava-me mais uma vez. Depois do mergulho profundo nas águas de textos brasileiros que se faziam entre a ficção e a experiência, eu como que voltava à literatura, e com sua leitura me encantava. Talvez possa haver quem se surpreenda ao ler a dissertação de mestrado que escrevi – bastante solar e iluminada – e, na sequência, ler esta tese. Mas o trabalho crítico,

inevitavelmente, não é somente uma fala sobre uma obra, senão que uma fala também sobre o crítico, sempre incompleta, sempre parcial.

Esta é uma das possibilidades de resposta à questão que me fez Cony. Claro que poderia haver ao menos mais uma, mas não nos parece necessário complicar o que pode ficar assim, mais simples.

Outra questão feita por Cony, desta feita em nossa terceira conversa, dizia respeito à minha opção pela pesquisa crítica, pela área acadêmica, e não, por exemplo, pelo jornalismo – ainda mais tendo ambos os pais jornalistas. A única resposta que pude lhe dar, por ser a única que encontro, é que, no momento de escolher o curso universitário, aquele momento em que somos absurdamente tão jovens e nos vemos na necessidade de escolher o que será nossa profissão, com todo o peso que a esta escolha agregamos, de um “para sempre”; mas, como dizia, naquele momento, com 17 anos, estudar e estudar literatura me atraía, enquanto o jornalismo dava-me a impressão de impor uma espécie de limitação que eu não conseguiria enfrentar: a de escrever sobre um determinado assunto, qualquer que ele fosse, em tanto tempo, e em tantas linhas. Talvez fosse pesadelo das aulas de redação, em que eu sempre tinha dificuldade de não ultrapassar as linhas permitidas para o texto. (Talvez fosse também vontade adolescente de necessariamente se diferenciar dos pais – verdade seja dita, ainda que tardiamente.)

O fato é que hoje, enfrentando a escrita desta tese, vi que também é preciso aprender e muito com o jornalismo e os jornalistas, sobretudo a não deixar o pensamento se perder em voltas e volteios, no esquecimento do foco central do trabalho, e, mais que tudo, a saber como cortar, sem medo nem piedade, tudo que estiver *a mais* no texto, aspecto que meus pais sempre insistiram. Ainda há muito por aprender.

Em tempo: “É pra acabar!” é uma espécie de senha para o ânimo e o entusiasmo necessários àquele que está na fase final de redação de algo – seja a dissertação, a tese, ou outra coisa afim –, envolto nas angústias e medos que, já habituais, multiplicam-se em uma fase como essa. Foi frase de um sonho de uma grande amiga, Eloísa, sonhada quando eu tentava terminar meu mestrado e ela também procurava concluir um trabalho de envergadura. Apareceu-lhe no sonho, do nada, um feirante que, vendendo o que

sobrava de seus melões ou laranjas, já não lembro mais a fruta, gritava estridente e insistentemente, dando o recado de que era para acabar. Ao acordar, ela me contou a história do sonho, e assim formou-se a senha, que se espalhou para muitas outras pessoas amigas.

Isso dito, agora sim, É PRA ACABAR!

BIBLIOGRAFIA

▣ Do autor

Romances

- CONY, Carlos Heitor. *O ventre*. 6. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. [1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958].
- _____. *A verdade de cada dia*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988a. [1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959].
- _____. *Tijolo de segurança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.
- _____. *Informação ao Crucificado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. [1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961].
- _____. *Matéria de memória*. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a. [1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962].
- _____. *Antes, o verão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964a.
- _____. *Balé branco*. 5. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005a. [1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965].
- _____. *Pessach: a travessia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967a.
- _____. *Pilatos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974a.
- _____. *Quase memória: quase-romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *O piano e a orquestra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.
- _____. *A casa do poeta trágico*. 7. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005b. [1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997].
- _____. *Romance sem palavras*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a. [1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999].
- _____. *O indigitado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001a. (coleção Cinco Dedos de Prosa – Indicador).
- _____. *A tarde da sua ausência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003a.
- _____. *O adiantado da hora*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- _____. *A morte e a vida*. Rio de Janeiro: MemVavMem, 2007a.

Crônicas

- CONY, Carlos Heitor. *Da arte de falar mal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- _____. *O ato e o fato*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964b.

- _____. *Posto Seis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____. *Os anos mais antigos do passado*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003b. [1. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998].
- _____. *O harém das bananeiras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999b.
- _____. & ANGELI. *O presidente que sabia javanês*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- _____. *O suor e a lágrima*. Belo Horizonte: Editora Dimensão, 2002c.
- _____. *O tudo e o nada (101 crônicas)*. São Paulo: Publifolha, 2004a.
- _____. *Eu, aos pedaços*. São Paulo: Leya, 2010a.

Contos

- CONY, Carlos Heitor. *Sobre todas as coisas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968b. [reeditado como *Babilônia! Babilônia!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978].
- _____. Luxúria: Grandeza e decadência de um caçador de rolinhas. In: Silveira, Ênio [editor]. *Os sete pecados capitais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964c, p. 83-124.
- _____. Amar a Deus sobre todas as coisas. In: CONY, Carlos Heitor *et al.* *Os dez mandamentos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973a. [1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965].
- _____. Ordem do dia. In: CALLADO, Antonio *et al.* *64 d.c.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967b, p. 41-71.
- _____. Por vós e por muitos. In: *Contos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974b.
- _____. *O abominável umbigo do curador de resíduos*. Rio de Janeiro: Cedibra, 1977a.
- _____. *O burguês e o crime e outros contos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997. [seleção de contos publicados em *Babilônia! Babilônia!*].
- _____. O burguês e o crime. In: MORICONI, Ítalo [org.]. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001b, p. 270-8.
- _____. A Ave-Maria de Schubert. In: BLANC, Aldir *et al.* *Meu querido canalha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004b, p. 29-65.

Ensaio biográficos

- CONY, Carlos Heitor. *Charles Chaplin*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967c.
- _____. *Quem matou Vargas?: 1954, uma tragédia brasileira*. 3. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Planeta, 2004c [1. ed. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1972].
- _____. *JK – Memorial do exílio*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1982.
- _____. *Teruz*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1985.

_____. *JK – Como nasce uma estrela*. Rio de Janeiro: Record, 2002d.

Reportagens

CONY, Carlos Heitor. *Nos passos de João de Deus*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1981.

_____. *Lagoa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996b.

Ficção/reportagem

CONY, Carlos Heitor. *O caso Lou – (Assim é se lhe parece)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____ & LEE, Anna. *O beijo da morte*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003c.

Roteiros para o cinema

CONY, Carlos Heitor. *Os primeiros momentos*. Direção de Pedro Camargo. Com Paulo Porto, Odete Lara e Stepan Nercessian. 1973b.

_____. *Paranoia*. Direção de Antônio Calmon. [O roteiro foi publicado sob o título *A noite do massacre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976; e reeditado como *Paranoia: a noite do massacre*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002b].

Memória

CONY, Carlos Heitor. *A revolução dos caranguejos*. São Paulo: Companhia das Letras (coleção Vozes do Golpe), 2004d.

Infanto-juvenis

CONY, Carlos Heitor. *Quinze anos (A juventude como ela é)*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1973.

_____. *Uma história de amor*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1977.

_____. *Um presente para Cláudia*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1977.

_____. *Vera verão*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1980.

_____. *A gorda e a volta por cima*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1986.

_____. *O irmão que tu me deste*. 2. ed. rev. São Paulo: Ediouro, 2003.

_____. *Luciana saudade*. 20. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

_____. *Rosa, vegetal de sangue (Uma tragédia carioca)*. 8. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

_____ & LEE, Anna. *O mistério das aranhas verdes*. Rio de Janeiro: Salamandra, 2001.

- _____ & LEE, Anna. *O mistério da coroa imperial*. Rio de Janeiro: Salamandra, 2002.
- _____ & LEE, Anna. *O mistério das joias coloniais*. Rio de Janeiro: Salamandra, 2003.
- _____ & LEE, Anna. *O crime mais que perfeito*. Rio de Janeiro: Planeta do Brasil, 2003.
- _____ & LEE, Anna. *O mistério da moto de cristal*. Rio de Janeiro: Salamandra, 2004.
- _____ & LEE, Anna. *O mistério final*. Rio de Janeiro: Salamandra, 2007.
- _____ & LEE, Anna. *As rapaduras são eternas*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2007.

Adaptações

- CONY, Carlos Heitor, adap. *Moby Dick*, de Herman Melville. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970.
- _____, adap. *Ben-Hur*, de Lewis Wallace. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1971.
- _____, adap. *O califa de Bagdá*, de *As mil e uma noites*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1972.
- _____, adap. *Sindbá, o marujo*, de *As mil e uma noites*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1972.
- _____, adap. *Aladim e a lâmpada maravilhosa*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1972.
- _____, adap. *Ali Babá e os quarenta ladrões*, de *As mil e uma noites*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1972.
- _____, adap. *A ilha misteriosa*, de Julio Verne. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1972.
- _____, adap. *Maravilhas do ano 2000*, de Emilio Salgari. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1972.
- _____, adap. *O leão de Damasco*, de Emilio Salgari. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1972.
- _____, adap. *Os meninos aquáticos*, de Charles Kingsley. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1972.
- _____, adap. *Tom Sawyer detetive*, de Mark Twain. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1973.
- _____, adap. *Um capitão de quinze anos*, de Julio Verne. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1973.
- _____, adap. *Taras Bulba*, de Nicolas Gogol. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1974.

- _____, trad. e adap. *As viagens de Tom Sawyer*, de Mark Twain. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1974.
- _____, adap. *O diário de Adão e Eva*, de Mark Twain. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1974.
- _____, adap. *Pinóquio da Silva*, de Carlo Collodi. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1978.
- _____, adap. *O máscara de ferro*, de Alexandre Dumas. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1980.
- _____, adap. *O livro dos dragões*, de Edith Nesbit. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1983.
- _____, adap. *Crime e castigo*, de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1983.
- _____, adap. *Um ianque na corte do Rei Arthur*, de Mark Twain. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1985.
- _____, adap. *O roubo do elefante branco*, de Mark Twain. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1989.
- _____, adap. *O Ateneu*, de Raul Pompeia. São Paulo: Scipione, 1998.
- _____, adap. *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz. São Paulo: Scipione, 1998.
- _____, adap. *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. São Paulo: Scipione, 2000.
- _____ & ALCURE, Lenira, adap. *As viagens de Marco Polo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- _____, adap. *As aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d.
- _____, adap. *Huckleberry Finn*, de Mark Twain. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d.
- _____, adap. *O capitão Tormenta*, de Emilio Salgari. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d.
- _____, adap. *O grande Meaulne*, de A. Fournier. Rio de Janeiro : Edições de Ouro, s.d.

Versões de romances do autor

Para o francês

- Cony, Carlos Heitor. *La Traversée*. Traduit du portugais (Brésil) par Philippe Poncet. Montreuil: Éditions Folies D'Encre, 2009.
- _____. *Quase-memoires*. Traduit par Henri Raillard. Paris: Gallimard, 1999.

Para o espanhol

Cony, Carlos Heitor. *La travesía*. Traducción de Jorge Humberto Robles. México, 1973.
_____. *Casi memorias (casi novela)*. Editorial Bruguera, 2006.

Crônicas publicadas na imprensa e textos esparsos citados

CONY, Carlos Heitor. Anistia. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, n. 1, mar. 1965, p. 22, 1965b.

_____. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro: ABL, 2000.

_____. O indivíduo e a legião. Ilustrada, *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 19 nov. 2010, p. E18, 2010b.

_____. O homem terminal. Ilustrada, *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 16 set. 2011, p. E16, 2011a.

_____. O homem terminal. Ilustrada, *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 4 nov. 2011, p. E14, 2011b.

_____. Farelo de nada. Ilustrada, *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 9 dez. 2011, p. E14, 2011c.

▣ Sobre o autor

Monografias, dissertações e teses sobre sua ficção

ADORNO, Camilo Tellaroli. *A ironia no romance Quase memória, de Carlos Heitor Cony*. 2006. 127 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), Campus de Araraquara, Araraquara, SP, 2006.

ALEIXO, Antonio Carlos. *A travessia nas margens: literatura e história em Pessach: a travessia, de Carlos Heitor Cony*. 2001. 162 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras, Unesp, Campus de Araraquara, Araraquara, SP, 2001.

ALMEIDA, Lenir Romão de. *As implicações teóricas do “quase” em Quase memória: quase-romance, de Carlos Heitor Cony*. 2006. 111 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Mestrado em Letras (concentração em Estudos Literários), Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), Campus de Três Lagoas, Três Lagoas, MS, 2006.

ALVES, Juliana Carneiro. *Pessach: a travessia – uma representação da luta social e do intelectual dos anos 60*. 2005. Monografia (Conclusão de curso) – Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, MG, 2005.

BARROS, Deusa Castro. *Memória e história na ficção de Carlos Heitor Cony: um estudo dos romances Pessach: a travessia e Romance sem palavras*. 2003. 136 f.

- Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, GO, 2003.
- BORGES, Marilurdes Cruz. *Sentido, dialogismo e cena enunciativa em Pessach: a travessia, romance de Carlos Heitor Cony*. 2008. 97 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Linguística, Universidade de Franca (Unifran), Franca, SP, 2008.
- _____. *O homem social na travessia de Cony*. 2001. Monografia (Conclusão de curso) – Faculdade de Letras, Unifran, Franca, SP, 2001.
- BORGES, Rogério Pereira. *Um repórter na ficção: o discurso jornalístico em romances de Carlos Heitor Cony*. 2004. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, UFG, Goiânia, GO, 2004.
- BUENO, Raquel Illescas. *Os invólucros da memória na ficção de Carlos Heitor Cony*. 2002. 248 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Literatura Brasileira). São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo (USP), 2002.
- _____. *Os invólucros da memória na ficção de Carlos Heitor Cony*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2008 [edição em livro da tese de doutorado da autora].
- DINIZ, Ana Maria. *O limiar entre o passado e o possível, em Quase memória: quase-romance, de Carlos Heitor Cony*. 2003. 111 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, RS, 2003.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Pessach: a travessia – narrativa especular*. 1980. 116 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, 1980.
- MELO, Marcela Martins de. *A intertextualidade bíblica em Carlos Heitor Cony*. 2005. 29 f. Monografia (Conclusão de curso) – Licenciatura em Português/Literatura, Departamento de Letras, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, RJ, 2005.
- PANTOJA-PEREIRA, Tânia Maria. *O paraíso extraviado: elementos neo-utópicos e distópicos em Pessach: a travessia, A festa e A terceira margem*. 2005. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Unesp, Campus de Araraquara, Araraquara, SP, 2005.
- POLETO, Juarez. *História, memória e ficção em obras de Carlos Heitor Cony*. 2001. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, PR, 2001.
- RODRIGUES, Fernanda Carvalho dos Santos. *Na travessia entre a história e a ficção em Pessach: a travessia, de Carlos Heitor Cony*. 2008. Monografia (Aperfeiçoamento/Especialização em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS, 2008.
- SANTOS, Kleber Pereira dos. *Da paixão inútil: o existencialismo na escrita de Carlos Heitor Cony*. 2008. 238 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em

Letras (Área de Concentração: Teoria Literária), Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFCLH, USP, São Paulo, SP, 2008.

SOUZA, José Antonio de. *O arlequim e a mortalha: literatura e consciência narradora*. 2001. 103 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, UFMS, Três Lagoas, MS, 2001.

SOUZA, Leonardo de Oliveira. *História e política em Pessach: a travessia de Carlos Heitor Cony*. 2009. 117 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, UFU, Uberlândia, MG, 2009.

_____. *O golpe de 1964 e a representação de Carlos Heitor Cony*. 2006. Monografia (Conclusão de curso) – UFG/Catalão, 2006.

Artigos em periódicos acadêmicos

ARAÚJO, Homero José Vizeu. *Pilatos: uma saga carioca mórbida e hilariante nos anos 70*. *Revista Letras*, Curitiba, Editora UFPR, n. 64, p. 143-55, set./dez. 2004.

BUENO, Raquel Illescas. Romances de filhos, quase memória de seus pais. *Revista de Ciências Humanas*, Curitiba, UFPR, n. 7/8, p. 137-51, 1998/99.

_____. *Dom Casmurro e O ventre: Machado de Assis e Carlos Heitor Cony nos subúrbios do homem*. *Scripta*, Belo Horizonte, PUC Minas, v. 3, n. 6, p. 175-86, 1. sem. 2000.

_____. Carlos Heitor Cony, *O harém das bananeiras* (resenha). *Revista Letras*, Curitiba, UFPR, n. 51, p. 197-9, jan./jun. 2000.

DUARTE, Lélia Parreira. *Pessach: a travessia: narrativa especular*. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 16, n. 1, p. 31-48, 1983.

GAI, Eunice T. Piazza. A estética do retrato e a obra de Carlos Heitor Cony. *Portuguese Cultural Studies*, v. 1, p. 107-116, 2007.

Disponível em: <www2.let.uu.nl/solis/PSC/p/VOLUMEONEPAPERS/P1GAI.pdf>. Acesso em: 1. ago. 2008.

GOMES, Gínia M. Ficcionalização das memórias ou romance memorialista? *Ciências e Letras*, Porto Alegre, n. 28, p. 295-303, jul./dez. 2000.

MENDES, Lauro Belchior. Memórias do século XX: Benção paterna e *Quase memória*, de Carlos Heitor Cony. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 18, n. 22, jan./jun. 1998. Disponível em:

<[http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/\(1998\)04-MemoriasdosecXX.pdf](http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/(1998)04-MemoriasdosecXX.pdf)>.

Acesso em: 26 nov. 2008.

OLIVEIRA, Éris Antônio. Entre Ixion e Tântalo. *Estudos: Revista da Universidade Católica de Goiás*, Goiânia, Editora da UCG, v. 32, n. 6, p. 917-30, jun. 2005.

PARKER, John. The novels of Carlos Heitor Cony. *Luso-Brazilian Review*, University of Wisconsin Press, v. 10, n. 2, p. 163-86, winter, 1973.

POLETO, Juarez. História, memória, ficção. *Revista de Letras do DACEX/CEFET-PR*. Curitiba, n. 6, 2003.

Disponível em: <<http://www.cefetpr.br/deptos/dacex/juarez6.htm>>. Acesso em: 24 jul. 2007.

PRZYBYLSKI, Mauren Pavão. Memória e identidade em Carlos Heitor Cony: uma análise de *Quase-memória. Quase romance. Anuário de Literatura*, Florianópolis, Centro de Comunicação e Expressão, Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), n. 11, p. 107-16, 2003.

SARMATZ, Leandro. Lembra, palavra. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 34, n. 4, p. 47-58, dez. 1999.

VIANA, Carla Cristiane Martins. Entre memórias e histórias: a trajetória dos romances de Carlos Heitor Cony. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo* – Processos de identificação e políticas da (in)diferença, Grupo de Pesquisa Literatura e Autoritarismo – CNPq, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, v. 1, n. 18, p. 48-60, jul./dez. 2011.

VOGEL, Daisi Irmgard. Em Cony, silêncios que falam da opressão. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, Centro de Comunicação e Expressão, Curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, n. 7, p. 205-17, 1999.

Artigos em livros e em outras publicações, apresentação de trabalhos, livros e outros textos

ALVES, Marcio Moreira. Confluências: O piano e a orquestra – Solo dos amigos Ruy Castro, Marcio Moreira Alves, Heloisa Seixas, Zuenir Ventura e Luis Fernando Verissimo. *Cadernos de Literatura Brasileira: Carlos Heitor Cony*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, p. 21-3, dez. 2001.

BRASIL, Assis. Cony: alguns romances. In _____. *A técnica da ficção moderna*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1982, p. 154-60.

BRITO, Mário da Silva. Orelha a CONY, Carlos Heitor. *Antes, o verão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. Orelha a CONY, Carlos Heitor. *Pilatos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BUENO, Raquel Illescas. Cony, Pilatos, 1974: o falo e o fato. Trabalho apresentado no Seminário “Abrindo para Balanço”, Curitiba, Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculas, UFPR, novembro de 1999. In _____. *Os invólucros da memória na ficção de Carlos Heitor Cony*. 2002. 248 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Literatura Brasileira). São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH, USP, 2002, p. 1-8 (anexo 2).

_____. A ficção de Carlos Heitor Cony: memória individual, memória histórica. Trabalho apresentado ao VII Congresso da ABRALIC, Salvador, julho de 2000. In *Os invólucros da memória...* Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em

- Letras (Literatura Brasileira). São Paulo, DLCV, FFLCH, USP, 2002, p. 1-10 (anexo 1).
- _____. Histórias de subúrbios – uma análise comparativa entre *Dom Casmurro* e *O ventre*. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Carlos Heitor Cony, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 12, p. 114-30, dez. 2001.
- _____. Histórias de subúrbio. In CONY, Carlos Heitor (org.). *O ventre 50 anos*. Rio de Janeiro: ABL/Alfaguara, 2008b, p. 45-66.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: CARLOS HEITOR CONY. [jornalista responsável: Antonio Fernando De Franceschi]. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 12, dezembro de 2001.
- CALLADO, Antonio. Orelha a CONY, Carlos Heitor. *Matéria de memória*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- CARPEAUX, Otto Maria. Prefácio a CONY, Carlos Heitor. *Antes, o verão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- _____. Contracapa de *Pilatos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- CASTRO, Ruy. Confluências: O piano e a orquestra – Solo dos amigos Ruy Castro, Marcio Moreira Alves, Heloisa Seixas, Zuenir Ventura e Luis Fernando Verissimo. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Carlos Heitor Cony, São Paulo, Instituto Moreira Salles, p. 14-20, dez. 2001.
- CONY, Carlos Heitor. *O ventre 50 anos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Alfaguara, 2008.
- COUTINHO, Afrânio & SOUSA, J. Galante de (dir.). Verbete: Cony, Carlos Heitor. In _____. *Enciclopédia de literatura brasileira*. 2. ed. rev., ampl., atual. e il. sob a coordenação de Graça Coutinho e Rita Moutinho. São Paulo: Global Editora; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL, Academia Brasileira de Letras, 2001, p. 525.
- FISCHER, Luís Augusto. Uma nova terceira margem, no velho rio. In _____. *Para fazer diferença*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998a.
- _____. *Matéria de memória*. In _____. *Para fazer diferença*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998b.
- _____. *O ventre* e a linhagem das memórias. In _____. *Para fazer diferença*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998c.
- _____. Cony, *Pilatos*. In _____. *Para fazer diferença*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998d.
- FOSTER, David William & REIS, Roberto. Verbete Cony, Carlos Heitor. *A Dictionary of Contemporary Brazilian Authors*. Center for Latin American Studies, Arizona State University, 1981, p. 38-9.
- FRANCO, Renato. *Pessach*: da literatura à política. In _____. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Editora da Unesp, 1998, p. 56-64.

