



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

EDUARDO LUIZ BACCARIN-COSTA

**MEMÓRIA E RESISTÊNCIA: UMA ANÁLISE DE**  
***PESSACH:***  
***A TRAVESSIA E DE OS CUS DE JUDAS***

EDUARDO LUIZ BACCARIN-COSTA

**MEMÓRIA E RESISTÊNCIA:**  
UMA ANÁLISE DOS ROMANCES *PESSACH: A TRAVESSIA* E DE  
*OS CUS DE JUDAS*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Telma Maciel da Silva

Londrina  
2019

EDUARDO LUIZ BACCARIN-COSTA

**MEMÓRIA E RESISTÊNCIA: UMA ANÁLISE DOS ROMANCES**

***PESSACH:***

***A TRAVESSIA E DE OS CUS DE JUDAS***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Profa Dra. Telma Maciel da Silva  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Prof. Dr. Silvio César dos Santos Alves  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Profa. Dra. Eurídice Figueiredo  
Universidade Federal Fluminense – UFF

Londrina, 9 de julho de 2019.

A Deus, pois sem ele nada somos.

Aos que pereceram nos Campos de Concentração e nas prisões e guerras ditatoriais, dando sua vida para que a humanidade, um dia, enxergasse seu papel na história e, ao menos, tentasse mudar seu rumo.

À Josy Galvão, parceira, instrumento vivo de Deus na minha vida e cúmplice nessa árdua e profícua luta do mestrado e de vida a dois.

A José e Aparecida, meus pais, que me ensinaram a pensar sobre fatos e me estimularam a ler.

A Melissa, minha filha, para quem espero que minhas leituras críticas a ajudem na construção do seu mundo.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por guiar minhas mãos na construção dessa Dissertação e da retomada na minha vida acadêmica.

Aos Apóstolos Adriano José e Daniela Camargo e aos pastores Alessandro e Hellen Brunetti pela intercessão, orientação, conselho neste ciclo de remissão de tempo e graça em minha vida.

A Josemary Galvão Costa, minha esposa, parceira e cúmplice, por trilhar comigo esse momento, sendo suporte, amor, afeto e carinho em toda essa jornada.

À professora Telma Maciel, minha orientadora, pela paciência, carinho, cumplicidade e por ter me acompanhado desde o terceiro ano da graduação nessa caminhada. Suas palavras: “Tenho interesse neste projeto”, já àquela altura, foram decisivos para que eu buscasse o melhor de mim neste trabalho. Não há formas para agradecer todos os conselhos, sugestões, ensino e especialmente por ter-me introduzido no universo literário de Lobo Antunes.

À professora Adelaide Caramuru César, paradigma de docência universitária para mim, que com seu jeito acolhedor me forneceu o material inicial para o referencial teórico da presente pesquisa.

A Carlos Heitor Cony (*in memoriam*), baluarte da crônica política e do romance memorialista, pela tarde inspiradora e reveladora de 16 de agosto de 2016, ocasião da nossa entrevista.

A Raíssa Galvão Bessa, minha enteada e minha inspiração artística, por não deixar que a arte e a cultura desgrudassem de mim nesse período.

A Marcelo Baccarin Costa, meu irmão, pela ajuda com o abstract.

A cada professor e a cada companheiro do Programa de Pós-Graduação em Letras pelos momentos ímpares vividos nestes dois anos, especialmente ao Sebastião Bonifácio Junior, companheiro de Graduação, Especialização e Mestrado, pela revisão gramatical.

A todos vocês e a muitos outros não nominados aqui, minha gratidão eterna.

Baccarin-Costa, Eduardo Luiz. **Memória e resistência:** uma análise dos romances *pessach: a travessia* e de *os cus de judas*. 2019, 160 p. Dissertação de Mestrado em Letras. Universidade Estadual de Londrina, Londrina - pr., 2019.

## RESUMO

Não há dor que esgote o luto enquanto não verbalizada e partilhada. A premissa defendida por autores como Walter Benjamin, Renato Franco e Eurídice Figueiredo, na qual a memória precisa atuar como elemento catártico e de resistência à dor da perda e à experiência vivida no trauma é o que nos levou a realizar a pesquisa de Dissertação que agora vem a lume. Para atingir esse objetivo, o presente trabalho analisa os romances *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony e *Os Cus de Judas*, de Lobo Antunes. A partir dessa análise pretende-se levantar-se, na interdiscursividade presente, como a memória e as narrativas do eu impuseram resistência às ditaduras de Brasil e Portugal. Ambos os romances nos fornecem aspectos privilegiados para entendermos o que seria e o que de fato foram as Ditaduras no Brasil e em Portugal, em momentos diferentes. O romance de Cony, publicado nos primeiros anos do Regime Militar já enuncia um homem fragmentado e a realidade opressiva pelo governo monocrático estabelecendo uma relação intertextual com o livro do Êxodo e com as narrativas de Testemunho. Lobo Antunes, por sua vez, publica após os anos de “mão de ferro” do Governo de Salazar e Marcelo Caetano sua “poética do retorno” ou seu “aprendizado da agonia”, em que mostrará, também num processo dialógico, a relação entre as narrativas de si e os relatos dos sobreviventes dos campos de concentração. Com isso, procura-se estabelecer as relações intertextuais e interdiscursivas entre Literatura e História e entre os romances aqui estudados e outras narrativas similares em torno do “eu”. Tais narrativas, de alguma maneira, constituíram-se forma de resistência às Ditaduras, pois como afirmam Franco e Seligmann-Silva, as Ditaduras dialogam diretamente com os eventos ocorridos na Segunda Guerra Mundial. Afinal, o trauma de quem sobrevive a regimes de exceção e belicistas são idênticos, ainda que de forma e números distintos. Para tanto, faz-se uma revisão bibliográfica dos romances e da teoria da Literatura de Testemunho e da Literatura de Resistência às Ditaduras, procurando abrir novos espaços para estudos nessas áreas, valorizando, sobretudo, as narrativas em torno de si.

Palavras Chave: Pessach: a travessia. Os Cus de Judas. Interdiscursividade, intertextualidade e memória. Resistência Literária às Ditaduras. Narrativas de si.

Baccarin-Costa, Eduardo Luiz. **Memory and resistance**: an analysis of novels pesach: the crossing and the cus of judas. 2019. 160 p. Dissertação de Mestrado em Letras - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.

## ABSTRACT

No pain will run out the period of mourning before it is verbalized and shared. This premise advocated by authors such as Walter Benjamin, Renato Franco and Eurídice Figueiredo, in which memory must act as an element of catharsis, resistance to the pain of loss and resistance to the experience lived in trauma. This is what led us to carry out this Dissertation Research, which now comes into being. In order to achieve its goal, this text analyzes the novels *Pesach: the crossing*, by Carlos Heitor Cony and *Os Cus de Judas*, by Lobo Antunes. In this analysis we intend to highlight how the memory and the narratives of the I offered resistance to the dictatorships of Brazil and Portugal in the present interdiscursivity. Both novels give us privileged standpoints to understand what would be and what in fact were dictatorships in Brazil and Portugal at different times. Cony's novel, published in the early years of the Military Regime, already enunciates a fragmented man and the oppressive reality imposed by the monocratic government establishing an intertextual relationship with the Book of Exodus and also with the narratives of Testimony. Lobo Antunes, in turn, publishes after the "iron fist" years of the Salazar and Marcelo Caetano Government his "poetics of return" or his "learning of agony" in which he will also show the relationship between narratives of themselves and the reports of the survivors of the concentration camps in a dialogical process. Therefore, one attempts to establish the intertextual and interdiscursive relations between Literature and History and between the novels studied here and other similar narratives around the "I". Such narratives, one way or another, were a form of resistance to the dictatorships, because as Franco and Seligmann-Silva state, dictatorships establish a direct dialogue with the events that took place during the Second World War. After all, the trauma of those who survive exception war-waging regimes and are identical, albeit distinct in different forms and numbers. In order to do so, we have made a bibliographical review of the novels and the theory of Literature of Testimony and Literature of Resistance to Dictatorships, in an attempt to open new spaces for studies in these areas, valuing, above all, the narratives around them

**Keywords:** Pessach: a travessia. Os Cus de Judas. Interdiscursivity, intertextuality and memory. Literary Resistance to Dictatorships. Narratives of self.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1 – A LITERATURA DE TESTEMUNHO E O REGISTRO DA MEMÓRIA COMO UMA NOVA FORMA DE LITERATURA .....	20
CAPÍTULO 2 – PESSACH: A TRAVESSIA - O ROMANCE DE CARLOS HEITOR CONY COMO MARCO FUNDADOR DO ENGAJAMENTO À ESQUERDA DA LITERATURA BRASILEIRA NOS ANOS 1960.....	34
2.1 Um conciso relato sobre a trajetória de Carlos Heitor Cony e o momento histórico da publicação de <i>Pessach: a travessia</i> .....	34
2.2 <i>Pessach: a travessia</i> - A transição de autor e personagem .....	41
CAPÍTULO 3 – AS MEMÓRIAS DE UM TEMPO DE GUERRA EM OS CUS DE JUDAS, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES.....	66
3.1 Lobo Antunes e a memória como procedimento estético.....	66
3.2 Os cus de Judas - a aprendizagem da agonia.....	74
CAPÍTULO 4 – APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS ENTRE OS DOIS ROMANCES E A LITERATURA DE TESTEMUNHO .....	93
4.1 A interdiscursividade e algumas intertextualidades presentes nas narrativas .....	93
4.2 Dialogismo e polifonia em duas narrativas de si.....	107
4.3 Por que não reler a história a partir das narrativas de si?.....	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	132
REFERÊNCIAS .....	139
ANEXO .....	146

## INTRODUÇÃO

Walter Benjamin (1993), ao opor-se à ideia da história fundamentada na concepção linear e contínua do tempo, indica que a Literatura é uma forma privilegiada de reler a história. Ao proceder assim, ela estabelece uma nova relação com o passado, diversa daquela sustentada por grande parte dos filósofos e historiadores europeus: a crença no progresso ilimitado da humanidade. Isto confere, de certa forma, um caráter não só de resignificação, mas de resistência da arte literária.

Seligmann-Silva (2003), trata a leitura do ‘passado’ como uma escritura que só se deixa perceber num determinado ‘agora’, e de certa forma ela está relacionada, também ao conceito de pós-modernidade, pois se tem logo a ideia de que tal período se desenrolou a partir de eventos traumáticos, como as duas grandes guerras e as ditaduras que assolaram o mundo no século XX. Tais eventos provocaram uma nova e profunda ruptura nos padrões e nos conceitos estéticos das artes. Dentre estas, a literatura. Assim, lembra Franco (2003, p. 323), a literatura como arte deve “ser considerada uma espécie de resistência e compreende uma dimensão ética, enquanto manifestação de indignação radical diante do horror”. Somente revisando a história poderemos redimir a própria humanidade.

Os fatos políticos, étnicos e sociais ocorrido entre 1939 e 1945, apenas para ficarmos num recorte recente da nossa história, já seriam suficientes para estudar um paralelo entre literatura e história, entre registro literário e histórico, entre escritura ficcional ou testemunhal dos episódios traumáticos que marcaram o período. Uma das marcas dos procedimentos literários desse período é uma narrativa fragmentada na qual são expressas crises de identidade, angústias metafísicas, tensões sociais etc. Porém, não é só com os discursos da História que a Literatura dialoga na reconstrução de fatos. No século XIX, por exemplo, ao se aproximar do gênero jornalístico, a literatura tornou-se irônica e crítica e pôde, com esses elementos ainda que metaforicamente, propor a reflexão do momento social da época.

Nesse mesmo período, os romances e crônicas de Lima Barreto e João do Rio, dão continuidade a um movimento crítico e satírico e, portanto, político, que tem um grande marco, ainda no Romantismo, com as “Memórias de um Sargento de Milícias”, de Manuel Antônio de Almeida. Na poesia, o primeiro momento relativamente engajado talvez tenha sido na poesia crítica e satírica do poeta barroco Gregório de Matos, na

literatura barroca do século XVII- XVIII. No entanto, talvez o primeiro movimento de uma literatura engajada e de resistência a uma das duas ditaduras que o Brasil viveu no século passado estejam nas “Memórias do Cárcere”, de Graciliano Ramos, já no final da primeira metade do século XX. esta obra, autobiográfica, são narrados os horrores que o autor experimentou durante os anos em que foi encarcerado pelo Governo Vargas, a primeira ditadura datada no Brasil em se tratando do século XX.

Particularmente, conhecíamos esses fatos ainda que à distância e desconhecíamos alguns estudos que, além de mostrar um novo perfil estético da literatura, aprofundavam as questões relacionadas às Ditaduras. Especialmente as que grassaram por toda a América Latina. Ao buscar, no final da graduação, um tema que nos envolvesse completamente e tendo os primeiros contatos com a cultura judaica, acabamos sendo presenteados com um livro de ensaios organizado por Marcio Seligmann-Silva, por uma professora. Nesta obra, é tratada da questão da Shoá judaica e de como os eventos relacionados às ditaduras dialogam diretamente com os textos produzidos pelos sobreviventes dos campos de concentração nazista. Havia aparecido, enfim, um tema para ser estudado com mais profundidade.

Arrebatado pelo conteúdo do livro, aprofundamos os estudos lendo autores como Benjamin e Adorno, filósofos da Escola de Frankfurt que influenciam os estudos literários contemporâneos, especialmente os que tratam das narrativas do período conhecido por muitos como pós-modernidade. Na leitura desses filósofos e de outros teóricos literários brasileiros começamos a perceber como estão vivas e pouco estudadas, infelizmente, as obras que fazem a relação história-memória-literatura.

Renato Franco, um dos pesquisadores brasileiros dos estudos literários acerca da Ditadura, mencionado por Seligmann-Silva no primeiro livro que lemos, revela com frequência a necessidade de se produzir literatura sobre o período de 1964-1985. Para o autor, isto seria forma de vivenciar o luto por aqueles que morreram defendendo a liberdade e a democracia. Fazendo uma analogia com a cultura judaica e com o contato que tais obras teriam com a chamada Literatura de Testemunho, isso seria uma espécie de *Kaddish* – ritual *post-mortem* que evoca a lembrança dos que partiram -.

Walter Benjamin (1993, p. 16), falando do papel do narrador das narrativas literárias de teor testemunhal, faz a seguinte observação: “um acontecimento vivido é finito ou, pelo menos, encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma lembrança para tudo o que veio antes e depois”. Ali entendemos que talvez fosse isso que os estudos literários precisavam trazer

à luz: as narrativas de tempos traumáticos e não menos sombrios que traduzissem, ainda que metaforicamente, a realidade vivida por quem tentou se opor ao discurso monológico imposto pela Censura e pela Ditadura.

Lendo as palavras de Benjamin e os estudos de Seligmann-Silva, mergulhamos na leitura de materiais que tratavam da Literatura produzida nos períodos da Ditadura, especialmente, os estudos de Renato Franco, Silviano Santiago, Malcolm Silverman, Fábio Lucas, Davi Arrigucci Junior, Roberto Schwarz, Flora Sussekind, e mais recentemente, Eurídice Figueiredo. Página a página lida, crescia a convicção pessoal de que deveríamos tratar da literatura produzida na Ditadura na nossa Dissertação. Faltava ainda um objeto e um recorte específico para trabalharmos e isso não demorou muito tempo para ser descoberto.

Em Renato Franco, encontramos a primeira menção que *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony e Quarup, de Antonio Calado, devem ser considerados os primeiros romances engajados, politicamente, durante o período da Ditadura Militar no Brasil. O mesmo apontamento, mas com data anterior a de Franco, é encontrado em Malcolm Silverman (1995). Em ambos, existe a menção na qual os romances revelam o pessimismo explícito em relação ao futuro e que essa seria uma marca do autor e dos romances do período, principalmente, por causa da falta de perspectiva em relação ao futuro. Aqui, tem-se similaridade com as narrativas produzidas sob o impacto de Auschwitz, ainda que distante em relação a horrores e número de mortos. No entanto, os romances produzidos até 1970, propuseram, na opinião de Franco, Arrigucci e Roberto Schwarz, uma travessia na Literatura Brasileira, à sua maneira, fazendo dela uma forma de resistência e resgate da memória dos tempos vividos recentemente, especialmente os que envolviam a Ditadura Militar.

Como o objetivo inicial da Dissertação era identificar possíveis intertextualidades entre romances produzidos sob o signo da Ditadura com a iminência da morte horrenda pelos judeus nos campos de concentração, procuramos aumentar o escopo, visando uma leitura ampliada dos efeitos da Ditadura. A partir de então a leitura não só de teóricos que estudam a literatura produzida em períodos de exceção, como de romances escritos em tais condições de produção, passaram ser prática constante, ainda no período final da graduação.

Numa aula de Literatura Portuguesa, quando estudávamos os autores contemporâneos, foi comentada a importância na contemporaneidade de José Saramago e António Lobo Antunes, apesar das profundas diferenças filosóficas e dos intensos

debates acalorados que ambos protagonizavam. Tal afirmação despertou-nos curiosidade, visto que até então nada conhecíamos do autor de *Memória de Elefante*, ao contrário do autor de *Memorial do Convento*.

Quando comentamos com a professora da disciplina o nosso objetivo para um eventual projeto de mestrado ela, hoje orientadora do presente trabalho, sugeriu que lêssemos *Os cus de Judas*, entendendo que tal romance poderia dar um norte bastante interessante num eventual projeto de mestrado. Enfatizou que, se gostávamos do estilo de Saramago, seríamos seduzidos, rapidamente, por Lobo Antunes. Foi o que aconteceu: no final do primeiro capítulo daquele romance, o outro objeto de estudo da Dissertação de Mestrado já estava definido.

Antes mesmo de começarmos a estudar as condições de produção que tanto influenciaram o romance de Cony e o de Lobo Antunes, passamos a pesquisar mais os conceitos de intertextualidade. Um dos primeiros que encontramos foi, justamente, o de Julia Kristeva, primeira autora a cunhar o termo intertextualidade, definindo-a como “qualquer texto [que] se constrói como um mosaico de citações e é a absorção e transformação de um outro texto”. É necessário entender, portanto, que não existe texto neutro, puro, original. “Todo texto sempre remete a outros textos. O escritor apela para a sua memória discursiva e traz à tona enunciados dos quais já se tenha ouvido ou lido antes e, a partir daí ele constrói o seu texto” (KOCH, BENTES e CAVALCANTE, 2008, p. 65).

O termo intertextualidade vai aparecer graças aos estudos do pensador russo, Mikhail Bakhtin, no sentido operacional de teoria e crítica literária, com o termo “dialogismo”. Em suas palavras: “todo discurso constitui-se perante o outro e não sobre si mesmo. Na voz de qualquer falante, sempre encontramos a voz do outro, pois é ‘o outro’ que nos define, que nos completa”. No entanto, Bakhtin faz a ressalva de que, mesmo usando o termo “diálogo”, não está se referindo somente a uma “forma composicional do discurso”, mas sim aos diversos tipos de enunciados, aos quais estabelecem relações semânticas numa comunicação discursiva. Desta maneira, “dois enunciados podem estabelecer relações dialógicas se forem confrontados num mesmo plano de sentido” (FREITAS, 2011, p. 29).

Essa comunicação discursiva a que Bakhtin (1988) se refere é a base do que Kristeva irá definir, posteriormente, como intertextualidade, e que irá permitir que se construa, posteriormente, a ideia de interdiscursividade. Quando um texto cruza com outro texto, quando um discurso é apreendido, ativamente, por um interlocutor, criando

um novo discurso, estabelece uma lógica que se abstrai e se reconstrói nas próprias relações dialógicas. Genette (2011) acrescenta que, nesse novo interdiscurso, ocorre uma espécie de intertextualidade, na qual são ativadas a “[...] percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outras, que a precederam ou a sucederam” (GENETTE, 2011, p. 15).

É exatamente nesse processo de percepção e apreensão discursiva que a enunciação do eu estabelece uma relação dialógica e possibilita o surgimento de um novo discurso. Os narradores ao falarem de si, revelam um mundo por uma perspectiva irônica e que possibilita mostrar a si mesmo como um ser incompleto que necessita ser reconstruído a partir da sua dor.

Com estas definições e com a leitura inicial de alguns teóricos começamos não só a estruturar o nosso projeto de mestrado como delinear os traços gerais da presente Dissertação. O passo seguinte foi tentar estabelecer um contato com os dois autores selecionados. Cony, por meio de sua assessoria, respondeu num prazo relativamente curto e em pouco tempo agendamos uma entrevista para o dia 16 de agosto de 2016 em seu apartamento, no Rio de Janeiro. Lobo Antunes não respondeu sequer os vários e-mails enviados, apontando se os havia recebido, até a presente data.

Antes da entrevista com Cony, continuamos a leitura do romance de Lobo Antunes e fomos catalogando os pensamentos de alguns livros teóricos, mapeando possíveis intertextos entre as duas histórias e diálogos entre estas narrativas produzidas durante as ditaduras que assolaram seus países, com a sensação vivida pelos sobreviventes dos Campos de Concentração.

Depois da entrevista com o autor, transcrita no anexo<sup>1</sup>, tínhamos, além de um documento expressivo do momento histórico e da Literatura Brasileira dos últimos cinquenta anos, um material bastante relevante para a presente Dissertação. A partir de então, começamos a fazer cruzamentos entre as declarações de Cony e a postura de críticos como Malcolm Silverman, Flora Sussekind e Renato Franco, principalmente.

*Pessach: a travessia* teve sua primeira edição publicada em 1967, um ano antes do silenciamento determinado pelo AI-5 que, de certa forma, impôs o discurso monológico do governo militar e “legitimou” as prisões arbitrárias, seguidas de tortura e morte que aconteceram na década seguinte. O livro, no entanto, começou a ser escrito dois anos antes quando Cony, Callado, os cineastas Glauber Rocha e Joaquim Pedro de

---

<sup>1</sup> Por uma questão de praticidade, as páginas transcritas no anexo correspondem a uma parte de toda entrevista, visto que a transcrição *ipsi-literis* ocupou 56 páginas, sendo muitas informações repetitivas e/ou pouco interessantes.

Andrade, o poeta Thiago de Melo<sup>2</sup>, o dramaturgo Flávio Rangel, entre outros, foram presos por protestarem contra o governo militar numa Assembleia da OEA, realizada no imponente Hotel Glória, do Rio de Janeiro. Na prisão, informou-nos Cony, também foi escrita uma parte de *Quarup* e boa parte do roteiro do icônico filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha.