- _____. Imagens da revolução no romance pós-64. In SEGATTO, José Antonio & BALDAN, Ude [orgs.]. *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: Editora da Unesp, 1999, p. 143-66.
- GRUPO GENTE NOVA. Verbetes Carlos Heitor Cony. In *Dicionário crítico do moderno romance brasileiro*. Belo Horizonte, Grupo Gente Nova, 1970, v. 1 (A-J), p. 153-9.
- HOHLFELDT, Antonio. O caso Cony. *Cadernos de Literatura Brasileira: Carlos Heitor Cony*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, p. 88-113, dez. 2001.
- HOUAISS, Antonio. Orelha a CONY, Carlos Heitor. *Tijolo de segurança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.
- _____. Apresentação a CONY, Carlos Heitor. *Babilônia! Babilônia!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. VI-XI.
- KONDER, Leandro. Orelha a CONY, Carlos Heitor. *Pessach: a travessia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967a.
- KUSHNIR, Beatriz. Depor as armas – A travessia de Cony, e a censura no Partidão. In REIS FILHO, Daniel Aarão [org.]. *Intelectuais, história e política: séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 219-46.
- LESSA, Elsie. O Ventre. In CONY, Carlos Heitor. *O ventre 50 anos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2008, p. 17-9 [originalmente publicado em *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 mai. 1958].
- LUCAS, Fábio. Literatura e política: a experiência brasileira. In _____. *Vanguarda, história e ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone, 1985, p. 94-142.
- MENESES, Raimundo de. Verbetes: Cony, Carlos Heitor. In _____. *Dicionário literário brasileiro*. (prefácio de Antonio Candido; apresentação da 2. ed. José Aderaldo Castello). 2. ed. rev., aum. e atualizada. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978, p. 200.
- MOISÉS, Massaud. Verbetes Cony, Carlos Heitor. In _____ (org. e dir.). *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. (co-organizado e codirigido, até a 2. ed., por José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 1988/1989, p. 119.
- OLINTO, Antonio. *O ventre*. In CONY, Carlos Heitor. *O ventre 50 anos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2008, p. 23-6 [artigo publicado originalmente em abril de 1958, no jornal *O Globo*, e que pertenceu ao livro *Cadernos de Crítica*, da Editora José Olympio, publicado em 1959].
- PATAI, Daphne. Carlos Heitor Cony: Moses as Everyman. In _____. *Myth and Ideology in Contemporary Brazilian Fiction*. Rutheford/Madison/Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, London and Toronto: Associated University Press, 1983, p. 143-66.
- RÓNAI, Paulo. Apresentação a CONY, Carlos Heitor. *A verdade de cada dia*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988, p. 7-10.
- SANDRONI, Cícero. *Carlos Heitor Cony: quase Cony*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/ Prefeitura do Rio de Janeiro (série Perfis do Rio, 36), 2003.

- SANTOS, Kleber Pereira dos (s.d.). Carlos Heitor Cony e o existencialismo. Resumo de trabalho apresentado ao 12º SIICUSP (Simpósio de Iniciação Científica da USP). In ZULAR, R. doc 6, acervo da Biblioteca Central da FFLCH/USP.
- SILVEIRA, Ênio. *O ventre*. In FELIX, Moacyr (org.). *Ênio Silveira, arquiteto de liberdades*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 306-7.
- _____. *O ventre e o resto*. In CONY, Carlos Heitor. *O ventre 50 anos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2008, p. 13-4 [texto publicado originalmente em 1967].
- SILVERMAN, Malcolm. O mundo ficcional de Carlos Heitor Cony. In _____. *Moderna ficção brasileira: ensaios*. [trad.: João Guilherme Linke]. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982, p. 52-69.
- _____. *Protesto e o novo romance brasileiro*. [trad.: Carlos Araújo]. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

Textos/resenhas na imprensa

- AIZENBERG, Bernardo. Escritor merece onda de reedições de sua obra recente. Ilustrada, *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 14 mar. 1997, p. E4.
- BARROS E SILVA, Fernando. Cony aceita sua travessia. Ilustrada, *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 14 mar. 1997.
- BASTOS, Evandro de Oliveira. Cony faz a travessia, avança e vence. Caderno de Cultura, *Jornal de Sports*, Recife, 16 jun. 1967. [Sem mais referências no recorte – arquivo pessoal de Cony.]
- BLOCH, Arnaldo. Um livro condenado a ser o melhor. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 fev. 2001.
- CARVALHO, José Augusto. O submundo de Cony. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, ano I, n. 9 e 10, p. 137-46, set./nov. 1966.
- CASTRO, Ruy. *Pilatos* joga a toalha. *Manchete*, Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1974. [Sem mais referências no recorte – arquivo pessoal de Cony.]
- _____. “‘Pessach’, de Cony, fura um silêncio de 30 anos”. Caderno 2, *O Estado de S. Paulo*, p. D-3, 8 mar. 1997.
- COELHO, Marcelo. Cony recorre ao inexplicável em “O Adiantado da Hora”. Ilustrada, *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 20 mai. 2006. Disponível em: <www.carlosheitorcony.com.br>. Acesso em: 6 mar. 2007.
- FERNANDES, Helio. Nota sobre *Informação ao Crucificado*. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1972. [Sem mais referências no recorte – arquivo pessoal de Cony.]
- FONSECA, Elias. Um romance sobre o lado negro da vida. *Ele Ela*, Rio de Janeiro: Bloch Editores, p. 11, s.d. [Sem mais referências no recorte – arquivo pessoal de Cony.]

- FRANCIS, Paulo. A travessia de Cony. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, ano III, n. 13, p. 179-83, mai. 1967.
- GIRON, Luís Antônio. A vida é uma piada. *Época*, São Paulo, n. 418, 22 mai. 2006. Disponível em: <www.carlosheitorcony.com.br>. Acesso em: 6 mar. 2007.
- HECKER FILHO, Paulo. O romance justificado. Suplemento Literário, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, n. 594, 1968. [Sem mais referências no recorte – arquivo pessoal de Cony.]
- JORNAL RASCUNHO. O ventre de Cony. *Rascunho*, Curitiba, n. 103, 15 nov. 2008. Disponível em: <www.carlosheitorcony.com.br>. Acesso em: 6 mar. 2007.
- KONDER, Leandro. A rebeldia, os intelectuais e a juventude. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, ano III, n. 15, p. 135-45, set. 1967.
- LESSA, Renato. Por que ler Cony – entrevista a Flávio Pinheiro. s.d. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/asp1507200394.htm>>. Acesso em: 24 jul. 2007.
- MARTINS, Wilson. O ópio dos intelectuais. Suplemento Literário, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 de nov. de 1967, p. 4. [republicado em: _____. *Pontos de vista: crítica literária*. V. 7 – 1966/1967. São Paulo: T. A. Queiroz, 1994, p. 341-43.]
- MORAES, Emanuel de. Pilatos, Herodes e Cony: três ausências literárias. Caderno B – Ideias e Livros, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 jan. 1975. [Sem mais referências no recorte – arquivo pessoal de Cony.]
- NETO, Miguel Sanches. Tempos de ação. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 26 mai. 1997. Mimeo.
- _____. A polêmica travessia – *Pessach* é um grande romance que evita o meramente panfletário. *República*, 1997.
- _____. Memória e melancolia: Carlos Heitor Cony. *Gazeta do Povo*, Curitiba, p. G-8, s.d.
- OLINTO, Antonio. Um romance e seu mundo (sobre *Pessach*: a travessia). [Sem mais referências no recorte – arquivo pessoal de Cony.]
- OLIVEIRA, José Carlos. *Pessach*. Caderno B, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1967, B-3. [arquivo pessoal de Cony.]
- PAIVA, Marcelo Rubens. “O ventre” narra trajetória de jovem rejeitado. Ilustrada, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 abr. 1998, p. 6.
- PIZA, Daniel. O guri e o sol. Mais!, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 set. 1995, p. 5-8.
- SCLIAR, Moacyr. Espírito inquieto marca obra. Ilustrada, *Folha de S. Paulo*, 25 nov. 2006. Disponível em: <www.carlosheitorcony.com.br>. Acesso em: 6 mar. 2007.
- SILVA, Aguinaldo. A travessia de Cony. [Sem referências no recorte – arquivo pessoal de Cony.]
- SODRÉ, Nelson Werneck. Prosa brasileira em 1964: balanço literário. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 146-160, mar. 1965.

_____. O momento literário. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, ano III, n. 15, p. 213-28, set. 1967.

Adaptação para o teatro

PRATA, Mário. *Pilatos, vida e obra*. Inédita – adaptação livre da obra *Pilatos*, de Carlos Heitor Cony. 1987.

Disponível em <<http://www.marioprataonline.com.br/index3.htm>>. Acesso em: 16 ago. 2008.

Referências das entrevistas com Cony

AGUIAR, Josélia. Carlos Heitor Cony. *Entrelivros*, ano I, n. 3, p. 20-25, s.d.

BARROS E SILVA, Fernando. Na prisão com Glauber e Callado. Mais!, *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 28 jul. 1996, p. 5.

_____. “Já escrevi meu principal livro”, diz Cony. Ilustrada, *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 14 mar. 1997, p. 4.

BUENO, Raquel Illescas. Entrevista com Carlos Heitor Cony (realizada em 11/4/2000). In _____. *Os invólucros da memória na ficção de Carlos Heitor Cony*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras (Literatura Brasileira). São Paulo, DLCV, FFLCH, USP, 2002, p. 1-49 (anexo).

COLOMBO, Sylvia. Cony volta a se render a Pilatos. Ilustrada, *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 10 mar. 2001, p. E8.

Disponível em <<http://biblioteca.folha.com.br/1/30/2001031001.html>>. Acesso em: 16 ago. 2008.

CONY, Carlos Heitor. Entrevista à *Playboy*, 7 de janeiro de 1997, Trechos da entrevista disponíveis em:

<http://www.carlosheitorcony.com.br/cony/clipping/show_clipping.asp?id=20>. (site oficial de Carlos Heitor Cony). Acesso em: 23 jun. 2007.

COSTA, Paula Cesarino & COLOMBO, Sylvia. Carlos Heitor Cony – em busca do contraponto. Ilustrada, *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 25 nov. 2006, p. E12-E13.

COSTA E SILVA, Álvaro. Um autor aos pedaços. Ideias & Livros, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 mai. 2009.

HAAG, Carlos. O pessimista sem cura ainda ri do mundo. *Cult*, São Paulo, ano 9, n. 100, mar. 2006, p. 7-11.

JORNAL DO BRASIL. “Sou um anarquista triste, comportado e inofensivo”. Caderno B, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 mai. 2006. Disponível em: <www.carlosheitorcony.com.br>. Acesso em: 6 mar. 2007.

LUCENA, Suênio Campos de. Carlos Heitor Cony. _____. *21 escritores brasileiros – Uma viagem entre mitos e motes*. São Paulo: Escrituras, 2002, p. 69-77.

- PAIVA, Marcelo Rubens. Autor antipatiza com novos personagens. Ilustrada, *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 11 nov. 1997. Disponível em:
<<http://biblioteca.folha.com.br/1/30/1997101103.html>>. Acesso em: 9 set. 2006.
- PELLANDA, LUIZ HENRIQUE [ed.]. Paiol Literário: Carlos Heitor Cony, *Jornal Rascunho*, Curitiba, 12. nov. 2009. Disponível em:
<<http://www.carlosheitorcony.com.br>>. Acesso em: 24 jan. 2007.
- PIZA, Daniel. Carlos Heitor Cony. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 23 dez. 1999.
- PONTES, Mário. O romance carioca é um gênero. Caderno de Ideias, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 set. 1995.
- PREVIDI, Gustavo. “É preciso dizer que não sou político”. *Revista Press Brasil*, edição 31, 25 mar. 2006. Disponível em: <www.carlosheitorcony.com.br>. Acesso em: 6 mar. 2007.
- PROGRAMA RODA VIVA. Carlos Heitor Cony. 15 jan. 1996. Disponível em:
<http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/93/entrevistados/carlos_heitor_cony_1996.htm>. Acesso em: 17 set. 2006.
- REVISTA E. Entrevista Carlos Heitor Cony. Sesc São Paulo, n. 84, 1º mai. 2004. Disponível em:
<http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=187&Artigo_ID=2854&IDCategoria=3015&reftype=2>. Acesso em: 25 jul. 2008.
- SILVA, Fernando de Barros e. Na prisão com Glauber e Callado. Mais!, *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 28 jul. 1996, p. 5.
- _____. O país que poderia ter sido. Ilustrada, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 jul. 1996.
- VIEIRA, Luiz Renato. Carlos Heitor Cony. In _____. *Consagrados e malditos – os intelectuais e a Editora Civilização Brasileira - Entrevistas*. Tese (Doutorado), Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Sociologia, UnB. Brasília, 1996, p. 3-16.

Sobre as crônicas de Cony

- ANDRADE, Maria Lúcia da Cunha Victório de Oliveira. As crônicas de Carlos Heitor Cony e a manutenção de um diálogo com o leitor. In PRETI, Dino (org.). *Diálogos na fala e na escrita*. São Paulo: Humanitas, 2005, v. 7, p. 299-324.
- SÁ, Jorge de. Carlos Heitor Cony: o lirismo como reflexão. In _____. *A crônica*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 57-64.
- SILVEIRA, Elaine Vincenzi. *Argumento de autoridade na crônica de Carlos Heitor Cony: um enfoque intertextual*. 2004. 153 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP. São Paulo, USP, 2004.

SIMÕES, André de Freitas. *O ato e o fato: a crônica política de Carlos Heitor Cony*. 2009. 146 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, PR, 2009.

TEIXEIRA, Tattiana Gonçalves. *A crônica política no Brasil – um estudo das características e dos aspectos históricos a partir da obra de Machado de Assis, Carlos Heitor Cony e Luis Fernando Veríssimo*. s.d.
Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/teixeira-tattiana-cronica-politica-Brasil.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2008.

Sobre as adaptações

MONTEIRO, Mário Feijó Borges. *Adaptações de clássicos literários brasileiros: paráfrases para o jovem leitor*. 2002. 130 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-Rio. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2002.

Sobre o programa “Liberdade de Expressão” da Rádio CBN

SILVA, Cleide Lucia da Cunha Lizério e. *O discurso radiofônico: um estudo da argumentação e dos atos de fala*. 2007. 199 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa do DLCV da FFLCH/USP. São Paulo, USP, 2007.

Sobre sua atuação como jornalista

PEREIRA, Fábio Henrique. *Os jornalistas-intelectuais no Brasil – identidades, práticas e transformações no mundo social*. 2008. 468 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2008.

_____. *Jornalistas-intelectuais no Brasil*. São Paulo: Summus Editorial, 2011.

▣ Outras referências bibliográficas

AGAZZI, Giselle Larizatti. *A crise das utopias: a esquerda nos romances de Antonio Callado*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, USP, 1999.

_____. *Um país emaranhado: o projeto ficcional de Antonio Callado*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, DLCV, FFLCH/USP. São Paulo, USP, 2004.

- AGUIAR, Flávio Wolf de. Samba-enredo: Do Império aos nossos dias, do romance de Alencar à memorialística da repressão, a literatura brasileira nos legou alguns dramas da terra – os sambas-enredo. *Retrato do Brasil*, São Paulo, Editora Política, n. 26, p. 309-11, s.d.
- _____. Visões do inferno ou o inferno somos nós. Separata da *Revista Língua e Literatura*, São Paulo, n. 15, 1986.
- _____. *A palavra no purgatório* – literatura e cultura nos anos 70. São Paulo: Boitempo, 1997.
- _____. As questões da crítica literária. In MARTINS, Maria Helena (org.). *Outras leituras* – literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagens e interagentes. São Paulo: Editora Senac São Paulo/Itaú Cultural, 2000, p. 19-35.
- _____. Posfácio do tradutor. In FRYE, Northrop. *O Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. [trad.: Flávio Aguiar]. São Paulo: Boitempo, 2004a, p. 273-80.
- _____. O portal do inferno. In COELHO, Márcia Moura & OLIVEIRA, Marcos Fleury. *O bruxo do Cosme Velho: Machado de Assis no espelho*. São Paulo: Alameda, 2004b, p. 17-28.
- AMADO, João. Os jornalistas e o golpe de 1964. *Site Observatório da Imprensa*, edição 427, 3 abr. 2007. Disponível em:
<<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=427MCH002>>.
Acesso em: 17 set. 2009.
- AMARAL, Maria Adelaide. *Melhor teatro*: Maria Adelaide Amaral. [seleção e prefácio Silvana Garcia]. São Paulo: Global, 2006. (coleção dirigida por Sábato Magaldi).
- ALTER, Robert & KERMODE, Frank (orgs.). *Guia literário da Bíblia*. [trad.: Raul Fiker]. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.
- ATA DA COMISSÃO JULGADORA DO CONCURSO DE LITERATURA (Romance, Contos e Crônica, Poesia, Ensaio e Crítica, Biografia e História) instituído pela Lei n. 793 de 28 abr. 1954. *Diário Oficial*. Seção II, Rio de Janeiro, 21 nov. 1956, p. 11139. Disponível em:
<<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/3017940/dou-secao-2-21-11-1956-pg-9/pdf>>.
Acesso em: 21 jun. 2010.
- ARRIGUCCI JR, Davi *et al.* Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente. In _____ . *Achados e perdidos* – ensaios de crítica. São Paulo: Polis, 1979, p. 79-115.
- AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. [trad.: José Paulo Paes]. São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. *Figura*. [trad.: Duda Machado]. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. *Mimesis* – a representação da realidade na literatura ocidental. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. [trad. Saulo Gouveia]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

- BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2003.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. Nova edição, revista e ampliada. Tradução do texto em língua portuguesa diretamente dos originais. Tradução das introduções e notas de *La Bible de Jérusalem*, edição de 1998, publicada sob a direção da “École biblique de Jérusalem”, edição em língua francesa. Direção editorial Paulo Bazaglia. 4. impressão, São Paulo: Paulus, 2006.
- BÍBLIA SAGRADA – Edição Pastoral-Catequética. 167. ed. Tradução portuguesa da versão francesa dos originais grego, hebraico e aramaico, traduzidos pelos Monges Beneditinos de Maredsous (Bélgica). São Paulo: Editora Ave-Maria, 2005.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33. ed. (revista e aumentada). São Paulo: Cultrix, 1994.
- CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *Ficção e confissão – ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- CARONE, Modesto. Um roteiro do conceito de figura. In AUERBARCH, Erich. *Figura*. (prefácio a). São Paulo: Ática, 1997, p. 7-11.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 2. ed. rev. e aum. [coordenação: Carlos Sussekind; trad.: Vera da Costa e Silva *et al.*]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- ESTEVES, Anderson Alves. A relação entre ética e literatura: o caso da ficção romanesca em Caminhos da Liberdade de Jean-Paul Sartre. *Academos – Revista Eletrônica da FIA*, p. 1-7.
- FOKKELMAN, J. P. Êxodo. In ALTER, Robert & KERMODE, Frank (orgs.). *Guia literário da Bíblia*. [trad. Raul Fiker; rev. trad. Gilson César Cardoso de Souza]. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997, p. 69-78.
- FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. [trad.: Péricles Eugênio da Silva Ramos]. São Paulo: Cultrix, 1973.
- _____. *O caminho crítico – um ensaio sobre o contexto social da crítica literária*. [trad.: Antônio Arnoni Prado]. São Paulo: Perspectiva, 1973b.
- _____. *La escritura profana: un estudio sobre la estructura del romance*. [trad.: Edison Simons]. Caracas: Monte Ávila Editores, 1980.
- _____. *Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética*. [trad.: Sandra Vasconcelos]. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

- _____. *O Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. [tradução, posfácio e notas: Flávio Aguiar]. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* – depoimento. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- GIDE, André. *Os moedeiros falsos*. [trad.: Celina Portocarrero]. Círculo do Livro, s.d.
- HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. 4. ed. São Paulo: Ática (série Princípios, 222), 2006.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- _____. & GONÇALVES, Marcos A. *Política e literatura: a ficção da realidade brasileira – anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.
- HOUAISS, Antonio & VILLAR, Mauro [orgs.]. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 1.0*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado. In *O nacional e o popular na cultura brasileira* – Carlos Zílio: Artes Plásticas; João Luiz Lafetá e Lígia Chiappini M. Leite: Literatura. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 129-267.
- _____. Ficção, cidade e violência no Brasil pós-64: aspectos da história recente narrada pela ficção. In LEENHARDT, Jacques & PESAVENTO, Sandra Jatahy [orgs.]. *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998, p. 201-17.
- _____.; DIMAS, Antonio; ZILLY, Berthold (orgs.). *Brasil, país do passado?* São Paulo: Edusp/Boitempo Editorial, 2000.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. Vol. V – Modernismo (1922-Atualidade). São Paulo: Cultrix, 1985-89.
- NEGREIROS, Gilberto. Jornalistas contam a História – 8. Depoimento de Edmundo Moniz. *Folha de S.Paulo Almanaque*. São Paulo, sexta-feira, 12 de janeiro de 1979. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/memoria_8.htm>. Acesso em: 17 set. 2009.
- PAULA, Maria José Angeli de. A guerrilha no sertão: aspectos da história recente brasileira narrada em *Os Guaianãs*. IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Disponível em: <<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeIII/A%20GUERRILHA%20NO%20SERTAO.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2006.
- PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. Campinas/São Paulo: Mercado de Letras/Editora da UFSCar, 1996.

- REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.
- _____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. A guerrilha de Antonio Callado. In KUSHNIR, Beatriz (org.). *Perfis cruzados: trajetória e militância política no Brasil*. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p. 23-53.
- _____. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: “entre a pena e o fuzil”. *ArtCultura*. Uberlândia, MG, v. 9, n. 14, p. 185-95, jan.-jun. 2007.
- ROMANO, Luís Antônio Contadori. Literatura popular: diálogos com Sartre no Brasil. *Impulso*. Piracicaba, SP, v. 16, n. 41, p. 27-37, 2005.
- ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* [trad.: Carlos Felipe Moisés]. São Paulo: Ática, 1993.
- _____. *O existencialismo é um humanismo*. São Paulo: Abril, 1984.
- _____. *A idade da razão*. [trad.: Sérgio Milliet]. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- _____. *A náusea*. [trad.: Rita Braga]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (1. ed. especial – 40 anos), 2006.
- SCHNEIDER, Daniela Ribeiro. A náusea e a psicologia clínica: interações entre literatura e filosofia em Sartre. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, Uerj, ano 6, n. 2, 2º semestre 2006.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In _____. *O pai de família e outros estudos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. Literatura e experiência histórica em Sartre: o engajamento. *dois pontos*, Curitiba, São Carlos, v. 3, n. 2, p. 69-81, out. 2006.
- SILVEIRA, Ênio. A resistência no plano da cultura. In TOLEDO, Caio Navarro (org.). *1964: visões críticas do golpe – democracia e reformas no populismo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997, p. 151-58.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 1999.
- SOSNOWSKI, Saul & SCHWARTZ, Jorge [orgs.]. *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo/Maryland: Edusp/ The University of Maryland, 1994.
- SOUZA, Thana Mara de. A presença da história no “primeiro” Sartre: Roquentin e a náusea frente a ilusão da aventura heroica. *Princípios*, Natal, v. 16, n. 26, jul.-dez. 2009, p. 87-105.

- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- TAVARES, Flávio. *Memórias do esquecimento*. 4. ed. São Paulo: Globo, 1999.
- VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador – uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- VIDAL, Paloma. Literatura e ditadura: alguns recortes. *Revista Escrita – Revista dos Alunos do Programa de Mestrado e Doutorado em Letras da PUC-Rio*, Rio de Janeiro, n. 5, 2003.
- _____. *A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul*. São Paulo: Annablume, 2004.
- _____. Memória em desconstrução: da ditadura à pós-ditadura. *Alea – Estudos Neolatinos*, v. 8, n. 2, p. 249-61, jul./dez. 2006.
- _____. Escrita, memória e alteridade em *Las genealogías*, de Margo Glantz. *Literatura e Autoritarismo – Dossiê “Escritas da Violência”*, UFSM, v. 13, nov. 2008.

CONVERSANDO COM CARLOS HEITOR CONY

CONVERSEI COM CONY em três ocasiões diferentes, todas ao longo do ano de 2010. A primeira delas foi em Guarulhos, cidade para onde viera o escritor com o objetivo de participar do Salão Literário local. Desde o início combinada como breve, esta conversa teve como principal propósito propiciar um primeiro contato com o escritor e a apresentação do meu trabalho.

Talvez como herança de atividades que desempenhei em passado não tão longínquo assim, no exercício de entrevistas de história oral com militantes da resistência à ditadura, costumo optar por ouvir o entrevistado e intervir o mínimo possível, a fim de deixá-lo à vontade para contar o que quiser contar, sobretudo em um primeiro encontro. Nos encontros subsequentes, a conversa foi bem mais longa, o papo fluiu mais, e as perguntas foram, a sua vez, também mais dirigidas. Ainda assim, a vocação de Cony para contador de causos e histórias é tal que muitas vezes é muito mais interessante ouvi-lo, com seus olhinhos brilhantes e também perscrutadores, do que interrompê-lo.

Entrevistar Cony, além do mais, é ser, antes de qualquer coisa, praticamente entrevistada por ele. Quando fui ao Rio de Janeiro para o segundo encontro, dessa vez em seu escritório, no Largo do Machado, foram tantas as perguntas que me fez – bom jornalista que é –, sobre as razões de meu trabalho, sobre o que eu já tinha feito antes, sobre a religião ou ausência de religião, minha e mesmo de meus pais, sobre o que eles faziam, sobre minha vontade de ter ou não mais filhos... Tantas perguntas que desmontaram o clima de início mais formal para o qual eu viera, até certo ponto, preparada. Não havia espaço para perguntas e respostas objetivamente formuladas e respondidas, tratava-se de fato de uma conversa, em que ele falava bastante, mas também queria ouvir.

A terceira conversa também foi no Rio, mas dessa vez havia ainda mais disponibilidade de tempo por parte do escritor; da vez anterior, ele tinha um horário pré-definido para finalizarmos, pois era dia de chá na ABL, às 17h. De início marcara para terminarmos a conversa às 14h, depois às 14h30, às 15h, e, por fim, já passava das 16h quando Edilson, seu motorista, levou-nos até o prédio da Academia, para que conversássemos ainda um pouco mais. Mas, por ocasião da terceira conversa pudemos conversar ao longo de muitas horas, desde o final da manhã até o final da tarde, em sua residência, aclarando muitos pontos, levantando outros, e muitas vezes dando a sensação, como já falei aqui, de que falávamos de pessoas reais – Cláudio, José Severo, Tino, Betinha, Paulo – e não de personagens, tamanha a força que estes seres adquiriam. Vamos, pois, à transcrição das partes mais decisivas destas conversas.

Guarulhos, SP, 10 de maio de 2010

Marina: *O senhor chegou a ver algo do que eu comentei, muito rapidamente, por e-mail, sobre o meu trabalho? Eu mandei também um projeto...*

Cony: Sim, sim.

Marina: *Aquele projeto que eu mandei foi o mais inicial que elaborei, mas a pesquisa foi sofrendo transformações, e eu acabei enfocando mais a questão do uso das imagens religiosas nesses dois romances⁴⁹. Por quê? Na verdade, qual é a minha grande curiosidade? Ao longo de todos os seus livros, ou de praticamente todos eles, essas imagens religiosas estão muito presentes. Muitas vezes sob um ponto de vista mais irônico, satírico, mas, além disso, me parece que elas mostram alguma coisinha a mais. Penso, por exemplo, no Cláudio, do Tijolo de Segurança. Ele, com toda aquela loucura, parece estar sempre buscando redenção, que é um termo...*

Cony: É um termo religioso.

⁴⁹ Na altura desta primeira entrevista, o foco principal do trabalho correspondia a um dos polos de análise apresentados durante o exame de qualificação (primeiro semestre de 2009), a figuração das imagens bíblicas em *Pessach: a travessia* e em *Pilatos*. Foi pouco depois dela, contudo, que cheguei à versão definitiva da problemática desta tese, centrando-me no que, na altura da qualificação, constituía o outro polo de análise proposto.

Marina: *É, é um termo religioso, não tem jeito. Ou o próprio José Severo, lá no Ventre, que desde o começo falava “eu cuspo no cristianismo...”, e aquilo tudo que ele fala, mas ele também tem aquele algo importante dentro dele, que ele não quer perder...*

Cony: É, digamos que é uma busca, se não por uma sociedade perfeita, pelo menos de um homem perfeito, um homem que ele não é, que ele tem consciência de que ele não é.

Marina: *Sim, e eu estou tentando entender como isso aparece na tua obra. Porque ao mesmo tempo que tem uma crítica muito grande a personagens, a figuras da Igreja, tem também esse outro lado, alguma coisa que parece que sempre vem com um outro sentido.*

Cony: Bem, Marina, antes de mais nada, eu estudei em seminário, com 10 anos fui para o seminário. Não era um menino religioso, mas tive aquela educação católica tradicional da classe média. Fui fazer a primeira comunhão, gostei do culto, sem ser religioso, mas gostava do culto, das velas, os cantos, as luzes, as festas religiosas, as festas do mês de Maria, do mês de maio. Aquilo me seduziu muito. Eu tinha as opções de ir para o Colégio Militar, como um primo meu, ou para o Pedro II, que era o colégio em que estudava o meu irmão. Mas eu não gostava, achava aquilo... Não sei, eu queria uma coisa diferente; então o seminário veio como essa coisa diferente. No seminário também não fui religioso, no sentido estrito da palavra. Mas me enfronhei muito, me envolvi muito com o lado do culto – sempre, primeiramente, com o lado teatral da Igreja, as grandes cerimônias, as festas. Depois, entrando um pouco também na substância da própria Igreja, da própria religião. E isso me marcou muito, as minhas leituras... Aí, evidentemente, aí começam os fatos, vieram os professores, os livros que eu lia, os acessos que eu tinha. Eu fiz Humanidades no seminário, são seis anos. E essas Humanidades eram muito centradas em torno da história da Igreja, afinal de contas a história da Igreja se confunde com a própria história da História. E essas coisas foram me marcando muito.

Mas isso do ponto de vista, não vou dizer cultural, mas do ponto de vista existencial. Agora, eu não me movia pela religião. Nunca acreditei em Deus, nunca entendi o que é amar a Deus, isso tudo era muito abstrato para mim. Agora, aquilo foi entrando, foi entrando, eu fui vendo os exemplos, muita leitura, leitura da Bíblia, leitura de outros autores, de Santo Agostinho, São Tomás. Fiz Filosofia também; depois de seis anos de Humanidades eu fiz três anos de Filosofia, lendo Aristóteles, São Tomás de Aquino. De maneira que eu fiquei realmente um produto desse meio, mas um produto que... Ao mesmo tempo que eu gostava, eu criticava. Era um caminho que eu achava

que deveria ser, que deveria ter sido, mas que não era. Achava que era um projeto falido, achava que o programa religioso, para o homem e para o mundo, era um projeto religioso, haveria sempre religião, vai haver sempre religião, mas ela não trará a redenção para o homem (risos). A redenção que conta, talvez.

Quando eu comecei a escrever... Bem, aí saí do seminário, evidentemente que passei por um período de adaptação, e nesse período custei muito a me adaptar, porque eu saí do seminário sangrando. Eu gostava muito do seminário! Eu não acreditava em mais nada daquilo, já não queria mais ser padre, mas não tinha coragem de sair. Até que, me abrindo com o reitor, ele me deu um empurrãozinho: “Você quer passar um ano fora para ver, para analisar sua vocação?”, e eu disse: “Não quero, vou-me embora de vez. Se não der certo, então eu volto”. Mas eu sabia que não ia voltar, era um caminho sem volta.

No meu primeiro livro não chega a transparecer essa minha preocupação, essa minha motivação interior. Foi um livro em que eu voltei mais ao período de antes do seminário, ou seja, à minha infância propriamente dita, a minha infância mais infantil. E, evidentemente, com imaginação. E com uma visão do mundo negativa, que eu sempre tive essa visão negativa do mundo. Depois fiz outros livros... Meu quarto livro, *Informação ao Crucificado*, é o diário de meus dois últimos anos de seminário, em que eu conto, mais ou menos, a minha decisão de sair de lá, e transparece muito esse amor, essa rotina, à qual realmente eu me apeguei demais, e sinto falta até hoje. Sinto falta dela até hoje. Quando estou livre, livre, livre, eu fico pensando no tempo de seminário, em meus colegas, professores, nossos jogos, os livros que eu lia, o ambiente todo, os claustros. O prédio já era bicentenário na época. É o mesmo seminário onde estudou o Bentinho do *Dom Casmurro* [de Machado de Assis], o Seminário do Rio Comprido. Com algumas adaptações, mas era o mesmo seminário do Bentinho. Então, *Informação ao Crucificado* é um hino de amor e despedida do seminário...

Marina: *Uma despedida daquele mundo.*

Cony: Agora, quando veio 1964, que mudou minha vida, porque eu era alienado, não tinha nenhuma preocupação social nem política, meus livros eram completamente alienados e eu recebia muitas críticas por causa disso, porque era um período de muita efervescência, de muita opção política. Quando veio a revolução de 64, eu estava no jornal e, como jornalista, somente como jornalista, é que eu entrei na briga política. E um livro que eu escrevi nessa época, *Antes, o verão*, é um romance de amor, não é um livro político. É um livro de um casal que vai se separar, mas tem dois filhos, os filhos

vêm das férias e eles então resolvem se separar depois do verão. Primeiro passar o verão – antes, o verão –, e depois cada um vai para o seu lado.

Essa história não tem nada a ver! E saiu justamente no ano em que eu estava sendo processado pelo ministro da Guerra [general Costa e Silva], quer dizer, eu estava no olho do furacão político, preso várias vezes e, no entanto, fiz um livro completamente alienado. Depois disso, ainda fiz um outro também bastante alienado, *Balé branco*. Até que, em 1966, morreu um amigo, na verdade o tesoureiro da editora que publicava meus livros, eu não era amigo dele, mas era o tesoureiro que fazia os pagamentos, e eu fui ao enterro dele, no cemitério do Catumbi. E lá eu fui abordado por um cidadão que, sem mais nem menos, perguntou: “Você não quer fazer parte da luta armada?” Assim, no cemitério, sem mais nem menos! Eu tinha visto o camarada umas duas ou três vezes, mal sabia o nome dele, nem sabia o nome completo dele! Conhecia de vista, praticamente. E ele também não me conhecia. Mas ele, tomando como ponto de referência os meus artigos no jornal, achou que eu estava pronto. Mas nessa época, em 66, não havia ainda luta armada. A luta armada começou na realidade depois. Mas já havia algumas pessoas aflitas para fazer alguma coisa, uma guerrilha urbana, qualquer coisa assim, o exemplo de Cuba sempre funcionando. E eu, então, não só disse que não, que ele estava enganado, que eu não tinha condições, já tinha 40 anos, não tinha mais uma idade muito boa para enfrentar isso... enfim, dei o fora. Mas comecei a pensar nisso. E, também nessa época, eu estava lendo muito sobre a história do povo judeu, estava lendo muitos livros sobre a cultura judaica.

Marina: *Por alguma razão em especial?*

Cony: Não, não. Hoje eu sou casado com uma judia, minha mulher é judia. Mas me casei com ela bem depois, em 1976, dez anos depois, não foi por causa de uma mulher, não foi isso que me chamou a atenção. O que me chamou a atenção foram os ritos, sempre os ritos. O rito judaico, as tradições, aquela coisa de fazer e botar... No Pessach, o pai verifica se tem algum grão de fermento, não pode ter fermento, porque eles partiram do Egito sem fermentar os pães. Até hoje, os judeus, na véspera do Pessach, eles não podem comer nada com fermento. Essas coisas, que parecem bobagens, mas formam, digamos assim, o principal, a estrutura do judaísmo. E, até certo ponto também, isso passou também para o cristianismo, com outras imagens, outros signos. Mas, de qualquer maneira, o judaísmo é, essencialmente, esses ritos. E comecei a ler muito sobre a história do povo judaico. Evidente, a Bíblia eu tinha lido no seminário, o Antigo e o Novo Testamento.

E ao mesmo tempo, nessa época eu tinha feito o *Balé branco*, eu tinha feito dois livros alienadíssimos, *Antes, o verão* e *Balé branco*. E eu disse, não, o assunto agora é realmente política, é o que está no ar, nessa fase em que eu estou da vida. Se eu quiser fazer alguma coisa que dê um testemunho do meu tempo, eu tenho que abordar a situação política – que era uma ditadura, ainda não uma ditadura fechada, que só viria em 68, mas a ditadura que nós estávamos vivendo. E aquela conversa de um homem que eu mal conhecia, e que sem mais nem menos me perguntou se eu queria fazer parte da luta armada – nem havia luta armada nessa época, havia um ou outro atentado, havia atentados isolados, um jogava uma pedra na embaixada, dava uma surra num americano... Mas não havia movimentos organizados, grupos organizados para fazer a luta armada, nem no ambiente rural nem no ambiente urbano. Isso só veio, realmente, mais tarde.

Ao mesmo tempo, eu estava fazendo 40 anos, isso foi em 1966, eu sou de 1926. Estava com 40 anos e eu achei que devia fazer um balanço da minha vida. Embora todos os meus romances sejam um pouco confessionais, todos eles são confessionais – eu me comprometo com o livro, eu me identifico com o livro, eu estou dentro dos livros –, eu achava que devia fazer um resumo. E fiz o resumo que é o *Pessach*, que é realmente o *Pessach*, a passagem por cima. Ou seja, você tem dois pontos: tem o ponto A e tem o ponto B. Para ir daqui até aqui, você tem dois caminhos. Um é passando por cima, você vai do ponto A ao ponto B passando por cima, e aqui está a vida toda, toda a estrutura da vida. Você passa por cima e chega ao ponto B. Isso é o *Pessach*. A travessia é diferente: a travessia você atravessa, e não pula. Você vai do ponto A ao ponto B em linha reta.

Marina: *Passando através...*

Cony: *Através, através.* Aí você deixa aderências, você não só incorpora aderências da vida, do mundo, como também deixa pedaços, pedaços sangrados pelo caminho. Então, são as duas vertentes, daí o título duplo, que eu não abro mão dele: o *Pessach*, a passagem por cima, e a travessia. No *Pessach*, então, eu fiz mais ou menos um relato da minha vida até então. Um pouco disfarçado, como sempre, mas em geral é aquilo. Uma filha no internato, na Universidade Santa Úrsula, uma ex-mulher, uma amante circunstancial, a livraria, minha vida de escritor, com os editores e colegas, a velhice dos meus pais. Isso tudo está na primeira parte. Uma ou outra pincelada sobre o assunto político, mas eu por cima, passando por cima. Até que vem esse convite. Aliás, eu abro o romance com o convite. Mas eu chutando, eliminando a hipótese radicalmente. Mas

no final, então, com uma porção de envolvimento romanescos, romanceados, eu me vejo num carro levando duas pessoas para uma fazenda. Eu queria um lugar para escrever um romance, um romance que seria, mais ou menos, a história do Êxodo, a história do Moisés. Moisés que libertou o povo judeu do cativeiro egípcio. Ou seja, o povo judeu estava todo ele escravizado, não eram escravos particulares, eram escravos do Estado. Eles se aglomeravam nas praças e quem precisasse de um escravo ia lá, apanhava um e levava. Não havia relação de amo e senhor, todos eram escravos de todos. Era uma situação estranhíssima, porque era um povo inteiro – uns diziam 40 mil, mas não deviam ser 40 mil; deviam ser uns 4 ou 5 mil. E eles estavam satisfeitos, porque eles tinham comida, tinham o trigo do Egito, tinham o algodão para roupa. Até hoje o Egito é um grande produtor de algodão. Era uma escravatura – eles fizeram as pirâmides inclusive, com trabalho duro, com açoites –, mas tinham o pão garantido. E o Moisés levou o povo à aventura no deserto, onde o pão não era garantido. Precisava chover maná, precisava de um milagre. A água também, precisava bater na rocha para sair água. Eles foram e foram 40 anos. Foram 40 anos caminhando pelo deserto, em busca de uma coisa que se chama liberdade. E conseguiram... até hoje não conseguiram direito, mas, de qualquer maneira, historicamente, para ter um ponto final na história, chegaram aonde queriam, fizeram um Estado, um Estado, afinal de contas, com muitas incertezas, muitas idas e vindas, mas que existe até hoje.

A figura de Moisés é uma figura forte, imponente. Há uma teoria de que ele não era judeu, era egípcio, de que ele era filho de uma das filhas do rei do Egito. Mas, de qualquer maneira, foi encontrado nas águas. Talvez o pai tenha sido judeu, mas a mãe não era judia. Mas, mesmo que fosse judeu, isso é irrelevante. O fato é que ele teve a capacidade de liderar, de converter o povo inteiro. Então, aí eu queria pegar... Mas eu não tinha, assim, essa figura épica... Afinal de contas, o Moisés era um dos condutores do povo mais importantes, legislador, legislou, a legislação dele permanece até hoje, são os Dez Mandamentos, que mantiveram o povo unido. E que mantêm ainda uma parte do cristianismo ocidental. A cultura judaico-cristã ainda mantém o Código Mosaico. A força desse homem foi impressionante! Aquele Moisés de Michelangelo retrata essa força, é um atleta; antes de mais nada é um atleta.

Isso tudo na cabeça, mas estava meio informe. Eu não sabia como ia fazer. Então eu disse: vou botar o personagem, o personagem vai começar a tomar conhecimento de como é uma guerrilha, de como o pessoal está se preparando, e ele vai aos poucos – por uma questão de adaptação, porque ele não é uma pessoa de atitudes drásticas, é uma

pessoa que deixa rolar com a barriga – aos poucos ele vai então... embora sem se converter exatamente à luta armada, ele vai se envolver. Mais ou menos como eu fui no seminário. Eu não me envolvi, eu não acreditava no seminário, não acreditava em Deus, mas me envolvi no seminário, e comprei a briga no seminário. Assim também ele comprou a briga dos outros, mais por uma questão de solidariedade, de afeto, do que praticamente por uma opção política.

Agora, o mais gozado, quem me observou isso foi uma resenha, eu devo ter lá em casa, de uma crítica americana...

Marina: *A Daphne Patai, eu tenho, conheço...*

Cony: Ela descobriu uma coisa que foi inconsciente, que o Moisés seria anagrama de Simões.

Marina: *Não tinha percebido isso?*

Cony: Não tinha percebido. Eu queria um nome judeu que pudesse ser adaptado ao português. Simon é um nome tipicamente judeu, e Simões é parecido. Mas não pensei no Moisés, mas deu exatamente Moisés. Eu pintei o Macedo em tons um pouco épicos. Um gigante, um homem torturado, um homem forte, um homem... derrotado, evidentemente um homem derrotado. Como, até certo ponto, Moisés também foi derrotado, porque ele chegou à Terra Prometida, mas não entrou na Terra Prometida. Ele chegou perto, chegou na fronteira, mas não pôde entrar. Então, essas analogias todas fizeram o pano de fundo do livro.

Marina: *E aquela cena do estupro? A militante Vera, que é o Macedo que...*

Cony: Aí é romance, aí foi romance.

Marina: *Sim, mas essa cena foi bastante polêmica. Porque é bem impactante, até hoje...*

Cony: Sim, o meu editor [Ênio Silveira] disse: “O livro é ótimo, é o melhor que já lancei. Mas essa cena é um absurdo... Guerrilheiros não fazem isso!”. Eu achei que era um pouco de escotismo da parte dele, meu editor tinha muito de escoteiro, ele achava que o revolucionário era um santo. E não podia imaginar que um guerrilheiro, mesmo com as melhores das intenções sociais, uma vez, bebendo um pouco, uma vez em determinadas circunstâncias, podia agir como um animal, como um outro qualquer.

Marina: *Agora, nessa cena do estupro, tem uma coisa que é a Vera, a militante, ela está com uma batina vermelha, inclusive, que aí acaba sendo toda rasgada, e então o Paulo a vê parecendo uma imagem de São Sebastião, que é uma coisa que me chama muito a atenção. Por que o senhor resolveu colocar...*

Cony: Aí é uma coisa... Veio assim também uma cena que eu gosto muito, talvez seja a que eu mais gosto no livro, não que acontece lá, é quando ela vem com essa coisa segurando um menorá, para entregar para ele. Em vez de trazer uma vela espetada numa garrafa de Coca-Cola, ela trouxe um menorá que encontrou na fazenda. Eu estive numa fazenda parecida com aquela. Porque em 1965... Não, em 1966, no início de 66, antes de eu escrever o livro, um pouco antes de escrever o livro, eu tive um processo na Auditoria de Juiz de Fora, na 4ª Região Militar, com sede em Juiz de Fora, e eu precisava ir à Auditoria toda semana. E às vezes, ficava lá. E como estava demorando muito, o Marcito, amigo meu, que morreu há pouco tempo, o Marcio Moreira Alves [1936-2009], foi deputado, o homem que fez o tal discurso, AI-5⁵⁰. A mãe dele tinha uma fazenda ali perto, perto de Juiz de Fora, perto de Paraibuna – o rio Paraibuna faz a divisa entre o Estado do Rio e o de Minas. Juiz de Fora é logo ali, o rio Paraibuna é logo ali. Passei um mês, ou mais de um mês nessa fazenda, e eu descrevi a fazenda tal e qual, o Marcito identificou...

Marina: *Meio ruínas, aquelas tábuas soltas...*

Cony: Sim, essa minha fazenda existiu realmente. Eu descrevi exatamente como eu via, inclusive com as pessoas. Lá não tinha nenhuma...

Marina: *Preparação da guerrilha...*

Cony: Nenhuma preparação da guerrilha, mas eu imaginava o seguinte: isso é uma boa sede para um movimento de conspiração. Porque era de difícil acesso, um acesso muito difícil.

Marina: *Bem afastado...*

Cony: Mas era perto de Juiz de Fora, aonde eu ia quase todo dia, eu tinha que ir, pegava um carrinho, a distância da fazenda até a Auditoria Militar era de 30 km, então eu ia e

⁵⁰ Em meio ao recrudescimento da repressão promovida pela ditadura ao longo do ano de 1968, o deputado Marcio Moreira Alves, do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), defendeu que o povo boicotasse as comemorações da Independência, no 7 de setembro, a fim de protestar, em especial, contra a invasão do *campus* da Universidade de Brasília (UnB). Após seu discurso, o governo entrou com o pedido de sua cassação junto ao Supremo Tribunal Federal (STF), dando início a intensas discussões e sessões da Câmara em torno desta possibilidade. Depois da Comissão de Constituição e Justiça da Câmara, no dia 11 de dezembro, haver votado favoravelmente à licença para que o STF processasse o deputado e cassasse seu mandato, no dia 12 de dezembro o Plenário da Câmara recusou tal pedido, por uma diferença de 75 votos. Marcio Moreira Alves pronunciou neste dia um discurso em sua defesa que foi, a sua vez, tomado como pretexto pelo regime para baixar, no dia seguinte, 13 de dezembro de 1968, o Ato Institucional Nº 5, por meio do qual o presidente da República poderia decretar o recesso do Congresso Nacional a qualquer momento, bem como de outros órgãos públicos, poderia cassar mandatos por um período de dez anos, intervir nos estados e municípios, suspendia o direito de *habeas corpus*, dentre outras medidas, que intensificavam o caráter repressivo e ditatorial do regime instaurado com o golpe de abril de 64.

voltava, evitava de ir até o Rio de Janeiro, e ao mesmo tempo assinava, tinha que assinar um termo de presença. Então foi isso aí...

Marina: *Sim, está certo...*

Cony: Juntei esses elementos todos, esse tempo que passei na fazenda, pensando nessas coisas, mas não tive um pensamento religioso, assim, de epopeia; evidente que eu não escrevi epopeia que eu não gosto. Não sou nada grandiloquente, sou uma pessoa bastante chã. Não uso palavras grandiloquentes, não faço grandes cenas, épicas... Embora no final...

Marina: *Isso que eu ia comentar, o final ele...*

Cony: No final tem um pouco de epopeia, a linguagem muda um pouco...

Marina: *Muda, muda. Inclusive, muda a linguagem e, eu não sei o que o senhor pensa especificamente, mas à medida que aquele grupo já está sendo perseguido, a fazenda já foi destroçada, o Exército já cercou, matou um monte de gente, eles estão fugindo, só aqueles poucos sobreviventes, etc., as imagens, mantendo a relação com o Êxodo, parecem cada vez mais lembrar imagens da Paixão de Cristo. Não sei se o senhor chegou a pensar nisso, mas penso especificamente, por exemplo, tanto na morte do Macedo, em que ele se lança no meio daqueles soldados, com aquelas granadas, para a morte...*

Cony: Em forma de cruz.