*Os cus de Judas* tiveram sua primeira edição em 1979, cinco anos após a Revolução dos Cravos, em 25/4/1974, o que marcou o fim da Ditadura de Salazar, uma das mais longas de toda a Europa. Ainda que não houvesse mais o impacto da coerção de pensamento exercida pelos regimes de exceção, a narrativa de Lobo Antunes registra as angústias de um jovem estudante de medicina que vai à Guerra de Libertação de Angola defender o Governo de Salazar, para manter a economia e a colonização lusitana, e por consequência a Ditadura.

Escrever sobre o romance de Lobo Antunes fez com que estudássemos um pouco mais o contexto histórico em que a narrativa está inserida. Entre os autores que estudam a Ditadura Portuguesa, um ponto comum foi ressaltado: em Portugal, o regime Ditatorial esteve muito mais próximo do Fascismo de Mussolini que qualquer outro na Europa. A egolatria imposta por Salazar, por quase cinco décadas, e os discursos, cada vez mais centralizados num projeto expansionista e xenófobo, fez Portugal retroceder em muitos aspectos de sua cultura. Quem ousou discordar do discurso imposto pelo governo foi, com sorte, banido do país e relegado a uma espécie de limbo da memória e da história.

Para preservar o que restava de reconduzir Portugal a grande potência europeia, era necessário eliminar as resistências e disseminar qualquer foco de discurso de independência e liberdade. Na África, no final do governo de Salazar, surgiram movimentos que visavam a total liberdade das colônias, com a devolução de sua autonomia política. Isto resultou em algumas guerras e no envio de quase todos os jovens portugueses, entre 18 e 25 anos, a lutar contra os “comunistas” africanos. António Lobo Antunes foi um desses jovens.

Em *Os cus de Judas*, o narrador-personagem enuncia, ao longo dos 23 capítulos - com os sugestivos nomes das letras do alfabeto de A a Z, uma espécie de dilaceramento do enunciador, como refere Seixo (2002). Além dessa fragmentação, o romance revela um choque de identidades entre lusitanos e africanos que ficou evidenciado, neste período, fosse pelos recursos bélicos, fosse por suas visões de mundo, de paixão, de sexo.

---

<sup>2</sup> Thiago de Melo, poeta amazonense, escreveu “Declarações do Direito do Homem”, poema em que a liberdade e o direito à opinião devem ser totais e sem qualquer empecilho e dedicou-o a Carlos Heitor Cony.

Essa postura verificada pelo narrador reforça o pensamento de Hall (2006, p.102) para quem “as identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós”.

Ao longo da presente dissertação pretendemos esmiuçar as duas obras supracitadas, analisando-as. No entanto, o objetivo principal do presente trabalho é identificar, a partir do caráter de resistência de *Pessach: a travessia* e memorialístico de *Os cus de Judas*, e como tais obras produzem interdiscursos com as vivências registradas em vários textos dos sobreviventes dos Campos de Concentração. Todorov (1995), por exemplo, menciona que os relatos dos sobreviventes de condições análogas a dos campos é uma forma que o sobrevivente assume de tentar apagar o sentimento de culpa de “não ter prestado ajuda a seus próximos, ainda que este comportamento seja perfeitamente justificável”. O mesmo acontece com quem sobreviveu aos horrores das prisões ditatoriais, aponta Franco. É, de certa forma, um processo de catarse e de justiça própria que o narrador se impõe.

Este seria um objetivo secundário da presente dissertação: verificar como a postura do narrador destes romances dialoga com o sentimento dos sobreviventes dos campos de concentração e como tal postura corrobora o que Franco (1998 e 2003) defende: as Ditaduras, em que pese o número infinitamente menor de mortos, são uma nova forma de experienciar os horrores vividos em Auschwitz.

Para atingir os objetivos acima mencionados, estruturamos a presente dissertação em quatro capítulos, a fim de que nosso estudo possa ser melhor apreendido. No primeiro capítulo traçamos um perfil da literatura produzida entre os anos 1960 e 1970, tanto no Brasil, e como essas produções dialogam com os textos pós Segunda Guerra Mundial. Para tal, utilizamos como referencial os estudos de Adorno, Seligmann-Silva, Franco, Cytrynowicz, e apontamentos sobre como a Literatura de Testemunho apresenta dobradiças que estabelecem contato com a Literatura de Resistência às Ditaduras.

Para tanto, salientamos, tendo em vista os teóricos acima relacionados, como eles enfocam os aspectos relevantes da narrativa e como o narrador aparece nos romances elencados em nosso *corpus*. Alguns desses pesquisadores veem, inclusive, condições de produção bastante idêntica, tanto de quem sobreviveu aos campos de concentração, como de quem produziu um discurso de oposição às Ditaduras. Mesmo com números e atrocidades distintos, o trauma de quem escapa “ileso” de um regime de exceção,

assemelha-se ao “complexo de culpa” - ao qual se refere Todorov (1995) em seu livro *Em face do extremo* - de quem sobreviveu ao genocídio semita do período de 1939-1945.

No segundo e terceiros capítulos, analisamos o contexto histórico, as condições de produção dos romances escolhidos e, especialmente, como *Pessach: a travessia* e *Os cus de Judas* retrataram a realidade dos dias iniciais da Ditadura no Brasil - no caso específico de Cony - e dos momentos finais da Ditadura em Portugal - no caso de Lobo Antunes.

Para a análise de *Pessach: a travessia*, mostramos como o engajamento de Carlos Heitor Cony, que já vinha desde 2/4/1964 quando começou a escrever contra o regime militar, refletiu no narrador personagem. A escrita de si, uma vez que o romance é autoficcional, como forma de metaforizar a resistência à Ditadura ganha mais uma página importante, com a publicação do seu romance. Em seguida propomos uma análise da obra, objeto da presente dissertação, já antecipando algumas intertextualidades presentes, especialmente com a narrativa bíblica. Usamos também como material de apoio ao estudo, a entrevista que fizemos com Carlos Heitor Cony, a última que ele concedeu e na qual revela particularidades da literatura e do momento histórico em que o romance foi produzido. Usamos, nesse sentido, como referencial, as dissertações de Deusa Castro Barros (2003) e Leonardo Oliveira Souza (2009), que analisam o romance sob a perspectiva histórica e sob o viés da memória como elemento da narrativa. Respalamos também nossa pesquisa no estudo de Renato Franco, Eurídice Figueiredo, Malcolm Silverman, Marcio Seligmann-Silva, que, ao estudarem as obras produzidas como resistência à ditadura, entendem que o romance de Carlos Heitor Cony deve ser considerado como marco inicial dessa fase em nossa literatura.

O outro romance sobre o qual nos debruçamos é *Os cus de Judas*, de Lobo Antunes. Sob perspectiva e realidade distinta, mas também violenta, castradora e torturadora, o romance propõe uma reflexão mais intimista da própria história, do próprio passado recente de Portugal e questiona também, duramente, a Ditadura de Salazar. Ainda que o tempo da enunciação seja no presente da guerra e a publicação do romance tenha sido posterior ao fim do salazarismo, Lobo Antunes propicia uma releitura crítica do passado português, dialogando com o leitor, transformando-o também numa espécie de interlocutor.

Para o estudo de *Os cus de Judas*, dividimos também a nossa pesquisa em duas partes. Na primeira, analisamos a fase inicial da vasta produção de António Lobo Antunes, na qual os reflexos da experiência vivida em Angola e os anos finais da Ditadura

Salazarista estão bastante acentuadas. Nessa trilogia, que marca o início da sua produção literária, a memória é o elemento que o autor usa para falar desse eu que retornou ainda mais fragmentado da guerra. A “poética do retorno”, como Seixo (2002) definiu, assemelha-se, em muito, com os romances memorialistas de Carlos Heitor Cony, quando ambos usam de narrativas semificcionalistas para propor uma nova leitura do impacto da Ditadura não só na população, como na produção artística, cultural, científica, literária.

Nossa pesquisa em torno do romance de Lobo Antunes está embasada em revisão bibliográfica dos estudos de Ana Paula Arnaut e Maria Alzira Seixo, consideradas duas das maiores estudiosas da obra do autor de *Os cus de Judas*. Também usaremos no estudo do romance português a Tese de Doutorado de Jorge Costa (2015) e a Dissertação de Mestrado de Ana Paula Silva (2012) na qual enfatizam, principalmente, o recurso da memória e fragmentação do eu presentes no romance.

Sob o aspecto do estilhecimento do eu e do recurso da reminiscência para a releitura do passado é que embasaremos a discussão dos dados, apontando aproximações e distanciamentos interdiscursivos com eventos que foram determinantes para a produção do romance histórico pós-moderno. Portanto, o uso de referenciais de autores como Lyotard, Jameson, Hutcheon, Eagleton acabou sendo primordial para que construíssemos a presente dissertação. Esta é a tônica do quarto capítulo no qual discutimos, de maneira mais aprofundada, os aspectos intertextuais e dialógicos que se apresentam nos dois romances. Procuramos, no último capítulo, além de estabelecer relações intertextuais e interdiscursivas, traçar um percurso histórico da noção de intertexto, interdiscurso e metaficção historiográfica, revelando como o conceito definido por Hutcheon (1991), pode se tornar um recurso para se reler a história, por meio da literatura. A escolha deste cruzamento acontecer, no último capítulo, e não, durante toda a Dissertação, configura-se pela necessidade, que julgamos relevante, de, primeiramente, extrair o máximo de informações, especificamente, dos dois romances para, em seguida, estudarmos as aproximações e os distanciamentos entre eles.

Esta é a tônica do quarto capítulo no qual discutimos, de maneira mais aprofundada, os aspectos intertextuais e dialógicos que se apresentam nos dois romances. Procuramos, no último capítulo, além de estabelecer relações intertextuais e interdiscursivas, traçar um percurso histórico da noção de intertexto, interdiscurso e metaficção historiográfica, revelando como o conceito definido por Hutcheon (1991), pode se tornar um recurso para se reler a história, por meio da literatura. A escolha deste cruzamento acontecer no último capítulo e não durante toda a Dissertação está na

necessidade, que julgamos relevante, de primeiramente extrair o máximo de informações especificamente dos dois romances para, em seguida, estudarmos as aproximações e os distanciamentos entre eles.

Mais uma vez retomamos no quarto capítulo a noção de intertextualidade histórica defendida por Genette (2011) e apresentada pela primeira vez com este nome por Kristeva (1974), para revelar como o caráter memorialístico dos autores, que opôs resistência à Ditadura em suas obras, aproxima-se do caráter testemunhal das narrativas dos sobreviventes dos campos de concentração. A partir dos conceitos da Literatura de Testemunho vemos como estes discursos produziram um interdiscurso de resistência às Ditaduras.

Em seguida, procuramos levantar e cruzar semelhanças e diferenças entre os dois narradores dos romances estudados, além de notar como as vozes narrativas dos romances de Carlos Heitor Cony e António Lobo Antunes propõem um diálogo franco e aberto com o leitor, fazendo da narrativa do eu um momento de dialogismo. Para tal análise, trazemos os estudos de Arfuch (2002), Silva (2009), Gomes (1993), Silva (2012), e também buscamos nos teóricos dos Estudos da Linguagem como Fávero (1999), Barros (1999), Fiorin (1999), Possenti (2004) que mostram como o falar de si, em romances semificcionalis da segunda metade do século XX, teve o caráter de dialogismo proposto por Bakhtin. No caso específico de *Os cus de Judas*, identificamos, na personagem Sofia, alguns aspectos da polifonia textual a que o teórico russo se debruça a estudar.

Ao final da Dissertação levantamos alguns questionamentos a fim de propor reflexões acerca das questões que envolvem a narrativa do eu como romance de resistência as ditaduras. Para embasar tais reflexões trazemos alguns números do Banco de Dissertações e Teses da CAPES que revela que no próprio currículo do curso de Letras as narrativas de si são minimizadas e não estimuladas como objetos de estudo.

Lobo Antunes conseguiu, em Portugal, por meio das suas reminiscências fazer com que a memória fosse um instrumento significativo de engajamento político e literário. Em que pese seu intenso debate com José Saramago sobre suas posturas ideológicas e narrativas, o autor de *Os cus de Judas* impôs seu nome no panteão dos grandes escritores portugueses contemporâneos, basicamente falando de si.

No entanto, quando se trata da Literatura Brasileira vemos que os humores das instituições legitimadoras do cânone não veem com bons olhos tais narrativas, exceto aquelas produzidas por autores canonizados, como é o caso de Graciliano Ramos e das

suas *Memórias do Cárcere*. Carlos Heitor Cony, mesmo sendo membro da Academia Brasileira de Letras, parece que foi uma das vítimas do descaso de tais instituições.

O trabalho do autor, geralmente, é abordado na academia como cronista. Quando se estuda a produção do Cony cronista, admite-se o seu engajamento e encontra-se material no qual é celebrado como “voz inicial e solitária do primeiro momento de resistência à Ditadura”, para usarmos a expressão de Silverman (1995). Porém, ao analisarmos o Cony romancista, especialmente aquele que articula seus enredos a partir do recurso memorialístico e voltado para a narrativa de si, as restrições parecem aumentar. Mesmo com importantes estudos e teóricos como Schwarz (1988), Franco (1998), Seligmann-Silva (2003, 2009), Figueiredo (2017) entre outros, que apontam *Pessach: a travessia* como marco inicial da literatura engajada ao lado de *Quarup*, de Antônio Callado, os humores da Academia e da outra parte da crítica ainda são péssimos no que se refere à obra de Cony.

Moraes (1982) lembra que a própria Academia Brasileira de Letras em determinado momento reconheceu o talento de Carlos Heitor Cony apenas como cronista. No que tangia ao romancista, o autor de *Pessach: a travessia* era considerado um autor mediano, cujas obras despertavam debates acima das suas reais possibilidades, numa clara alusão ao romance de estreia de Cony, *O Ventre*. A própria ABL depois reviu esse conceito e em 2008 patrocinou a publicação de 50 anos do romance.

Uma rápida busca no Banco de Teses e Dissertações da CAPES mostra como a obra de Cony e de Lobo Antunes recebem um tratamento bastante diferenciado nos cursos de graduação, o que revela como essa parte significativa de legitimação do cânone vê *Pessach: a travessia* e seu autor com sérias restrições. De 2004 até novembro de 2018, estavam registrados, no portal, 32 trabalhos acadêmicos em torno da obra de Carlos Heitor Cony, sendo que destes eram apenas 6 Dissertações e 2 Teses em torno de *Pessach: a travessia*. Os demais estudavam suas crônicas (14) e seus outros romances (10). No mesmo período, Antonio Callado teve 57 trabalhos em torno de sua obra, sendo que destes 23 Dissertações e 6 Teses tinham como objeto o romance *Quarup*. Mais relevante, ainda, são os números que dizem respeito ao português António Lobo Antunes: entre 2004 até novembro de 2018, foram 51 trabalhos acerca de sua obra, sendo 15 dissertações e 6 teses em torno do romance *Os cus de Judas*.

Os números levantados mostram como, na própria graduação, as narrativas de em torno de si são menosprezadas. Nesta esteira entra também os pré-conceitos em torno de Cony. A discrepância entre o interesse pela obra de Callado e de *Pessach: a travessia*,

mesmo sendo ambas consideradas marcos fundadores de um período da nossa literatura, revela bem como os olhares em torno do fazer literário das próprias instituições, que teoricamente deveriam catapultar a Literatura Brasileira, são diferentes e, de alguma forma, preconceituosos.

Quando se compara com *Os cus de Judas*, a diferença é bem mais acentuada. Como Lobo Antunes é uma espécie de unanimidade em torno da qualidade de sua escrita, a pesquisa em torno do seu trabalho é bem maior que a de Cony, mesmo ambos abordando aspectos de realidades distintas, ainda que adotem a mesma estratégia narrativa em seus romances: a do falar de si.

No entanto, tanto *Os cus de Judas* quanto *Pessach: a travessia* são comparados com outros livros que também se transformaram em resistência literária, mas cujas diegeses são em terceira pessoa, por exemplo, e o recurso não é explicitamente memorialístico, a diferença se acentua. *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, por exemplo, tem 33 trabalhos registrados no banco da CAPES no mesmo período da pesquisa acima; *A Festa*, de Ivan Ângelo, 23; *Zero* de Ignácio de Loyola Brandão 28; *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, 64.

Tudo isso nos leva a questionar: Por que não rever a história a partir das escritas de si? Essa não é uma questão nova, mas que merece, mais uma vez ser levantada. Autores como Arfuch (2002) e Esteves (2011) defendem que a autobiografia contemporânea nada têm em comum com as escritas de si do século XIX, por exemplo. Os relatos do “eu” são uma espécie de testemunho e uma forma de sair do luto ou da sensação de morte que as ditaduras deixaram naqueles que foram vítimas dela.

Se isso acontecesse, poderiam advir novos estudos que tivessem como contexto as Ditaduras e de que maneira o recurso da memória faz com que as literaturas brasileira e portuguesa dialoguem entre si. Isso permitiria entendermos mais essas literaturas de língua portuguesa como instrumento de resistência aos governos autocráticos. E de que forma isso dialoga com os testemunhos dos sobreviventes do genocídio ocorrido na Segunda Guerra Mundial. Daria, também, a possibilidade de se reler a história por meio das narrativas do eu, o que possivelmente revelaria como as narrativas produzidas sob o signo dos regimes de exceção ficaram aprisionadas num “campo de concentração” chamado Ditadura.

## CAPÍTULO 1 – A LITERATURA DE TESTEMUNHO E O REGISTRO DA MEMÓRIA COMO UMA NOVA FORMA DE LITERATURA

“a memória apresenta às vezes um fenômeno curioso; conserva por muito tempo oculta e sopitada uma impressão de que não temos a menor consciência. De repente, porém, evoca essa reminiscência apagada”.  
(JOSÉ DE ALENCAR)

A epígrafe acima revela uma característica própria da memória: ocultar, por muito tempo, uma experiência vivida e subitamente trazê-la à tona como uma espécie de catarse. Ao procedermos assim, permitimos que a realidade seja revista, entendida, registrada e analisada. Este é, talvez, o eixo norteador dos princípios da chamada Literatura de Testemunho, vertente da corrente crítica literária que se debruça a estudar os textos produzidos a partir da segunda Guerra Mundial e dos eventos que provocaram grandes traumas na humanidade, especialmente na segunda metade do século XX.

Um dos principais estudiosos da chamada Literatura de Testemunho, em nosso país, é o professor Márcio Seligmann-Silva, que, no ensaio “História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes”, de 2003, estabelece alguns princípios dessa vertente literária. Nesse trabalho, defende que mesmo o conceito de teor testemunhal não estando totalmente definido e delimitado abre uma nova possibilidade à literatura, pois esse “elemento da obra literária não deve apagar ou reduzir a preocupação com o estudo das estratégias estético-poetológicas que impregnam toda manifestação escrita”. É preciso entender que “a Memória só existe ao lado do esquecimento: um complementa e alimenta o outro, um é o fundo sobre o qual o outro se inscreve” (Seligmann-Silva, 2003, p. 12). Isso reflete, em parte, a ideia na qual estamos inseridos, ou seja, numa sociedade na qual tudo parece imediato e descartável, de modo que enfatizar aspectos que digam respeito à memória pareça um contraponto e um contrassenso.

O testemunho é uma espécie não só de rememoração, mas de rito de passagem de um estado de luto para a retomada da vida. Especialmente, após períodos traumáticos. A cultura hebraica, inclusive, tem uma cerimônia especial para marcar essa passagem “do luto à luta”, denominado *Kaddish*. Neste processo, por meio de orações e cânticos se perpetuam as lembranças, superando eventuais dores e traumas. Assim, a memória auxilia não só o resgate do passado, como também propicia um efeito catártico das emoções que auxiliam no processo de superação do luto. Na literatura, pode-se dizer que este processo de superação do luto está nos romances dialógicos entre narrativa e leitor, trazendo-o para o narrado a releitura do vivido cujo fim seria o de gerar um processo de catarse.

Na década de 1960, o conceito de *testimonio*, já vigente na literatura de língua espanhola desde o início do século XX, teve uma ampliação ao estabelecer pontos de contato com a Literatura Política de Resistência. Isso propiciou que se estudasse os relatos - ainda que fictícios - dos sobreviventes das atrocidades ocorridas nas ditaduras que se alastraram por todo o mundo. Nesta ampliação, foi incorporada o que Seligmann-Silva (2003, p. 32) chama de “política da memória”, o que permite uma convergência expressiva entre política e literatura, tornando-se assim, o gênero “mais apto para representar os esforços revolucionários dos oprimidos”.

Arrigucci Junior (1979, p. 40) enfatiza que o caráter testemunhal da literatura é expresso de maneira mais evidente ao tratar de temas-limite que marcam e/ou deformam nossa capacidade de percepção das coisas. Dessa maneira não é de se admirar que, apesar do seu caráter documental, a Literatura Brasileira, especialmente nos anos 1960-1970 “tenha manifestado antes de tudo no seu caráter jornalístico (e o número de jornalistas-escritores nessa produção fala por si mesmo)”, como é caso de Carlos Heitor Cony, Antonio Callado, Ivan Ângelo, Fernando Gabeira, entre outros.

Ao revisitar o passado, enunciando no tempo presente os eventos pretéritos, faz-se quase que, obrigatoriamente, uma leitura deste. Essa releitura talvez seja uma marca do período conhecido como pós-modernidade, pois o “excesso de futuro” que ela produz, só pode ser melhor interpretado por um extravasamento do vivido.

Entendendo, portanto, a pós-modernidade como um período em que a exacerbação do eu e do relato testemunhal, ainda que de forma fictícia, são bastante valorizadas, as narrativas memoriais cumprem o seu papel de resistência. Cada uma oferece possibilidade de leitura apurada de um passado, no qual pode se confrontar a identidade, e devolver a integridade dos mortos, subitamente raptada, seja em Campos de Concentração, seja em presídios políticos.

Dessa maneira tanto a Literatura de Testemunho quanto a Literatura produzida no Brasil nas décadas de 1960-1970 devem ser vistas como um processo no qual a construção literária de uma literatura engajada também é uma forma de “luta contra o esquecimento e sobre a própria destruição do indivíduo (autor e ator autônomos - e sua resistência) dentro do sistema ditatorial”. (Seligmann-Silva, 2003, p. 38) Assim, a literatura como arte deve “ser considerada uma espécie de resistência e compreende uma dimensão ética, enquanto manifestação de indignação radical diante do horror”. E se “O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção” somente revisando a história poderemos fazer uma espécie de memorial da barbárie, pois

é preciso que cada documento da barbárie seja recuperado, estudado, criticado, entendido, conservado, arquivado, publicado e exposto, de forma a tornar a história numa forma presente de resistência e de registro digno dos mortos, muitos sem nome conhecido e sem túmulo (CYTRYNOWICZ, 2003, p. 126).

Roney Cytrynowicz, neste excerto, refere-se exclusivamente à literatura que trata dos eventos ligados aos horrores vividos pelos judeus entre 1939-1945, na Polónia. Porém, para Franco (2003) as Ditaduras latino-americanas dialogam diretamente com Auschwitz. Claro que não no que tange aos horrores praticados nos campos de concentração, ou ao número de mortos, mas sim no que diz respeito à tortura e à morte banalizada, apenas como eliminação do inimigo.

No entanto, a prática de silenciamento, tortura e morte não ficaram restrita aos países latino-americanos, historicamente relegados a um papel de dominados e explorados. Várias nações europeias também viveram períodos de Ditadura em que grandes genocídios eram praticados em políticas de eliminação das pessoas que se opunham ao regime ou simplesmente por serem de etnias diferentes. O leste europeu viveu bem de perto essa realidade.

Em Portugal, o século XX foi quase totalmente marcado por uma realidade ditatorial do governo que, num primeiro momento, foi conduzido por António Salazar. Só apenas a partir de uma doença aparecida em 1968 é que ele se afastou do poder, dando espaço para que Marcelo Caetano assumisse sem que, no entanto, alterasse os rumos políticos do país. O governo idealizado por Salazar, conhecido como Estado Novo, era inspirado nas ideias fascistas e arianas que se ampliaram na Itália, acabando por chegar na Alemanha nos anos 1930. Maxwell lembra que no período em que governou Portugal

Salazar manteve a estabilidade equilibrando habilmente interesses concorrentes – pequenos agricultores e comerciantes, grandes proprietários de terra e empresas de porte (muitas delas familiares). Mas o regime também lançou mão de temíveis instrumentos de repressão. A polícia política disseminou sua insidiosa influência por todo o país, recorrendo a uma rede de colaboradores e espiões. Nada se podia fazer contra a perseguição. (MAXWELL, 2006, p. 35)

A polícia política a que Maxwell se refere foi conhecida em Portugal como PIDE - Polícia Internacional e de Defesa do Estado - a quem eram dadas atribuições administrativas e funções de prevenção e combate à criminalidade. No entanto, Alexandre e Carapinha (1974) ressaltam que ela foi vital na neutralização da oposição ao Estado Novo. A PIDE utilizava a tortura para obter informações e foi responsável por alguns

crimes sangrentos, como o assassinato do militante do Partido Comunista Português (PCP), José Dias Coelho, e do General Humberto Delgado.

Apesar desse quadro aterrorizante, algumas vozes ousaram se levantar contra o Regime Salazarista por meio da arte, cultura e literatura. Nesta última, autores como José Saramago e António Lobo Antunes propuseram reflexões e fizeram críticas duras à Ditadura vigente em seu país, o que veio se constituir na literatura engajada e de resistência ao período. Cada um, à sua maneira, registra um testemunho vivo - ficcional ou não - dos horrores vividos em períodos de exceção. Nesse sentido, tem-se não só a defesa da liberdade pessoal e literária como a expansão de um novo conceito de memória individual e coletiva. Reis (2004, p.15-16) estabelece um período em que literatura memorial portuguesa cresceu, tanto em produção, quanto em valor estético. Este tempo seria entre o fim da Ditadura de Salazar em 25 de abril de 1974 e o início do século XXI, portanto o último quarto do século XX. Os textos deste período, de profundas implicações no plano da criação literária em geral, são marcados “[...] pela crescente abertura a temas, a valores e a estratégias discursivas pós-modernistas.”

O que Reis define como “estratégias discursivas pós-modernistas” são, de fato, recursos das narrativas das pós-modernidade. Mais exatamente àqueles a que se referem Hall (2004) e Jameson (1995) de um capitalismo tardio em que as relações humanas estão diluídas e o homem se apresenta como um ser profundamente em crise identitária. O autor lembra que esse período será a etapa final de “[...] um regime ditatorial, repressivo e isolacionista, com tudo o que isso significou de limitação à livre expressão do pensamento e das práticas artísticas e com os efeitos que em parte observamos em relação ao Neo-Realismo e a movimentos literários afins.” Como resultado disso, a literatura contemporânea portuguesa pôde, com a abertura política e descolonização, explorar um potencial essencialmente literário: “rever ficcionalmente os dramas individuais e coletivos da guerra colonial”. Ato contínuo, ganhou corpo a “[...] consciência pós-colonial; do mesmo modo, o redesenho das fronteiras nacionais estimulou uma reflexão identitária (incluindo-se nela a velha questão da relação com a Europa) a que a literatura, naturalmente, não ficou alheia. (REIS, 2004, p.16)

Ao adotar tal procedimento estes autores contrariam, de alguma forma, a máxima do filósofo Adorno que foi categórico ao afirmar, em 1949, que “escrever poesia, depois de Auschwitz, é um ato de barbárie”, referindo-se exatamente à fragmentação individual, étnica, política e social provocadas no mundo após os eventos de horror da Segunda Guerra Mundial.

No caso específico do Brasil, o testemunho como forma de romance memorial desenvolveu-se em dois planos paralelos na Literatura Brasileira pós 1964: como uma ficção autobiográfica ou uma autobiografia ficcionalizada. Como exemplo deste último paralelo estão romances como *Quatro Olhos*, de Renato Pompeu, *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira ou *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony.

Essa literatura testemunhal pode ser considerada um retrocesso em termos estéticos, principalmente quando escancara casos de tortura. Autores como Sussekind (1985) e Perrone-Moisés (1998) veem nas narrativas de tortura explícita, como em *Quatro Olhos* e *Em Câmera Lenta*, um passo atrás rumo ao processo de amadurecimento que a literatura vinha apresentando. Por outro lado, é a partir dela que novas dimensões estéticas são experimentadas e vividas em nossa literatura, por meio de romances memoriais alegóricos, metafóricos como é o caso, por exemplo, de *A Festa, de Ivan Ângelo*. De uma forma ou de outra, esses autores foram quem melhor traduziram o momento em que as verdades estavam sendo abafadas. Isso permite revelar bem a realidade daquele período, do ponto de vista do descrédito literário, uma vez que a literatura sofria grande desgaste.

Ainda que toda essa realidade fosse assustadora e por mais que os autores se esforçassem para mostrá-la, não havia um resgate da memória do passado político brasileiro. A poesia abolicionista e o romance regionalista, por exemplo, apresentam características diferenciadas do romance político. Concebendo as narrativas políticas, claramente identificadas com os ideais marxistas, como engajadas, talvez, o primeiro momento dessa estética tenha sido com as *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos.

O romance político, que havia retomado sua força, a partir de 1967, será a tônica de boa parte da produção literária brasileira na década seguinte, segundo os pressupostos de Gonçalves e Hollanda (1979). A partir de 1960 com a fratura cultural, política e social provocada pelo Regime Militar, a literatura teve que se recriar. Ainda que fosse, num primeiro momento, pouco controlada pela Censura que via nela um “mal menor” para a estabilidade do Governo, os autores precisavam adotar outros procedimentos para narrar suas histórias. A metáfora foi uma delas.

Gonçalves e Hollanda afirmam que seria “precipitado atribuir de forma direta o sucesso do relato memorialista ao momento político coercitivo brasileiro”. No entanto, os autores usaram desse recurso para traçar interdiscursos com o que se ouvia à boca pequena nas redações de jornais, em bares e em reuniões clandestinas da esquerda,

enunciando um novo discurso na literatura. (GONÇALVES E HOLLANDA, 1979, p. 23)

Eurídice Figueiredo (2017), em seu importante livro *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, ressalta que no Brasil o exercício do resgate da memória política ainda é incipiente, mas bastante significativo. De certa forma, alguns autores, a partir dos anos 1960, começaram a cultivar a memória política das duas ditaduras sofridas pelo povo brasileiro, que até ali era quase inexistente. A autora é enfática quando afirma que: “Não se cultiva a memória política porque a anistia significou amnésia”; e complementa: “[...] o país se recusa a enfrentar seu passado, a rever os crimes cometidos a expor as atrocidades perpetradas por um regime de exceção” (FIGUEIREDO, 2017, p. 26).

Seligmann-Silva (2008, não paginado) enfatiza que a “[...] literatura permite uma tomada e um distanciamento. Com isso, evidentemente, não se trata de reduzir a literatura a uma tarefa edificante. Antes, trata-se de explicitar sua capacidade de abrir nossos olhos para os conflitos sociais, políticos e psicológicos de cada presente”. Por extensão, pode-se dizer que a escrita ficcional remete, por si só, a uma amplitude no discurso político do narrador. Quando usa sua narrativa em caráter memorial, testemunhal, proporciona ao leitor uma sensação catártica, na qual é possível construir imagens e dar uma sensação mínima do vivido naquele período. Assim, a literatura ideológica ou política se aproxima dos relatos produzidos nos campos de concentração. De uma maneira ou outra, a memória se estabelece como forma de resistência ou testemunho, seja pela vertente da *Shoá* (que estuda os eventos a partir do holocausto judeu no século XX) ou pelo conceito de *Testimonio* (que estuda o testemunho de resistência às Ditaduras, especialmente na América Latina), pois o “[...]testemunho é um local de resistência e de rearticulação das identidades. Ele põe em movimento o dispositivo trágico para tentar reverter o eterno espetáculo sacrificial da vida nua.” A literatura se constitui, de modo geral, por um espaço de representação, de reflexão e de resistência.

Sendo o regime autocrático um senhor único da verdade, produzir arte, especialmente literatura era uma forma de resistir à violência que os militares usavam para silenciar a oposição. Essa postura, num primeiro momento, fez com que os próprios autores levantassem, além dos textos críticos, questões nas quais discutiam o real papel da atividade literária ou o papel do escritor como atividade política e não apenas de uma manifestação cultural e artística.

Ao repensar seu papel, as narrativas do período 1960-1970 propuseram uma revisão crítica do passado e uma leitura do presente, ainda que estivessem amordaçados

pela censura. É fato que desde *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, o relato testemunhal e politicamente engajado passou a ser mais direto, mais crítico. Os textos contemporâneos, porém, procuraram redimensionar esta crítica, por meio desta releitura do passado histórico, mesmo que alegoricamente. Era preciso encontrar a si mesmo para entender a que nível chegou o cerceamento de liberdade.

Quando se fala em romance político, há sempre o predomínio do elemento individual, seja pela forma que a narrativa apresenta – ali, frequentemente há presença de um narrador homodiegético -, seja pela linguagem e estrutura fragmentadas, pois a ideia central desses romances é apresentar o processo social na sua ebulição. O jornalismo já vem emprestando seu procedimento estético ao romance desde as origens do romance realista ocidental, como mostra a própria historiografia literária. Esse contato e intertexto intercronológico ou interdiscursivo devem ser vistos como enriquecimento da própria literatura. Figueiredo (2017, p. 117-118), enfatiza que, mesmo adotando as particularidades do caráter jornalístico e assumindo posturas autobiográficas ou autoficcionais, tais narrativas devem ser consideradas como textos literários. Por isso há que se levar em consideração que toda narrativa, inclusive a que resgata a memória, apresenta “[...] algum índice de ficcionalidade, já que a subjetividade atravessa a organização textual”. Insistir no contrário, “[...] seria recusar valor literário a *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos [...]”, por exemplo.

Mesmo com essas considerações, persistem, para alguns estudiosos da literatura, que fornece um caráter testemunhal às narrativas políticas acabaria por gerar um romance com uma qualidade estética discutível, como ressaltam alguns teóricos. Arrigucci Junior (1979) rechaça tal postura e sustenta que os romances produzidos nas duas ditaduras vividas pelo Brasil no século XX trazem, em seu bojo, a ideia de fazer a história que não pôde ser escrita e, exatamente por isto, as falhas não os deixam menores. O que talvez possa ser questionado é “se a aparência do conteúdo de verdade que eles têm deve-se inteiramente ao factual, ao circunstancial que eles estão representando, ou se o circunstancial é que é sustentado pelo conteúdo de verdade” (ARRIGUCCI Jr, 1979, p. 66).

Não desconsiderando esses importantes debates teóricos em relação à função social e política da literatura, é sempre relevante ressaltar que, de maneira geral, os textos produzidos nos anos 1960-1970, na literatura brasileira, apresentam uma narrativa que retrata um autor e um narrador repletos de um sentimento de impotência. Neste momento, nem a luta armada parece ser mais a solução. Por mais que tente transformar as palavras

em barricada contra o governo, há o pessimismo para dominar narrativas e narradores. Essa falta de entusiasmo não é nascida do medo da tortura, mas sim, da desilusão de se viver num país de controle do imaginário e da fragmentação da verdade instituída por meio de uma verdade precária, em que apenas os ideologicamente afinados podem ser enunciados.

Importantes teóricos como Silverman (1995), Franco (1998), Figueiredo (2017) apontam que, a partir de 1967, especialmente com a publicação de *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony e *Quarup*, de Antonio Callado, é que os autores começaram a superar essa sensação de impotência, e passaram, por meio de uma literatura memorial, de resistência ou até mesmo de ficção mas dentro de um contexto histórico – como é o caso de *Azul Corvo* de Adriana Lisboa, por exemplo – passaram a criticar o momento histórico que o país atravessava. Ao adotar essa postura, a literatura começou a atingir um processo de maturidade política que reflete, diretamente, na produção literária que procurava despertar, de alguma maneira, a consciência social e política.

Tal ressignificação acaba dando aos fatos históricos uma leitura às vezes bastante peculiar, mas que evidencia o confronto quase constante entre História e Literatura. Aristóteles já insistia que o papel do historiador é tratar do que aconteceu, enquanto para o literato ficaria o registro do que poderia ter acontecido. O papel da História, entre outros, é catalogar, descrever, entender os processos que se constituíram ao longo dos séculos e como isso afetou diretamente a vida das pessoas. A Literatura, não desconsiderando o poder da criação e imaginação, mas no que tange exclusivamente às narrativas históricas, converte-as em memórias, autobiografias, romances autoficcionais, transformando-as num importante instrumento de reflexão.

Em tais ocasiões Brasil e Portugal vivenciaram uma espécie de continuidade do horror vivido com o Holocausto ocorrido na Segunda Guerra Mundial: as ditaduras de Salazar em Portugal e dos Militares no Brasil. No nosso caso, é importante ressaltar os Governos Costa e Silva e Médici, cujas “mãos de ferro” estiveram sobre todos aqueles que ousaram contestar suas ideias conservadoras e produziram o que de pior pode ser manifesto num regime político: o autoritarismo, a censura, a prisão, o exílio, a tortura, a morte. Por esse ponto de vista, a Literatura acerca da Ditadura deve ser considerada também uma literatura do trauma ou da *Shoá* judaica.

Flora Sussekind, Roberto Schwarz e Eurídice Figueiredo discordam dessa tese, pois o trauma judeu é de um genocídio em massa, sem qualquer tipo de discriminação quanto a raça, sexo, idade, convicção política, etc. No entanto, não há como negar que os

procedimentos literários acerca de ambos os eventos históricos são bastante semelhantes, o que configuraria a Literatura produzida nos “anos de chumbo” como uma vertente da Literatura de Testemunho.

Pode-se questionar que tipo de valor artístico estes livros trazem, mesmo diante da relevância e importância dos seus conteúdos? Ainsa (2012, não paginado) defende que, ainda que, esteticamente, eles não apresentem novas propostas, os romances produzidos sob a estética da *Shoá* ou do *Testimonio* apresentam uma nova configuração no que tange à literatura de resistência e da memória. Sob esse viés, Renato Franco ressalta que a reconstrução da memória dos eventos ocorridos na Ditadura não é

apenas recompor o rosto do passado perdido ou reconhecer, ainda uma vez, os traços daqueles que foram motivo de alegria, mas é captar no presente - em um agora dominado pelo signo da adversidade - as características de uma outra vida, de uma vida diversa da atual na qual reluz a esperança da pacificação da existência. É, enfim, lembrar que a vida dos homens não é marcada pelo horror: ao reatar os vínculos com o passado, de fato espera-se recuperar a imagem de um tempo em que os homens não tinham o que temer (FRANCO, 1998, p.108).

Durante os seis anos que durou a Segunda Guerra Mundial, o discurso nazista foi o grande terror do povo judeu fazendo-o, inclusive, adotar práticas de silenciamento no que se referia às suas crenças sociais e religiosas. Caso insistissem nisso, corriam o risco de serem presos e exterminados nos campos de concentração. Similarmente, durante os eventos das Ditaduras - anteriores e posteriores à Segunda Guerra Mundial - os escritores e os artistas tiveram, na Censura Oficial, um trauma semelhante, visto que enunciar um discurso contrário à monologia discursiva imposta pelo governo poderia, identicamente, acarretar prisão, tortura e morte.

Em Portugal, o convívio com a censura foi secular tanto que há estudos que indicam que seus primeiros registros em 1624 e vão perdurar até a Revolução dos Cravos, em 1974. Girola (2009), em seu artigo “História da Literatura e da Censura: novas cartas portuguesas”, traça um perfil histórico da relação entre Literatura e Censura e demonstra que, ironicamente, o fim da censura prévia foi, exatamente, a primeira medida editada por Salazar, em 1933. No ano seguinte, porém, o governo mudou de ideia e passou a controlar a publicação de livros, jornais, criando inclusive a autocensura por meio de departamentos internos nos teatros e na TV que regulavam oficialmente a programação.

No caso específico da Literatura, a perseguição chegava a tal ponto que havia um *index* de livros e autores proibidos pelo Governo. Os órgãos oficiais eram proibidos de mencionar até o nome dos autores considerados nefastos e proscritos pelo governo. O

próprio Salazar, em um discurso feito no Sindicato dos Jornalistas, em 1958, defendia a censura como uma estratégia que permitiu “uma segurança de trabalho e até uma liberdade de acção que não vemos em outros regimes supostamente mais liberais”. O ditador português defendeu ali que “[...] os jornais devem compreender as suas limitações próprias, derivadas de muitas causas, mesmo estranhas à sua boa vontade e sacrifícios económicos” (SILVA, 2012, p. 54).

No Brasil, para se adaptar à essa realidade de castração das ideias a literatura brasileira experimentou fases diferentes para ultrapassar a barreira do silenciamento e da coação psicológica, tornando-se assim um instrumento de resistência. Figueiredo (2017) divide essas fases por períodos e os classifica em: a) Primeiro período, entre 1964-1979 como o da utopia e da distopia dos projetos revolucionários, a partir dos personagens dos romances produzidos ali; b) O segundo período, a partir da década de 1980, é marcado por relatos autobiográficos e/ou autoficcionais; e o terceiro período, já fora do ambiente da censura oficial, buscando o resgate da história como um período retrospectivo e analítico dos horrores vividos nos subterrâneos do governo militar brasileiro.

A literatura, neste primeiro momento, passava por situações ambíguas. Se, de um lado, alguns autores faziam apologia à luta armada e enunciavam resistência, vários outros se beneficiaram de leis e políticas editoriais dos militares - inclusive com a atribuição de prêmios a obras e autores - para consolidar sua carreira literária. Isto gerou uma sensação de vazio, de lutar contra moinhos de vento.

Para Sussekind (1985, p. 13), muitos desses autores usaram o discurso político e a própria presença da censura para, na verdade, justificar a transformação do realismo mágico, das alegorias, e das parábolas, “em *egotrips* poéticas centrada em ‘viagens’ autobiográficas ou autoficcionais”. Situação retratada em romances como *Bar Don Juan*, de Antonio Calado, em que os discursos e o possível engajamento não passariam de “um desvio estilístico ou no desbunde individual como respostas indiretas à impossibilidade de uma expressão artística sem as barreiras censórias”. Por outro lado, ressalta, neste período foram produzidos textos que souberam enunciar com qualidade o silenciamento imposto pela censura.

Mesmo Flora Sussekind vendo posturas diferentes dos autores em relação ao poder castrador da censura, não há como descartar que romances como *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão e *Cidade Calabouço* de Ruy Mourão, além de *Em Câmera Lenta*, de Renato Tapajós, *Quarup* e *Bar Don Juan*, de Antonio Callado, *A festa*, de Ivan Ângelo, *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony foram, sim, resistência ao regime imposto e

que os estudos literários posteriores permitiram conhecer o que para Silvano Santiago (1992, p. 50) foram os “caminhos do poder autoritário no Brasil”.

Carlos Heitor Cony, considerado por Eurídice Figueiredo, Roberto Schwarz e Davi Arrigucci Junior como a primeira e quase solitária voz de resistência imediatamente ao Golpe de 1964, vê que o debate em torno do fazer literário como literatura politicamente engajada é anterior ao regime militar. Em entrevista que nos concedeu em 2016 Cony não se vê – ao lado de Antonio Callado – como iniciadores da Literatura politicamente engajada como defende, por exemplo, Franco (1998). O autor de *Pessach: a travessia* identifica o engajamento da literatura já em 1922, com os primeiros modernistas e, posteriormente, com os regionalistas da Geração de 1930. Cony aponta que “havia sim uma heterogeneidade, mas havia digamos assim uma contestação, não talvez a contestação como se manifestou após 64, mas um discurso já contrário à Literatura Oficial, canônica, que se fazia até então” (CONY, 2016).

Cony também aponta Graciliano Ramos e José Lins do Rego como os primeiros autores efetivamente engajados politicamente. Enfatiza que após o Golpe Militar houve uma separação do “joio e do trigo”: de um lado, os autores que, ainda indiretamente, defendiam a política dos militares e pretendiam com ela manter seu status publicando frequentemente, mesmo sendo controlados pelo sistema e, de outro, os que se opunham frontalmente ao silenciamento.

Esta polarização entre autores a que Cony se refere e que se instalou em 1964 com a Ditadura Militar foi o que gerou, segundo Flora Sussekind (1985, p. 39) este “entrecruzar de discursos” impondo “o silêncio do narrador-intelectual e que se abre para a batalha da paródia e do escárnio, é aí que se faz ouvir o conflito entre o discurso do dominador e do dominado”. Aí, segundo a autora, está o cerne do que ela chama de “texto-da-diferença” que faz uso de uma referencialidade que busca tomar “o lugar ocupado pela cultura erudita, apresentando-se finalmente como a legítima expressão brasileira”.

Importante afirmar que engajamento e idealismo são inerentes à prática literária, especialmente ao fazer literário contemporâneo. Porém, os vinte e um anos em que a Ditadura Militar exerceu uma maior coerção na liberdade de pensamento, praticamente exigiram de boa parte dos autores uma postura claramente ideológica. E isto, quase forçosamente, provocou um amadurecimento na literatura como pode ser comprovado pelas profundas mudanças estéticas e estruturais vividas pelos romances. Exemplos disso são os romances produzidos a partir dos anos 1970 como *A Festa*, *Casa de Vidro*, de Ivan Angelo, *Zero* e *Não verás país nenhum* de Ignácio de Loyola Brandão, *Cidade*

*Calabouço e Curral dos Crucificados* de Ruy Mourão, que com uma linguagem fragmentada e uma estrutura próxima das “colagens” cinematográficas denunciam o silenciamento imposto pela Ditadura. Não por acaso, boa parte destes livros elencados também foram censurados e perseguidos pelo regime.