Marina: *Isso, ele abre os braços...*

Cony: *Em forma de cruz...*

Marina: *Sim, aí tem a metralhadora, quando ele espeta, faz a sombra em forma de cruz... A Vera, um pouquinho antes da morte da Vera, ela e o Paulo acham, num cantil de um soldado, o vinho, o vinho que tinha sido o primeiro elemento que tinha ligado os dois. E aí, depois, assim que ela morre, sai aquele hálito de vinho, então sangue...*

Cony: É, tem uma coisa de sacrifício.

Marina: *Exatamente, um sacrifício talvez meio inútil...*

Cony: Inútil, mas para o personagem não deixa de ser uma travessia. E eu interrompi o personagem sem decidir. Ele pode fugir, pode ir para o Uruguai, viver a vida dele, exilado. Mas pode voltar, e ver o bicho que vai dar. E ele voltou.

Marina: *Voltou, mas, parece, se entregando a uma morte meio certa.*

Cony: Não vou dizer convertido, mas ele veio resignado. Ele achou que entre a liberdade e a travessia do rio – do Rubicão lá dele, do Mar Vermelho que os judeus atravessaram para ir para a península do Sinai, esse rio, que em alguns pontos pode-se

atravessar a vau, a pé, em épocas de seca. Mas no meio da travessia ele voltou atrás, porque sentiu um apelo, uma necessidade de... Até certo ponto, ele fez a travessia dele, e chegou a algum lugar, chegou a ele mesmo.

Marina: *Isso é o que mais se destaca...*

Cony: Depois de passar por cima das coisas, depois de atravessar, de ter incorporado vários pedaços dos outros e deixado pedaços, ele encontrou a unidade dele.

Marina: *Sim, eu imagino mais ou menos isso. Mas essa ligação que o senhor comentou um pouco, de que o Macedo tem alguns traços de um Moisés, e ele, Paulo, também acaba percorrendo um pouco dessa trajetória.*

Cony: Como Moisés não. Ele seria, digamos assim, um discípulo receoso, um discípulo pusilânime. Admirava o Moisés [Macedo], ao mesmo tempo em que tinha raiva dele. Ele não esquecia a cena do estupro, não esquecia que era um prisioneiro. E achava que havia um blefe qualquer na vida dele, Macedo, com aquele heroísmo decantado pelos outros, aquela liderança forte. E ele, personagem bastante livre que o Paulo era, já recusava um pouco aquela liderança – que, no fundo, ele se submeteu à liderança dele, se submeteu à liderança *malgré lui*, malgrado ele mesmo, ele se submeteu à liderança. Mas ele é mais, assim, se você quiser pegar o lado bíblico, o lado evangélico, seria mais o São Pedro. São Pedro acompanhou Cristo um pouco relutantemente. Quando disseram a ele “esse aí é também, é do Nazareno!”, ele disse “não, não sou do Nazareno!”, e diz o Evangelho, São Pedro entrou a blasfemar contra Jesus, a dizer “mata, mata, mata!”. Aí o galo cantou, e ele percebeu então que tinha traído, conforme Jesus havia predito, havia traído três vezes, antes que o galo cante – aliás, há um romance muito bonito, *Prima che il gallo canti* [1949], do [escritor italiano] Cesare Pavese, antes que o galo cante, aquela hora em que a gente vai ter remorso, mas tem que esperar o canto do galo. E Jesus falou: “antes que o galo cante você me trairá três vezes”. E São Pedro traiu três vezes. Mas continuou, depois virou mártir, terminou sendo crucificado, foi o primeiro chefe da Igreja. Mas sempre um pouco relutante. Acompanhava Jesus, mas...

Marina: *Mantendo uma reserva...*

Cony: Sim, com certos cuidados.

Marina: *Aproveitando ainda a figura do Macedo, ele, por ter sido torturado, era impotente sexualmente. Tem ele, tem o Jorge, do Romance sem palavras, que é um personagem bem mais recente, da segunda fase, que também era impotente por torturas.*

Cony: Você lembrou bem, o *Romance sem palavras* é uma outra escritura da mesma crise, só que após tudo. O *Pessach* foi feito antes da luta armada e o *Romance sem palavras* depois da luta armada, com o que houve, o destino prosaico dos guerrilheiros. Cada um virou... Um virou professor de história, o outro voltou para ser padre, e a moça virou advogada... O que, na realidade, aconteceu de fato.

Marina: Sim, sim... Mas queria comentar que tem o Macedo, tem o Jorge e aí a gente tem o narrador e protagonista do Pilatos, que na verdade não era só impotente, ele foi castrado...

Cony: Sim, castrado... Mas eu tenho a impressão de que no *Pilatos* não tem nada bíblico. Tem o nome Pilatos e tem o nome Herodes, mas são só nomes. Pilatos por quê? Muita gente me pergunta: “Por que Pilatos?”. Meu editor, quando eu entreguei o livro, disse: “Por que Pilatos? Não tem nada!”. E eu disse: “*Pilatos* é o seguinte, é uma despedida”. Eu já havia feito *A travessia* e achei que já havia feito tudo que tinha que fazer em termos políticos, e estava na hora de lavar minhas mãos. Eu tinha que pegar uma bacia, lavar as minhas mãos, dizer: “Olha, eu não tenho nada, fiz o que foi possível, fiz vários livros, abordei o assunto político do jeito que me pareceu o mais humano possível – embora negativo, embora sem sucesso, mas de uma maneira, humanamente, que o drama brasileiro daquela época está retratado ali nesse livro”. Fiz tudo isso e então agora eu posso fazer uma brincadeira, uma farsa – que é uma farsa, uma palavra, sei lá o que seja – lavando as mãos, ou seja, como Pilatos que fez: “Dai a bacia que vou lavar as mãos. Lavo a mão do sangue desse inocente, que a culpa dele recaia sobre vós.” Aí peguei, como epígrafe, o samba do Vanzolini: “E assim me rendi ante à força dos fatos”. É muito importante a gente se render à força dos fatos. Os fatos são os fatos, você tem que se render, não adianta você mudar os fatos. Você pode mudar a maneira de enfrentar os fatos, mas os fatos você não pode mudar. “E assim me rendi ante à força dos fatos. Lavei as minhas mãos como Pôncio Pilatos”. A única referência bíblica é essa daí, e está na epígrafe e no título do livro. No mais não tem nada. Tem também Herodes, mas era mais uma brincadeira. Eu tinha um carro – eu gostava de dar nome aos meus carros, eu chamo, por exemplo, minha bengala de Gertrudes; e eu tinha um carro a que dei o nome de Herodes. Aí quando peguei, assim, soltei Herodes. Mas não tem nenhuma conotação bíblica, nem religiosa. *Pilatos* é um livro, realmente, de lavagem de mãos. E eu lavei as mãos.

E o mais importante é isso, eu lavei as mãos mesmo. Não fui até fim, mas passei 23 anos sem fazer ficção. Eu não entrava em livraria, não lia suplemento literário, não

lia nada. Dei um “Pessach” assim... Eu fui tratar da minha vida. Viajei muito, namorei, enfim, fiz uma porção de coisa, menos enfrentar a literatura, enfrentar questões... Até que minha vida mudou, mais uma vez. Veio também o computador, o computador me facilitou muito. Aí deu vontade, e eu fiz o *Quase memória*. Mas na realidade o *Pilatos* foi o que a gente chama de “minha fala do trono”. Foi a minha fala do trono (risos). Mas não tem assim nenhuma referência bíblica... E é o meu livro preferido.

Marina: *É, o senhor sempre fala isso, que é o seu livro preferido. Mas queria perguntar outra coisa nesse sentido. O senhor até comentou aqui, há pouco, que em geral está sempre se misturando aos personagens de seus livros. Mas eu já peguei algumas entrevistas em que o senhor fala: “Não, mas no Pilatos, não. Ali não tem nada muito meu.” E, no entanto, o senhor considera que é o livro mais seu, em que está ali por inteiro.*

Cony: Estou inteiro, mas... Como vou dizer? O meu instinto criador está todo ali. É uma sub-humanidade, sem exceção, não tem ninguém que escape (risos). O único personagem que talvez mereça um pouco de compaixão é o próprio personagem principal, mas que é um cretino igual aos outros. O resto é aquela mistura de coisas, e uma coisa sórdida, um mundo sórdido, uma história sórdida, passagens de sordidez total, aquela cena na prisão. Isso aí, realmente, é o substrato daquilo que eu penso do mundo. Agora, não estou envolvido naquilo, não estou envolvido. Não tem uma linha, não tem uma cena, não tem uma palavra em que eu possa dizer... Enquanto os outros livros estão cheios de inserções minhas, no *Pilatos* não tem nada. A não ser, talvez, a epígrafe do Vanzolini, “E assim me rendi ante à força dos fatos”. Os fatos são esses, inclusive eu sou assim, eu sou aquilo lá. Então, já que é assim, deixa eu lavar as mãos e... Aliás, vai sair agora, vai sair talvez em maio – está prometido para maio, mas talvez saia só um pouco depois, houve atraso, por causa de capa – mas vai sair um livro de memórias, *Eu, aos pedaços*, o título é esse, *Eu, aos pedaços*. Não é uma autobiografia, não é aquela biografia de “nasci na rua tal, filho de meu pai, jornalista, minha mãe, prendas domésticas, até os 15 anos...”. Não é uma biografia assim. Como eu me confessei muito, fui muito confessional em crônicas e em livros, eu peguei trechos que, aos pedaços, compõem realmente...

Marina: *Um painel.*

Cony: É, a crônica já é um gênero essencialmente romântico; o personagem principal da crônica é o eu, o autor da crônica: “Abri a janela e vi tudo”, ou “abri a janela e não vi nada.” Sempre eu, eu, eu, eu. Então, essas crônicas, eu faço muitas crônicas nessa base,

então juntei uma porção de coisas, divididas por assunto: Infância, Religião, Política, Literatura, Amigos, e fiz o livro, de duzentas e tantas páginas, inclusive alguma coisa sobre a fase política, na parte final já entrei com algumas crônicas mais políticas. Mas aos pedaços. São confissões mais explícitas, não são tão disfarçadas, ao passo que no romance, não. O romance disfarça muito, o romance disfarça muito. Mesmo porque é difícil, é difícil – não sei se para os outros, mas pelo menos para um homem como eu – terminar suas, seus abismos e confessar tudo (risos). A gente sempre confessa o que interessa, por mais isento que você queira ser, por mais imparcial que você queira ser, a própria memória não é imparcial.

Marina: *É seletiva.*

Cony: Sim, a memória é seletiva, a memória é cúmplice, uma grande cúmplice. De maneira que esse livro tem essa cumplicidade. Mas sempre com um tom ameno, não tem grandiloquência, que eu não sou grandiloquente.

Rio de Janeiro, RJ, 19 de agosto de 2010

Marina: *Eu gostaria de começar perguntando sobre o final de Pessach: a travessia em contraposição ao final de Pilatos. No primeiro, o personagem, Paulo Simões, termina o livro “avançando”. No segundo, Álvaro termina “afastando-se”...*

Cony: A peça básica é a seguinte, dos dois livros: o *Pessach* foi feito em 1967, antes do AI-5, é preciso ver que tem uma... Embora eu não faça isso muito explicitamente, tem a ver alguma coisa e, realmente, o *Pessach* é um livro de 67, quando já havia tido o golpe e havia uma circunstância intelectual contra o golpe. E o personagem, o escritor, vivia os problemas dele com a família, a ex-mulher, o pai, a filha, os amigos. Nessa parte é um pouco autobiográfico, um pouco só, mas de qualquer maneira tem. E ele já estava encomendado pela editora para fazer um romance, ele pede um adiantamento para a editora, e vai partir. Mas a partir daí, ele começa a entrar no clima dominante: vamos fazer guerrilha e tal, o diabo a quatro...

Mas isso tudo, *antes* do AI-5. O *Pilatos* é depois do AI-5. É um livro de derrota, ou seja, o Paulo conseguiu chegar lá, saiu de lá, ainda que com algumas janelas, mas um personagem como o Paulo Simões, naquele outro ambiente, já não havia nada, nem ninguém iria convidá-lo para fazer luta armada, não havia nada. Então, o que restava a

ele? Ele ficou emasculado. A vida dele, as coisas mais imediatas... Evidentemente, reduziu-se a extração social. Não é mais um escritor, um homem com automóvel, com casa; é um pobre coitado, mas que, apesar de tudo, sente – sente não, ele transmite – aquela não solução. Ele, emasculado e degradado numa categoria baixa, gravita dentro de um círculo, dentro de um universo, de pessoas mais ou menos parecidas com ele, como o Dos Passos, o velho [Sic Transit]. Pessoas de uma certa cultura, como o estudante, o Otávio, que é a única citação política, que era um menino que, além de ser maconheiro, tinha ligações com grupos que já existiam nessa época, 1972, 73, que começavam a se organizar⁵¹, mas de forma muito amadora. Tanto é verdade que nenhum desses movimentos, nem os mais conhecidos como o de Araguaia, o de Caparaó, nenhum deles se institucionalizou; foi tudo na base amadora. Quem conhece a história de Ibiúna (e eu quase aproveitei aquele troço de estudantes)... Mas como é que foram descobertos? Foram, fizeram aquilo tudo, todos estudantes, gente de classe média. Foram descobertos pelo seguinte: um homem estava num armazém e ficou espantado de ver uma encomenda de não sei quantos quilos de arroz, de feijão: “Mas, pra que é isso? Não tem ninguém aqui que possa comer isso tudo!”. “Tem sim, pediram 20 quilos de arroz, 20 quilos de feijão, toucinho, lataria...” O camarada era polícia e resolveu tentar descobrir – você vê o amadorismo.

Esse conjunto todo foi o que eu expressei. Essa é, digamos assim, a leitura política, do contexto político do livro. Agora, eu aproveitei também para fazer aquilo que eu gosto muito, que é uma certa anarquia, botei contos, coisas assim embromadas, e também um pouco de – não vou dizer de deboche, não só porque é galicismo, mas também porque eu não gosto –, mas de uma crítica. Isso aí é comum em todos os meus livros, uma crítica ao *ser homem*, ao *objeto homem*, ao *animal homem*. Então, todo mundo lá, não tem ninguém que preste (risos), é aquela convulsão da lama, que se transformou em barro, do qual fomos feitos. Esse é, mais ou menos, o *Pilatos*.

Agora, eu gosto muito do *Pilatos*, primeiro, porque é um romance livre. Eu não tive nenhuma restrição. No primeiro livro, a gente fica “não, isso não fica bem, e tal...” Depois, nos outros, a gente começa, na altura do terceiro ou quarto livro, “não, fulano de tal disse isso, e tal...”, a gente fica com uns balizamentos, evitando certas soluções

⁵¹ Cony acabou fazendo certa confusão cronológica aqui, pois, em verdade, em 1972/73 os movimentos de luta armada, que começaram a combater por volta de 1968/69, já estavam em franco processo de aniquilação pela ditadura.

que a gente sabe que vão criar polêmica, que não vão ser aceitas. Mas, no caso do *Pilatos*, não. Eu me despejei de tudo isso e realmente fui livre.

Inclusive, nessa parte meio escatológica, eu fui fundo, fundo, fundo. Não foi o livro que foi livre, não foi o livro que foi livre. Não é o livro que é livre. *Eu* era livre, eu mostrei: *eu sou livre*. Posso viver dentro de uma coisa, uso suspensórios, pago impostos, vejo televisão, uso bengala, mas, no fundo, eu sou livre. No fundo eu estou realmente com aquela dose... Não é desprezo, porque eu não posso desprezar minha mãe, meus irmãos, meus filhos... Mas é exatamente, é achar que... ainda mais agora, que estou envelhecendo, estou com idade provecta. Mas aquele troço que eu sentia em semente, essa minha descrença geral de tudo. E isso daí também revela isso. Daí o “afastei-me”.

Enquanto no *A travessia*, o personagem que, até certo ponto, era alienado, ele até certo ponto se politiza. Ele não se politiza, mas se sente emocionalmente envolvido, não com a política, mas com aquele grupo, e volta. No outro não, no *Pilatos* ele joga até mesmo o órgão, ele joga fora, já não é mais o órgão dele, já é uma outra coisa, mas tinha aquela promessa que ele fez. No primeiro instante, no primeiro momento, ele achou que deveria continuar com aquilo. Mas, depois, perdeu, tentou substituir e, já no fim, ele já...

Marina: *Mas já não tinha uma coisa de despojamento?*

Cony: Sim, despojamento. Antes, ele tinha um laço que o ligava ao mundo e à sociedade: ficar com aquilo. Quando jogou aquilo fora, ele disse: “Agora, nem isso, nem isso” (risos). Então, assumiu seu papel de um homem castrado, completamente. Como, aliás, eu gosto, meus personagens todos terminam na posição nenhuma. Eu nunca matei um personagem principal. No *Ventre* um dos personagens morre, mas ele não é o principal, é o irmão. Ele faz um contraponto, mas ele não é o principal.

Marina: *É uma coisa que muitas vezes aparece como ideia, mas que fica sempre como uma ideia.*

Cony: Interessante, semana passada a Academia [Brasileira de Letras] exibiu o filme *Antes, o verão*, baseado no meu livro. *Antes, o verão* é o seguinte, é um filme que saiu muito bom, com fotografia de um grande fotógrafo, José Rosa, com Paulo Gracindo, Norma Bengell, Hugo Carvana. O filme nesse ponto saiu muito bom⁵². Agora, o interessante é o seguinte, no livro, eu não explico quem matou o camarada; tem

⁵² *Antes, o verão* é um filme de 1968 – portanto quatro anos depois do lançamento do romance –, com roteiro e direção de Gerson Tavares. De seu elenco participaram: Jardel Filho, Norma Bengell, Gilda Grillo, Paulo Gracindo, Mário Brasini, Hugo Carvana, dentre outros.

sugestões de que pode ser o garoto, por causa do carro, pode ser a mulher, pode ser o próprio marido. Quando o filme estava sendo rodado, em Cabo Frio, a Norma Bengell [que interpretava a personagem Maria Clara, esposa de Luís], já na fase final [das filmagens], me telefonou: “É o seguinte: eu li o livro várias vezes, estou com o roteiro aqui, já fiz a última cena, e eu não sabia que eu era a assassina!”. E eu disse: “Bom, eu também não sei. Não pergunte a mim, pergunte ao diretor.” O diretor optou em dar uma indicaçõzinha de que teria sido ela, ele enfatizou um detalhe que realmente a coloca como a assassina. Agora, no meu livro eu não fiz isso, continua em aberto.

No *Tijolo de segurança*, o ladrão é o próprio autor. A primeira frase do livro é “Deu ladrão na rua”. Aí acontecem uma porção de coisas, mas que não se solucionam. Deixe-me ver outro livro... Todos eles têm um caso policial.

Marina: *Isso, no Balé branco também...*

Cony: Sim, no *Balé Branco* é um crime complicado...

Marina: *Que tem a morte da Kátia, com a Rejane...*

Cony: Sim, mas que também não está resolvido.

Marina: *Acho que está. Eu entendi que a Rejane...*

Cony: É, aparece, mas não está claro, nem está punido...

Marina: *...É a assassina, mas é estranho, porque ela não quis propriamente matar, não teve a intenção...*

Cony: ...Não está punido. Porque no romance policial clássico, aparece o culpado, aparecem as causas, explicam-se as causas e há alguma forma de punição. Ali, não.

Marina: *Agora, quase todos os livros têm um crimezinho.*

Cony: É, tem, tem uma coisinha e tal, mas não resolvido. É o que me difere do romance policial, realmente. Eu não gosto do romance policial, não gosto porque o romance policial tem que ter um princípio, meio e fim – com lógica. E eu então desfaço essa lógica, porque não gosto de lógica, eu sou ilógico (risos).

Marina: *[trecho inaudível] Sim, essa fala é interessante, eu lembro que eu li Pessach pela primeira vez [na edição de 1997, revista pelo autor] e fiquei sem entender direito se o protagonista [volta ou não para o Brasil]...*

Cony: É, agora, também tem gente que falou do *Quase memória* da seguinte maneira: “É um romance muito bom, etc., mas não entendo como um escritor veterano como o Cony não abre o embrulho!” O que eu vou fazer? Não posso fazer nada, o embrulho fechado é o próprio livro (risos)! Queriam que eu abrisse o livro, explicasse tudo direitinho?

Marina: *Outro ponto que a gente estava falando: ao escrever o Pilatos, o senhor se sentiu livre. Mas, nos seus livros, em quase todos eles, até no Pilatos, a prisão é confortável, como na hora em que aquele grupo sai da prisão...*

Cony: Eles não sabem o que fazer...

Marina: *Sim, ali está bem claro, mas há o Matéria de memória, Tino em uma prisão voluntária...*

Cony: Ele também se prende, mas aí ele escamoteia, ele foge.

Marina: *Sim, mas sempre tem este aspecto....*

Cony: Porque, por exemplo, eu estive preso várias vezes e numa das minhas prisões, a do AI-5 justamente, eu sentia que tinha que estar ali mesmo, o lugar que eu devia estar, para estar bem, para estar feliz, composto, estruturado em mim mesmo, eu tinha que estar ali, e não na rua. Depois, tem uma coisa: embora a prisão – não havia tortura comigo, eu nunca fui torturado, não passei por tortura, nada disso. Dentro do possível... Inclusive, a prisão onde eu estive chamavam de “Hilton”, “prisão Hilton”. Iam lá os presos especiais, como o Joel Silveira⁵³, que era muito amigo de militares. O general da Quinta Divisão, general Ayrosa⁵⁴ ia visitá-lo, eles tinham estado juntos na FEB. Então foi uma prisão, até certo ponto, confortável. Mas era prisão.

Agora, eu tinha aquela garantia de que eu estava no lugar certo. Hoje, por exemplo, estou aqui, mas não sei se estou no lugar certo. Eu vou para a Academia [ABL]: é certo? Eu devo estar na Academia? O que estou fazendo lá? Eu vou a São Paulo, vou à Bienal do Livro, que tem isso, meu Deus, eu preciso disso?!

Agora, quando estive preso, sobretudo nessa prisão do AI-5, eu tinha certeza absoluta de que eu estava naquele *lugar certo* na *hora certa*. Poucas vezes eu fiquei, realmente, não vou dizer satisfeito comigo mesmo, mas realizado, no sentido de que “eu estou aqui porque fui um menino que procedeu mal lá fora e me botaram de castigo”. Como não me torturaram, eu não tive aquela ânsia de reparação, não tive. Aceitei aquilo lá.

⁵³ Joel Silveira (1918-2007) foi jornalista e escritor. Como jornalista, foi escolhido por Assis Chateaubriand para ser o correspondente dos *Diários Associados* durante a campanha da Força Expedicionária Brasileira (FEB) na Itália, experiência que resultou no livro *O inverno da guerra – jornalismo de guerra*.

⁵⁴ O general Ernani Ayrosa da Silva, como membro da FEB, foi comandante da 2ª Companhia do 6º Regimento de Infantaria. Durante o regime militar, foi, dentre outros cargos e funções, chefe do Estado Maior do II Exército, tendo participado da estruturação da chamada Operação Bandeirantes (Oban), de repressão, tortura e assassinato da oposição, como se pode ver em Elio GASPARI, *A ditadura escancarada* (São Paulo: Companhia das Letras, 2002).

E isso faz com que realmente eu ache que a prisão é uma forma de estar em algum lugar. Radicalmente, nós todos estamos naquilo que [Albert] Camus escreveu no *Exílio e o reino*, “O homem é um eterno exilado do reino”. É a história do jardim, [trecho inaudível], nós fomos expulsos, o homem foi expulso do paraíso, então nós todos estamos no exílio...