Quando se pensa no engajamento à esquerda por parte de autores, Arrigucci Jr (1979, p. 87) levanta algumas considerações, mesmo defendendo a postura da Literatura como forma de resistência. No entanto, é preciso verificar se as metáforas e alegorias foram apenas estratégias ou se não estão apenas “mergulhados na pura singularidade”, tentando ser apenas diferente. O próprio Cony confessa que foi só a partir de 1964 que os seus artigos e romances começaram a ser políticos, “mas sem nenhuma formação política anterior, causei - num primeiro momento - certo espanto nos próprios militares” que pareciam estar acostumados com uma literatura de entretenimento.

Após, principalmente, 1968, a Literatura foi um grande bastião de resistência política, ainda que numa linguagem cifrada. Escrever por metáforas, usando também recursos intertextuais, fez eclodir nos textos as várias vozes que estavam sendo reprimidas pela Ditadura, especialmente após os anos de chumbo

Lukács (1985, p. 78), ao comentar a função social do escritor, enfatiza o quanto é necessário que este se aperceba das contrariedades móveis que o cercam “para selecionar como protagonista um ser humano cujo destino cruze os contrários”. Em tempos de discursos monológicos e vozes silenciadas, tais protagonistas e tais manifestações de arte, entre elas da literatura, deveriam ser resistência ainda que de forma metaforizada possível, a fim de fazer com que o povo despertasse da letargia e desse um basta à Ditadura militar. Assim os autores representavam por seus tipos a unidade perdida do homem.

Diante do silenciamento e do discurso impostos pelo Estado, a Literatura procurou burlar - como todas as outras artes - a Censura do AI-5 com uma linguagem alegórica, que tentasse despertar o povo para a realidade que se vivia. Os autores, em número irrisório, entendiam que as letras teriam poder de dar à população a consciência necessária para que se parasse as arbitrariedades que eram praticadas pelo Governo. Este, porém, lembra Schwarz (1988, p. 13), praticava um “contra-ataque extremamente eficiente de expansionismo cultural”, na qual o interlocutor utilizado era a televisão. Isso restringiu significativamente a atuação da literatura.

Ainda que a força do discurso monológico da Ditadura fosse enunciada e propagada por meio da televisão, a literatura produzida tanto sob os impactos daqueles

dias quanto o relato acerca dos fatos efetivamente ocorridos entre os anos 1964-1985, reflete sua angústia em relação não só aos destinos do país, como ao próprio fazer literário dali em diante.

Para Seligmann-Silva (2003, p. 38) isso evidencia uma “tensão entre construção literária, denúncia, luta contra o esquecimento e sobre a própria destruição do indivíduo (autor e ator autônomos - e sua resistência) dentro do sistema ditatorial”. O silenciamento imposto pelo Governo Costa e Silva com o AI-5 para sufocar a voz da oposição e que “bloqueou o movimento de construção de um país mais igualitário, que deveria estender a cidadania para todos e romper com a nossa tradição de concentração de riqueza e dos direitos nas mãos de uma burguesia tacanha e cega às questões sociais”.

Isso corrobora o pensamento de Walter Benjamin (1993, p. 163) de que “no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção de coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo em que seu modo de existência”. Em períodos de regimes ditatoriais, a vida parece ser ainda mais fugaz. Quando a manutenção de tais regimes envolve, além dos inúmeros conflitos internos, guerras externas, essa sensação é potencializada. Se em *Pessach: a travessia*, o desencanto com o mundo e com a existência vem a partir de um autor em conflito consigo mesmo, e que vê na Ditadura uma forma de fazer sua travessia, em *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes tem-se a morte como imagem recorrente.

No caso específico de *Os cus de Judas* o narrador evidencia toda a impotência que a guerra possa ter deixado nos sujeitos que por ela passaram. Ao escrever e publicar ele pôde, no entanto, pôr em prática o objetivo traçado em Angola: mostrar sem retoques a real dimensão da Guerra de Angola. Como uma espécie de acerto de conta com todos os que produziram aquele circo de horrores, Lobo Antunes confronta a realidade e a própria noção de silenciamento dos censores da época.

Num presente da enunciação em que a disputa pelo território angolano - e a consequente manutenção do território e do poder salazarista - chega às raias de uma guerra civil, o livro de Lobo Antunes nos impõe uma questão: a vida e a literatura têm algum significado diante do horror da guerra? Do outro lado do Atlântico, a questão era outra: como a arte literária pode sobreviver num tempo em que vozes de oposição estão sendo duramente silenciadas? Havia, sim, uma necessidade de se registrar esses dois processos, e tanto *Pessach: a travessia*, no Brasil, como *Os cus de Judas*, em Portugal, souberam traduzir tais angústias, medos e decepções. As formas como enunciaram isso e

de que maneira tais obras dialogam, literária e historicamente, é o que iremos analisar nos capítulos seguintes.

## **CAPÍTULO 2 – PESSACH: A TRAVESSIA - O ROMANCE DE CARLOS HEITOR CONY COMO MARCO FUNDADOR DO ENGAJAMENTO À ESQUERDA DA LITERATURA BRASILEIRA NOS ANOS 1960**

### **2.1 Um conciso relato sobre a trajetória de Carlos Heitor Cony e o momento histórico da publicação de *Pessach: a travessia***

Carlos Heitor Cony é um dos mais expressivos cronistas políticos da Literatura e do Jornalismo Brasileiro. Sua trajetória, seja como cronista ou romancista, é marcada por fortes embates ideológicos. Visto com reservas por alguns setores da academia e da crítica especializada, tem uma vasta produção como cronista e um respeitável número de romances, nos quais aborda os mais variados temas, normalmente transgressores. Isso deu a eles, num primeiro momento, um status de romances eróticos. Um exemplo disso foi o caso da recepção crítica de sua primeira narrativa, *O ventre*, que mesmo tendo vencido o prêmio Manuel Antônio de Almeida de Literatura, em 1958, não pôde ser premiado, uma vez que foi considerado “pornográfico”, como nos relatou o próprio Cony.

Em *O ventre*, já estão presentes as marcas da memória que caracterizarão de boa parte da trajetória literária e jornalística do autor. Em tais obras, são retratadas, de forma não linear, as histórias de vida dos familiares, a partir de lembranças da infância como forma de entender o passado no presente e projetar o futuro. Ainda que não apareçam traços de engajamento político, *O ventre* já rompe com o chamado politicamente correto e escandaliza, na mesma linha de Nelson Rodrigues.

De *O ventre* (1958) até *Pessach: a travessia* (1967), Carlos Heitor Cony escreveu seis romances nos quais as características mais evidentes eram as incoerências humanas, além de uma abordagem crítica da moral burguesa carioca dos anos 1950-1960. O autor conhecia bem essa realidade. Ele mesmo nos disse, rindo bastante, que até os vinte e dois anos de idade suas preocupações com o mundo se resumiam a estudar, jogar bola na praia, flertar, beber e namorar. “Foi a literatura que me tirou dessa vida” (CONY, 2016).

Nesses romances já estão a gênese de uma nova fase que seria marcante, especialmente na crônica de Carlos Heitor Cony, mas que será representada em alguns romances seus, como *Pessach: a travessia*, *Romance sem Palavras* e *Quase memória*: uma análise sociológica e política da sociedade na qual o pessimismo, o cinismo e a imobilidade são a tônica das histórias. Ao se levar em conta estes aspectos sociológicos dos romances de Cony, evidencia-se que neles estão presentes uma nova forma de se reconstituir o passado. A partir de *Pessach: a travessia*, o resgate da memória está além

de se fazer apologia a tempos sombrios que adviriam em nosso país, aponta Barros (2003). Encontra-se ali, aparentemente sem qualquer perspectiva positiva, uma visão nada otimista em relação ao futuro, ao “relembrar que a vida dos homens não é marcada pelo horror: ao reatar os vínculos com o passado, de fato espera-se recuperar a imagem de um tempo em que os homens não tinham o que temer” (FRANCO, 1998, p.108).

O tempo a que se refere Franco é o período pós Segunda Guerra Mundial, porém, quando se faz menção aos eventos ligados ao Golpe Militar de 1964, o sentimento parece o mesmo. A sensação de sobrevivência ao caos instalado no mundo e o novo discurso enunciado pela geração transgressora dos anos 1960-1970 davam essa sensação do nada a perder. A ousadia chegara à literatura como tinha chegado na música, nas artes plásticas, no cinema e especialmente no teatro.

No que tange especificamente à literatura, faltava, à cultura brasileira um processo de amadurecimento político mais crítico, ou como preferem autores como Franco (1998), Silverman (1995), Schwarz (1988), entre outros - um engajamento mais à esquerda. Com isto, possibilitando que a literatura fizesse uma transição segura para uma arte mais engajada politicamente, e assim consolidasse o caminho iniciado por Lima Barreto, Euclides da Cunha e Graciliano Ramos, entre outros. Carlos Heitor Cony e Antonio Callado iniciaram, em 1967, essa travessia.

O percurso literário do autor de *Pessach: a travessia*, porém, não foi tão suave e tão promissor como o que seguiu esteticamente a nossa literatura pós 1964. Ao contrário, os rumos históricos percorridos pelo Brasil após o Golpe Militar determinaram, de forma bastante violenta, novos dias para o país, e a carreira do romancista de uma linguagem erotizada passou a se tornar bem mais similar à do cronista e jornalista combativo daquele momento histórico.

A partir de dois de abril de 1964, portanto quarenta e oito horas após o golpe, suas crônicas já começaram a contestar o regime militar. Ocorreu, então, uma perfeita simbiose entre o Carlos Heitor Cony romancista e o Carlos Heitor Cony jornalista. Denominado por ele como “A quartelada de primeiro de abril”, o golpe de 1964 foi duramente criticado por Cony nos meses seguintes ao golpe militar. Eis um exemplo:

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.

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 Avenida Atlântica com a rua Joaquim Nabuco. Mas o general destina-se à missão mais importante e

gloriosa: apanha dois paralelepípedos e concentra-se na brava façanha de confiar um sobre o outro.

Estou impossibilitado de ajudar os gloriosos herdeiros de Caxias, mas vendo o general em tarefa tão aparentemente insignificante, chego-me a ele e antes de oferecer meus préstimos patrióticos, pergunto-me para que servem aqueles paralelepípedos tão sabiamente colocados um sobre o outro.

- General, o que é isto?

O intrépido soldado não se dignou a olhar-me. Rosnou modestamente:

- Isso é para impedir os tanques do I Exército!<sup>3</sup>

Apesar de oficial da Reserva - ou talvez por isso mesmo - sempre nutri profunda e inarredável ignorância em assuntos militares. Acreditava, até então, que dificilmente se deteria um Exército com dois paralelepípedos na esquina da rua onde moro. Não digo mais nada. Retiro-me à minha estúpida ignorância. Qual não é o meu pasmo, quando, dali a pouco, em companhia do bardo Carlos Drummond de Andrade, que descera à rua para saber o que se passava, ouço pelo rádio que os dois paralelepípedos do general foram eficazes: O I Exército, em sabendo que havia tão sólida resistência, desistiu do vexame: aderiu aos que se chamavam rebeldes. (CONY, 2004, p. 11-12)

O estilo agressivo, irônico e crítico de Cony em suas crônicas já revela a necessidade que alguns autores viam para a Literatura: tornar-se mais engajada. No excerto acima, isso é comprovado quando é introduzida no texto a figura de Carlos Drummond de Andrade, cujos “eu-líricos” de seus poemas são, geralmente, politizados, críticos e desesperançados. Isso dá ao discurso da crônica “Da Salvação da Pátria”, da qual foram extraídos os parágrafos acima, o tom de escarnecimento.

Rui Castro, no seu artigo “Quase” (2016, não paginado), aponta Cony como uma voz solitária no primeiro momento de resistência à ditadura, fato que o próprio autor rechaça vendo em Antonio Callado e Glauber Rocha, por exemplo, intelectuais que melhor traduziram este período. Castro entende que *Pessach: a travessia* foi a transição não só do autor e da personagem, mas um marco fundador na literatura de resistência à ditadura. Tanto que em consequência do seu artigo *Quase*, estabeleceu-se uma espécie de redenção ao romance, quase cinquenta anos após sua primeira edição. O próprio Cony, numa espécie de autocrítica, admite que talvez tenha exagerado nas metáforas e alegorias, mas em sua defesa lembra que ele, como a maioria da intelectualidade, à época “acreditava mesmo que a sociedade brasileira precisava de novas e melhores estruturas, de gente nova na política e no governo. O pessoal que ali estava não prestava mais pra nada. Como hoje” (CONY, 2016).

Na sua luta quase solitária de resistência, em 7 de abril de 1964, o *Diário da Manhã* traz a crônica de Cony “O sangue e a palhaçada”, na qual ironizando o que viria a ser o AI-II (Ato Institucional número II) o autor desabafa:

---

<sup>3</sup> O I Exército foi uma tropa que, num primeiro momento, não aderiu ao Golpe, tentando manter um foco de resistência, rapidamente sufocado.

Não escrevo para ser lido por generais e acredito sinceramente que eles, além de não me compreenderem, não gostariam de minha literatura [...]. Não preciso de generosidade, da complacência ou da omissão de quem quer que seja. Não pedirei licença na praça da República ou na rua da Relação para pensar. Nem muito menos me orientarei pelos pronunciamentos dos líderes civis ou incivis do movimento vitorioso. Acredito que posso me dar ao luxo de pensar com a própria cabeça. Mais: acredito que cada qual deve ficar com a própria cabeça em seu lugar. Não é hora para degolas nem recuos. Quanto mais não seja, devemos evitar o sangue e a palhaçada. (CONY, 2004, p. 34)

Este “excesso de liberdade” enunciada nas suas crônicas, que já eram resistência aos militares, custou a Cony seis prisões durante os anos em que a Ditadura esteve em vigor, além de um “autoexílio” em Cuba por três anos. A primeira prisão ocorreu no episódio que ficou conhecido como “Os oito do Glória”. Esse evento é um misto de pastelão com engajamento. Depois de algumas reuniões na sede do Partido Comunista Brasileiro, os militantes resolveram protestar duramente contra o governo militar, durante Assembleia da OEA (Organização dos Estados Americanos), que se realizava no Hotel Glória, do Rio de Janeiro. Do protesto “monumental” que pretendiam, compareceram apenas oito pessoas. Entre elas, os romancistas Antonio Callado e Carlos Heitor Cony, o poeta Thiago de Melo, o dramaturgo Flavio Rangel, e o cineasta Glauber Rocha que vaiaram duramente os militares. Resultado: todos presos por seis meses. O mais expressivo desse evento, porém, é que na prisão, obras importantíssimas para a cultura e a literatura brasileira foram produzidas como é parte do livro de poemas “Faz escuro, mas eu canto”, de Thiago de Mello, parte do roteiro do filme “Terra em Transe”, de Glauber Rocha, e os primeiros capítulos do romance *Quarup*, de Antonio Callado.

Sobre esse episódio, Carlos Heitor Cony conta:

éramos um grupo de oito e nós nos juntamos para dar uma vaia para o Castelo Branco e por isso fomos presos. Mas fora isto, havia em todos nós uma participação ativa seja na arte, seja na literatura, uma participação ativa contra o regime. Nos meios intelectuais, como nas universidades, por exemplo, aceitavam nossa posição - política e literária - e mesmo quem não aceitava, dava repercussão a ela. Então tanto o Callado quanto eu e o Glauber éramos muito requisitados. (CONY, 2016)

Foi justamente nessa prisão que Cony começou a escrever seu oitavo romance, *Pessach: a travessia*. Esse livro é tido como a mais profunda reviravolta em sua carreira, como afirma Malcolm Silverman (1995), ao ressaltar que

Cony evoluiu de um ficcionista basicamente apolítico para, se não um revolucionário armado, certamente [...] um crítico feroz e perseguido do regime especialmente nas suas crônicas mordazes [...]. Como Paulo Simões, Cony também mudou de direção estética, pessoal e profissional depois de

*Pessach: a travessia*, considerado, ainda hoje, um romance divisor de águas. (SILVERMAN, 1995, p. 180).

Cony é, portanto, um ficcionista que, a partir de “*Pessach*” e de suas crônicas políticas, assumirá confortavelmente a postura de um cronista/narrador que observa o carrilhão da “História” de modo bastante peculiar. Assim, ao optar por fazer um livro que narraria a travessia de um autor em crise de identidade, Cony trouxe para o romance da década de 1960 a linguagem combativa que ele já adotara anos antes nas crônicas jornalísticas. Dentro de uma proposta inovadora, à época, de resistência, ao transformar um escritor judeu num guerrilheiro que luta por uma nova realidade no País, Cony está propondo uma ruptura com o medo que estava instalado em toda a intelectualidade brasileira. Era preciso falar, era preciso tirar a literatura da espécie de letargia em que se encontrava.

Comentando a opção de Cony de usar um paralelismo entre sua própria trajetória como escritor com a de Paulo Simões, autor de “romances b” para uma literatura engajada, de contestação à Ditadura recém-instalada, Silverman (1995, p. 212) ressalta que mais que criticar “o regime militar ou glorificar a oposição armada (temas certamente presentes), o autor procura, através do rito de passagem de Paulo Simões, enfrentar duas preocupações básicas. Na primeira ele enfrenta a si mesmo em camadas de paralelismo extraliterário”; na segunda ele mostra uma transição da própria literatura ainda que por um viés pessimista, como acontece também com Callado em seu romance *Bar Don Juan*.

Após *Pessach: a travessia*, Cony foi duramente perseguido pela Ditadura. Era, de certa forma, o fuzil desenterrado de Paulo Simões que lutava contra o que ele julgava ser o opressor do povo. Continua assim até 1974 quando publica *Pilatos*, o qual, numa outra intertextualidade bíblica, lava as mãos em relação à sua postura de política de resistência literária. No caso de Cony, era depor as armas e desistir de lutar contra a Ditadura que aterrorizava o Brasil.

*Pilatos*, para Cony, foi um livro que quase representou um suicídio literário. “Um livro escatológico, pornográfico, desencantado, mas um livro que eu queria escrever. O Brasil parecia anestesiado. Só se discutia novela e futebol. O ame-o ou deixe-o era quase um lema. Quase não havia mais por que lutar”. (CONY, 2016)

Apesar do desencanto revelado por Cony, ele continuou a lutar pela restauração plena da Democracia, ainda que em outros campos de batalha. *Pessach: a travessia* foi boicotado por alguns setores da esquerda, mas estudado e debatido em outros países. Cony conta que viajou para o México e para França, por exemplo, para falar com

universitários sobre o que acontecia no Brasil e sobre a travessia que Paulo Simões e ele haviam passado.

Depois de *Pilatos*, Cony abandonou a produção de romances, dedicando-se às crônicas e às traduções e versões de romances infanto-juvenis. Ficou, por assim dizer, numa outra espécie de exílio. Durante alguns anos tentou defender *Pessach: a travessia* e sua produção literária afirmando que: “O que passa por todos os meus livros, o eixo deles, é uma profunda descrença no ser humano [...]. Meus livros desprezam, mas também assumem a condição humana” (CONY, 2016).

Cony só volta a publicar um romance quase trinta anos após *Pessach :a travessia*, com *Quase Memória*, em 1994. Este também um romance político, em que a figura paterna é central e que retoma a discussão pós-traumática de tempos da Ditadura. Ou seja, mesmo numa espécie de “exílio literário”, a travessia de Paulo Simões estava consolidada. A literatura engajada e de resistência à Ditadura era enfim uma realidade.

Depois de *Pilatos*, Cony abandonou a produção de romances, dedicando-se às crônicas e às traduções e versões de romances infanto-juvenis. Ficou, por assim dizer, numa espécie de exílio. Durante alguns anos tentou defender *Pessach: a travessia* e sua produção literária afirmando que: “O que passa por todos os meus livros, o eixo deles, é uma profunda descrença no ser humano [...]. Meus livros desprezam, mas também assumem a condição humana” (CONY, 2016).

Nesse mesmo período, são publicados os estudos de Malcolm Silverman que, entre outros, propõem uma releitura de *Pessach :a travessia*, já apontando o romance como cofundador da literatura de resistência à Ditadura, ao lado de Antonio Callado. O próprio Callado já havia feito, publicamente, uma defesa do livro de Cony, em 1993, quando publica um artigo no Jornal *Folha de São Paulo* intitulado “Dois romances que saíram da prisão” em que diz: “Cony cria um surrealismo de rédea curta, seco, literalmente bem administrado já que o fantástico não decola um instante sequer do natural, do cotidiano” (CALLADO, 1993, não paginado).

Ato contínuo à publicação do livro de Malcolm Silverman, vem a lume os estudos do professor Renato Franco acerca da produção literária como resistência à Ditadura, em que aponta os mesmos romances como fundadores dessa estética, ainda que marcada por uma visão pessimista da vida e do momento histórico. À mesma época, Roberto Schwarz publica *Cultura e Política*, no qual, em determinado momento, não só corrobora o que Silverman e Franco já haviam apontado, como levanta a questão de que

*Pessach: a travessia* não havia sido lido com olhos imparciais, visto que alguns setores da academia e da crítica enxergavam o próprio Cony e seu romance com maus olhos.

Recentemente, Eurídice Figueiredo lançou *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* e dedica a *Pessach: a travessia* um subcapítulo, ressaltando a importância histórica e literária do romance. Toda essa trajetória que o romance de Cony viveu encontra, na presente dissertação, um estudo a mais na tentativa de levantar novos olhares sob uma obra que, à sua maneira, fez com que a própria literatura mudasse o seu percurso e a percepção que se tinha da arte literária. Como já elencado na introdução e no capítulo 1, essa mudança foi um processo pelo qual a própria literatura passou, exercendo ainda mais o seu “ethos” de ser uma voz que dá um grito de basta a todo tipo de horror, de sequestro dos direitos mais elementares dos seres humanos. Deixou, por consequência, de ser uma forma de arte que exaltava os valores pequeno-burgueses, os prazeres da classe média, os deleites dos abastados.

Se, por um lado, é consenso que o romance foi um divisor de águas na trajetória literária de Cony, por outro, até hoje, há controvérsias quanto à qualidade estética de *Pessach: a travessia*. Leandro Konder, filósofo conhecido por suas posições à esquerda e militante histórico do PCB, reconhece, numa das primeiras edições de *Pessach* e, depois, num ensaio de 1998, que colocar aspectos da Ditadura num claro intertexto com a passagem bíblica e com algumas situações experienciadas pelos judeus sobreviventes do Holocausto foi uma ousadia de Cony à época. Porém, na segunda parte do romance quando Paulo Simões relata detalhadamente como era o treinamento da guerrilha e faz menções explícitas ao PCB como instituição que respaldava tais práticas, a narrativa teria perdido qualidade, aponta Konder (1998, p.5). Nas suas palavras “a audácia acarretou certo prejuízo estético para a unidade, o equilíbrio da obra”.

Essa maneira tão sua de ver a história e de fazer uma espécie de metaliteratura, proporciona um olhar crítico sobre o presente. Isso nos permite ver com maior clareza a realidade violenta e coercitiva que foi implantada em nosso país, nitidamente após o governo de Arthur da Costa e Silva, o segundo presidente militar. *Pessach: a travessia* foi o fio condutor que Carlos Heitor Cony teceu para propor um novo movimento da literatura. Com essa obra, sua carreira também passou por uma verdadeira *metanoia*<sup>4</sup>. E é esse romance que começamos a analisar no próximo tópico.

---

<sup>4</sup> Palavra de origem grega que sugere uma mudança completa na maneira de pensar e agir. De acordo com o dicionário Infopédia, *Metanoia* é 1.ato ou efeito de transformar; 2.alteração do estado normal;

## 2.2 Pessach: *a travessia* - A transição de autor e personagem

A primeira edição de *Pessach: a travessia* foi publicada em 1967 pela Editora Civilização Brasileira. Dividido em duas partes - “Pessach: a passagem por cima” e “A travessia” - o livro apresenta várias intertextualidades com a saga dos judeus no deserto, conforme narrado no livro do Êxodo, além de ser confessadamente autoficcional. Durante toda a narrativa os traços biográficos e literários de Cony se misturam ao do personagem Paulo Simões.

O narrador é um autor de bastante sucesso comercial e de péssima recepção crítica, que vive dos direitos autorais dos seus romances, alguns considerados pornográficos. O personagem é, por essas características, um alter-ego do autor. Como Cony (2016) textualmente nos disse: “Paulo Simões sou eu”.

A escolha do tempo presente da enunciação, o dia em que completa quarenta anos, parece muito mais que uma coincidência, um “achado” intertextual, além de autorreferencial. A primeira frase do romance é: “Hoje, 14 de março de 1966, faço quarenta anos” (Cony, 1999, p. 7). Ora, Carlos Heitor Cony nasceu em 14 de março de 1926, portanto, naquele dia ele também fez quarenta anos. Também foi esse tempo, segundo narra o livro do Êxodo, na Bíblia Sagrada que os judeus peregrinaram no deserto até fazer sua travessia rumo à terra prometida.

Em *Pessach: a travessia*, o peregrinar pelo deserto seria dar uma guinada em sua carreira e em sua vida, entrando na luta armada para combater a Ditadura. O processo em que isso se dá pode ser justificado pelas escolhas feitas pelo autor ao definir as duas partes do romance com dois verbos com sentidos diferentes: passar e atravessar. Em ambos os casos, houve uma “passagem por cima” para, em seguida, iniciar uma travessia. Tanto os judeus como quem lutava pelo restabelecimento da democracia no país, precisavam superar suas angústias, medos, e até acomodações pessoais para reassumirem um lugar que sempre foi seu, ou seja, uma nação livre. Para isso, Cony utiliza de um romance inacabado pelo narrador (*Pessach: a travessia*) a fim de conduzir a história de Paulo Simões. Isso faz do romance uma espécie de narrativa encaixada, como se vê em:

[...] pretendia retomar, aproveitando e ampliando a temática inicial, enquadrando-a dentro da passagem do Êxodo: a noite em que todo o povo resolve abandonar o cativeiro às margens do Nilo e partir para o deserto, para as montanhas [...]. Essa noite que decidi a história de um povo e foi, até certo

---

modificação3.mudança de forma; metamorfose; 4.processo gradativo de mudança de estado ou condição; evolução

ponto, a noite mais importante do mundo, seria diluída em acontecimento menor, individual: um homem escolheria a árdua caminhada pelo deserto, em busca de uma terra que jamais encontraria. [...] Seria essa sua passagem, a sua travessia: conquistar a liberdade, ou a paz [...] e repudiar o cativo, a passividade escrava. (CONY, 1999, p. 88)

O livro do Êxodo, no seu capítulo 12, versículo 42 diz exatamente o que Paulo Simões enunciou acima. No texto do livro sagrado dos cristãos e judeus a saída para a travessia rumo à Terra Prometida é narrada assim: “Esta noite se guardará ao Senhor, porque nela os tirou da terra do Egito; esta é a noite do Senhor, que devem guardar os filhos de Israel nas suas gerações”. Assim, essa primeira relação intertextual com um livro do chamado Pentateuco Bíblico, como uma forma alegórica e metafórica de explicar a transição do próprio autor, é da seguinte maneira explicada por ele:

Paulo Simões estava deixando a literatura erótica, pornográfica, inconsequente e passando para uma literatura mais engajada, política... foi isto que aconteceu comigo. Eu acho bonita essa dupla alegoria. Veja, os judeus compraram este livro achando que eu fazia menção à páscoa judaica e não é, mesmo tendo um intertexto com ela, e embora o Paulo Simões seja um judeu disfarçado, pois o nome dele era Paulo Simon e já não é mais, ele só usa o Paulo Simões. É um livro que eu poderia ter inclusive escrito em outras ocasiões, mas julguei que aquela era a hora de mostrar a realidade que a gente estava vivendo. Por um lado, as barbaridades da Ditadura e por outro lado a falta de atitude do Partido Comunista. Então meu livro é contra o Exército e contra o Partido Comunista. (CONY, 2016)

Cony, ao explicar as escolhas que fez para produzir seu romance, dá a *Pessach: a travessia* o caráter de romance autoficcional ou semiautobiográfico. Outra característica aparece também na análise das condições de produção em que a enunciação irá ocorrer, como demonstra Figueiredo (2017). Como se sabe, *Pessach: a travessia* foi quase que totalmente escrito durante a primeira prisão de Cony no episódio que ficou conhecido como “Os oito do Hotel Glória”, conforme já mencionado. Em *Pessach: a travessia*, Paulo Simões “se inclui” no grupo ao mencionar que tudo era “muito bonito. Nove camaradas vão lá, vão o Marechal, vão para cadeia, comem queijos franceses na prisão, são notícias de jornal, provocam manifestos, são soltos, nada aconteceu, apenas enriqueceram a biografia individual de cada um. E daí?” (CONY, 1999, p. 54).

Além das características estéticas que indicam a travessia feita tanto por Paulo Simões quanto pelo seu criador, são várias as referências que confundem autor e narrador de *Pessach: a travessia*, pois tanto Cony quanto Paulo são jornalistas, escritores, fumam cachimbo. Mas, é fisicamente que a semelhança é bem maior, como se vê neste trecho:

A cara é mais ou menos indecifrável, sinto nela, misturadas e diluídas, as minhas origens evidentes ou clandestinas: o olhar de cigano, o nariz de judeu.

Para complicar, tenho o bigode, que vai se tornando mais espesso e vasto, dando-me a aparência de vilão mexicano, traficante de cocaína, sei lá. (CONY, 1999, p. 16)

O fato de o próprio espelho revelar uma imagem indecifrável pode ser visto não só apenas como a busca da identidade pelo próprio personagem, como um processo de metaforização da realidade política do presente da enunciação, e do presente biográfico, histórico. Paulo Simões se enxerga como alguém que tem uma identidade calcada na exclusão racial e na perseguição étnica. Ser cigano ou judeu, especialmente na segunda metade do século XX, revela não só aspectos raciais do personagem, como já proporciona ao leitor uma expectativa do que será a travessia proposta no título do romance.

Novamente tem-se no parágrafo acima a auto referencialidade com aspectos ficcionais. Cony cultivou por quase toda a vida o mesmo bigode que o narrador revela usar. Assim, ao atribuir ao personagem traços do seu autor e colocá-lo dentro das condições de produção em que vivia à época, deu-se à enunciação da obra aquilo que é conhecido como romance de impulso político. Esse tipo de estética aconteceu quando os autores, não vendo mais saída para a produção literária, se viram forçados a adotar um procedimento recheado de metáforas. Isto porque a Ditadura impôs uma sensação de desânimo geral, o que produziu a chamada Literatura de Derrota.

Silverman (1995) afirma que no novo romance brasileiro, especialmente aquele produzido após 1964, o memorialismo é, por definição, autobiográfico. Assim, por meio de seu caráter intimista e catártico, esse gênero remete a imagens que refletem a sociedade e momento político e histórico por meio de metáforas. Esse é exatamente o caso do romance de Cony.

Um dos poucos críticos a fazer comentários positivos acerca de *Pessach: a travessia* foi o crítico Otto Maria Carpeaux. Em que pese a proximidade que tinha de Cony, Carpeaux viu em *Pessach*, uma transição segura muito mais do autor do que do próprio personagem. Escrito em 15 de julho de 1967, portanto no calor da primeira edição do romance e nos primeiros anos da Ditadura, Carpeaux visualiza os aspectos que dizem mais respeito à primeira parte como uma retomada de uma vida que na prática nunca foi vida. Na segunda, uma travessia ao que eventualmente possa ser uma travessia. Em suas palavras:

A Travessia ajusta conta com as mistificações do passado. Podem-se abrir, por mais incerta que seja a passagem, as portas para o futuro. Essa dialética determina a estrutura do romance. A primeira parte de *Pessach: a travessia* desmascara, impiedosamente, a vida que foi mera aparência de vida. A segunda parte abre a perspectiva, para uma vida que não foi e não será, talvez,

mas que foi possível e será permanentemente possível. (CARPEAUX, 1967, não paginado)

É curioso notar que mesmo numa crítica literária como é o caso do excerto acima, a linguagem adotada por Carpeaux, ao analisar *Pessach: a travessia*, não é casualmente metafórica. Ao apontar positivamente para alguns aspectos que podem fazer o leitor entender e eventualmente adotar a tal perspectiva que será permanentemente possível, o crítico instiga o leitor a fazer uma leitura reflexiva da obra.

Para entender melhor as metáforas e as alegorias produzidas por Cony em *Pessach: a travessia*, é importante compreender as condições de produção que se impunham. 1965-1966, o período em que o autor esteve preso pela primeira vez, além de ser o início de um período ditatorial que duraria vinte e um anos, era um momento em que o mundo estava numa verdadeira turbulência em torno das questões que envolviam socialismo-capitalismo, por exemplo.

Também nesse período o mundo passava por profundas transformações em aspectos sociais. As mulheres buscavam mais espaço e mais voz para reivindicar seus direitos e desejos, os jovens protestavam contra as guerras, o mundo respirava antagonismos entre a morte violenta e o amor, e o sexo livre de qualquer convenção social. Politicamente, as tendências socialistas de inspiração soviética se opunham ao conceito de democracia estadunidense, ressalta Islabão (2008).

A América Latina estava sendo dividida entre ditaduras de esquerda e direita. Cuba, melhor exemplo de ditadura socialista latino-americana à época, era inspiração para os jovens revolucionários. De Washington e de uma facção do Mossad (Espécie de Polícia Secreta Israelense) vinham o modo de conduta e repressão de movimentos de oposição.

É nesses antagonismos que reside a metáfora enunciada por Cony em seu romance, o que irá lhe render profundas críticas de ambos os lados. Ocorre que o Partido Comunista não defendia a luta armada e via nos excessos do Kremlin e da Sierra Maestra atitudes que afrontavam os princípios de Marx, por exemplo. O autor de *O Capital* defendia um governo do proletariado pelo proletariado a partir de uma ampla conscientização desse estrato social e que ele chegasse pacificamente ao poder, redefinindo completamente o conceito de Estado. Era preciso fazer uma travessia também nos conceitos de governabilidade e na função social, econômica e política do Estado e de suas relações com o cidadão e o bem comum.

No Brasil, líderes da resistência à Ditadura já estavam em debates acirrados com os ideais do Partido Comunista. Carlos Marighela, por exemplo, várias vezes entrou em embates com a direção do PCB porque esta defendia uma resistência pacífica da população e ele só via sentido na luta armada. Esta é, essencialmente, a condição que será apresentada ao personagem Paulo Simões: sair da sua zona de conforto e engajar-se política e literariamente na luta contra a ditadura. É isso que se vê quando Sílvio propõe o engajamento de Paulo Simões:

Ou partirmos para um futuro, agora, ou daqui a duzentos anos seremos o que somos hoje, piores ainda. Por tudo isso a ação se impõe. [...] Já fomos, até certo ponto, culpados por tudo de ruim que aconteceu recentemente. Ou faremos alguma coisa de concreto contra o que aí está, ou seremos cúmplices passivos ou ativos do aviltamento que a Ditadura instalou. Pois muito bem: um grupo de pessoas de diferentes ideologias, padres, comunistas, militares, vigaristas, estudantes, mulheres, lavradores, bancários, está disposto a lutar. Chegou-se à conclusão de que sem algum derramamento de sangue não haverá solução. Restava saber se havia condições objetivas para que esse sangue derramado, de um e de outro lado, não fosse em vão. Pois bem: a hora chegou. Há condições objetivas, concretas. Mais tarde você será colocado, gradualmente, a par da organização que já temos. Por ora, aqui em sua sala, posso afirmar uma coisa: quem der o primeiro tiro ganha a guerra. Pois daremos nós este primeiro tiro (CONY, 1999, p. 31).

A passagem acima é uma das várias em que o discurso do autor e o discurso do personagem se confundem e são enunciados quase que numa simbiose. Paulo Simões buscava efetivamente um novo rumo para sua carreira como escritor, mas não queria se envolver diretamente na resistência à Ditadura. Carlos Heitor Cony, por sua luta contra o militarismo desde o primeiro momento, era assediado por membros do PCB e setores da esquerda para que também seus romances passassem a apresentar um conteúdo mais político-partidário, engajado, mesmo adotando os procedimentos autobiográficos para isso.

Sílvio e Vera são os agentes que pretendem cooptar Paulo Simões, usando argumentos que certamente poderiam convencê-lo, como a pluralidade de pessoas que estariam se envolvendo. Sobre a importância de Vera, falaremos mais adiante. Sílvio, porém, é daqueles amigos que não apenas são referência quanto à luta por um país melhor, como é amigo suficiente para apontar defeitos na trajetória literária de Simões. Sílvio, de acordo com Souza (2009) e Barros (2003), foi inspirado em Zuenir Ventura, romancista conhecido por seu engajamento social, autor de *1968: o ano que não acabou* e também bastante amigo de Cony. O que reforça a ideia de um “amalgama discursivo”.

No momento do convite, Paulo Simões vive uma delicada e profunda crise existencial, tanto como pessoa quanto como escritor. Pessoalmente, sua vida amorosa é

péssima, sua ex-mulher está novamente casada e não pensa em retornar para ele, mesmo sendo vítima de violência doméstica. A filha – num colégio interno de freiras – está decidida a ir para França, cursar Ciências Sociais, assim que terminar, o que é equivalente hoje, ao Ensino Médio. Profissionalmente, não consegue escrever mais quase nada. Identitariamente, não se aceita como judeu – seu nome verdadeiro é Paulo Simon - e o máximo que admite ser é filho de judeus, foragidos de Hitler.

Nesse mesmo dia recebe a proposta do editor para escrever um conto para uma coleção de conteúdo erótico. Na busca de um assunto para atender a encomenda, encontra os originais de um romance inacabado: *Pessach: a travessia*, no qual estabelece uma relação do personagem principal com a saída do Egito do povo judeu. O convite do amigo, a encomenda do editor, a falta de entusiasmo em relação à vida amorosa e profissional fazem com Paulo Simões reflita sobre sua existência e tente reatar alguns elos.

No encontro com a filha, no colégio interno, é confrontado com alguns valores e percebe que o mundo está mudando, que os jovens estão mais críticos e conscientes de seu papel social e político. No encontro com a ex-mulher, tem a revelação de que ela está feliz, mesmo sofrendo vários abusos por parte do novo marido, o que reflete os antagonismos da sua geração.

Tudo parece conspirar para que o pequeno-burguês Paulo Simões desapareça e surja um novo homem, capaz de perceber as diferenças nos relacionamentos, na visão de mundo, e especialmente no seu papel de escritor. Todos veem nele o escritor que pode fazer a diferença naquele contexto político em que o país está imerso, mesmo ele não se dando conta disso. Situações que são enunciadas, por exemplo, nos seguintes trechos:

Teresa olha em torno investigando o apartamento. Sempre que entra faz esse exame. espera encontrar alguma mulher escondida. Sabe que não tenho outras amantes e que dificilmente me entusiasmo com uma estranha. Nos dois anos que frequenta meu apartamento, nunca me surpreendeu em delito. Mas ficou o hábito de fazer a inspeção, talvez para me lisonjear. (CONY, 1999, p. 18)

Olho de repente para Ana Maria e me inquieto com o seu olhar. Sou uma aventura para ela, nada mais que isso. Me ama, me amará para sempre, mas sou uma lenda, um personagem, daqui a pouco serei uma simples lenda. Os contatos são rompidos e ela se sentirá divertida, talvez orgulhosa de ter um pai exilado ou numa guerrilha. (CONY, 1999, p. 54)

Bebeu pelo gargalo. Eu me agarrei ao garoto e esperei. Como de outras vezes ele beberia até cair no chão. [...] Amanhã seria outro dia. Percebi que ele procurava uma coisa: o revólver. Eu mesma o escondi dele, há tempos, em outra crise igual. Tinha que fugir imediatamente, ou ele apanharia o revólver, ou me bateria outra vez para que eu o ajudasse a encontrar a arma. Foi por isso que vim parar aqui, Paulo. (CONY, 1999, p. 115)

Você permanece fiel a essa problemática existencial, esquecido da problemática que realmente conta: a social. Em todo o caso, o problema é seu. Eu apenas edito livros, e o faço com prazer, você sabe disso. Mas teria orgulho se você...

- Mande seu orgulho às favas. Eu não escrevo nem para o meu orgulho, quanto mais para o orgulho dos outros.

- Mesmo assim eu teria orgulho em saber que você se rende à vida e aceita o homem. Negá-lo, como você vem fazendo até agora, pode ser cômodo, comercial, mas não ajuda ninguém.

- Não escrevo para ajudar ninguém.

- Então mande o bidê, tire o dinheiro do caixa, forniche bastante e me mande depois um bom romance. Seria um bom aliado na luta de nossa época. Mas essa luta não aceita mercenários. Tudo tem que ser na base do voluntariado. (CONY, 1999, p. 103)

Todos esses reencontros e esse percurso em torno na sua própria identidade mostram essa característica do homem contemporâneo que Hall (2006, p. 102) identifica como um deslocamento ocorrido “através de uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno”. Como as relações estão cada vez mais fluidas, mais líquidas – usando a expressão consagrada por Bauman – parece inevitável a tal fragmentação do homem pós-moderno na qual Paulo Simões está profundamente mergulhado.

Em busca de entender melhor esse o processo que está vivendo e diante da possibilidade de começar uma nova travessia na sua vida, Paulo Simões vai à casa dos pais e encontra-os mais próximos da morte do que imaginava. Era costume que no dia do seu aniversário eles comprassem ao menos um bolo, tomassem um vinho ou um espumante para celebrar a data. Com a identidade em xeque, o narrador espera reencontrar com esse passado.

É aqui que surgem mais acentuadamente os intertextos com a narrativa bíblica e com os testemunhos dos sobreviventes dos campos de concentração nazista. Neste capítulo, também se destaca o processo de interdiscursividade enunciados no romance com o discurso presente no texto bíblico, nos relatos dos sobreviventes dos campos de concentração e no medo de que os tempos se tornassem ainda piores, com um endurecimento do regime ditatorial.

As semelhanças de ambos os processos históricos são tão grandes que o pai lhe dá uma cápsula com cianureto para ele tomar caso seja necessário fugir dos perseguidores e daqueles que quiserem levá-lo para a morte. Expondo o processo de perseguição ao povo judeu ao longo da história e trazendo para a realidade política do momento, o pai desabafa:

Você vai me ver nu, com meus pânicos, meus suores frios. Está no meu sangue filho. No nosso sangue.

- Isso é idiota, pai. Não faz sentido. O seu antigo pavor pelo nazismo levaria a isso, está parecendo loucura.

- Não é loucura. Eu nunca tive medo do nazismo, pelo menos quando eu dizia ‘nazismo’ eu pensava em outra coisa. O nazismo foi coisa transitória, durou pouco, menos de vinte anos, e o que é isso para o povo que desde os egípcios, desde os assírios, vem encontrando seu algoz no próprio vizinho, no amigo da véspera? (CONY, 1999, p. 86-87).

E também:

- Não entendo de política, mas veja a situação: estamos novamente sob ameaça.  
 - Por pior que seja o governo, ninguém está pensando em exterminar os judeus.  
 - Mas pode pensar. No momento, pensa em exterminar os comunistas. Um dia, os comunistas estarão exterminados e como é que a uma ditadura se mantém sem a existência de um inimigo para exterminar? Esse inimigo interno, que sempre serve de pretexto para justificar os regimes de força, é o judeu. Hoje o cristianismo nos passa a mão na cabeça, em tom paternal, ou fraternal, mas durante séculos foram eles que nos botaram na fogueira. Eu conheço as coisas, meu filho, eu conheço as coisas. (CONY, 1999, p. 90)

Um dado curioso a respeito do episódio de o pai lhe dar uma cápsula para escapar de ser preso e que reforça a tese de como os fatos históricos e a literatura dialogam reside no fato de que poucos anos após a publicação de *Pessach: a travessia*, Carlos Marighela, ao ser assassinado, trazia numa maleta duas cápsulas de cianureto. O receio da morte por parte do perseguidor era constante. Fugir das forças opressoras, nazistas ou militares brasileiros, era um fim. Envenenamento por cianureto, o meio.

Confrontado nos seus valores mais íntimos e na sua própria identidade, Paulo Simões tem que “passar por cima” de tudo isso para fazer, enfim, sua travessia. Antes, porém, deve decidir entre a retomada do romance que narra a saga do povo judeu ou se continua sua trajetória como autor comercial. Mais até: se se torna uma espécie de guerrilheiro e abandona as palavras, dando orgulho à filha e justificando a angústia paterna, ou se continua na vida de pequeno-burguês, tendo suas amantes a prazo e por tempo determinado, vendo a ex-esposa mergulhada num relacionamento abusivo e agressivo.