Marina: *E viemos parar aqui...*

Cony: Pois é, então nós todos estamos num exílio. E quando a gente está preso, a gente está no lugar certo. Aqui a gente tem ainda a ilusão da liberdade, a ilusão de poder fazer tudo, a ilusão dos espaços, e tudo o mais. Agora na prisão não, na prisão você sabe que tem que se limitar àquilo mesmo. E da prisão, que tem oito metros quadrados, dez metros quadrados – se é grande ou pequena não interessa –, dali o seguimento natural é o túmulo, que é menor ainda.

Essa é minha visão negativa da aventura humana. E que eu, desde o princípio... Aliás, no *Ventre*, meu primeiro livro, eu não sabia exatamente onde eu ia terminar, era meu primeiro livro, e eu tinha sob a minha mesa, embaixo do vidro da mesa, um trecho do *Fausto*, do Goethe, que eu boto como epígrafe: “Um estreito espaço basta quando um abismo devorou todas as suas esperanças”⁵⁵. Um estreito espaço basta! Aquilo lá era muito preciso, “o homem sonha com a eternidade, o homem sonha, no seu delírio, depois vem um punhal, um pouco de veneno, uma mulher... Mas um estreito espaço basta quando um abismo devorou toda a sua esperança, o homem chora continuamente...”. É, digamos assim, a epígrafe de toda a minha obra. Todos os meus romances saíram disso aí. Se você olhar, aquela epígrafe é um roteiro, a pauta para um romance. E para qualquer romance, não só para os meus, mas para qualquer romance (risos). É um monólogo do Dr. Fausto. Mas esse é Goethe, é um gênio!

Essa frase aí ficou. Interessante que quando eu cortei a frase [para pôr debaixo do tampo da mesa], eu não pensava, mas estava dentro de mim aquilo: *um estreito espaço*. Você não precisa de um estádio, nem muito menos da imensidão. O pessoal às vezes quer se libertar, viver num território onírico, e coisa e tal... Não, um estreito espaço basta. O homem dentro de um sarcófago está dentro do mundo. Dentro de um

⁵⁵ A citação completa do *Fausto* que Cony utilizou como epígrafe de *O ventre* (CONY, 1987, p. 7) é a seguinte, como já vimos no decorrer deste trabalho: “Quando a imaginação desdobra as suas asas atrevidas, ela sonha com a eternidade em seu delírio; *mas um estreito espaço basta-lhe quando um abismo devorou todas as suas alegrias e esperanças*. A inquietude aloja-se no fundo do coração e nele produz dores secretas: ela trabalha sem descanso e destrói o prazer e o repouso; assume mil fisionomias diversas: é ora o nosso lar, ora uma mulher, depois uma criança, uma casa, o fogo, o mar, um punhal, um pouco de veneno. O homem treme diante desses males que não o atingirão e chora continuamente os bens que não perdeu” (grifos meus)

sarcófago! A liberdade... André Gide, eu não sei em qual livro que eu falo: “O pior da liberdade é que a gente não sabe o que fazer com ela.” Isso parece uma ideia de Gide, de André Gide...

Marina: *Sim, isso aparece no...*

Cony: ...Uma ideia de André Gide... A liberdade... É, aparece sim, eu acho que eu citei essa frase em algum lugar... Mas não sei se cito a Gide...

Marina: *Sim, aparece. O nome de Gide é mencionado em Pessach...*

Cony: Não, é no *Ventre*, eu falo: “O pior da liberdade é a gente lutar para conquistá-la e não ter nada o que fazer com ela”⁵⁶. A gente entra numa casa, arromba uma casa, pensando que vai conseguir alguma coisa, e a casa não tem porta não tem janelas, é escura, não adianta nada.

Agora, de qualquer maneira, Marina, eu não sei, você escolheu um autor que é muito negativista. Eu estou contra a maré. Outro dia, quando saiu a 12ª edição do *Ventre*, um crítico que tinha lido o livro na ocasião lembrou que ele foi publicado em 1958, justamente numa época de grande ufanismo: Juscelino [Kubitschek], bossa nova, aí vem aquela ladainha de coisas, como se 1958 fosse a era de ouro... E os livros que saíram, saiu *Gabriela* [do Jorge Amado], saiu, enfim... De repente, saiu *O ventre*, que é completamente negativista, completamente. Como é que foi isso? Minha tendência, talvez, de remar contra a maré. Não sei, não posso me explicar...

Marina: *Negativista? Eu escolhi consciente mesmo (risos). Talvez tenha sido uma espécie de retomada da minha leitura de [Jean-Paul] Sartre na adolescência; quando eu entrei na faculdade eu queria trabalhar com Sartre...*

Cony: O Sartre! Agora eu entendo, se você era leitora de Sartre, tinha que cair em mim por gravidade (risos)!

Marina: *...Só que eu entrei para fazer Letras Português e não Francês. Conversei com uma professora, que disse que eu tinha que estudar Francês, teria que ler no original. Aí não foi possível, acabei desistindo...*

Cony: Qual o primeiro livro do Sartre que você leu?

Marina: *A idade da razão, aí fui lendo os outros... Tentei inclusive entrar nos livros de filosofia do Sartre...*

⁵⁶ Diz o narrador, em *O ventre* (CONY, 1987, p. 96): “A coisa mais estúpida da vida é a gente ser livre e não ter nada o que fazer com a liberdade. [...] Mas quando se é totalmente livre e não se tem nada a fazer com essa liberdade, sente-se como um homem que passou a vida inteira para arrombar a porta de um quarto escuro, vazio e sem janelas; às vezes nem resta a porta – a possibilidade da porta – para a volta”

Cony: Aí não, esquece, para você continuar gostando do Sartre tem que esquecer os livros de filosofia dele. Você fica mesmo no *A idade da razão*...

Marina: A náusea...

Cony: *A náusea* é o melhor livro dele. É o que está mais próximo, talvez, do *Ventre*. Embora o final de *O ventre*, a frase final, “Não há dúvida, esse menino promete”, seja muito parecida com a do final de *A idade da razão*.

Marina: *E a outra epígrafe de O ventre?*

Cony: “A inquietude aloja-se...” É um roteiro! “O homem chora, o homem treme diante desses males que não o atingirão⁵⁷...” Aliás todos os meus livros são...

No *Ventre* ele termina [palavra inaudível]... ele se deixou [influenciar?] por aquilo, embora ele tivesse aquela maneira, criticava, questionava, a vida dele, os problemas dele, ele se dedicava, mas, em dado momento, um fragmento da sociedade, ele se...

Agora, no *Pilatos* não, ele realmente... Vamos dizer que ele perde, realmente, o sentido, aí tenta substituir, não é mais dele [o órgão], é de outro, mas, mantém, digamos, a rotina, o ritual de carregar uma coisa que não é dele, que não era mais dele... Mas aí, joga fora. Joga fora quando, por acaso... [trecho inaudível] Nem aquilo ele quer mais. Aquilo que ele achava que não podia perder nunca, que não podia perder fisicamente, que era a posse, o domínio, o patrimônio, aquilo é o patrimônio dele, é o único patrimônio dele. E, enquanto os homens estão andando na praia, estão mal informados. Ele se considera bem informado (risos). Isso daí é muito mais meu do que *O ventre*, realmente. É o meu livro realmente.

Interessante, eu sentia isso, quando eu estava fazendo *Pilatos*, que eu estava chegando a um ponto, literariamente, vamos dizer, como profissional da escrita; nos outros livros, sempre quando eu fazia eu ficava assim... Eu fazia, mas achava que... Tudo que eu fazia no *Pilatos* eu tinha a noção exata de que... Também estava vivendo um período muito bom, estava na *Manchete*, tinha um salário fixo, estava casado com uma moça de quem eu gostava muito, eu estava... Realmente, foi um instante de felicidade. Talvez o único período, de três, quatro, cinco anos em que eu estava feliz, e aí saiu o *Pilatos*.

Marina: *É estranho isso, o senhor sempre fala, mas é tão esquisito isso...*

⁵⁷ Minha pergunta fora com relação à outra epígrafe de *O ventre*, de São Paulo, no entanto, na conversa, Cony entendeu que eu estivesse voltando ao ponto de onde partíamos, a epígrafe de Goethe.

Cony: Se você analisar bem, o *Pilatos* é um livro de um homem feliz. Por mais negro que seja aquilo tudo, aquelas prisões, aquelas confusões todas, eu era feliz. Nos outros, não, nos outros é diferente, o personagem está sempre contra o mundo. No *Pilatos* o sujeito não chega a estar contra o mundo, ele *é* contra o mundo, ele *não está*. Ele é contra o mundo, ele é o contramundo; existe o mundo e existe ele. É o antagonismo; ao passo que nos outros romances não, nos outros romances o mundo está aqui e o personagem está aqui. O personagem do *Pilatos* nem tem nome...

Marina: *É, tem uma hora que aparece, rápido, Álvaro...*

Cony: É, aparece, Álvaro Picadura, um trocadilho de mau gosto. Mas ele em nenhum momento se enquadra no mundo. Então é ele isoladamente, como se houvesse dois universos, dois universos autônomos: um o mundo com tudo, com Deus, com as nuvens, com Júpiter, Marte, guerras, Stálin, Hitler, Goethe, Sartre e... – tanto que não tem nenhuma analogia com nenhum outro livro (risos), talvez um pouco de [François] Rabelais, algumas tiradas com Rabelais, de Voltaire... Tiradas, mas não analogia como a que tem em *O ventre* com Sartre. Mas o *Pilatos* não tem; tem uma ou outra citação que você pode dizer que lembra o Rabelais, lembra o Voltaire, esses autores malditos...

Mas é o mundo com tudo que é o mundo, e um indivíduo, *um indivíduo*, pobre, e ainda por cima mutilado, que vai e convive. Pensando bem foi uma... Eu só poderia fazer isso na medida em que eu sentisse realmente tal liberdade diante do mundo. Embora já estivesse casado, tivesse filhos, tivesse empregadas... [trecho inaudível]

Aliás, voltando ao *Pessach*: a travessia, teve uma briga muito séria com o Partido Comunista [PCB]. Aí, nesse ponto, no caso do *Pessach* foi uma... A Comissão Executiva do partido tinha aquela divisão, assim, de três membros da comissão da cultura, um do cinema, um do teatro, outro da literatura. Tudo gente boa, mas tudo gente muito presa ao partido. Então realmente eles criaram uma... Havia a censura do governo e havia a censura da esquerda, sobretudo do partido. E evidentemente o *Pessach* arrebentou, e amigos meus do partido deixaram de falar comigo. Ah, houve o caso do Ferreira Gullar, porque o Ferreira Gullar tomava conta da literatura, o Dias Gomes do teatro, e o Alex Vianna, no cinema. Então, arrebentaram... [trecho inaudível, referente às matérias saídas nos jornais na altura da publicação da edição revista, em 1997] Um escreveu a matéria, e quem assinou a entrevista foi outro, aí botaram a Rachel de Queiroz, a Lygia [Fagundes Telles], e o Ariano Suassuna, os quatro. Estão todos na Academia – é, todos os quatro, na Academia que depois eu entrei, mas muito depois eu entrei –, os quatro foram entrevistados e confirmaram, “não, realmente, houve

essa, o Partido Comunista...” Tanto que a segunda edição... Aí quando eu fiz a terceira edição, já pela Companhia das Letras – a Civilização Brasileira já tinha acabado, já tinha falido –, quando eu falei isso... Antes, o Carpeaux me disse um dia, aqui em casa, que [trecho inaudível], que não queriam que publicasse mais nada meu, e na realidade houve o *Pilatos*, mas o *Pilatos* foi uma história à parte, e o *Pilatos* também desagradou pra burro e tal...

Mas, no caso da *Travessia*, houve essa; quando saiu a tradução mexicana também houve confusão, o Partido Comunista Mexicano reclamou... Porque, afinal de contas, eu acho que é o único livro que acusa o Partido Comunista de traição. Acusam porque é ateu, porque é materialista histórico, porque é leninista, porque é – ou era – caudatário da União Soviética. O pessoal acusa isso, o Partido Comunista é acusado de muita coisa, de crimes e o diabo a quatro, mas de traição, não. Então, estava havendo um movimento [de luta armada aqui no Brasil], fantástico e tal, mas era um movimento e prejudicava o Partido Comunista, e a União Soviética estava realmente [palavra inaudível], no tempo do Castello Branco. E havia aquela divisão, no contexto político, havia aquela divisão de Tratado de Tordesilhas, Estados Unidos e Rússia, que delimitaram o mapa. Os Estados Unidos ficaram com a Europa Ocidental e América Latina, e a Rússia ficava com a Europa Oriental e a Ásia, aí foi para o Vietnã, a Coreia do Norte, Filipinas... O mundo foi dividido como no Tratado de Tordesilhas, e um não entrava na área do outro; os Estados Unidos toleravam tudo que se passava na Checoslováquia, na Polônia, na Albânia; e a Rússia se comprometeu também a não invadir o quintal americano. Então, o Chile, ditadura; Uruguai, ditadura; Argentina, ditadura; Bolívia, ditadura. E o Partido Comunista Brasileiro, caudatário da União Soviética, dizia que não se devia perturbar essa pax, essa paz oriunda da Guerra Fria.

Evidentemente que houve muitas vítimas [comunistas brasileiros], logo no princípio da revolução [1964] o principal alvo eram os comunistas, mas depois houve aquela “*Entente Cordiale*”, eles se entenderam e os comunistas não mais prejudicaram. E aí são vários casos que você tem, casos isolados, de comunistas em cargos [inaudível], determinadas trocas de favores de um lado e de outro, então ninguém falava nada, porque comunista, tradicionalmente, seria o adversário de uma ditadura. Mas, meu livro foi o único que realmente colocou.

E depois tem uma coisa, o Partido Comunista não era mais um movimento operário, era um movimento somente intelectual. Antigamente eram intelectuais com outras forças da sociedade. Mas no caso da revolução de 64, os operários ficaram muito

perseguidos e não puderam se organizar; já os intelectuais se organizaram. E acontecia então uma fiscalização muito grande sobre o que se criava, o que se fazia de música. O Tom Jobim chegou a pedir visto nos Estados Unidos porque não aguentava aqui. Queriam obrigar o Tom Jobim a fazer músicas de protesto, e o Tom Jobim não fez nunca. Os outros fizeram: Caetano [Veloso], [Gilberto] Gil, Chico [Buarque], todo mundo fez. Mas o Tom Jobim não, era alienado completamente, era o personagem da primeira parte da *Travessia* (risos). Mas chegou um ponto em que ele foi tão discriminado que disse: “Eu vou pedir um visto aos Estados Unidos”.

Marina: *Agora, você fala da reação do pessoal ligado ao Partido Comunista, mas e as pessoas que estavam se preparando para a luta armada, como reagiram ao Pessach?*

Cony: Essa turma, que começou realmente a pegar em armas, essa turma aceitou o livro. Quem não aceitou foi o partido, foi o Partido Comunista, que era contra, dizia que era porra-louquice e tal.

Para você ter uma ideia, em 1964, a OEA [Organização dos Estados Americanos] se reuniu aqui no Rio, no Hotel Glória. Mas o estatuto da OEA proibia que ela se reunisse em países ditatoriais. Então em 64 a revolução foi considerada um movimento totalitário, e eles cancelaram. Mas aí a diplomacia do governo, do Castello Branco, dizia que era democracia e que o movimento era democrático. E como prova – olha que ironia –, mandaram inclusive crônicas minhas, traduzidas, para provar que havia liberdade de imprensa! Então, marcaram a conferência, aqui no Hotel Glória. Aí, o pessoal, o meu grupo, de pessoas que não eram comunistas, o [inaudível], o Flávio Rangel, ex-comunista, o Marcio Moreira Alves, o Glauber Rocha, o Joaquim Pedro de Andrade, resolveram fazer um protesto para mostrar aos chanceleres de toda a América – viriam chanceleres de todos os países da OEA –, fazer uma manifestação e mostrar a eles que aqui havia ditadura. Então fizemos faixas, cartazes, e o Partido Comunista entrou – forçado um pouco, questionado sobretudo pelo Flávio Rangel, que era ex-comunista – e resolveu aderir: “Nós vamos levar lá 6 mil operários, e aí já resolve a parada!”. Aí os intelectuais, já então com Dias Gomes, que era intelectual e ao mesmo tempo do partido, “vamos levar mais umas cem pessoas”. Fomos lá, e só apareceram oito. Callado, Marcio Moreira Alves, Flávio Rangel, Glauber, Mário Carneiro e o Jaime Azevedo Rodrigues, que era embaixador da OEA⁵⁸. Bom, fomos presos. Fomos presos e, na prisão, primeiro, não tínhamos nenhum contato, ficamos presos na mesma sala,

⁵⁸ Nas páginas 100-101 desta tese encontram-se comentários acerca deste episódio aqui lembrado por Cony.

nos primeiros dias. Depois, a prisão começou a ser relaxada, começamos a receber coisas da família, começamos a receber jornais... Um dia, entrou um jornal falando que éramos oportunistas, aproveitadores, que nós estávamos interessados ali em [inaudível]...

Marina: *Por isso que no Pessach tem uma passagem até ironizando o episódio...*

Cony: Exatamente, dizendo que foram para lá e não adiantou nada... Agora, depois desse episódio, nós ficamos marcados. Glauber, por exemplo, foi altamente boicotado.

E havia, realmente, um compromisso do Partido Comunista, com as orientações do Kremlin, da União Soviética, de manter aquele *status quo*, ou seja, Europa Oriental e Ásia eram da Rússia, e América Latina e Europa Ocidental eram dos Estados Unidos, que foi o que prevaleceu, a Otan [Organização do Tratado do Atlântico Norte] e o Pacto de Varsóvia, eles não vieram até aqui porque era muito longe, mas, por debaixo do pano, essa divisão havia.

E meu livro procurou... Eu não pretendo fazer livros de ação política, livros políticos, meus livros não são políticos – mas tocam na política como tocam na polícia, no [romance] policial, sem serem especificamente livros policiais. Eu voltei ao assunto no *Romance sem palavras*; eu gosto do *Romance sem palavras*, eu gosto (risos)... Já é a pós-geração, passado aquele movimento, a turma se acomodou: uma foi ser advogada de uma empresa, outro foi ser isso, outro foi aquilo, outro foi ser padre. E, é o que hoje está... A Dilma foi guerrilheira, o Lula presidente (risos), quer dizer, houve essa mudança.

Mas o que eu gosto nesse livro não é... não é o lado mais técnico do livro, que eu não tenho técnica, mas é o truque que eu uso, *romance sem palavras*, o verdadeiro romance, da – agora não me lembro o nome dela – Iracema, não?

Marina: *Iracema.*

Cony: Iracema, com o líder...

Marina: *Isso, Raul...*

Cony: Só no fim; não tem uma palavra, esse drama, não tem. Só quando o camarada vai lá entregar e vê ele passar, assim, no fundo do apartamento, e sabe que ele...

Marina: *E é chocante isso, na primeira vez em que li desacreditei...*

Cony: Agora, esse romance dos dois não tem uma palavra (risos). As outras palavras são para outras coisas. O único romance que há dentro do livro mesmo, que tem essa relação, o chefe guerrilheiro com aquela menina, a Iracema, que é uma das personagens

principais, não tem uma palavra sobre isso, a não ser naquele finalzinho, que vê passar. Esse detalhe eu gosto muito (risos)...

Marina: *E ela tinha um livro que ela queria escrever, não é, estava escrevendo, supostamente, o “Romance sem palavras”...*

Cony: ...Esse detalhe eu gosto muito. É uma das poucas coisas que eu gosto da minha obra é essa (risos). O resto eu fiz assim, com aquela dúvida que a gente sempre tem, sabe: “Está valendo mesmo? Isso vale a pena?” É o caso, por exemplo, do *A morte e a vida*, eu sei perfeitamente que tem [inaudível] e faz parte de um conjunto que de diversos autores que escreveram sobre o mesmo tema. Como alguns contos, já fiz também os sete pecados capitais, teve os dez mandamentos, depois a Francisco Alves, quando fez cem anos, fez também um livro⁵⁹... Mas esses daí, bom, primeiro são trabalhos de encomenda. Segundo... Bom, são encomendas em termos, porque, por exemplo, “os sete pecados capitais, luxúria”, é um tema, agora não me disseram o que eu devia fazer, não foi aquele troço, “faça assim ou assado”. Mas mesmo assim... Não vou dizer que eu repudie, porque se eu faço eu não tenho problema de repudiar, mas é menor, não é? É menor.

Eu tinha publicado *A verdade de cada dia*, um filho rejeitado, que é um livrozinho que tinha ganhado um prêmio, Manuel Antônio de Almeida...

Marina: *Rejeitado pelo senhor?*

Cony: Rejeitado por mim, é um pouco. Eu gosto, mas não trabalhei muito nele. Mas, quando eu terminei *A verdade de cada dia*, eu fiquei esperando o resultado do prêmio, porque já tinha tido *O ventre*, que também era para ter sido premiado, aí não foi, então eu fiquei esperando, “vamos ver o que vai acontecer”. Aí comecei a fazer um diário, um diário – eu, eu, eu, eu –, contando minha vida, na Ilha do Governador, minhas filhas, meu mundo... Aí saiu o resultado, e eu ganhei o prêmio. Ganhei o prêmio, mas aí tinha – eu me lembro –, tinha 88 páginas de um diário, da minha vida na Ilha.

Marina: *Ah, porque o senhor morou mesmo na Ilha?*

Cony: Ah sim, morei na Ilha. Ali, os lugares, a pedreira, os personagens, o Mixole, o Seu Amadeu, tudo isso existe, era a minha vida mesmo, minha vida, minhas namoradas, meus amigos, a vida que eu tinha naquele tempo. Alguns episódios, então, são inteiramente [iguais]. Apenas o seguinte, eu tirei a primeira pessoa, que era eu – eu já tinha feito dois livros na primeira pessoa – e botei na terceira pessoa. Quando eu estava

⁵⁹ Referência aos contos que escreveu para antologias, as duas primeiras editadas pela Civilização Brasileira e a terceira para a Francisco Alves.

no meio do livro, já fazendo um diário, eu não estava pensando em nada trágico, o que acontecer, aconteceu, eu registro. Mas eu disse, para fazer o romance, precisa acontecer algo... Aí [foi algo que] não aconteceu realmente [na realidade do escritor], mas aí eu pensei, aquela frase, “Deu ladrão na rua”, acho que vou trabalhar o ladrão, aí para trabalhar o ladrão, botei uma porção de crimes dele, mas aí eu tinha que explicar quem era o ladrão, aquele troço, “quem era o ladrão?”, aí eu fui, fui, botei coisas, e aí eu chupei, literalmente, aquele troço do Sartre...

Marina: *Qual?*

Cony: [tentando localizar um antigo exemplar de *Tijolo de segurança*] Aquele que tem uma capa do [Eugênio] Hirsh, tem umas estátuas, andando. Essa cena está no Sartre, inteirinha, ele apavorado, ele apavorado com aquelas estátuas, “lá vem elas, lá vem elas!”, a mulher então ia, dava umas injeções nele, mas o pavor dele pelas estátuas... Isso é um conto do Sartre, isso está no *Muro*, é o “Erostrato”, eu chupei tudo, a parte final dele e tal...⁶⁰

Só que aí que vem essa coisa, e ele [Cláudio, de *Tijolo*] não tem noção do que faz, só tem noção quando vê que o pé dele está sangrando.