Simões optará por se tornar este guerrilheiro fazendo uma luta intransigente e de resistência contra o militarismo que silenciou as vozes dissonantes e calou – até com a morte – os discursos oposicionistas. Na visão de Carlos Heitor Cony havia, no Brasil pós 64, o mesmo clima vivido pelos judeus no Egito e na Segunda Guerra Mundial nos campos de concentração. Explicando esse “intertexto histórico”, Cony esclarece como Paulo Simões fez, assim como ele, sua travessia literária:

sempre quis escrever um livro que tratasse da luta pela liberdade e o exemplo que eu dou, talvez o exemplo histórico mais forte de luta pela liberdade ao longo do tempo foi o episódio do Pessach dos Judeus. O Egito, que era a grande potência da época, prendeu todos os judeus, acabou com a Judeia e botou todos os judeus como escravos. Mas eles não eram escravos individuais, eram

escravos que ficavam numa praça e aí chegava um egípcio lá e falava: você, você e você, e levava o cara para trabalhar à força. Então os judeus eram escravos públicos e assim viveram muito tempo, até que apareceu Moisés e outros e se tornaram líderes, e viram os soldados do Faraó matarem os judeus e se revoltaram, inclusive o próprio Moisés que não era judeu, Moisés era egípcio, mas viu os soldados matando os judeus, se indignou, descobriu sua origem e resolveu fazer o *Pessach*. *Pessach* em hebraico significa passagem por cima. Moisés então, começou a liderar o grupo de judeus contra o Faraó, contra o estado. O Faraó que era todo poderoso era líder do Egito que era os Estados Unidos de hoje e o Faraó seria uma espécie de Trump [...] isso é que o *Pessach*. Uma noite de travessia para a liberdade (CONY, 2016).

A travessia a que Cony se refere é o que Renato Franco (1998, p.57) denomina de amadurecimento da literatura engajada brasileira. Porém, para ele, tanto o autor quanto Paulo Simões revelam, além da resistência literária, a “questão da determinação, da identidade pessoal que parecia estar, decididamente, padecendo de graves ameaças”. Assim como no *Pessach* judaico, em que o povo de Israel precisaria sair da escravidão para reencontrar a terra prometida e sua própria identidade escravizada por quatrocentos e trinta anos, esse também parece ser o caso enunciado por Simões.

Eurídice Figueiredo (2017, p. 58), concordando com Franco, ressalta, por outro lado, que a polissemia presente no título do romance de Cony “remete à própria passagem do personagem de uma vida burguesa a uma vida revolucionária em busca de um país melhor (Terra Prometida, grifo da autora)”. Especificamente em relação a Paulo Simões, Franco argumenta que:

A postura do narrador-personagem funciona, na primeira parte do romance, tanto como uma crítica à condição de escritores e artistas que - como ele próprio, optam pelo alheamento diante da vida política ou teimam em não se sensibilizar com as agudas contradições envolvidas no processo social do país - como também a produção literária que, já nessa época, preocupava-se com a integração do mercado cultural, embora este fato tenha adquirido maior visibilidade apenas no decorrer da década seguinte (FRANCO, 1998, p. 57).

Mesmo reconhecendo seu distanciamento da realidade, Paulo Simões revela um profundo desejo de mudança, especialmente na primeira parte do romance. Falta-lhe, é verdade, impulso para dar o primeiro passo nessa guinada na sua história. Ainda que não admitindo, já tinha dado um passo que era encontrar os originais do romance inacabado. Bastava, agora, retomar a narrativa que retratava a realidade do povo judeu no presente da enunciação e dialogava com o Livro do Êxodo. Só com isso, deixaria de ser um autor meramente comercial e se tornaria um autor político.

Lendo o trecho do romance iniciado, Paulo Simões reconhece na saga do povo judeu rumo a Canaã, num processo similar ao do povo brasileiro rumo à democracia e à

sociedade justa mais que idealizada. Assim como os semitas, o povo caminhava em silêncio rumo a sua liberdade. Nas palavras do narrador do romance inacabado:

Houve uma noite, há muitos anos, em que um povo foi deitar escravo. Seguindo a rotina da escravidão, todos foram dormir cedo. No dia seguinte, voltariam a seus trabalhos. Súbito, um jovem aparece no meio deles. É aproveitar aquela noite, o sono dos guardas, fugir. O deserto os espera. O Anjo do Senhor fez a passagem por cima dos tetos hebreus e agora cabe aos homens fazer a travessia. Quarenta anos de pedra e maná, fome e revolta. Os velhos morrerão na areia, os jovens talvez sobrevivam e talvez cheguem a algum lugar. O importante é que, nessa noite – e não em outra –, todos terão de tomar a decisão: a escravidão ou a liberdade. (CONY, 1999, p. 141)

O livro do Êxodo, nos seus capítulos 12 a 14 narra o que Paulo Simões enuncia. No capítulo 12, o Anjo da morte salvou os primogênitos da casa de Israel e aniquilou os mais velhos – homens e animais – do Egito. Era a páscoa, ou pessach: a passagem por cima da morte rumo à liberdade. Já no capítulo 14, Deus criou uma espécie de coluna para que os judeus pudessem atravessar o Mar Vermelho como se vê em:

Então Moisés estendeu sua mão sobre o mar, e o Senhor fez retirar o mar por um forte vento oriental toda aquela noite; e fez do mar terra seca, e as águas foram partidas.

E os filhos de Israel entraram pelo meio do mar seco; e as foram-lhe como muro à sua direita e à sua esquerda. (BÍBLIA, 2000, ÊXODO, cap. 14 – v. 21-22)

Assim pelo processo intertextual presente nos excertos, e mesmo com a enunciação do romance remetendo apenas ao episódio narrado no livro do Êxodo, é explícito ali o diálogo com a realidade vivida, naquele momento, pelos brasileiros. O processo de “intertexto histórico” aumenta se levarmos em consideração que, de acordo com o capítulo 5 do mesmo livro de Êxodo, Moisés pede ao Faraó que permita que o povo saia do Egito para prestar culto a Deus, visto que ali havia proibição nesse sentido. A saída rumo à Terra Prometida aparece depois. Portanto, uma espécie de censura às liberdades religiosas, assim como as ditaduras impuseram às artes e à literatura. Para denunciar as arbitrariedades do governo seria preciso usar formas bastante alegóricas para se fazer contundente. Afinal, num período em que a visão de futuro estava completamente turva, e as artes brasileiras passavam por um novo turbilhão, era necessário não só uma renovação estética como também a utilização de uma linguagem que atingisse o maior número de pessoas e estas pudessem ter o mínimo de consciência do que realmente acontecia no Brasil dos Militares.

Para se chegar a esta linguagem experimental, esse diálogo com outras artes e novos suportes discursivos, foi preciso, antes, tentar superar a desilusão inicial de ver um

governo controlando todas as formas de expressão. Um dos recursos usados, nesse experimentalismo, foi por meio de uma espécie de memorial ficcional. Esse, segundo Silverman (1995, p. 56), acabou produzindo os melhores efeitos caricatos que o “materialismo sem peias e a atrofia política da ditadura militar impingiram aos novos adultos do país”. A partir de então, e especialmente usando metáforas corajosas, a literatura começou a desenvolver uma maturidade política e partidária que reflete o “mínimo de consciência social e política neste período”.

Quando Paulo Simões relata em escrever um romance que falava da saga do povo judeu é, na visão de Franco (1998, p.58) uma maneira de atestar “a real dificuldade dos escritores em se posicionar tanto ante as transformações do país - as quais frequentemente não entendiam - quanto a ditadura militar”. Tais dificuldades irão se acentuar a partir de 13/12/1968 quando é promulgado o AI-5 (Ato Institucional número 5) que impõe rigorosa censura, controlando os órgãos de imprensa e os produtores culturais e “oficializando” as práticas que tiraram a vida, cerceou a liberdade e praticou os horrores da tortura em mais de mil pessoas nos sete anos seguintes.

Ainda que essas primeiras manifestações tenham ficado conhecidas como Literatura da Derrota, como denominam Eurídice Figueiredo e Renato Franco, Cony procurou romper com o medo e a dor como heranças da Ditadura. Nesse sentido, Barros (2003, p.104), ressalta que ao trazer num romance um personagem perdido na sua crise de identidade, o autor trata “de uma imensa quantidade de brasileiros que durante o regime militar flutuaram entre a credulidade e a desconfiança, entre projetos e memória, marcando suas escolhas nos anos seguintes”.

Sobre a postura de Cony e Callado, rompendo com o medo e tocando diretamente na ferida aberta pelos militares, Regina Dalcastagné faz uma importante reflexão acerca da produção cultural desse período, salientando:

O medo silenciou muitos, tornou inaudível a voz de outros tantos, destruiu argumentos, desordenou idéias, maculou de vergonha o pensamento. Foi o medo que criou códigos, que transformou a escrita, estabeleceu novas regras sobre o que devia ser dito e como devia ser dito. Mas o medo não foi o único legado às novas gerações; como herança àqueles que ainda não estavam lá restou uma incrível, uma inestimável capacidade de resistência diante dos que apostavam no acovardamento das idéias, na mediocrização da arte. [...] Estão aí, também, os romances, íntegros e firmes, a repetir incessantemente a história de um tempo em que o homem teve medo. (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 44)

Há que se considerar que por ocasião do lançamento da primeira edição de *Pessach: a travessia*, a Ditadura ainda não havia mostrado seu lado mais cruel, como iria

acontecer a partir do AI-5. Com isso, veio a imposição do silêncio a que se refere Dalcastagné. Mesmo assim, Cony e Callado estabeleceram com seus romances uma resistência ao governo militar. Portanto, é altamente significativo o papel desses dois autores numa nova postura da cultura brasileira, especialmente da literatura, historicamente inserida numa função muito mais de entretenimento do que de engajamento.

Também há de se levar em consideração o fato de que a mudança de Paulo Simões em *Pessach: a travessia*, foi lenta e gradual e contou com a participação decisiva de uma mulher. Ou seja, ainda que os tempos fossem outros, que a realidade política e social exigisse uma postura mais crítica de autores e intelectuais em geral, havia uma tendência exagerada para que a libido fosse instrumento de *metanoia* e participação mais ativa no processo político. Era muito comum que a consciência social despertasse após tórridos casos de amor, com mulheres militantes.

Essa mudança de postura parece também bem dosada. Sílvio, o amigo militante de Paulo Simões, ao propor que o narrador faça sua travessia de autor erótico para um romancista engajado politicamente está acompanhado de Vera, personagem que passará por uma metamorfose, aos olhos do narrador, durante o romance. Silverman (1995) afirma que Vera é uma nova leitura de Capitu, que da menina despreziosa torna-se o amor de Bentinho. A personagem de Cony, assim como a machadiana, é responsável direta pela mudança na vida de Paulo Simões.

Em sua primeira aparição no romance, Vera é vista por Paulo Simões da seguinte maneira:

Estendo a mão para a moça opaca, mais para magra do que para gorda, embora seja um pouco das duas coisas, dependendo do ângulo. Tem cabelo preto, jogado com desleixo sobre a cabeça. Controlo-me para não olhá-la de alto a baixo, mas guardo sua opacidade. (CONY, 1999, p. 29)

O enunciador, neste excerto, já conduz o leitor a uma primeira informação de que é o personagem feminino que deverá conduzir Paulo Simões à sua travessia. Ao comentar que a mulher pode ser vista de uma maneira interessante, dependendo do ângulo já metaforiza sua condição como escritor: dependendo do ângulo que escrever ajudará na mudança da sociedade.

Depois da visita com Sílvio, Vera aparece num restaurante na noite do aniversário de Paulo Simões e dentro do carro dele na manhã seguinte. Aqui novamente arte e política são representadas de formas metafóricas. O restaurante escolhido pelo

narrador para comemorar seu aniversário é onde o seu pai, em outros tempos, tocava violino. A repressão, no caso dessa alegoria, inibiu diretamente as artes.

Neste segundo encontro, ela pede para que ele a leve até fora do Rio de Janeiro para se juntar a outros guerrilheiros e fugir de uma eventual perseguição do Governo Militar, visto que ela estaria envolvida num “atentado” à embaixada americana. Tal atentado, foi, de fato, uma pedra atirada contra a vidraça que estilhaçou um vidro da entrada da embaixada americana.

A personagem Vera está dentro do padrão machadiano a que Silverman se refere, uma vez que ela passa por uma transformação aos olhos do narrador. Em *Dom Casmurro*, a menina “desengonçada” se transforma no amor arrebatador que será marco da literatura nacional. Em *Pessach: a travessia*, Vera, já no processo de transformação aos olhos do narrador é vista assim:

O rosto é magro, olhos escuros, o nariz e os lábios terminam, vistos de perfil, numa mesma linha projetada para fora do rosto. Pode parecer um animal, mas parece mesmo uma mulher. Na boca, a impressão é que falta carne para compor os lábios, que apesar de tudo são grossos, mas não se fecham completamente. Imóvel, séria como está, os dois lábios não se tocam, há uma pequena frecha entre eles, que não dá para mostrar os dentes e formam uma sombra, feita de umidade e calor. (CONY, 1999, p. 35)

Mesmo vendo Vera com desdém, Paulo Simões revela-se estranhamente atraído por ela. Quando, porém, ela o questiona em relação ao baixo nível que é sua literatura em vista de tudo o que ele escreve, e comparando-o com os devassos que habitam seu mundo literário, o narrador se indigna e dispara: “Não tenho nada com o que escrevo. Não me misture com os meus livros” (CONY, 1999, p. 35).

Porém, Paulo Simões vai se sentindo cada vez mais atraído por Vera, mesmo ela sendo uma antítese de tudo o que ele vive. Ter a mesma origem, mas não comungar da mesma ideia e dos mesmos pontos de vista, pseudo-burgueses faz com que Paulo Simões comece a entender mais concretamente a necessidade de fazer sua travessia. Conforme vai assimilando tal ideia, Vera vai se transformando aos seus olhos. Assim, poucos momentos depois, mas ainda no mesmo presente da enunciação anterior ela já é descrita da seguinte maneira:

É magra, mas parece, de alguma forma, cheinha de carne bem localizada. A cintura é fina, o cinto surrado que divide a saia e a blusa parece um anel. As pernas são fortes, musculosas. O todo é maltratado, a saia, a blusa, tudo parece amarrotado, quase sujo. Dentro de tudo aquilo há um orgulho que a faz vibrar como um peixe surpreendido na rede. (CONY, 1999, p. 39)

Essa mudança no olhar do personagem mostra como Vera se fará decisiva na travessia de Paulo Simões. Renato Franco (2003, p.53) lembra que o próprio Antonio Callado defendeu, certa feita, o autor de *Pessach: a travessia*, perguntando: “até que ponto, se existe algum, a libido é uma traição ao engajamento social e político?”.

De volta à narrativa, como o narrador estava disposto a se isolar para terminar o romance, não vê grandes problemas em se afastar do Rio de Janeiro e se aproximar dos guerrilheiros que se opõem à Ditadura. Vera demonstra estar de corpo e alma na luta pela restauração da democracia, ainda que seja pelas armas. Paulo Simões, por sua vez parece determinado a encerrar sua participação na luta armada com a carona para a ativista. De tal maneira que em determinado momento da viagem ele dispara: “Não tenho nada com vocês. Vou levá-la até fora da cidade, passo a barreira, você vá à sua vida e eu à minha. Tenho de voltar ao Rio, passar na editora, estou com pouco dinheiro, preciso de dois a três meses para escrever um livro” (CONY, 1999, p.56).

No meio do caminho encontram o homossexual Boneca e Macedo, dois militantes da guerrilha. O primeiro está seriamente ferido e o carro em que estão está quebrado. Paulo Simões, coagido por Vera, concorda em levá-los até Resende, no estado do Rio de Janeiro, onde, numa fazenda, os guerrilheiros estariam sendo treinados para a luta armada que começaria a qualquer momento.

Chegando à fazenda eles passam por um rio, e ali, Paulo Simões – como ressalta Oliveira (2009) – faz um novo comentário que se assemelha ao do Cony cronista, do ponto de vista da ironia, fazendo mais um intertexto com a narrativa bíblica da saga dos judeus, ao comentar: “Enfim, temos o Mar Vermelho”. Vera não entende a alegoria e ele explica:

O mar Vermelho, ora! O mar que se abriu para que Moisés passasse com os hebreus. Pois foi isso: Moisés conhecia uma região pantanosa, de águas rasas, nas cabeceiras do mar Vermelho, justamente onde mais tarde os ingleses abriram o canal de Suez. Cortaram aquele pântano em diagonal. Os egípcios, que vinham atrás, meteram os peitos em outro trecho, pegaram mar feio e se afogaram. (CONY, 1999, p. 147)

Em todo o romance, como já mostrado, a questão da travessia e da busca da liberdade e da identidade estão bastante presentes como se vê, mais uma vez, no excerto acima. No entanto, há distanciamentos também entre as narrativas que se entrecruzam na saga de Paulo Simões. Na narrativa bíblica, ao fazer a travessia os judeus chegaram a uma terra onde “mana leite e mel” (Livro do Êxodo, capítulo 3, versículo 17). Simões, ao chegar à fazenda, tem a impressão de que havia sido expropriada pelos guerrilheiros. Porém, mais tarde descobre-se que, de fato, teria sido cedido por um simpatizante da

causa revolucionária, o que poderia indicar uma aproximação maior entre guerrilheiros e população.

Paulo Simões verifica que está sendo montado um centro de treinamento de guerrilha e que eles estariam apenas esperando o momento para iniciar a luta armada. Algo totalmente distante da realidade vivida. Até porque, segundo o presente da enunciação, a guerrilha seria mantida por uma espécie de braço do PCB e este historicamente posicionou-se contra a luta armada.

Liderando o movimento está Macedo, ex-policia! do exército, que teria sido perseguido e torturado por outros opositores. O líder usa óculos escuros para esconder algumas marcas visíveis de tortura. Essa observação do narrador produz, ato contínuo, outro comentário sarcástico que também nos remete ao Cony cronista político quando diz: “[...] cicatriz de nascença é promovida a tortura, conta pontos para a liderança. Tem gente que exhibe o umbigo e diz que foi a polícia” (CONY, 1999, p. 149).

Pouco tempo depois, Paulo é avisado por Vera para sumir da fazenda e em seguida descobre que o carro havia sido “requisitado” para a causa revolucionária. Refém dos guerrilheiros tanto quanto seu carro, não vê outra saída a não ser tentar retomar a escrita da narrativa deixada de lado ou tentar produzir o texto erótico encomendado pelo seu editor.

Aos poucos, Paulo Simões vai se adaptando à nova realidade e parece ver o mínimo de sentido na luta revolucionária. Lendo o romance inacabado reconhece-se, aos poucos, como judeu. Mesmo os detalhes aparentemente ínfimos como a descoberta de um menorá<sup>5</sup> no acampamento dos guerrilheiros parecem despertar suas raízes hebraicas. Na descoberta de sua identidade racial, enxerga que seu povo nunca aceitou a condição de servidão a que esteve submetido por séculos. Tal fato faz com que sua angústia seja aumentada, porque começa reconhecer no seu DNA a identidade de quem luta contra toda forma de opressão.

Quando, no entanto, vê um homem mexendo nos seus escritos, Paulo Simões tem um ataque de fúria e parte para cima dele, mas é duramente agredido na cabeça. Aqui novamente tem-se uma metáfora da censura às artes. Todos precisam controlá-la, seja de esquerda ou de direita. No momento em que recobra os sentidos, Macedo está lendo

---

<sup>5</sup> Espécie de candelabro com nove velas, aceso em ocasiões bastante especiais para a cultura judaica. Normalmente o Menorá é aceso vela por vela nos nove dias em que os judeus comemoram a festa das luzes ou da dedicação, que ocorre no calendário romano no final do ano. Aqui tem-se, portanto, mais uma alegoria a que especialmente Franco (1998) se refere. O menorá acenderia as luzes a que a Ditadura havia apagado com um regime totalitário.

algumas páginas do romance e revela curiosidade sobre o que teria sido o *Pessach*. O narrador entende que se talvez explicasse para o guerrilheiro o que foi o acontecimento na vida do povo judeu, certamente ele veria as semelhanças entre aquele processo e a condição política do Brasil, naquele momento. Assim, doutrinariamente Paulo Simões esclarece:

[...] *Pessach* é a festa judaica que celebra o êxodo, a passagem do mar Vermelho, a fuga do cativo, a procura da Terra Prometida, e, sobretudo, a passagem do Anjo que poupou os primogênitos hebreus. O Anjo passou por cima. Tem muitos significados. [...] Foi a última praga que Moisés rogou contra os egípcios. O Anjo feriria de morte os primogênitos do Egito. Para poupar as famílias hebraicas, foi feito o sinal de sangue nas portas: o Anjo passou por cima dessas casas. (CONY, 1999, p. 162)

Na entrevista que nos concedeu, Cony fez questão de nos explicar o porquê de escolher uma passagem significativa da cultura hebraica, tanto etimológica quanto estilisticamente, para produzir um intertexto com o momento político brasileiro:

[...]eu botei o título com duplo sentido pelo seguinte: *Pessach* significa em Hebraico a Passagem por cima. Então a passagem por cima é o seguinte: Tem um ponto A e tem um ponto B. O *Pessach* faz isso: Passa por cima para chegar de um ponto ao outro. Já quando você fala em travessia é diferente, é através de, é outro ramal semântico, é diferente... é você ir do A para o B atravessando todos os obstáculos, a fome, a sede, os inimigos, entendeu? Então na passagem por cima você não perde nada, porque você sai daqui e vem pra cá sem passar por nada, ao passo que a travessia é diferente, é você atravessar deixando pedaços pelo caminho, como gente morrendo, sendo torturada, exilada... ao mesmo tempo, então enquanto o *Pessach* é passar por cima, é ultrapassar as dificuldades, a Travessia é passar pelo meio dela deixando suas marcas para trás, daí o título polissêmico, ambíguo, porque a gente tinha que passar por cima da literatura que se produziu antigamente e que começou a amadurecer com José Lins do Rego, Graciliano Ramos e outros e ao mesmo tempo tínhamos que fazer a travessia do momento político e assustador que o Brasil vinha passando, entendeu? (CONY, 2016)

A polissemia produzida por Cony mostra, mais uma vez, o processo de simbiose que tanto autor quanto personagem passaram com o romance. Em *Pessach: a travessia* Paulo Simões, depois do diálogo com Macedo, e ainda refém dos guerrilheiros, começa a explorar mais a fazenda e conversar bastante com o líder ali. Nos diálogos, a crítica à esquerda especialmente ao PCB (Partido Comunista Brasileiro) aparece com frequência. Num primeiro momento, querendo saber se aquela guerrilha está de alguma forma ligada ao “Partidão”, obtém a seguinte resposta de Macedo “Não. Ninguém aqui é do Partido. Ele não apoia o nosso movimento. Estamos divididos em dezenas de posições e conflitos. Cada setor tem o seu esquema. Isso é o que prejudica tudo. Bastava a nossa união e o governo cairia de podre” (CONY, 1999, p. 179).

Conforme as conversas com Macedo vão se aprofundando, Paulo Simões começa, paulatinamente, a ceder e iniciar o seu processo de transição. É fato, porém, que sua ironia e seu ceticismo em relação às lutas armadas são maiores do que a vontade inicial de se engajar de corpo e alma na guerrilha. Constantemente Paulo Simões enuncia incredulidade em relação à organização de uma revolução armada para pôr fim ao militarismo, e muitas vezes revela uma descrença em torno da própria capacidade do PCB de organizar algo concreto no que diz respeito a mudar os destinos do país.

Aqui novamente personagem e autor se confundem. O próprio Cony nos contou que no episódio que o levou à primeira prisão, o PCB ficou encarregado de arregimentar uma multidão de pessoas para, pacificamente, vaia o presidente, mas intimidá-lo na reunião da OEA que se realizaria no Hotel Glória, no Rio de Janeiro. Só compareceram oito pessoas.

Roberto Schwarz, Malcolm Silverman e Renato Franco são autores que creditam a resistência de setores da crítica e da academia à produção literária de Carlos Heitor Cony em parte também por ele ter sido um crítico da própria esquerda e do próprio “partidão”. Tudo isso num momento em que a esquerda “controlava” a produção cultural, literária e artística do Brasil.

Carlos Heitor Cony parecia ter consciência disso. Não só durante os anos em que foi perseguido pela Ditadura, como também nos anos posteriores. Quando o entrevistamos e abordamos essa questão da resistência de alguns setores da academia em decorrência da postura crítica dele em relação à esquerda, ele apenas sorriu e disse: “Eu nunca fui de esquerda, e muito menos de direita ou de centro. Eu sempre fui acima de tudo isso” (CONY, 2016).

Paulo Simões também julga estar acima de qualquer ideologia até o momento em que, após a explicação do *Pessach* para Macedo, chega ao acampamento a médica Débora. Aqui entra no romance a outra personagem feminina que será decisiva para a transformação do narrador. Ela é sempre mencionada por seu jeito bastante sensual, é uma personagem que mesmo aparecendo pouco terá papel relevante na transformação do narrador-personagem. Sua atitude liberalizante e engajada são, de certa forma, um reflexo do que ele deve ser. Inicialmente, ela é descrita inicialmente assim:

Pela porta que dá no corredor chega uma mulher, Nem jovem nem madura ainda - no exame apressado dou-lhe trinta e três anos e fico pensando comigo: idade de Cristo! Que tinha Cristo e sua idade com aquela mulher? Ela ri, amável, não tem a dureza de Vera. É amolengada, muito fêmea e vazia, os olhos parecem de vidro de tão azuis. (CONY, 1999, p. 204)

A descrição de Débora, contrapondo à de Vera já mostrada anteriormente, acaba se configurando em mais uma alegoria dos caminhos que Paulo Simões tinha à sua frente: ou a dura, seca, idealista Vera ou a cheia de contornos, carnal, desejável Débora. É, por assim dizer, outra metáfora discursiva em que a voz do autor e a voz do personagem se cruzam.

Débora é a mulher que conduz ao desejo, ao autor comercial que é o narrador. Por outro lado, Vera parece ser o fio condutor que leva Paulo Simões a se tornar um autor engajado. Por causa dela, aparentemente, o narrador começa a observar detalhes na fazenda, nos exercícios dos revolucionários e principalmente em Macedo. Nota, entre outras coisas, que Macedo caminha com dificuldade e deduz que isto possa ser resultado de alguma sessão de tortura que ele tenha sofrido.

Em *Pessach: a travessia*, porém, mesmo com o engajamento de Paulo Simões e com a militância de Vera, por mais que ela tente mostrar uma realidade de confronto armado, menos ele se interessa, aparentemente, pelo combate. Neste sentido, Débora auxilia nessa conversão, revelando-se uma militante mais flexível. Porém, num debate em que estão vários revolucionários, Vera faz uma dura análise da situação quando diz:

O Partido já não é o mesmo, desde que a União Soviética abandonou a América Latina à própria sorte. Foi pouco depois do episódio de Cuba, quando Kennedy ia invadir a ilha. A União Soviética dividiu o mundo com os Estados Unidos, metade para cada um, o tratado de Tordesilhas, de novo. O Brasil, como a América Latina toda, coube aos Estados Unidos. A União Soviética não quer mais nada com a gente (CONY, 1999, p. 209).

Este trecho revela uma dura crítica ao momento político do Brasil. Dentro de um propósito que interessa muito mais aos Estados Unidos do que vários países da América Latina, a política estadunidense ditou um modelo que teve de ser seguido pelas nações capitalistas. Mais até: o “Tio Sam” interferiu diretamente nas democracias frágeis latino-americanas, transformando-as em sólidas ditaduras. Tudo para que a política de Moscou inibisse seu crescimento. Porém, Cony, conhecedor dessa realidade, ampliou a noção de intervenção afirmando por meio de seu personagem que a União Soviética havia abandonado a América Latina, quando na realidade o Kremlin, à época, ajudava a consolidar a Ditadura Castrista em Cuba.

No meio dessa verdadeira turbulência política e emocional, Paulo Simões encontra condições para que o desejo aflore livremente. À noite, após o jantar, Paulo tem a oportunidade de ficar a sós com Débora, em seu quarto. As sensações descritas por

Paulo, os detalhes fálicos, a linguagem que oscila entre o chulo e o erudito fazem, e muito, lembrar de Carlos Heitor Cony em *Antes, o verão* e *O Ventre*.

Espero que ela me pergunte se sou judeu. Preparo a resposta mais brutal do que as outras: em vez de ameaçar (quer ver?) abro as calças e mostro o pau para que ela mesma examine. Isso me dá consciência de que desejo aquela mulher. [...]

Ela percebe que estou excitado. Sinto em sua carne a surpresa, a tensão defensiva. Mas já fora percebido, seria ridículo se tentasse esconder o desejo. -Não se impressione. Estou habituado a ter mulher. Desde que vim para cá estou de jejum. Aceite meu conselho: vá embora.

Ela fica como está: sentada na cama, pernas cruzadas, as calças compridas e justas estourando de carne. Aproximo-me com decisão. Penso na besteira que vou fazer, jamais destruirei, nela, a péssima impressão que estou causando. Sinto que cheguei ao ponto do não-retorno, nada no mundo me interessa, nada tem a ver comigo a não ser aquela mulher deitada na cama que - em certo sentido - posso chamar de minha. (CONY, 1999, p. 224-225)

Débora se revela, na voz do narrador, como uma mulher extremamente lasciva. Ela que já tinha reconhecido Paulo Simões como autor, agora faz também o jogo de sedução para conhecê-lo como homem. Note-se, pelos jogos verbais introduzidos pelo enunciador, que ela permanece imóvel na cama, sentada, no entanto, ao final da enunciação Paulo Simões já revela que ela está deitada, esperando ser possuída.

Antes, porém, de o desejo ser consumado no ato de amor, Débora revela a Paulo Simões que Vera ainda é virgem. A notícia o impacta de tal maneira que parece não acreditar. Novamente faz um comentário irônico a respeito de Vera e tenta se concentrar no desejo pela médica. Mesmo com a paixão sendo consumada, naquela noite a perspectiva em relação a Vera muda.

Tentando tirar a concentração do fato novo - a virgindade da guerrilheira - Paulo Simões debruça-se a estudar o romance inacabado com mais afinco. Nestas circunstâncias, a identidade judaica até então renegada começa lentamente vir à tona. No entanto, não consegue fluir na retomada da escrita, por mais identificação que encontre com os personagens da sua história.

Numa dessas noites em que não consegue escrever, sai para caminhar buscando encontrar na atividade física o elo que estava faltando para prosseguir na sua história. Vê, de repente, os vultos de Vera e Macedo, conversando. Observa-os e pressente que se trata muito mais do que uma relação ideológica a afinidade entre os dois. Subitamente, os dois saem da vista e entram num quarto. Simões ainda vaga nos seus pensamentos, quando vê o cozinheiro da fazenda indo em direção ao lugar onde Macedo e Vera entraram. Ali, ouvem barulhos e desconfia que alguma coisa estranha está ocorrendo, muito mais que um “simples defloramento” de Vera. Neste momento o sedutor incorrigível que

conquistara Débora recentemente e o machão que se interessara por Vera pelo simples fato dela ser virgem, dão espaço a um homem dotado de sentimentos nobres, que repudia toda e qualquer violência contra a mulher, por mais que ele mesmo represente um discurso que, de certa forma, estimula isso. Inconformado e sem hesitar:

Tomo distância e entro com o pé em cima da porta, arrebatando-a. diante de mim, mais ou menos o que esperava ver, com algumas surpresas: Macedo está nu, de chicote à mão. Entre as pernas, tem uma coisa estorricada, disforme, sem cor. Na cama, o crioulo, também nu, possui Vera. Há pedaços de batina vermelha em volta do leito, o lençol sujo de sangue. (CONY, 1999 p.214)

A cena que pode lembrar em alguns momentos a frieza das crônicas de Rubem Fonseca ou Dalton Trevisan é, porém, o que faltava para Paulo Simões mudar a postura de autor classe-média, “bom burguês”, para se engajar na luta por mudanças de paradigmas. À época que o romance foi escrito, era pouco comum, na nossa literatura, se falar abertamente sobre o estupro. Ainda mais envolvendo elementos religiosos como fetiches, o que acontece na cena narrada com a presença da “batina vermelha em volta do leito”.

No caso específico de *Pessach: a travessia*, a presença da batina remete a mais um exemplo de como voz de autor e personagem se cruzam produzindo um mesmo discurso. O próprio Cony ficou seis anos estudando em um seminário, com a finalidade de se tornar padre e ele mesmo não se via usando os hábitos religiosos. Segundo ele: “[...] imagine que padre eu seria, se eu gostava mesmo é de ficar lendo filósofos como Sartre. Ou me aproximaria da Teologia da Libertação ou seria excomungado por heresia” (CONY 2016).

Presenciar a cena de violência sexual e o conseqüente assassinato do violentador (Há uma luta entre Paulo Simões, Macedo e o tal crioulo, sendo que este acaba sendo morto pelo líder) faz o narrador ver por outro prisma não apenas Vera, a vítima, como entender como funciona a tortura. As marcas visíveis na genitália de Macedo dão a dimensão do horror dessa prática tão comum nas ditaduras. O engajamento que estava num processo acelerado, ali se completa.

Após esse episódio, a vida de Paulo Simões começa a mudar completamente. Sentindo-se cada vez mais desconfortável com as situações que se sucedem na fazenda, tenta de todas as formas se ver livre do seu “sequestro”. Continuamente, protesta contra sua prisão. Em determinado momento, Sílvio revela a ele que agora tem apenas dois caminhos: “sentir-se como prisioneiro e tentar, a todo custo, fugir ou jogar o jogo que está posto” (CONY, 1999, p. 214).

Um dia, recolhido à sua cabana, enquanto lê o romance inacabado, Paulo Simões é abruptamente surpreendido por uma entrada de Macedo que avisa que eles irão partir, pois a situação se agravou. Macedo informa que eles terão que sair às pressas e também que Sílvio fora preso pela repressão.

A partir daí, Paulo Simões acompanhado de Macedo, Vera, Débora e mais outros dois companheiros partem para São Paulo. Depois de uma longa e exaustiva viagem, hospedam-se em um hotel no centro como dois casais, e pela primeira vez o narrador sente-se verdadeiramente o homem de Débora.

Ela, Sílvio, Vera e Macedo são personagens que mais se aproximam do conceito de polifonia presente no romance. Débora aparece na história como algo que seria próximo do personagem de sustentação<sup>6</sup> definido por Genette (2011), porém seu discurso se equivale e permanece até o final de *Pessach: a travessia*. O comportamento sensual e lascivo, aliado a uma consciência política da médica, ecoarão por toda a parte final da história, influenciando diretamente a construção identitária de Vera e Paulo Simões. Também é Débora que provocará, por meio de seus gestos, um novo interdiscurso nas enunciações de Macedo. Tem-se na fazenda e depois na passagem do quarteto por São Paulo a equivalência e a equipolência a que Bakhtin se refere no que tange à polifonia romanesca.

É também a personagem Débora que permitirá que Paulo Simões tenha a primeira sensação de liberdade em São Paulo, quando é liberado por ela e Macedo para dar uma volta nas imediações, verificar seus contatos na editora, atualizar-se enfim. Vera, nesse momento pergunta se ele pretende fugir e ele responde: “Ainda não sei. Como prisioneiro, minha obrigação é procurar fugir de qualquer maneira. O diabo é que não sei exatamente se sou um prisioneiro” (CONY, 1999, p. 226).

Souza (2009, p. 74) identifica aqui o que outros críticos já apontaram como uma grande falha no romance de Carlos Heitor Cony diante dessa reviravolta na personalidade de Paulo Simões. Como explicar, pergunta, um autor que, na primeira parte do seu romance, “constituíra admiravelmente bem, do ponto de vista psicológico e político, o personagem Paulo Simões – que, de uma hora para outra, este ameaçasse deixar para trás muito do que até então pensava?” Como Paulo Simões repentinamente se vê “na

---

<sup>6</sup> Genette (2011, p. 123) entende como personagem de sustentação aquela que aparece esporadicamente na narrativa, e, mesmo não tendo um papel decisivo no enredo e no desfecho, apresenta-se como elemento que mantém a narrativa funcionando e dando coerência ao enredo.

iminência de abandonar suas convicções antiluta armada e se põe a admitir sua adesão, de uma forma ou de outra, ao projeto acalentado por parte das esquerdas?”

Quando sai para as ruas, para diante de uma banca de jornal e, ali, vê a notícia de um casal de idosos judeus que havia cometido suicídio no Rio de Janeiro. Eram seus pais. Mataram-se com cianureto, o mesmo que o pai dera a Paulo Simões, quando da última visita, numa alusão a uma possível perseguição por parte de neonazistas.

[...] ‘Casal de velhos se suicida na Tijuca’ [...] Somente meia dúzia de pessoas se tanto, saberiam que aquele Joachim Goldberg Simon é pai de Paulo Simões. O duplo suicídio é narrado sumariamente, a autópsia é fiel: cianureto. Vizinhos e parentes afastados atribuem o pacto de morte à depressão final da velhice. Ninguém alude ao pânico que o velho tinha - e que na certa transmitiu a minha mãe - de uma onda de terror. Confiro as datas: o pacto de morte funcionou no dia seguinte ao atentado em Recife. Imagino a cena: o pai achando que chegava a hora, que o sangue ia espirrar, o comprimido de cianureto na caixa de papelão, foi simples. (CONY, 1999, p. 252-253)

Nesse momento da narrativa tem-se explicitado o que vários teóricos da Literatura de Testemunho sustentam: a sensação de culpa do sobrevivente é, muitas vezes, insuportável para ele, simplesmente por ter sobrevivido. É o ponto em que o romance de Cony dialoga diretamente com os eventos da Segunda Guerra Mundial. Jeanne Marie Gagnebin, por exemplo, em seu artigo *Após Auschwitz*, defende que na Literatura de Testemunho, de modo geral, quem narra paga uma espécie de tributo por estar vivo e assim a “vida abdica de sua vitalidade e de sua vivacidade em favor de sua conservação, a vida se assemelha à morte e a morte contamina o vivo” (GAGNEBIN, 2003, p. 99).

O suicídio dos pais de Paulo Simões, nas condições políticas em que aconteceram, corrobora a ideia de autores como Renato Franco de que as ditaduras se assemelham aos horrores vividos nos campos de concentração, dada à falta total de perspectiva e o total cerceamento da liberdade que ambas proporcionam (ou proporcionaram).

Numa espécie de intertextualidade histórica, no conceito ampliado de Jenny (1979), Paulo Simões ao ler a notícia da morte de seus pais parece se convencer de que é necessário completar sua travessia. Assim, parte com Vera e Macedo para o Rio Grande do Sul, onde terá maiores conhecimentos acerca da guerrilha que está sendo estruturada como forma de resistência à Ditadura. Ou fugir dos militares para o Uruguai, geograficamente próximo e historicamente um país que abriga exilados políticos.

A partir daí, Paulo já é considerado um membro do grupo revolucionário, apesar de peremptoriamente negar tal condição. Frequentemente repete que ainda não decidiu se

fará parte da guerrilha e que se vê como refém do grupo. Mais, enfaticamente afirma: “não me sinto obrigado a pegar em armas” (CONY, 1999, p. 256).

Macedo, ao contrário, não acredita na postura isenta de Paulo e revela a ele o plano daquela célula para uma revolução que porá fim à Ditadura Militar no Brasil. O objetivo do grupo era relativamente simples: dominar o país a partir da cidade de Jaguarão, no Rio Grande do Sul, estabelecendo posteriormente os domínios nas cidades de Pelotas, Bagé e Rio Grande. Para levar esse plano adiante, os guerrilheiros tinham a seguinte certeza que é enunciada por Macedo: “O povo é contra a ditadura e queremos aproveitar essa coordenada como ponto de partida. Não temos ligações com o Partido Comunista, embora muitos comunistas estejam comprometidos conosco, e até em postos importantes de nosso esquema” (CONY, 1999, p. 272).

A fala reproduzida acima foi um dos motivos que levou o PCB a condenar violentamente o romance de Cony. O próprio autor admite que tudo isso era ficcional e que nesse momento a situação de Paulo Simões é apenas alegórica, visto que

no meu romance botei o pessoal do Partido Comunista como responsável pela organização de um foco guerrilheiro muito bem montado. Isso é ficção. Não havia realmente um foco guerrilheiro nem bem montado, nem quase montado, o que havia eram uns guerrilheiros avulsos que se organizavam com alguns líderes, estes que até hoje são lembrados: João Amazonas, Lamarca. (CONY, 2016)

O que acabou não sendo ficção foi o fato de que Lamarca, citado por Cony como um dos símbolos da resistência armada contra a Ditadura, assim como em *Pessach: a travessia* também foi traído, perseguido e morto pelos soldados do Exército. Na narrativa de Cony a tocaia por parte dos soldados ocorre quando Paulo Simões, Vera e Macedo estão retornando de Estrela Maris, onde foram inspecionar vilarejos locais para verificar como era policiada a cidade, e assim dar início à ocupação e à resistência. Quando veem um dos homens que estavam com eles até poucas horas antes atravessar a estrada com a cabeça “uma posta de sangue”. Antes de morrer, porém, o guerrilheiro grita para eles que foram traídos e, agora, só restavam eles. Todos os demais estavam mortos.

Encurralados, restava a fuga para o Uruguai. A revolução para aquele grupo tinha chegado ao fim. A ordem de Macedo era, agora, chegar à fronteira de qualquer jeito. O problema era que, de onde estavam, ainda teriam que viajar mais cem quilômetros para fazerem a travessia.

Nessa passagem novamente o romance de Cony dialoga com a narrativa bíblica num novo interdiscurso religioso. Mesmo a passagem temporal da enunciação não tendo

sido tão grande, o narrador já vê Macedo com aspecto de Messias, quando diz: “sua barba está crescida o suficiente para parecer um guerrilheiro, um vulto messiânico”. Paulo Simões, por seu lado revela uma postura semelhante à dos Judeus quando deixaram o Egito rumo à Terra Prometida. Num monólogo interior desabafa: “Estou sem vínculos, à medida que fujo fico mais livre, agora que estou realmente preso e encalacrado” (CONY,1999, p. 315).

Chegam próximos ao Uruguai, já avistando o país, ao anoitecer. Novo intertexto com a saga dos judeus. Os ex-escravos do Egito vagaram pelo deserto por quarenta anos, mas quase ninguém dos mais velhos chegou à Canaã. Nem mesmo Moisés tomou posse da terra da promessa. Só a nova geração realiza tal feito. No romance de Cony, Macedo, o “quase Messias”, também morre num confronto com outros militares.

De todo o grupo que saiu da cidade, agora apenas ficaram Paulo e Vera para atravessar rumo ao Uruguai e à liberdade. Atordoados, pegam as duas metralhadoras e um revólver, as armas que restaram e seguem seu caminho até a fronteira. No percurso, uma nova tocaia e Vera é atingida mortalmente. Paulo heroicamente reage e mata os algozes da companheira. Aqui, o narrador enfrenta sua maior luta. Não mais a literária, a identitária, a filial ou a paternal como revelado ao longo do romance. Agora sua luta é pela sobrevivência. E sobreviver significa completar a travessia. Uma nova metáfora da situação que o Brasil começara a viver à época.

Ao contrário do filho relapso, do marido inconstante, do pai ausente, Paulo não desiste de Vera. Ainda não se dá conta, mas já é outro homem. Também por isso tenta levar a companheira até o Uruguai, mas esta acaba morrendo. Num momento de lirismo e desespero, Paulo enterra Vera - “Deito Vera com cuidado, mas cubro-a de terra, desesperadamente, uso as unhas, os braços, quero ganhar tempo, devolver aquele corpo à terra” - (Cony, 1999, p. 325). Faz uma cruz com as metralhadoras e vê um monte e um riacho que separa Brasil do Uruguai.

Metaforicamente é aí que Cony constrói o rito de passagem de Paulo Simões, no qual o personagem faz sua última travessia. Isso ocorre quando, ao amanhecer de um novo dia, ele diz:

Espectador solitário da manhã que chega, sigo pouco a pouco. O riacho abre-se a meus pés. Macedo tivera sorte em escolher aquele trecho, vejo do outro lado a fácil margem. Lavo o rosto naquela água que corre, sinto a aspereza e o calor do homem que há em mim. (CONY, 1999, p. 319)

No trecho acima vê-se um exemplo da metaliteratura que foi usada no romance: a escrita de um romance e a questão do papel do autor. Quem escreve é um “espectador

solitário das manhãs”, quem se propõe a fazer literatura como instrumento de resistência e reflexão social também sente “o riacho abrir-se aos seus pés” para atravessar fronteiras. O que conclui a travessia não é mais o ser humano que parecia um traficante mexicano do início da narrativa, mas alguém que sente “o calor do homem que há” no enunciador.

Souza (2009) chama a atenção para o fato de Cony ter feito do riacho uma “miniatura” do Mar Vermelho que foi por onde os judeus, na narrativa bíblica, passaram para chegarem posteriormente a Terra Prometida. Não por acaso, aponta, o autor usa a expressão “o riacho abre-se a meus pés”. Além de um intertexto com a narrativa bíblica, a metáfora coroa a travessia de Paulo Simões e aponta caminhos que a literatura poderia seguir.

Mais à frente, no parágrafo final Paulo Simões retorna, pega a metralhadora e volta à luta. Aqui, as travessias intertextuais se distanciam. Se os judeus, após a passagem pelo Mar Vermelho tiveram uma nova vida pela frente, Simões ao tomar de volta a metralhadora aponta ainda mais para o sentido de tristeza, decepção, morte. Morte que já vinha o acompanhando desde que vira o estuprador ser assassinado por Macedo, passando pelo suicídio dos pais e terminando com as “execuções” dos companheiros. Sem perspectiva pessoal, restava ainda lutar pelo que passara a acreditar.