Marina: *Porque ele é meio um sonâmbulo, mas mais que isso...*

Cony: Não é bem um sonâmbulo *clássico*. Ele é uma personalidade – não vou dizer dupla, porque aí seria uma coisa muito vulgar –, mas é muito estranha, em que há pedaços, em que ele, mesmo não dormindo, mesmo ele lúcido, ele absorve uma outra personalidade... Não é um médico e o monstro, ou melhor, é um médico e o monstro, mas a diferença é que em *O médico e o monstro*⁶¹, o Dr. Jekyll, para se transformar em Mr. Hyde, toma aquele troço que ele inventou e se transforma no monstro; mas o meu personagem não toma nada, é a própria vida, ele, sem nenhuma interferência química, de laboratório, nada disso, apenas ele, mentalmente, no laboratório mental dele, sem tomar nada, transforma-se no monstro. Essa é a diferença fundamental.

[Pausa na gravação]

Marina: *Há um momento no Pessach em que a Ana Maria fala para o pai que algumas pessoas diziam que ele escrevia como o Miller, aí ele [Paulo Simões] fala para ela, “é complicado dizer, mas não é verdade...”*

⁶⁰ Ao longo da conversa, não conseguimos recordar o nome correto do conto aqui referido por Cony. Na realidade não se trata de “Erostrato”, mas de outro conto da coletânea *O muro*, de Sartre, publicada originalmente em 1939 (*Le Mur*), “O quarto”, cujo protagonista, Pierre, teme estátuas que vêm lhe visitar, em sua loucura, dentro de seu quarto.

⁶¹ *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, foi publicado em 1886.

Cony: Não, mas tem, o Antônio Olinto, quando escreveu sobre *O ventre*, o meu primeiro livro, aliás está neste folheto sobre *O ventre*⁶², tem um artigo dele em que ele cita o Henry Miller.

Marina: *E o senhor leu Miller, gostou?*

Cony: Eu li *Os trópicos*⁶³, mas achei muito... é até uma palavra difícil, “datado”. Aquela fase dos americanos. Porque, as primeiras gerações americanas não tinham essa fascinação pela França. Depois da Primeira Guerra Mundial, na qual os Estados Unidos entraram, veio aquela geração de [Francis Scott] Fitzgerald, [Ernest] Hemingway, [William] Faulkner, e sobretudo Miller, e também os que foram para os russos, então [George] Gershwin foi estudar com o [Maurice] Ravel. Houve uma espécie de *boom*, Paris ficou na moda. E o Miller está dentro disso, mas, enquanto o Hemingway, o próprio Fitzgerald, o Faulkner, os demais se desvincularam, o Miller ficou naquele estilo; mas é um grande romancista. E tem alguma coisa pelo lado, digamos, escatológico.

Marina: *Há uma dissertação sobre o Pessach, da UFMG, de Belo Horizonte, Lélia Parreira Duarte, em que ela fala de uma relação deste romance com um romance do Gide...*

Cony: Do Gide eu li *Os moedeiros falsos* e *O imoralista*.

Marina: *Ela analisou Pessach pensando também na ideia de que o romance que a gente lê espelha o romance do próprio Paulo Simões...*

Cony: Mas é uma referência muito pequena, não é?

Marina: *Agora, ela trabalha também um negócio que a Daphne Patai trabalha também, a analogia do Êxodo...*

Cony: Por causa do nome, Simões.

Marina: *Mas acho que não é só isso. Quando eu reli [o romance], fui encontrando elementos, como se a trajetória do Paulo estivesse em analogia ao chamado recebido por Moisés.*

Cony: Permita-me contradizer. Basicamente, a figura de Moisés – digamos que seja tudo inventado, que seja somente ficção –, mas é a figura de um legislador, de um homem que cria uma moral, moral essa que depois vai para o Ocidente, os Dez Mandamentos. O Moisés era considerado um líder do povo. Ao passo que o Paulo não

⁶² Referência ao livro comemorativo dos 50 anos de *O ventre*, publicado pela ABL.

⁶³ Referência a dois livros do escritor norte-americano Henry Miller, *Trópico de Câncer*, de 1934, e *Trópico de Capricórnio*, de 1939.

é, a gente não tem essa percepção, ele é complacente (risos), a história que ele tinha que escrever era a biografia de um bidê complacente. Outra coisa: Moisés foi uma pessoa que se irritou quando viu...

Marina: *Mas e a cena do estupro, para mim é a partir dali que ele acaba se vinculando com as pessoas. Eu vi como uma...*

Cony: Isso é verdade. Aquela cena, isso tem realmente, ele está naquela fase em que está recusando, está ali porque não pode fugir; tiraram o carro dele, arrancaram o distribuidor, ele não pode sair, não pode fugir. Ele não sabe bem direito onde está, em que lugar do País está, tudo muito estranho. Então ele está aceitando aquilo, mas de muita má vontade. Mas, não está irritado ainda. Mas depois daquilo... Mas não é uma reação política, é uma reação muito humana. Porque ele praticamente não faz nada, ele continua seguindo o rio, seguindo as limitações dele.

Marina: *Mas é uma...*

Cony: O que eu dou para o Paulo, que é muito importante isso, é aquela oportunidade que ele teve de fugir, de sair daquilo, e ele não saiu. Ele podia fugir, ele chegou na fronteira do Uruguai, ele podia, bastava atravessar! A fronteira, o lugar que eu localizei, eu estive lá. É um rio raso, não é exatamente o mar Vermelho, mas é um rio raso que você atravessa a pé. Como o Rubicão, também, em alguns lugares você atravessa a pé. Ele poderia ter pulado, estaria livre. Mas aí ele voltou. Agora o Macedo não, no Macedo eu joguei mais a figura de Moisés, um gigante, grande.

Marina: *Mas, até o que a Dapne mostra, ela vai trabalhar com a ideia de prefiguração, de que esta analogia [Paulo/Moisés] é que dá a pista pra gente ler o que vai acontecer com o Paulo, mas, ao mesmo tempo, como o Paulo é profundamente irônico, então ele acaba despistando o leitor, fazendo pensar “será que tem a ver mesmo?”*

Cony: Mas tem um artigo, antes de haver essa onda toda contra o livro, que toca o perdido diante daquelas opções que se ofereciam: de um lado o comunismo, subversão, Jango, Brizola e do outro, Castelo Branco, Lacerda. E ele, indeciso – indeciso não, ele é o bem complacente, o bidê complacente –, e de repente é mergulhado à força, dentro desse mundo; que seria também o caso do Moisés, que seria o filho do faraó e resolveu liderar aquela revolta... Daí que eu ache que o nome “Pessach” é para mim importantíssimo. Quando eu vi a tradução mexicana, escrevi à editora, porque eles tiraram o “Pessach”, deixaram apenas *La travesía*. E eu acho “Pessach” importantíssimo, embora seja uma palavra de pouco uso, que só os judeus conhecem.

Aliás, tem uma transposição que deu “Páscoa”. Mas a Páscoa cristã não tem esse sentido, é a ressurreição de Cristo, é a liberdade, Cristo libertou o homem do pecado original. Ou seja, o Moisés libertou o povo hebreu, para o deserto. De maneira que eu acho importantíssimo, eu ainda vou escrever para esta editora mexicana e... Mas qual a passagem que você mais gostou do texto?

Marina: *É tão difícil localizar agora, mas um detalhe que agora me vem e que acho interessante, pois não está somente aí, são esses personagens com esse tremor nas mãos, que aparece inclusive no Cláudio, que precisa fazer algo com as mãos... Gosto, bastante, da visita que ele faz à Laura, do final...*

Cony: É meio épico, não? Inclusive a linguagem, “o estupor da autora”, coisas que eu não uso nunca, eu não uso nunca essa linguagem solene, épica, tal, o final ficou solene.

Marina: *Mas eu lembro, da primeira vez que eu li, pensei: espera aí, o que aconteceu, mesmo? Ele atravessou ou não a fronteira?*

Cony: Você leu quando, a primeira vez? Foi da Companhia das Letras, né?

Marina: *Foi, foi quando estava fazendo a pesquisa [de mestrado]... Eu gosto das passagens em que eles estão fugindo...*

Cony: Eu sou muito de – você viu bem esse lado –, eu sou muito de “caco”. Eu escrevi domingo passado, uma crônica na *Folha*, tinha havido o primeiro debate entre os presidenciáveis, o pessoal fala sobre tudo isso – transposição do rio São Francisco, enriquecimento de urânio, e tal –, mas não fala exatamente a pessoa do candidato. E eu, nessa crônica, falo de um candidato que apareceu no programa [político] fritando ovo, e relaciono a um caso que vivi, eu terminei [a crônica] abruptamente assim: “Uma vez, conheci uma moça e perguntei, eu me aproximei dela ‘qual é a cor da sua escova de dente?’. Colou. Tempos depois, tivemos um filho”. Eu não falei sobre a Lua, a estrela, Pablo Neruda, Vinicius de Moraes, não fiz nenhum charme em torno de temas, coisa e tal. Eu falei – e foi verdade isso –, vi a moça, eu olhei para ela, tomando um chope, e falei: “Qual a cor da sua escova de dentes?” “A minha é de cor azul, a minha é branca e tal...” Aí, tempos depois, nós tivemos um caso, e tivemos um filho.

Realmente, o que interessa muitas vezes é um detalhezinho pequenininho. Eu gosto muito desses cacos, gosto muito dos meus cacos. Quando eu não consigo botar um caco, estou fazendo o texto, e o texto está correndo, de repente eu paro e falo, “não, espere aí, estou exagerando muito”, aí eu boto um troço que não tem nada a ver com a história, completamente louco (risos), entendeu? Meus cacos!

Marina: *[inaudível]* Mas acaba sendo parecida, parecem haver sido construídas em paralelo *[personagens Laura/Vera, de Pessach]*, o Paulo inclusive, olhando para a Vera lembra da Laura.

Cony: Mas eu falo pouco da Laura...

Marina: *Fala pouco, mas é significativo. Tem aquela cena muito esquisita, ela está casada com aquele outro cara que bebe pra caramba [Luís], que é halterofilista...*

Cony: Bom sujeito, bom sujeito – no sentido pejorativo, claro. Pra mim é (risos)... Quando eu quero definir alguém, é um bom sujeito (risos).

Marina: *Mas ela acaba voltando para a casa do cara, como a Vera em relação ao Macedo...*

Cony: Agora, o Macedo para ela é o Moisés, não de forma erótica, sexual, mas a Vera tem uma admiração por ele, é o líder, o homem forte, é o herói, é o Macedo. Ele morre com umas granadas, na estrada... Eu gosto da figura do Macedo.

A única coisa que a Vera tem. Interessante, quando eu fiz o livro, o primeiro leitor foi Paulo Francis. Ele logo falou: “Eu conheço essa mulher, você definiu na Vera a figura da ‘megeira da corte’: calcanhar sujo, filha de embaixador, de gente boa, mas que estava metida na guerrilha”. Ela não tinha nada que fazer na guerrilha; ela conhecia vinhos, ela era viajada, mas estava ali naquele submundo, não por atração sexual, mas atração intelectual – social no caso.

Como no *Terra em transe*, do Glauber Rocha, *[Pessach e o filme de Glauber]* são muito parecidos, são intelectuais que entram na luta armada, no *Terra em transe* é o poeta, o Jardel [Filho]... O erro do garoto ali *[personagem Paulo Martins, do Terra em transe]* é esse, na medida em que ele optou pela guerrilha, ele estava sempre cobrando, mas, quando assumiu a luta armada, acabou o problema dele. Não é discutir se ele estava certo ou errado, mas na minha tese, o homem não tem solução. Minha tese geral é sartriana, o homem é um absurdo. Como seria a Nona Sinfonia de Beethoven feita por uma pedra? Coisa de maluco, né? (risos) Eu gosto, eu gosto muito dessas coisas... *Épater le bourgeois, épater.*

Marina: *Até tem aquele texto da Revista Civilização Brasileira, não é?*⁶⁴

Cony: Exatamente, eles tiveram essa noção, mas depois, com as continuidades, viram que não era exatamente, já não tem mais...

Marina: *Agora já O ventre era amoral, obsceno, chocante, ainda hoje impressiona...*

⁶⁴ Referência ao ensaio de José Augusto Carvalho, “O submundo de Cony”, publicado na *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n. 9 e 10, p. 137-46, set./nov. 1966.

Cony: Mas já trai, por exemplo, algumas maneiras minhas, essa afetividade, no *Ventre*, do Zé Severo com a Helena, que desde criança ele amava, e no entanto eles nunca chegaram a uma realização e ainda mais, ele para de ficar com ela, quando estava grávida, e fica com o filho dela. Essa não consumação desse amor – no *Romance sem Palavras*, a Iracema, o narrador com a Iracema, e vê que tem outro na história, que ele não podia suspeitar... Isso daí é muito meu. O pessoal vai dizer: “Mas como?! Ele tinha uma fazenda vizinha, depois era cunhado, depois foram para o interior, para uma cidade chamada Desengano...” – eu não perdoei nem o nome da cidade, mas existe uma cidade assim, no ramal para Minas Gerais...

Marina: É, eu descobri... (risos).

Cony: É uma coisa pequenininha, perdida, tem o trem que passa. Eu recordo muito do João Cabral de Mello Neto: “banco”, “cadeira”, “sol forte”, “melancolia”, “felicidade”. Termos abstratos ele não usa, ele usa as palavras concretas. Eu já penso diferente. Acho que essas palavras, por serem abstratas, são comuns a todos. Você pode usar “cadeira” e outras palavras concretas que, embora sejam coisas concretíssimas, embora não sejam abstratas, são passíveis de várias leituras. Você lê uma cadeira diferente da que eu li, daquela cadeira ali. O “pão”, eu gostei do pão você não gostou, o “café”... Agora, se eu falo “melancolia”, ou “você está melancólica hoje”, a gente entende. Sem entrar nos detalhes, mas a gente sabe o que é, uma coisa comum a todos. Não tem duas leituras. Mas as coisas concretas têm. Essa a distinção que eu faço, embora, evidentemente, física. Discordo muito dele.

Marina: *Mudando de assunto, o que o senhor acha dessa ideia do Mário da Silva Brito, para quem suas obras, em seu amoralismo, são em realidade moralistas?*

Cony: É um lugar comum, até. Esses autores malditos. Depende do tipo de moralismo. Nelson Rodrigues, o vulgo acha o Nelson Rodrigues um imoral, só tem doença, tarado, mas, hoje, a crítica mais séria o considera um grande moralista, e, até certo ponto, é. Embora seja um lugar comum, realmente, toda pessoa que toma uma atitude, mais ou menos, radical, no fundo, é moralista. O Rabelais, que é fabuloso, o [Jonathan] Swift, [Laurence] Sterne, Machado de Assis também. Mas, no fundo, depende do tipo de moralista. Não é aquele moralismo, digamos assim, de púlpito. É aquele que diz que a sociedade podia ter uma ordem diferente da que tem, que os valores da sociedade são hipócritas, sobretudo hipócritas. E na medida em que você agride essa moral, e você vira amoral, você no fundo... O Carpeaux, no prefácio ao *Antes, o verão* – geralmente meus romances não têm prefácio, mas o *Antes, o verão* tem –, tem uma ideia muito boa,

eles rezando, pedindo, melhoria da humanidade, tal, depois de um certo tempo, cansados de não ser escutados – frase do Carpeaux –, *cansados de não ser escutados*, entravam a blasfemar, isso é raro, mas existe, é uma doença, a acédia...⁶⁵

Marina: *Sobre a melancolia, O [Moacyr] Scliar tem um livro, não me recordo o nome agora, que tenta reconstituir a história da melancolia, em que fala sobre isso...*⁶⁶

Cony: Eu conheço, muito bom aquele livro, muito bom mesmo! O Scliar é meu amigo, vou estar com ele agora, é meu amicíssimo. É preciso, eu faço sempre uma distinção: eu não sou nostálgico, agora, melancolia eu tenho, melancolia eu tenho, bastante; que, até certo ponto, se aproxima da acédia, só que a acédia é mais violenta, mais radical, a acédia é quando você começa a blasfemar. De todas as coisas espirituais e materiais, você vê... Eu gostaria muito de ser o Cura d'Ars [São João Maria Batista Vianney] – “Senhor, livrai-me deste filho da puta” (risos) –, que é o único padre secular que foi canonizado... O padre secular – secular é o que não é de uma ordem religiosa – franciscano, jesuítas, dominicanos, esses são padres regulares, esses têm muitos santos; padre secular não, padre secular vai para o mundo, está no meio da geleia geral que é a sociedade. O sujeito era burro, não sabia latim, fizeram uma... naquele tempo não se podia, e estava havendo guerra em Paris, a França precisando, mas nem o Exército quis ele, só um bispo mesmo disse: “Ninguém quer saber da cidade, manda ele para lá, mesmo sem saber nada!” (risos) E ele sai com essa. E ele foi canonizado, fazia muito milagre, fazia realmente milagre⁶⁷.

Agora, glaucoma era um fato. No Hotel Hilton do Cairo, eu fui reclamar de um negócio [referente à higiene do lugar], e o camarada, de *smoking*, lambendo uma mosca, depois de ver aquilo, eu disse, não dá para falar nada (risos). Então, esse glaucoma – isso agora, eu estive no Cairo em... Então não só limpava, tirava o pus, mas também alguma coisa química do cuspe ou da terra, que aliviava o glaucoma, a pessoa passava a ver, mal mas via, e era tido como milagre. Então tudo quanto é milagre, do próprio Cura

⁶⁵ No prefácio a *Antes, o verão*, diz Carpeaux (1964, p. VIII): “Esses cinco romances [até então publicados] de Carlos Heitor Cony são mais que um protesto contra os lugares-comuns da teologia moral. São um curso completo de antiteologia antimoral. O diagnóstico indica aquela doença dos monges medievais que, cansados por tanto rito mecanizado e tantas rezas não escutadas por ninguém, começaram a blasfemar: a acédia”.

⁶⁶ O nome do livro de Scliar é *Saturno nos trópicos* – a melancolia europeia chega ao Brasil (São Paulo: Companhia das Letras, 2003).

⁶⁷ Em *Da arte de falar mal*, a segunda crônica é justamente sobre o Cura d'Ars, “O santo que disse palavrão” (CONY, 1963, p. 5-7). Anos depois, a coletânea de contos e crônicas *O abominável umbigo do curador de resíduos* (Cony, 1977a, p. 45-9) republicou-a, com o mesmo título e conteúdo quase idêntico – a diferença é que o palavrão, no começo dos anos 60, fora apenas sugerido, e no final dos 70 já foi explicitado.

d'Ars, os milagres atribuídos a ele são milagres discutíveis, agora essa do demônio, realmente, foi genial. A ingenuidade deles, tem uma de São Francisco muito boa. Eu não gosto de São Francisco, mas ele tem uma [história], ele estava rezando na capela, e correndo, e esperando a igreja cair... Cristo queria que São Francisco de Assis entrasse no movimento para revitalizar a Igreja, mas ele entendeu errado, entendeu que a igreja [o prédio] ia cair mesmo (risos)! Quer dizer, essas gafes, eu acho... eu me aproximo deles. Mas em Cristo não há. Há uma teoria de que Cristo passou 13 anos, até a vida pública dele, aos 30, ele passou exilado, [inaudível] não só a tradição judaica como a tradição grega, que dominava então os intelectuais, e realmente ele revolucionou um pouco essa coisa.

Marina: *Queria agora perguntar uma outra coisa, o senhor costuma se aproximar de bastante seus personagens, e...*

Cony: Todos os livros, de qualquer um... Só em casos, assim, de romances históricos, mas tem sempre um personagem que é – é como aqueles pintores espanhóis, que faziam uma porção de personagens, painéis grandes, botavam uma porção de personagens, tem sempre um personagem que é a cara do próprio pintor, um retrato do pintor, um deles acaba sendo ele mesmo. E no romance é a mesma coisa, tem sempre um personagem, uma cena, que é clone do autor.

Marina: *Mas, no caso, o senhor até brinca com isso, joga um pouco com isso, que sempre acontece com todo escritor. Quando fez a revisão do Pessach colocou o dia do aniversário do Paulo sendo o mesmo dia. Enfatizando ainda mais isso.*

Cony: Sim, tem livros que são altamente autobiográficos, mas no *Pilatos* não tem isso.

Marina: *Mas, eu queria perguntar um pouco mais da sua relação com esses personagens. No Balé branco o senhor fala “eu os condeno a uma crueldade maior”. Existe simpatia por esses personagens, como que é isso?*

Cony: Não necessariamente. [Inaudível], depois de ler meu livro, falou assim: “Nunca conheci ninguém que desprezasse tanto o pai quanto você. Seu pai, realmente, você despreza o seu pai, você acaba com seu pai e com a paternidade em geral...” E o livro, realmente, é um desprezo ao pai. No entanto, o pessoal diz: “Botou o pai...”, na edição francesa então está “o maior elogio, desde o tempo do Chateaubriand ninguém escreveu sobre o pai tão bem”, isso está na edição francesa da Gallimard, tomaram aquilo como um hino de amor ao pai. E não é.

Marina: *Eu acho que é uma coisa misturada, acho que tem uma repulsa e uma admiração. Mas ele acaba sendo um personagem que cativa, não tem jeito.*

Cony: Não, mas a raiva que eu tinha dele... Tem um episódio que eu não botei no livro. Um dia, eu estava no ônibus e só tinha um lugar vazio, lá atrás e eu fui lá pra trás. Eram dois e dois [bancos, na última fileira], e eu fiquei no meio aqui, bem à vista. Dois ou três pontos mais adiante, meu pai entrou. Entrou, e nesse ponto, num banco lá da frente, perto do motorista, já tinha saltado uma mulher. Tinha saltado uma mulher, então meu pai entrou, olhou pra mim, olhou para ver se tinha outro lugar vazio, e me viu, aí sentou, virou-se pra trás e ficou falando comigo: “Seu irmão teve mais uma gonorreia! Esse camarada não toma juízo, vou fazer vasectomia nele, porque ele vai engravidar as empregadas. Aliás, a Isaura – que era nossa empregada – está roubando a gente, eu deixei 100 reais lá com tua mãe, e ela não me deu troco nenhum, e não comprou quase nada...” E foi falando, falando, e me deixou vermelho, os passageiros todos rubros. Depois ele me falou: “Você sabe que tua mãe tem uma vesícula avariada. É preciso levá-la ao Nelson – que era o nosso médico –, eu acho que ela não vai escapar da faca. E o problema é que eu estou sem dinheiro para fazer a operação!” Ele ficou a viagem toda falando comigo, só ele falando, e coisas assim íntimas, a gonorreia do meu irmão! A vergonha que eu senti! Eu não botei essa cena [no *Quase memória*].

Marina: *Mas, ao mesmo tempo, isso...*

Cony: Ah sim, revela um grande tipo, é um grande tipo, não há dúvida nenhuma. Mas é um tipo que me envergonha muito. E outros detalhes, besteiras que ele fez. Eu estava no CPOR [Centro de Preparação de Oficiais da Reserva], e estava muito gripado, então não me deixaram entrar, e ele criou o maior caso! Aquela cena que eles vão a Urucânia, atrás do padre que fazia milagres, ele criou o maior caso que terminou nos jornais! Uma coisa assim...!⁶⁸

Marina: *É aquela coisa. É um tipo pra gente olhar, mas conviver com a pessoa é duro.*

Cony: E ser filho dele é ruim! (risos)

Marina: *Mas queria também, aproveitando, perguntar sobre o Dos Passos, que é um homem de muitas ideias, como o personagem do pai de Quase memória.*

Cony: Ele, basicamente, é um fascista. Todos esses personagens eram de esquerda. Eu coloquei esse, mas é um cretino.

Marina: *É um cretino, mas ele tem uma qualidade. Na hora em que matam o Otávio, ele fica profundamente indignado.*

⁶⁸ Episódio da romaria atrás de padre Antônio, em Minas Gerais, narrado em *Quase memória* (CONY, 1995, p. 45-56).

Cony: É um personagem mais complexo. Ele tem uma técnica literária furada, mas eu usei propositalmente... Um personagem que não tem nada e faz três contos, e três contos muito bons. Eu gosto muito desses contos, aquele da Mafalda, eu gosto muito daquele conto. Eu gostaria muito de fazer um romance inteiro daquele jeito. Porque o romance de capa e espada tem sempre o espanhol que faz coisas terríveis, e não só o que ele faz que é terrível, mas principalmente aquilo que se espera dele (risos), isso eu gosto muito.

Marina: *Para finalizar, e aproveitando o gancho, alguns críticos qualificam o Pilatos como um romance picaresco, o que o senhor pensa a respeito?*

Cony: Esses rótulos são muito simplistas e generalizantes. Picaresco é *Dom Quixote*, [As viagens de] *Gulliver* é picaresco, *Robinson Crusoe* é picaresco. É chato citar isso. Até certo ponto, eu aceito. Mas, *A verdade de cada dia*, não. O *Pilatos* tem alguma coisa de picaresco..., mas eu prefiro qualificar de uma fantasia. Como várias composições de Mozart, como “A flauta mágica”; ele teria ligações com a maçonaria, e essa seria uma fantasia. E o *Pilatos* seria uma fantasia. Também tem uns elementos picarescos.

Rio de Janeiro, RJ, 15 de dezembro de 2010

Marina: *Considero muito importante um aspecto que queria aprofundar, que a gente chegou a falar na conversa anterior. É algo muito presente nas suas obras, não só nesses dois romances em questão, Pessach e Pilatos, mas em vários, desde O ventre, que é esse conflito entre busca de liberdade, ou sensação de liberdade e sensação de aprisionamento dos personagens. Nessa conversa anterior, a gente acabou entrando um pouco na prisão mais até em sentido mais literal. O senhor comentou que quando estava preso, sentiu que estava no lugar que queria estar. Independente dessa prisão literal, que também aparece algumas vezes, como no Pilatos, no Matéria de memória... Mas tem uma prisão metafórica que aparece muito constantemente. Muitas vezes, as relações familiares, amorosas, são vistas como uma espécie de prisão também. E a liberdade parece ser uma busca dos personagens, mas uma busca meio encoberta, até para eles. Como se eles a quisessem mas acabassem escolhendo por esse estado mais aprisionado, que é mais cômodo – aparece muito isso, “por comodismo, confortável”.*

Então eu queria conversar um pouco, para o senhor, o que é essa liberdade, ela é um estado...?

Cony: No *Ventre*, meu primeiro livro, tem uma citação, que eu não cito, do André Gide, em que eu digo – é meu primeiro livro – mais ou menos o seguinte: “O pior da liberdade é que, quando a gente chega a ela, não tem nada a fazer com ela”. Essa frase não é textual, mas é uma citação do Gide, que foi do Partido Comunista, homossexual, e um grande romancista, não há dúvida nenhuma, um dos grandes romancistas da França do século XX. Agora, eu senti muito isso pelo seguinte, a liberdade é sempre uma aspiração, uma aspiração interior, carnal, fisiológica, pancreática, figadal – liberdade. Mas, uma vez obtida a liberdade, a gente fica sem... É aquela história do chamado... Quando você argumenta: “Por que é que Deus, sendo todo poderoso, fez o homem tão infeliz?” É, mas deu o livre arbítrio, esse livre arbítrio é que é a liberdade. O homem foi criado para poder escolher o que vai fazer. E daí, então, mais responsabilidade, porque a liberdade implica uma responsabilidade muito grande. O sujeito é obrigado a fazer alguma coisa e não sabe o que fazer. E se fizer pode fazer errado. Não só não sabe o que fazer, como corre o risco de fazer errado, e também fazer uma coisa que parece certa, e mais tarde ver que fez errada. A liberdade é uma coisa muito problemática.

Já a prisão tem essa transferência para a circunstância de o sujeito não estar livre. A gente pode sentir isso, por exemplo, do ponto de vista não pessoal, mas do ponto de vista intelectual, quando há uma escolha fácil, como durante a Segunda Guerra Mundial: não havia escolha, era certo. A gente sabia perfeitamente onde estava o certo e o errado. Onde estava a liberdade e a prisão. O que era justo e o que era injusto. Foi, talvez, em termos universais, a última, pelo menos a última vez em que houve isso. Por exemplo, a questão do Oriente Médio, do Irã, qual é o certo? A gente não sabe qual é o certo. Mas lá não [durante a Segunda Guerra], estava nítido o que era o bem e o que era o mal. Aí deu uma certa tranquilidade, no sentido de eu “estou torcendo pelo lado certo”. Não havia aquela angústia. Havia angústia de perder, mas não de acertar, não da escolha.

Quando a gente estava na prisão, no período da ditadura, a gente sentia, não de forma tão aguda quanto durante a Segunda Guerra Mundial, mas de uma forma bastante nítida, o certo e o errado. Quando eu estava na prisão física, eu sabia exatamente que estava onde devia estar. E não podia fazer mais porque não tinha condições, mas eu estava certo, eu estava no lugar certo. Se eu morresse naquela ocasião, estava morrendo cumprindo um destino libertário, um destino humano, humanístico. Então dá essa

sensação de... preso, mas a prisão, paradoxalmente, inclui uma liberdade. Em outros casos, por exemplo, no caso da família, no caso do amor. Você está preso pelo amor, uma paixão. Então, tudo fica funcionando em função daquela prisão, do amor. Você tem aquele caso do *Balé branco* – vou citar a mim mesmo (risos). É um pianista, de 48 anos, apaixonado por uma professora, de 22, 23 anos. E ele não falava em outra coisa: Marlene, Marlene... era um chato, eu pinto ele como um chato, o Geraldo. Só falava nisso, o vestido vermelho. Ela morava no Meier, e ele chegava ao ponto de subir numa árvore para ficar vigiando a hora que ela chegava. Até que acabaram, acabaram porque ela casou com outro. Aí, passei um tempo sem vê-lo, quando fui encontrá-lo, ele estava preocupado porque o encanador foi consertar o ralo do apartamento dele, que estava entupido, mas deixou o ralo entupido... No tempo dos seis ou sete anos em que ele ficou apaixonado pela Marlene, os ralos não entupiam, o mundo funcionava perfeitamente! Porque o mundo estava concentrado naquela paixão: Marlene saiu, botou um vestido vermelho – tinha um significado importante o vestido vermelho. Agora, quando aquela prisão desapareceu, ele então ficou aberto a todos os problemas, a todas as contingências da vida. Então era o cachorro que estava doente, a mulher, era o dinheiro que não chegava... E, sobretudo, naquele dia, ele estava preocupado com um ralo! Há dois anos atrás a casa podia soçobrar e ele não... Então a prisão também é o amor, a família, pelos valores, a religião também... Em tudo, há uma escala, uma gradação na prisão. Evidente que a prisão, prisão mesmo, é que se diz, é a político-ideológica. Também, se você for pensar: uma pessoa que abraça uma ideologia, seja uma ideologia de esquerda ou de direita, fica presa. Aí fica tudo certo. Agora nem tanto, mas no auge do comunismo, da União Soviética, os comunistas de todo o mundo eram felizes, porque eles sabiam o que fazer. Aquela perplexidade que nós temos: onde estamos, onde estou, quem sou, para onde eu vou... estava tudo respondido, porque a finalidade do homem, a finalidade da sociedade era fazer um mundo igualitário. Tinham um ideal. Era uma forma de prisão.

Agora, do ponto de vista físico, realmente, eu senti, senti mesmo, uma sensação muito boa, sobretudo no dia do AI-5. Eu já tinha sido preso outras vezes, mas não de forma tão nítida, entendeu? Eu tinha sido preso porque tinha feito por onde. O primeiro processo mais sério foi o que o Costa e Silva moveu contra mim pela Lei de Segurança Nacional, isso eu não sentia, eu fiz por onde, estou preso aqui porque chamei o general de imbecil. Outra vez, porque fui pra rua protestar contra o Castello Branco com os outros colegas. Agora, no 13 de dezembro de 68, eu não tinha feito nada; eu já estava

fora do jornal, não fazia parte de nenhum partido, de nenhuma facção. Estava até namorando, passei o dia todo namorando, cheguei tarde em casa naquele dia porque passei o dia com a namorada, que depois veio a se tornar mãe de um filho meu. Quando cheguei em casa, fui preso; nem sabia do AI-5, nem ouvi. Sabia que havia crise, porque tinha estado na véspera na casa do Marcito [Márcio Moreira Alves], que tinha feito aquele discurso, e tínhamos todos aconselhado ele a fugir, para não ser preso. Mas eu não tinha nada a ver. Então, passei o dia todo namorando, a noite, jantei, fumei meu charuto... Quando cheguei em casa, fui preso.

Mas, depois da circunstância física da prisão, que foi chata, botaram um capuz em mim... Mas, uma vez na prisão, tinha um companheiro de cela, que era o Joel Silveira, que estava com uma gripe muito forte até, mas, um dia depois, dois dias depois, passada aquela surpresa de ter sido preso, uma certa revolta, eu fiquei pensando: *eu estou certo*. Estou aqui porque sou um menino mal comportado na sala de aula, que é expulso da sala de aula, estou de castigo. Não fiz nada, especificamente, para estar preso aqui, neste momento. Mas, afinal de contas, sou considerado um elemento, pelas forças que estão dominando o País, dominando a política, a mídia, e coisa e tal, essas forças me consideram um elemento mau. Lá no seminário nós tínhamos um nome para dizer... Um menino mal comportado, eu sou um menino mal comportado que foi para o castigo. Como no seminário; ia para um canto e ficava lá, e não podia olhar, ficava olhando para a parede o tempo todo, chamava “eu estou de castigo”. Aí eu senti, mas sinceramente, digo isso sinceramente, passou muito tempo, de 68 pra cá passaram-se vários anos, mas, eu me senti muito bem, eu me senti importante até. Eu sou importante, eu sou um menino... tem um nome para isso... um menino mau, um perverso que tem que ser afastado dos outros, não posso participar da sociedade. Logo, eu estou *certo*. Aí eu me senti, realmente... Liberto não, mas justificado. Uma das poucas vezes na vida em que me senti justificado (risos)!

Marina: *Até porque, nas suas obras aparece bastante esse conflito da escolha: se o que eu estou fazendo aqui é o que eu deveria estar fazendo mesmo, pelos personagens. Se eu não deveria estar fazendo outra coisa, não só no sentido político.*

Cony: No fundo, é chamada opção entre o bem e o mal. Embora eu não aceite muito essa dicotomia, porque o bem e o mal tem disfarces, algumas coisas são misturadas, não são coisas muito estanques, o bem e o mal é muito complicado. Mas em certos momentos, como na Segunda Guerra, torcer pelos aliados, sofrer pela causa boa, dá uma certa... uma certa integração. Como hoje, por exemplo, agora estou conversando com a

Marina, uma estudante, que está fazendo doutorado; ontem fiz fisioterapia, fiz a crônica para a *Folha [de S.Paulo]*, isso tudo, eu sou livre para isso. Isso é liberdade mesmo? Aí entra a dúvida, a eterna dúvida. Ao passo que a prisão elimina a dúvida.

Há também um tipo de prisão, uma pessoa que assassina a outra, aí é diferente. Mas no caso da prisão ideológica, ou no seminário mesmo, a prisão religiosa. Nas ordens mais rigorosas, beneditinas, franciscanas, os padres vivem em comunidades, alguns fazem até voto de silêncio.

Marina: *Isso é uma loucura, não?*

Cony: Loucura não. Eu conheci na Itália, fui visitar um convento na Itália em que, excetuando-se o frade, o irmão leigo, ele nem era frade – era um empregado da comunidade, recebia pessoas de fora, mas usava hábito e fazia serviços –, todos os frades, além dos votos de castidade e pobreza, faziam votos de obediência e silêncio. Então eu passei por várias celas, geralmente todas elas tinham um jardimzinho, alguns até já tinham feito a cova para mais tarde. E tudo em silêncio. E passei por uma cela – eram celas abertas –, tinha um fradezinho e meu acompanhante falou, baixinho: “Não fala, não”. Eu disse: “Mas eu estou falando com você”. “Não, não fala não, porque ele bate com a cabeça quando ouve voz humana”. Ele ouvia a voz humana e... Aí você vê o tipo de prisão em que ele estava. Agora, uma prisão que o bastava, entende? Talvez tenha sido o homem mais feliz que eu vi na minha vida (risos)! E isso tudo dependia de uma vontade dele, de um ato de vontade dele. Ele podia sair dali e ser cantor de cabaré, era italiano, mas ele tinha escolhido o silêncio e desabituou ao som da voz humana. Os pássaros tudo bem, ouvia, trovoada, mas voz humana tinha uma corrupção de um sentido, mesmo que se você dissesse apenas “ai”, era alguém sofrendo, ou então se tinha alguém rindo. Então ele tinha... Quer dizer, é uma forma de prisão, mas que, no fundo, é liberdade. Então esse detalhe prisão-liberdade, no *Matéria de memória*, por exemplo, quando ele está no apartamento, com a dúvida, se vai ou não vai buscar a ex-sogra, ele se fecha e pede para a empregada levar a chave. Ele se coloca assim: “Eu estou preso aqui, agora não posso sair”. Ele cria a circunstância que o obriga a ficar preso.

Marina: *Eu até tinha separado um trecho dele, do Tino, que, mesmo depois que ele sai do apartamento, pois em verdade ele tinha uma chave...*

Cony: Aí é o truque, não é?

Marina: *...Ele sai e vai ver aquela mulher, que ele não sabe bem se é ela ou não... E tem um trecho em que ele reconhece e fala que “sentira o muro, a impossibilidade de*

galgá-lo, de enfrentar a aspereza e a liberdade do outro lado. Está cansado para isso, não tem forças para vencer a muralha ou derrubá-la.”

Cony: Interessante isso, eu não dou muita importância ao enredo. Eu dou muita importância a esses detalhes a essas dúvidas: eu estou em cima do muro, a liberdade está do outro lado... Então, as minhas ações são até repetitivas, as circunstâncias são meio repetitivas.

Marina: *Tenho duas coisas para perguntar sobre isso. Existem vários acontecimentos que realmente se repetem. Às vezes, de um livro lá da primeira fase, do começo, um episódio aparece e se desenvolve num romance mais recente. Ou personagens, como o Cláudio, do Tijolo de segurança, ele já tinha aparecido antes, de certa forma, e aparece depois, pois, no Balé Branco, ele aparece de novo; no Tijolo, ele tinha uma história com uma bailarina, Irene acho. No Tijolo, ele tem a Marcela, que é a atual, tem a mais velha, a Marina... é o mesmo personagem...*

Cony: Não sei se te falei sobre isso. Eu escrevi, pela ordem, escrevi *O ventre*, primeira pessoa, o *A verdade de cada dia*, primeira pessoa, e quando fui fazer o terceiro, tinha ganhado o prêmio Manuel Antônio de Almeida com *A verdade de cada dia – O ventre* não, mas foi bem considerado, o parecer foi elogioso, “o autor tem futuro garantido e tal”, e eles não me conheciam, não tinha o nome –, mas eu já tinha feito dois romances na primeira pessoa. Eu estava na dúvida se fazia um terceiro romance, mas eu comecei a fazer um diário. O *Tijolo de segurança*, na realidade, até a metade, até pouco mais da metade, é um diário, um diário que eu fazia na primeira pessoa. Mas, quando eu vi que *A verdade de cada dia* tinha ganhado o prêmio, eu pensei: “eu posso fazer um terceiro romance, mas não vou fazer na primeira pessoa”. Então, experimentei fazer na terceira pessoa. Criei então: “Quando abriu o portão viu o empregado...” Aí já é terceira pessoa. E dei o nome de Cláudio ao personagem. Mas, até a metade (fisicamente) do livro, era um diário meu. Somente no fim é que fiz uma parte de ficção completa, o bandido e tal. Mas depois que eu fiz essa parte [final], tive que fazer alterações dentro, e botei então um detalhe – aí eu tirei do Camus, que é o seguinte: *A peste* começa com um médico abrindo uma porta e vendo um rato morto. É um detalhe insignificante, ele nem dá bola para o rato morto. Aí vai, vai e termina no grande mural, que é a peste do personagem. Mas o primeiro sintoma da coisa foi um detalhe insignificantíssimo. Abriu a porta e viu um rato morto, e daí? Isso acontece em qualquer lugar. Então, depois que eu terminei, inclusive abandonei o diário, e fiz a parte de ficção propriamente dita, eu fui obrigado a entremear detalhes para preparar aquele final. E no início, então, o personagem diz:

“Abri a porta da frente e o empregado da frente diz, deu um ladrão na rua.” E eu fecho logo ali. Só isso, é o rato. Ele jamais poderia imaginar que aquele ladrão crescesse ao ponto de, de repente, ocupar toda a vida dele, e ao ponto de ele ser o próprio ladrão. Eu tirei essa cena, a primeira cena, as primeiras palavras do livro em cima disso, “quando abriu a porta, o empregado da boate em frente – havia uma boate em frente – disse que há um ladrão na rua”. Ele não dá nenhuma bola.

Marina: *Inclusive ele fala, que estava muito cansado para dar atenção a qualquer coisa...*

Cony: Sim, muito cansado. Aí entra no diário da minha vida naquela época, meus amigos, minhas filhas pequenas, minhas namoradas naquela época. Mas volta e meia, tive que botar o ladrão, que foi crescendo, crescendo até terminar no final, que ele é o próprio ladrão.

Outra coisa sobre o *Tijolo de segurança* – esse detalhe eu gosto muito – porque no caso do Camus, ou no caso do Gide, do *Ventre*, da liberdade, ou no caso do Camus, do rato que anuncia a epidemia, a peste; no caso do *Tijolo*, eu tinha feito para as Edições de Ouro [atual Ediouro] uma adaptação de *O médico e o monstro*, e ficou feia.

Marina: *Mas já nessa época?*

Cony: É, eu tinha feito, cronologicamente, foi o primeiro texto que eu fiz, que eu adaptei. Eu achava estranho o seguinte, que em *O médico e o monstro*, que a transformação se dá com agente externo. O médico, Dr. Jekyll, fez uma substância, provou aquilo e ele virava o Mr. Hyde. Então o Dr. Jekyll não era exatamente o Mr. Hyde; ele inseria um suporte, um elemento estranho, da química, e se transformava, deixava de ser Dr. Jekyll e virava Mr. Hyde. Tanto que ele tinha o antídoto. Volta e meia ele... Mas, no final, ele não encontra o antídoto e termina naquela situação. No caso do *Tijolo de segurança*, a transformação do Cláudio, do Dr. Jekyll, no caso, para Mr. Hyde, que é o ladrão, ele não toma nada, não há nenhum elemento externo. *Ele* tem os elementos todos, quer dizer, os elementos químicos do Dr. Jekyll, que o Dr. Jekyll criou e que o transformavam num monstro, no Cláudio não havia isso, no *Tijolo de segurança* ele trazia esses elementos dentro dele, apenas, volta e meia, predominava um ou outro, mas estavam dentro dele. E daí o título também, o *Tijolo de segurança*, aquela preocupação dele com a segurança do avião, aquele quadrilátero que acompanha os aviões. Nenhum avião em cruzeiro... Isso não está muito obedecido hoje (risos), mas antigamente era obedecido, parece que eram 5 km pra frente, 3 pra trás... era um tijolo que ninguém invadia. E o ser humano, ele [Cláudio] principalmente, precisava dessa

segurança, de um tijolo em volta que ninguém penetrasse. Mas ele mesmo penetrou; era falso, porque ele não era íntegro.

Marina: *Ele mesmo fala, que os outros pensavam que ele era um homem equilibrado – ele até tentava ser um homem equilibrado.*

Cony: Sim, ele fala, “eu sou um homem equilibrado”, ele se repete para si mesmo. E tudo que ele fazia tinha um certo sentido, digamos assim, ético. Não podia passar pela cabeça dele que ele trazia dentro dele, não o gérmen, mas a essência do monstro. Ele era um monstro, também. Agora, você vê que, interessante, há muito que não leio *Tijolo de segurança*, mas é um romance interessante por causa disso, por causa dessa transformação e eu mudei, a partir daí, realmente, tecnicamente, eu mudei um pouco, eu fiz um avanço técnico em termos de narrativa. Aí depois eu fiz um romance com quatro pontos de vista, o *Matéria de memória*, quer dizer, primeiro voltei para o diário, *Informação ao Crucificado*, o diário que eu estava fazendo no *Tijolo de segurança*, depois fiz no *Matéria de memória*, fiz quatro relatos independentes⁶⁹... Já então eu me senti um pouco...

Marina: *É, e aí aparece uma primeira narradora, em primeira pessoa feminina, a Selma, que é raro, porque em geral são sempre homens os narradores.*

Cony: É raro, é raro. Mas aí já me deu um certo, não vou dizer um domínio, mas pelo menos a pretensão de uma técnica mais sofisticada. Que é realmente... é muito comum romances feitos assim, romances e filmes, o *Rashomon* [de Kurosawa], o [Luigi] Pirandello tem uma peça, *Così è se vi pare*, a tradução em português, *Assim é (se lhe parece)*⁷⁰, na tradução em português ficou *A verdade de cada um. Così è se vi pare*, a versão literal é *É assim se você acha que deve ser assim*, mas a tradução em português ficou *A verdade de cada um. Rashomon*, com várias verdades, um episódio com vários relatos, diferentes uns dos outros.

No *Matéria de memória* eu fiz isso. Mas não deixa de ser um avanço, para uma pessoa que não tinha técnica apurada, meu romance era tradicional, do século XIX, tecnicamente era um romance tradicional. No *Matéria de memória* eu já mudei um pouco, mudei um pouco. Sendo que, depois, no *Pilatos*, eu mudei um pouco em outra coisa, daí eu parti não para ser revolucionário em termos técnicos, é um romance

⁶⁹ Os narradores de *Matéria de memória* são, respectivamente: Tino, Selma, João, e Tino novamente; portanto, três narradores, só que a um deles é concedida a narração por duas ocasiões.

⁷⁰ Ao ser convidado pela Civilização Brasileira para escrever o primeiro livro da série Romance-reportagem da editora, a respeito do que à época ficou conhecido como “O caso Lou”, Cony intitulou sua obra justamente de *O caso Lou – Assim é se lhe parece*.

também tradicional, mas o conteúdo é absurdo. Neste ponto, talvez, até um pouco kafkiano, embora não tenha nada de Kafka, da angústia do Kafka, mas é um romance revolucionário no sentido em que, embora as coisas estejam todas certinhas, por dentro ele é absurdo.

Marina: *A partir disso que o senhor falou, queria fechar essa história dos episódios que tanto se repetem, porque tem episódios que voltam... Tem uma coisa que aparece em O indigitado que aparece... não me lembro agora se aparece no A verdade de cada dia... É, estou lembrando: aquele episódio da troca de bebês que vem no Indigitado, lá no A verdade de cada dia tem um parágrafo inteiro igualzinho, que ele fala, mais ou menos assim: “Se não bastassem as dúvidas que todo mundo tem de quem sou eu...” Até chegar ao ponto de “eu não ser eu”, o parágrafo está igual!*

Cony: Dúvidas estúpidas... Igualzinho, você tem razão!

Marina: *Então aí, tem muito tempo!*

Cony: Entre um e outro tem, *A verdade de cada dia* eu escrevi em 56/57 e *O indigitado* escrevi agora, acho que em 2000... Realmente...

Marina: *Depois, tem várias pequenas coisas, como aquela cena da fotografia...*

Cony: ...Sim, têm aquelas dúvidas mais estúpidas, a de não ser eu...!

Marina: *Um parêntesis, uma curiosidade pessoal. Essa história de cigano, da troca de bebês, de onde veio isso, tem algum interesse especial? (risos)*

Cony: Na minha infância, havia muitas ciganas e as ciganas, tem até um recorte [de jornal] aí, uma cigana presa em Portugal porque roubou uma criança. Elas roubavam as crianças.

Marina: *É, eu sei, eu quase fui roubada por um cigano...*

Cony: Você? No duro? Em São Paulo? Mas de verdade mesmo?

Marina: *Verdade, um negócio que para minha mãe foi horrível, porque eu estava com a minha mãe, minha avó e a minha bisavó, num mercado em Pinheiros, e eu que devia ter uns 3 anos, nem isso, talvez. Numa distração delas, eu saí andando. De repente, minha avó: “Cadê a Marina?”. E minha bisavó viu o cigano, “Ó lá”, o homem já comigo no colo, já para sair e ir embora. Minha bisavó, filha de italianos, uma mulher grande, forte, foi lá e perguntou o que era aquilo. Ele só disse: “Ela estava aí andando, achei que ela estivesse perdida...”. “Não, não está perdida nada, devolve ela aqui!”*

Cony: E era cigano mesmo? Estava vestido como?

Marina: *Era, vestido de cigano, moreno, tal.*

Cony: Nossa, estou encontrando com uma pessoa que fisicamente passou por isso, nem acredito!

Marina: *E eu, já maiorzinha, vendo aquelas ciganas pedindo dinheiro na rua, ficava sempre pensando como seria minha vida se ele me tivesse roubado? Porque, inclusive, eu passaria por cigana, sou morena, não seria difícil...*

Cony: É, você não teria nenhuma lembrança quase de sua vida de antes. É, o problema é mesmo o seguinte: os ciganos são misteriosos. Aliás, no livro, eu acentuo isso. Eu li alguma coisa sobre os ciganos. Mas, no meu caso, na minha infância, havia muitos ciganos, passavam sempre em dupla, não ciganos, mas ciganas, sempre pediam para ler a mão e quando terminavam pediam dinheiro, e as notas sumiam. E tinham fama de roubarem crianças. Eu devo ter ouvido minha tia, ou minha própria mãe, “cuidado, se ficar aí a cigana rouba!” E isso ficou em mim, mas não passei por essa experiência. Agora, depois que eu escrevi o livro, alguém me mandou de Portugal a página do *Diário de Notícias* com a nota de uma cigana que tinha roubado uma criança, e no berço. Muito parecida com a história! Agora, quando eu escrevi a crônica primeira vez, publiquei essa crônica, na *Folha*, muita gente achou que era verdade, porque eu escrevi na primeira pessoa, muita gente pensou. E o Mário Prata, quando veio a ideia da [Editora] Objetiva, que já havia feito *Os 7 pecados capitais*⁷¹ com um grupo, depois a coleção “Cinco dedos de prosa” com outro grupo, e chamou o Mário Prata e ele me ligou, disse que a Elisa Pessoa, a editora, o convidou e ele disse que iria aproveitar aquela história que eu havia contado. Em princípio, não dei muita importância, depois, pensei, “espera aí, por que ele vai publicar a história, aproveitar uma ideia minha?” Telefonei a ele e disse: “Inventa outra história”. Esse foi o ponto de partida.

Agora, há uma dúvida também... No caso, por exemplo, da minha mulher, ela é judia, e tem uma irmã de quase a mesma idade, diferença de um ano, e quando as duas brigavam ela dizia para a irmã: “Você não é minha irmã, não. Você foi achada na rua”. E a outra chorava, gritava. Porque havia aquela dúvida: “Eu sou filha dos nossos pais, você não, é uma intrusa”. É uma coisa muito comum. E outra coisa, sempre tive... Não vou dizer preocupação, não vou dizer que me emociona, mas me instiga muito é o fato de os filhos adotados. Eu conheço alguns, e acho que é uma coisa assim completamente... Eu olho assim... É uma marca, a pessoa às vezes não sente, mas eu não sei, porque não passei por isso, mas a pessoa olhar e pensar: “Não é meu pai, não é

⁷¹ *Os sete pecados capitais* são uma antologia de contos publicada pela Civilização Brasileira, em 1964. Não consegui descobrir a que coleção anterior da editora Objetiva se referia Cony.

minha mãe. E onde estão meu pai e minha mãe?”. É o caso do Ventre, do filho que não era filho do pai.

É o caso do Bentinho. Você conhece o texto da Raquel, sobre *O ventre*? Aí fiquei pensando, é quase um plágio.

Marina: *Não é plágio. Mas tem muitas coisas parecidas.*

Cony: Você me pegou bem nessa do *A verdade de cada dia*, mas com uma separação de tantos anos!

Marina: *Acho que têm algumas coisas que ficam na gente.*

Cony: E no cinema também tem isso; no Fellini, Bergman, Woody Allen, esses filmes autorais têm muita repetição...

Marina: *Talvez essas coisas que sempre voltam são elas que, em certo sentido, importam mais. Coisas que a pessoa volta pra aquilo e está, de alguma forma, tentando narrar aquilo.*

Cony: É, aí, a gente volta então para aquela velha história, aquele velho lugar comum, de que um romance, qualquer romance, é uma possível autobiografia do autor... as neuras. No Machado de Assis a gente sente isso. Ele não se repete de uma forma tão grosseira como eu, mas a gente sente que o personagem é o Machado: o Rubião, o Bentinho, o Brás Cubas. É a literatura!

Marina: *O que serve de mote naquela história de A tarde da sua ausência, já dos anos 90⁷², aquela fotografia, em que quem não aparece a Vera, porque ela era a fotógrafa, essa cena da fotografia de família e de alguém que não aparece, ela aparece um pouco no próprio Tijolo de segurança, o Cláudio é chamado para participar de um aniversário, da sobrinha, ou da mulher e aí, a partir da foto de família, ele fala alguma coisa; isso lembra muito o que aparece no A tarde. É interessante, porque você acaba lendo os romances e vai e volta nas coisas.*

Cony: Mas, justamente, sobre *A tarde da sua ausência*, eu repeti os dois últimos capítulos, são repetidos integralmente. A Companhia das Letras, quando lançou os livros, recebeu várias reclamações dos livreiros dizendo que o livro estava composto errado, que têm dois capítulos iguais e alguns devolveram. E o Luiz, o editor, chegou a me perguntar se eu achava que devia ficar. E eu disse que sim, deve repetir integralmente. Ele quis botar uma nota de esclarecimento. Eu disse não, não bota nota

⁷² Em realidade o romance *A tarde da sua ausência* é de 2003, e não da década de 90.

que isso estragaria tudo. Mas ele argumentou que era para explicar a posição da editora, estava cumprindo o que o autor mandou, que não era um erro de edição.

Marina: *Mas em nenhum momento me pareceu que fosse um erro de composição.*

Cony: Mas aí é o seguinte, ninguém pode ser original, não há originalidade, na arte não há originalidade. É uma peça, do [J. B.] Priestley, chamada *O tempo e os Conways* [1937], é uma peça excepcional. São três atos. No primeiro ato, é uma família, os Conways, bem organizada, uma matriarca, gente boa, com dinheiro, valores morais positivos, e uma menina, uma das filhas, um tipo assim rebelde, meio patinho feio da história, que resolve ter um noivo que é um sujeito todo errado, que não se veste direito, não tem posição nenhuma, que entra em choque com todos eles. O primeiro ato termina com um repúdio total da família dos Conways contra aquele intruso que entrou na família. O segundo ato é vinte anos depois. Os mesmos personagens, o mesmo cenário, mas tudo diferente. O intruso é o dono da casa. Todos da família estão subordinados a ele; ele é que determina se faz sol ou se faz chuva, o certo ou errado. Todos são vassalos dele, inclusive a matriarca; e ele então é arrogante. Aí termina o segundo ato. E no terceiro ato continua o primeiro ato, com você sabendo o que vai acontecer vinte anos depois, você volta àquele massacre da família sobre aquele rapaz, que depois vai se vingar no segundo ato... É *O tempo e os Conways*. Você vê que o Henrique (risos), o intruso no caso, entra, depois passa a ser dono, mas eu repito depois. Repito para lembrar os inícios.

Então, fiquei pensando, termina o livro, a ação do livro, com os dois sozinhos numa casa. Continuam separados porque as marcas do passado estavam muito impregnadas neles. Eles não podiam nem sequer se casar, nem transar podiam. Não havia espaço para esse tipo de coisa. Havia a rede, mas... Então eu disse: “E agora? Vou fazer o quê dos dois? Como é que eu vou fazer pra continuar?”. Mas é preciso lembrar todo o passado. Por que é que eles chegaram àquela situação, a Vera com a vida... Eu disse: “Vou voltar ao primeiro ato!” Agora você vê que a chamada originalidade não existe.

Marina: *Não, não existe mesmo, pra ninguém, ninguém vai começar do zero.*

Cony: Na literatura, se a gente for ver, o Stendhal, o Tolstoi, o Sartre, todos eles têm essas, vou dizer, citações de outros autores.

Outro dia, lá na Academia, um conferencista, estrangeiro por sinal, fez uma palestra sobre o Euclides da Cunha, sobre *Os sertões*, e pegou como base o Homero, a viagem do Homero. Aparentemente não tem nada a ver, mas eles fez tantas citações do

Homero, aquela busca, a volta, tal... Afinal de contas, o Euclides da Cunha... A linguagem dele já era ostensivamente portentosa, mas era uma viagem dele, através de certas raízes, que, no fundo, tinha alguma coisa da *Odisseia*. Achei interessante. E foi a primeira vez que eu vi essa referência, do Euclides com a *Odisseia*. E tem gente que diz que toda a literatura está no Homero (risos), que qualquer coisa tem um ponto de partida ali.

Marina: *Tem um crítico literário canadense [Northrop Fyre – 1912-1991], falecido não faz nem tantos anos, que sempre defende que a literatura não imita a natureza, a vida propriamente, ela imita a própria literatura. Está o tempo inteiro fazendo referências. E que essa idéia de originalidade é uma ideia moderna...*⁷³

Cony: E é verdade, é verdade. Onde você pode achar que há originalidade seria na literatura de ação, nela, evidentemente repete também, sempre tem o camarada dando o soco, o tiro, a mulher que... Mas essa literatura de ação cria... os cenários são sempre diferentes, mas a literatura mesmo, a comum, a poética universal... Há um versozinho do Elliot que é o Fernando Pessoa, não se pode dizer que houve apropriação de um ou de outro, Mas é tipicamente Fernando Pessoa. E há o caso famoso, mas aí já com acusação formal de plágio, muita gente acusa mesmo de plágio. É o caso do soneto do Vinícius, o “Soneto da fidelidade”, “que seja infinito enquanto dure”. Isso Vinícius escreveu nos anos 40. E no início do século, um poeta francês, Henri Régnier, tem um poema que diz abertamente isso “*L’amour est éternel... oui, tant qu’il dure*”, “O amor será eterno enquanto durar”. Mas aí a acusação é de plágio, porque esse poema está em todas as antologias francesas escolares, é mais ou menos como “Meus oito anos”[do Casimiro de Abreu], todo mundo conhece.

Marina: *Coisas específicas que gostaria de perguntar, sobre alterações feitas quando da revisão dos dois livros. Primeiro a revisão do Pessach, em 1997, e depois a do Pilatos, as duas pela Companhia das Letras.*

Cony: Os dois livros, sucessivos, eu praticamente não mudei. Fiz alterações gramaticais, de estilo, mas de conteúdo não fiz nenhuma. Agora, tem uma coisa, *O ventre* eu reescrevi uma doze vezes, está na 12ª edição e eu reescrevi doze vezes. Se você pegar as primeiras edições, sobretudo a primeira, você vê as mudanças. O conteúdo é o mesmo, a história é a mesma, o clima é o mesmo. Mas, em termos de

⁷³ Northrop Frye desenvolve estas ideias em muitas de suas obras, mas aqui há uma menção específica ao ensaio “A natureza e Homero”, presente em FRYE (2000, p. 48-61).

linguagem, de palavras, de construção de frases é completamente... e se eu for publicar hoje, outra vez, tirar outra edição, acho que vou mexer ainda.

Já o *Pessach*, não mexi em quase nada. Mexi em uma coisa fundamental, mexi no início e no fim. No início, botei a data exata do meu nascimento; na primeira edição não tinha. E no fim, eu botei: "Desenterro a metralhadora e avanço." Dava sentido de luta. Eu tenho a impressão de que na última edição eu botei "Desenterro a metralhadora e abandono a profecia", eu não sei... eu mudei. Tem uma edição que termina com "volta". O voltar é, em vez de fugir, ele fica. Ele abandona a travessia, ele volta. Talvez pra ser sacrificado, ser morto, mas na primeira edição, eu botei "e avanço", no sentido de ele se incorporar na figura do guerrilheiro, mesmo. Também acho que modifiquei alguma coisa da revolução. Mas mudei pouca coisa. No *Pilatos* não mexi em nada.

Marina: *No Pessach, eu levantei algumas coisas interessantes, que eu não tinha percebido.*

Cony: Eu pus a data certa do meu nascimento; assumi a responsabilidade do autor, como no *Quase memória*, em que eu boto meu próprio nome.

Marina: *Isso foi para jogar deliberadamente a aproximação personagem-autor?*

Cony: Exatamente isso. Ou seja, 40 anos, no dia 14 de março de 1966, eu estava fazendo 40 anos. Na primeira edição não tinha isso.

Marina: *Tem trechos na primeira edição em que eu pensei: "Por que será que foram excluídos?". Eu achava superimportante para marcar a literatura do senhor. Ele [Paulo Simões] falava o seguinte, naquela conversa com o editor: "Eu me recuso a isso, também. Escrevo o que sinto e penso, e não sinto nenhuma necessidade de acusar o governo disso ou daquilo. Acuso sempre em meus romances uma coisa mais importante que os governos, o homem, a sociedade". Aí, o editor falava: "Ah, mas em termos românticos, individuais, utópicos... Se você quiser participar do processo, há milhões de caminhos. Não esse". E aí, o Paulo fala: "Você fala como seu fosse partir pra luta amanhã mesmo". O trecho foi cortado, ficou supercurtinho. Era tão importante para a caracterização do personagem...*

Cony: É porque, inclusive, o Ênio era do Partido, e era muito criticado porque publicava meus livros... alienados, livros de situações especiais... Mas ele era contra a luta armada. E eu já tinha recebido o convite do Sílvio, o que é verdadeiro: "Você está fazendo essa oposição literária muito boboca, que não resolve nada. Recebi essa proposta. E não aceitei, evidente". Não estava no meu projeto de vida entrar numa política, ainda mais numa política armada. E sabia que essa mesma proposta estava

sendo feita a muita gente. E já sabia que o Partido era contra. O Ênio era contra e eu tinha receio de que ele fosse desconfiar que eu estava indo para esse caminho. Ele me achava surpreendente. E dizia: “Você toma uma atitude e depois compromete muita gente!”. Evidente que se eu partisse para a luta armada, iria comprometer a própria editora. Eu era, nessa época, o autor que vendia mais, eu era muito ligado à Civilização Brasileira, desde o primeiro livro até o último, da minha primeira fase. Ele tinha medo que eu fizesse uma besteira e compromettesse a mim, a ele, e a editora. Eu suprimi isso, né?

Marina: *Suprimiu, por que será? Não era importante para caracterizar o personagem?*

Cony: Não me lembro de ter feito deliberadamente. Talvez mais a adequação do personagem com o autor, do Paulo Simões comigo, Cony. Não tinha necessidade de criticar o governo. Eu tirei por causa disso, achei um pouco demagógico. Um derramamento demagógico. Achei um pouco heroico. Na edição mexicana, que circula pela América Latina toda, eu tive uma crítica – não foi do México, não sei se foi de um crítico da Argentina ou do Chile, não me lembro – que elogiou o livro e disse que eu fiz um livro à Hemingway: personagem forte, que vence todos os obstáculos. Não é bem isso, mas é um personagem viril, dentro das condições em que ele vivia, um pouco demagógico. Ele tem um tonzinho demagógico, de dono da verdade. Dono da verdade da escolha dele. Eu tirei, talvez, porque isso acentua muito esse tom, digamos, panfletário. Eu não quis fazer o livro panfletário. Fiz isso na crônica, mas no romance não queria fazer panfleto. E a parte do editor é ele mesmo, é o Ênio falando pra mim a mesma coisa, até a hora da morte dele. Pouco antes de morrer, eu tinha publicado *Quase memória*, estava aquela onda, livro do ano, Prêmio Jabuti, vendendo muito, e ele estava no [Hospital] Pró-Cardíaco e fui visitá-lo. Foi a última vez em que estive com ele. Ele falou que estavam elogiando muito o *Quase memória* – foi o primeiro livro que eu publiquei fora da editora dele –, “mas o teu melhor livro quem descobriu fui eu, e é *O ventre*”. E foi ele, realmente, que, independente da crítica, das vendas, ele disse que eu teria um livro por ano. E eu dava um livro por ano pra ele, durante seis ou sete anos. Ele foi o homem que me descobriu. Foi um grande amigo meu. E, outra coisa, quando ele entrou no Partido – ele custou a entrar, queria entrar mas o Partido dava contra; a comissão dizia que ele publicava muita coisa que não servia aos propósitos da causa, tal, e citaram o meu livro. Ele publicou o meu livro, *O ventre*, e não publicou o de Osório

Borba, que era do Partido⁷⁴. Mas ele publicou muita gente do Partido, Dias Gomes, Nelson Werneck Sodré... muita gente. A filha dele vai me procurar, ele vai fazer o centenário no ano que vem e ela quer uma homenagem da Academia. E o Ênio era muito criticado. Isso numa época em que todo mundo era engajado; era Cinema Novo... todo mundo da esquerda estava comprometido.

Mas eu mudei muito pouco, nos dois livros. Outro que eu mudei bastante foi o *Matéria de memória*. Na primeira edição que eu fiz na Companhia das Letras, eu fiquei admirado. Vi que tinha tanto erro, de continuidade, e ninguém reparou. No cinema é muito comum ter erro de continuidade. Tem um famoso, do [Alfred] Hitchcock, talvez o mais famoso dele, o *Psicose*, em que ela está sentada e vem o camarada que vai dar o dinheiro para comprar uma casa, tal; quando ele entra, o relógio está marcando meio-dia e dez; quando ele chega à mesa, uma distância mínima, está marcando 2 horas.

Marina: *Sim, mas nos dois tem algumas coisas. Por exemplo, o Paulo, no começo, pensando que o Silvio vai chegar, ele fala: “desde que o Silvio se meteu a redimir a humanidade...”*

Cony: Eu tirei o tom gongórico, talvez pela crítica no Chile ou Argentina, de que parecia com Hemingway, cujos personagens são sempre espertos, determinados, e não era tão determinado assim, entendeu?

Marina: *E tirou também um texto sobre a China, foi porque mudou a situação?*

Cony: Era pontual. Eu tirei isso porque não se realizou. Mas na época se pensava isso. Inclusive com uma tese famosa de um americano, um professor de Princeton, de que não mais se deveria ensinar inglês nas faculdades, devemos ensinar chinês. Eu tentei atualizar...

Marina: *Algumas coisas também sobre o governo do Jango; as poucas referências que aparecem... as críticas foram suavizadas.*

Cony: Foi, talvez, uma tentativa inconsciente de atualizar. Mas isso é besteira; por exemplo, atualizar moeda, não tem sentido nenhum. Já vi adaptação bíblica, de protestantes, que os 30 dinheiros viraram 30 dólares.

Quando eu publiquei *Quase memória*, eu estava vindo de Roma num avião da Varig. E o piloto, um gaúcho, no meio da travessia, veio falar comigo: “Querida fazer

⁷⁴ O jornalista e político pernambucano José Osório de Moraes Borba não chegou a ser membro do Partido Comunista do Brasil (PCB), e sim do Partido Socialista Brasileiro (PSB). Em 1952 concorreu ao cargo de governador de Pernambuco pelo PSB, tendo o apoio para sua candidatura do PCB.

uma pergunta. Por que você usa pai, e não papai?”. No Sul é assim, é só pai, não usam papai. Eu tirei, também, o papai.

Marina: *Uma coisa que achei bem esquisita: o Sílvio, quando o Paulo já está na fazenda, já envolvido, e o Sílvio aparece lá, ele fala: “A gente tem de tudo aqui, intelectuais... e até vigaristas.” E isso ficou, não foi tirado.*

Cony: é que havia muitos vigaristas, mesmo. Por exemplo, no livro do Antonio Callado [*Quarup*], tem também luta armada, que é a ação, e o pano de fundo é a história do Brasil. E o Callado bota dois ou três personagens que são vigaristas, estão ali para aproveitar, para ver o que vai dar; tirar proveito no futuro. Aquele troço do “não há almoço grátis”. E tanto havia que aconteceram essas traições todas.

Mas eles sabiam disso. E quem me fez o convite formal, admitia isso. Admitia que tinha muito aventureiro. Muita gente à procura de uma realização existencial e que ia para ver o bicho que ia dar. Se a revolução vencer, estavam bem situados. Entraram no movimento não como uma atitude de participação, de revolta, mas de oportunismo: “Esse troço deu certo, em Cuba, na China, por que não vai dar certo no Brasil? Eu quero estar entre os heróis”. Nesse ponto, estou muito lúcido; havia isso.

Marina: *Outra pergunta. Quando houve esse convite, lá no íntimo, em algum momento, o senhor chegou a pensar que a literatura não bastava?*

Cony: Aí, vou voltar ao Hemingway, em benefício próprio, não do personagem, mas do autor. Quando eu fiz a *Travessia*, eu tinha a noção exata de que havia feito o que podia ser feito. Não devia mais nada. Aliás, tem uma crônica que eu digo: “Não admito que nenhum brasileiro que tivesse mais de 18 anos em abril de 64 tenha feito o que devia”. Eu fiz. Então eu não tinha mais nada a provar. O que eu tinha que fazer já fiz. Eu me vi diante do ministro da Guerra, Costa e Silva, passei três meses preso. Eu senti que tinha feito o que devia. Tinha 38 anos, não era para entrar numa coisa de selva... Não queria pegar em armas. Não fiz passeatas. À Hemingway, fui herói. Aliás, o Paulo Francis diz isso no prefácio, na orelha que ele escreveu na segunda edição do *A travessia*. A primeira edição foi do Leandro Konder, que criticou a segunda parte: elogiou muito a primeira – melhor romance da época. Mas a segunda parte, é evidente, é do Partidão, ele criticou. E o Paulo Francis, então, mudou e disse que eu era o herói das galerias, aquele herói que entra e todo mundo... A frase do Paulo Francis é que eu poderia ter me aposentado como o herói das galerias. Mas eu não me sentia assim; mas na realidade, pensando bem, eu fui. Fui o único homem que fui enfrentar o ministro da Guerra ali,

pessoalmente, fisicamente, dentro do território inimigo. Poderia ter sido preso, fuzilado, sumir. Então, eu não precisava provar mais nada.

Nesse ponto, fui um personagem heroico do Hemingway. Uma situação, veja bem: um alienado, cronista de amenidades do *Correio da Manhã*, falando sobre cinema, balé, literatura, namoradas, de repente, eu entro chamando o ministro da Guerra de imbecil, o Castello Branco de depravado. E todo mundo calado nessa época. Isso inclusive revelava, da minha parte, uma falta de conhecimento político. Aliás, o Hermano Alves dizia: Cony não soube tirar as conclusões. Fez o desabafo, mas não tirou as conclusões. E isso é verdade. Não me interessava nem o jornalismo político e muito menos a atividade política.

O Tancredo Neves, por exemplo, uma vez foi ao *Correio da Manhã* me convidar para ser deputado, em 66. Eu disse: “Não, a questão não é essa”. Ele era presidente do MDB [Movimento Democrático Brasileiro], ainda. Eu era muito amigo dele. Eu o conheci quando fiz o livro do Getúlio⁷⁵; ele me ajudou muito. Ele estava com um cargo burocrático no Banco do Brasil, chateado, porque estava fora da política...

⁷⁵ Referência ao livro *Quem matou Vargas?*: 1954, uma tragédia brasileira, originalmente uma reportagem feita por Cony para a revista *Manchete*.