Teria Cony, com isso, produzido outra metáfora para a encruzilhada na qual se encontrava não só a literatura, mas também os escritores brasileiros diante das violências que a Ditadura gerara e ainda iria gerar? Se realmente foi isso, *Pessach: a travessia* não poderia ter sido visto com melhores olhos pelos responsáveis pela Recepção Crítica do romance? Tais perguntas tentamos responder no capítulo quatro da presente Dissertação.

## CAPÍTULO 3 – AS MEMÓRIAS DE UM TEMPO DE GUERRA EM OS CUS DE JUDAS, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

### 3.1 Lobo Antunes e a memória como procedimento estético

António Lobo Antunes é um dos principais nomes da literatura contemporânea portuguesa, tendo inclusive norteado um trabalho de Maria Alzira Seixo, renomada ensaísta lusitana, professora e estudiosa da Literatura Portuguesa: o *Dicionário para ler a obra de Lobo Antunes* (2002).

Psiquiatra de formação, Lobo Antunes, como quase todo jovem que cresceu em meio à ditadura Salazarista, foi obrigado a servir ao Exército Português na Guerra de Libertação de Angola. No caso específico do autor português, ele esteve no campo de batalha, atuando como médico, nos anos finais, mais especificamente entre 1971 e 1973.

A ida de Lobo Antunes para a Guerra de Libertação de Angola foi decisiva para a primeira fase da obra do autor, aponta Costa (2013) em sua Tese de Doutorado, “Para um estudo da memória e identidade portuguesas com António Lobo Antunes”. Na África nasceu a “poética do retorno”, conjunto de seus primeiros romances, publicados a partir de 1979: *Memória de Elefante, Os cus de Judas e Conhecimento do Inferno*. Com essa trilogia, Lobo Antunes usa das memórias e das reminiscências para revelar a angústia de quem viveu a experiência traumática de um campo de batalha.

Em Portugal, parte significativa do século XX foi vivido sob o signo da Ditadura e do silenciamento. Lá Salazar, e, posteriormente, Marcelo Caetano, conduziram por quase meio século o estado com mão de ferro, tentando manter vivas as ideias do reino lusitano das conquistas ultramarinas. Seu projeto de fazer de Portugal uma grande nação europeia passava pela manutenção das colônias além-mar, subtraindo delas todo o tipo de riqueza. Muitos jovens portugueses encontraram a morte ou a invalidez permanente tentando defender a ideologia do ditador português. É neste ponto - o desaparecimento trágico de tantos jovens - que reside a essência da trilogia inicial da produção literária de Lobo Antunes, o que possibilita uma leitura crítica da história lusitana no Século XX.

Estudiosos da Literatura Portuguesa e especialmente da obra de Lobo Antunes, como Ana Paula Arnaut e Maria Alzira Seixo, são enfáticos em afirmar como seus romances ajudaram a entender a história recente portuguesa. Mesmo publicando após o período mais traumático para o povo português no século XX, os romances de Lobo Antunes mostram como a população assistiu passivamente aos absurdos daquele governo, especialmente ao envio dos jovens para as guerras das colônias de Moçambique e Angola.

Lobo Antunes se enquadra perfeitamente naqueles escritores que melhor proporcionaram à literatura uma leitura crítica do passado português.

O romance de Lobo Antunes desde sua primeira publicação foi muito bem acolhido pela crítica e por vários setores da Academia. Uma das razões apontadas para o acolhimento da obra está no fato de ser notória, no romance português contemporâneo, a importância da memória como reescrita dos fatos históricos (Seixo, 2002). O diferencial é que o romance se encaixa no conceito de literatura feita a partir da memória, mas não se limitando à referência pretérita, e sim apontando para a realidade na qual foi produzida. Com isso, mostra a postura crítica dos autores perante as mazelas políticas e sociais em que vivem, revelando as mais profundas contradições da condição humana. No caso específico de Lobo Antunes, a história passa a ser uma motivação pretextual para a transfiguração da pessoa humana.

A trilogia denominada por Lobo Antunes como “Poética do Retorno” tem em *Os cus de Judas* o ponto máximo da agonia de um sujeito que conta, descreve, julga e fantasia, permitindo assim uma “polarização binária entre passado e presente, infância mítica e juventude desenganada, conforto amoroso e solidão singularizante”. Seixo ressalta também a presença das metáforas, das recordações (evocações) e da narração conjectural como recursos diegéticos, e a presença da polarização ideológica significada pela “[...] crítica ao fascismo, absurdo da guerra e aberração histórica do colonialismo, responsabilidade humana política e cívica, sentido da existência e condicionamentos classistas, dimensão moral do poder” (SEIXO, 2002, p. 38).

Para entender melhor a análise da autora, é importante frisar que em *Memória de Elefante*, as reminiscências do menino que andava pelas ruas de Lisboa, seus laços familiares, sua paixão pelo Benfica, time de futebol português, e a mudança que o país experimentou no século XX, especialmente com a Ditadura de Salazar, estão presentes. Em *Conhecimento do Inferno*, o narrador é um jovem profundamente traumatizado pela Guerra que, em viagem para o litoral português expõe suas lembranças daquele tempo, fazendo com que a enunciação do romance - no presente - revele os horrores experienciados em constantes *flashbacks* da memória do narrador.

Porém, ressalta Vale (2014, p. 151) é com *Os cus de Judas* que a obra de Lobo Antunes se torna mais engajada, crítica, reflexiva. A autora lembra que especialmente com estas três obras, a narrativa antuniana irá descrever o mundo interior da “casa portuguesa”, mundo este em ruínas, uma vez que toma consciência das práticas de controle do regime sobre os sujeitos, em parte referendadas pela “casa” da qual é herdeiro:

“São romances que espelham a transição vivida não só pelo autor, mas por Portugal como um todo”.

No romance de Lobo Antunes, tem-se um procedimento narrativo que revela tal transição resultando, por isso, num fluxo de consciência desordenado, fragmentado. A memória funciona como num processo analítico da sua própria vida. Quando o narrador salienta que é na própria morte que se teme a vida alheia ou que é “a tropa há de torná-lo um homem” (Antunes, 2003, p. 23), o processo crítico já é estabelecido, logo nas páginas iniciais do romance. A mudança radical de uma vida tranquila em Lisboa para a liberdade solapada por um governo que vendia a imagem de um novo império português enquanto roubava todas as liberdades do cidadão, são “fantasmas vivos” presentes nos longos monólogos interiores de *Os cus de Judas*.

A postura do narrador, desde os capítulos iniciais, sempre irônica e crítica, propõe uma reflexão sobre como a sociedade portuguesa revelou-se conivente com a Ditadura Salazarista. Principalmente no que tange em manter as tradições e os mitos fundadores da cultura lusitana. Medeiros (2012) aponta que a partir das obras como as de Lobo Antunes, Portugal conseguiu enxergar como estava preso a tradições seculares como o hábito das sete saias<sup>7</sup>. Enxergar a realidade fez aquele país dar um passo à frente, afirma.

Álvaro Cardoso Gomes, um dos primeiros críticos brasileiros a produzir um estudo aprofundado sobre *Os cus de Judas*, é enfático ao comentar como esse romance foi um divisor de águas na literatura portuguesa contemporânea. Para ele

Numa literatura que as mais das vezes privilegiou a escrita retórica, o estilo bem-comportado, o respeito quase mórbido às instituições do passado, o romance de António Lobo Antunes justamente se destaca pelo oposto disso tudo. Irreverente, mordaz e ao mesmo tempo lírico, o autor de *Os cus de Judas* prima pela prática de uma escrita antiacadêmica e antiburguesa (GOMES, 1993, p. 53-54).

O caráter memorialista e próximo do epistológico, características dessas obras iniciais em sua produção literária, explícita, ainda que nas entrelinhas, como a guerra e a violenta noção de Democracia do governo português afetaram diretamente a

---

<sup>7</sup> As sete saias a que Medeiros (2012) se refere é o hábito que remonta ao século XII quando as mulheres deveriam usar apenas sete cores de saias durante toda sua existência. Uma para cada fase da vida: Branco (para as crianças e virgens), Azul claro (para as adolescentes em fase escolar e virgens), Vermelho (para as adolescentes após a menarca e em dias de fluxo), Azul Marinho (para as compromissadas – noivas); Verde Escuro (para as casadas, em período gestacional), Lilás ou Violeta (para as casadas sem estarem grávidas); Preto (para as viúvas). Medeiros afirma que ainda hoje em vilarejos este hábito persiste, mas depois da Revolução dos Cravos ele diminuiu consideravelmente.

personalidade de Lobo Antunes. A experiência bélica, destaca Valle (2014, p. 152) “[...] permitiu que emergisse um homem fragmentado, como é normal nesse tipo de experiência, porém, com uma visão mais politizada, aberta, plural não só de Portugal como de si mesmo”, como se vê em:

O capitão de óculos moles repetia na minha cabeça A revolução faz-se por dentro e eu olhava o soldado sem cara a reprimir os vômitos que me cresciam na barriga e apetecia-me estudar Economia, ou Sociologia, ou a puta que o pariu em Vincennes, aguardar tranquilamente, desdenhando a minha terra, que os assassinados a libertassem, que os chacinados de Angola expulsassem a escória cobarde que escravizava minha terra, e regressar então, competente, grave, sábio, social-democrata, sardônico, transportando na mala de livros a esperteza fácil da última verdade de papel. (ANTUNES, 2003, p.198-199)

A “verdade de papel” ao que narrador se refere é a possível noção de liberdade e de retorno a uma nação democrática que respeite os limites alheios. Enquanto o Capitão tenta levantar o moral da tropa enunciando que “a revolução se faz por dentro”, o narrador já não se reconhece mais e revela desejo de voltar às suas leituras, ao seu mundo “real”. No excerto acima tem-se também outra característica que marcará toda a obra: a não pontuação para fazer mais pertinente o discurso de fluxo interior.

Neste sentido, também dialogam os estilos de Lobo Antunes e José Saramago que, durante anos, travaram acirrados debates acerca de seus procedimentos narrativos e de seus enredos. Ambas narrativas, muitas vezes, encontram-se num imbricamento de autobiografia com relato histórico e narrativa pós-moderna, no sentido de fragmentação do narrador-personagem.

*Os cus de Judas* são o resultado de uma “aprendizagem da agonia” (Antunes, 2003, p. 23) que se deu ao longo da vida do narrador. A angústia deste ganha corpo em sua fala e, em meio ao conflito de saber quem verdadeiramente é, tenta se reconstituir enquanto dialoga com sua interlocutora. No entanto, a imagem que se apresenta aos leitores é de um eu cindido, de um eu dividido entre o que ele era, o que os outros atores sociais e as instituições esperavam que ele fosse, aquilo no que ele se tornou e o que ele gostaria de ser.

Consequentemente, não há uma consonância na definição identitária desse indivíduo, até mesmo porque é justamente a partir “do ruído social, dos conflitos entre os diferentes agentes e lugares de socialização” (Mendes, 2002, p. 505) que esse “eu” se constrói. Logo, suas identidades são “relacionais e múltiplas, baseadas no reconhecimento por outros atores sociais e na diferenciação, assumindo na interação um papel crucial neste processo” (ibidem), como se vê em:

Não te pertença nem me pertences, tudo em ti me repele, recuso que este seja meu país, eu que sou homem de tantos sangues misturados por um esquisito acaso de avós de toda a parte, suíços, alemães, brasileiros, italianos, a minha terra são 89.000 quilómetros quadrados com um centro em Benfica na cama preta dos meus pais, a minha terra é onde o Marechal Saldanha aponta o dedo e o Tejo deságua, obediente à sua ordem [...]. (ANTUNES, 2003, p. 95)

Negar a si mesmo, num conflito, numa guerra que não lhe pertence é quase uma característica do narrador no romance. Estar num lugar onde a animosidade é constante só aumenta o sentimento de não pertencimento. A guerra é, talvez, a maior demonstração de falência das relações humanas e do acirramento entre seres que deveriam ser corteses mutuamente. Principalmente em mundos miscigenados. Deve-se notar, também, na passagem em que o narrador, ao buscar no seu lugar de origem o Rio Tejo – símbolo português –, usa a imagem do rio que corre “obediente à sua ordem”, o que se constitui numa crítica nada velada ao regime de exceção imposto por Salazar.

Renato Franco (2003, p. 370), ao apontar questões que dizem respeito às narrativas produzidas em períodos de exceção e confrontos identitários, afirma que o conteúdo diz respeito à memória, pois “[...] o conteúdo do esquecimento está relacionado à própria identidade, ao que, no passado, ele mesmo foi. Torna-se assim, consciente de como está dilacerado, incapaz de unir o passado ao presente”. Essa união entre o pretérito e o atual é, de maneira metafórica, o embate de vozes que emergem do passado como uma forma de reenquadrá-lo. Rer ler o passado é atualizar a figura de escravizado e escravizador, oprimido e opressor, permitindo apreender melhor as causas e consequências que derivam dessa leitura. Ao propor uma releitura do que foi a Guerra de Angola, o narrador de Lobo Antunes transforma o colonizador de alguma forma em escravizado, pois diante da morte cruel e banalizada se torna servo da causa opressora que patrocina. Neste sentido, Islabão afirma que “aquele que escraviza é o verdadeiro escravo, pois depende da fraqueza (não no sentido pejorativo, mas no de incapacidade, por algum motivo, de resistir à opressão externa) de outro para afirmar-se enquanto ente poderoso e consolidar sua supremacia”. (ISLABÃO, 2008, p. 55)

Silva (2012, p. 110) ressalta que Lobo Antunes, por meio de um narrador personagem “melancólico, angustiado, frustrado e pessimista”, denuncia, de forma incisiva o que foi obrigado a assistir na Guerra de Angola e como isto afetou sua profissão tanto como médico quanto escritor. “Lançando mão da memória, esse sujeito, então ficcional, revê experiências que lhe deixaram marcas indeléveis, que servem, pois, de subsídio para a (de)formação de sua essência e ao desenvolvimento da trama” evidenciando, assim, um enorme conflito de identidade(s). Um exemplo disso tem-se em:

Enquanto os condenados pela PIDE se enrolavam como tentáculos inertes nos seus buracos, os soldados tremiam de paludismo no beliche das casernas, os generais no ar condicionado de Luanda inventavam a guerra de que nós morríamos e eles viviam, a noite da África se desdobrava numa majestosa infinidade de estrelas, os bailundos comprados em Nova Lisboa, agonizavam de despasamento nas senzalas das fazendas, e eu escrevia para casa Tudo vai bem, na esperança de que compreendessem a cruel inutilidade do sofrimento, do sadismo, da separação, das palavras de ternura, da saudade[...]. (ANTUNES, 2003, p. 162)

Os sentimentos ambíguos se sobressaem a cada capítulo de *Os cus de Judas*, como mostra o enunciado acima. A guerra colocou em xeque a identidade do narrador. Quem discordasse tinha que se enrolar nos buracos para fugir da PIDE, a terrível polícia secreta criada por Salazar. O médico vê o paludismo consumir os jovens soldados, o escritor usa de uma gradação para retratar os sentimentos confusos do homem que vê e vive a inutilidade da guerra. Assim, numa ordem invertida, ele vai do substantivo saudade – palavra “essencialmente portuguesa” - à “cruel inutilidade do sofrimento”, desnudando para o leitor seu conflito e a realidade dos campos de batalha.

Em outros momentos, o narrador-personagem se distancia desse caráter epistolográfico e usa de Sofia, sua ouvinte convertida em interlocutora para, por meio de longos monólogos interiores, estabelecer uma relação dialógica com o leitor, a quem relata todas as suas angústias pessoais e políticas. Nesse fluxo de memória, multiplicam-se tempos e espaços narrativos. Estes, não estão “limitados nem circunscritos com precisão, mas apresenta, porém, traços vincados, que se repetem de modo incisivo, a figurarem não tanto uma inalterabilidade das coisas como o poder da memória que os captou” (SEIXO, 2010, p. 78).

Dessa maneira, a estratégia de utilizar a memória como fio condutor de suas narrativas revela muito mais a natureza traumática desse eu que enuncia suas angústias do que precisamente a sua necessidade de recordar. Quando a memória está de alguma forma ligada à paixão e à ideologia, a pertinência de suas reminiscências pode ampliar a sua noção de trauma. Por isso a obra de Lobo Antunes, proporciona uma visão bastante consistente do Portugal Salazarista e dos primeiros anos após a Revolução dos Cravos, uma vez que a Guerra de Angola só terminaria depois do fim da Ditadura.

Tal estratégia está calcada nos microdiscursos enunciados pelo narrador-personagem em oposição ao macrodiscurso do Governo de Salazar que queria, entre outras coisas, ressuscitar o mito do sebastianismo, fazendo do povo lusitano novamente uma nação dominadora e colonizadora do mundo. Isto nos faz levantar a hipótese de que *Os cus de Judas*, por meio de seus procedimentos, sejam um romance histórico pós-

moderno, pois, como salienta Aínsa, ao mapear algumas características dos romances históricos pós-modernos, este apresenta um decálogo, dos quais mencionamos:

O novo romance histórico caracteriza-se por fazer uma releitura crítica da história. [...] O novo romance histórico aboliu o que Bakhtin chama de ‘distância épica’ do romance histórico tradicional, pelo uso de recursos literários como o emprego de relato histórico em primeira pessoa; monólogos interiores; descrição da subjetividade e intimidade das personagens. Desse modo o romance, por sua própria natureza aberta, permite uma aproximação ao passado numa atitude dialogante e niveladora<sup>8</sup> (AINSA, 1991, p.83).

Essa aproximação, no caso específico de *Os cus de Judas*, se dá pelo recurso da memória e da reminiscência, por meio do narrador-personagem. Ao lidar com os conflitos históricos, com os conflitos identitários entre europeus e africanos, colonizador e colonizado, o narrador do romance loboantuniano, de maneira quase explícita, dialoga diretamente com fatos históricos, estabelecendo alguns intertextos e interdiscursos que permitem uma releitura crítica destes. Afinal, “os romances não são escritos para contar a vida, mas transformá-la após o processo de leitura” (ESTEVES, 2010, p.43).

Ao privilegiar a memória como fio condutor de sua narrativa, Lobo Antunes vivifica o tempo experienciado, ampliando a historicidade do fato. O caráter autobiográfico não é condicionado por um tom inovador, mas sim por uma reformulação do sujeito social, que constrói uma memória pela agregação de um espaço maior. Por meio do procedimento autorreferencial adotado, Lobo Antunes dialoga diretamente com seu leitor e dá, ao conjunto dessas obras produzidas nos finais dos anos 1970 e início dos anos 1980, uma vasta gama de vozes e pontos de vista que melhor definirão a sua obra, posteriormente.

Garcia (2014, p. 329) ao analisar o romance *Os cus de Judas* a partir da sua estrutura narrativa, afirma que o presente e “os diferentes níveis de passado lembrados extravasam o aprendizado do homem que partiu e do que retornou e que não reconhece mais o cotidiano e não mais se adapta a qualquer modalidade social anterior”. Nessa perspectiva vê esta experiência viva do personagem, algo essencialmente pós-moderno o que dá um caráter inovador ao romance, ainda que numa desordem aparente.

Para Fernandes (2009, p. 3), é justamente na “desordem” da construção da memória como fio condutor que Lobo Antunes proporciona ao seu leitor, especialmente o português, um retrato bem próximo da fidelidade do que viram e sentiram os jovens enviados para a Guerra de Angola. Numa sequência frenética, o narrador revela: “[...]”

---

<sup>8</sup> Tradução do autor.

formávamos a cada jantar a anti Última Ceia, o desejo comum de não morrer, constituía, percebe? a única fraternidade possível [...]” para, em seguida introduzir um capitão que ao atentar no grupo de soldados “[...] erguer a cabeça, proferir Porra, e o sujeito sumir apavorado [...]” (Lobo Antunes, 2003, p. 74). Por estes trechos tem-se subjetivamente revelado o nível de tortura emocional que os soldados estavam sendo submetidos, sem nenhuma subjetividade ou linearidade, para expor as mazelas do vivido.

Navas (2012, p.13) sustenta que na narrativa de Lobo Antunes, constantemente remissiva e afetiva, tem-se uma “escrita que se suspende, se interrompe e se retoma, cruzada de falas distintas, vindas de dentro e fora do texto, entrelaçando-se em um xadrez de alusões, variações e repetições, como se tudo e todos falassem ao mesmo tempo e, assim, enredam” o leitor que, numa espécie de catarse cause um misto de estranhamento e identificação.

Tais ativações ocorrem, segundo Costa (2015, p. 90), muito provavelmente em decorrência de que “ quem narra se confunde em diversas situações com a da própria personagem que comanda o percurso diegético,” o que permitirá uma apreensão do leitor de que está diante de uma obra na qual se tem “ um hipotético cenário de desajustamento social por parte de um determinado indivíduo, que busca a todo o custo a sua reintegração no plano comunitário original”. E as memórias do narrador-personagem em *Os cus de Judas*, especificamente, são permeadas pelas lembranças do passado e expectativas em relação ao futuro, ancoradas nas suas lembranças pessoais, nos seus frustrados relacionamentos afetivos - inclusive de uma paternidade vivida à distância.

Esse tipo de procedimento adotado por Lobo Antunes proporciona ao leitor a sensação de vivenciar o abismo entre as fontes oficiais e a narrativa de alguém que tem o seu lugar de fala legitimado pela experiência vivida. Para este tipo de denúncia, Lobo Antunes usa como metáforas os espaços da casa, da cozinha, das relações familiares, do ambiente escolar tradicional, e o tempo de lazer dos portugueses para contrapor a solidão e à angústia da guerra na África, como se vê em:

Pertenço sem dúvida a outro sítio, não sei bem qual, aliás, mas suponho que tão recuado no tempo e no espaço que jamais recuperarei, talvez ao Jardim Zoológico de dantes e ao professor de preto a deslizar para trás no ringue de patinagem sob as árvores, entre os guinchos e a campainha do vendedor de gelados (ANTUNES, 2003, p. 35).

A infância é representada, desde o primeiro capítulo, na figura do Jardim Zoológico que acaba funcionando como metáfora da própria condição humana em tempos de silenciamento e guerra. Tornamo-nos, forçosamente, dóceis para não confrontar

autoridades e temermos pela nossa vida e das pessoas mais próximas. Ainda que pulse no peito da juventude o ideal socialista. Porém, se de um lado, alguns jovens sonham com um socialismo que permitiria uma sociedade mais aberta, mais plural e mais próximo de uma justiça social, por outro, o Governo de Salazar, na prática, enviava estes mesmos jovens a morrer em outro continente lutando para a manutenção de um passado já inexistente há séculos e de um governo claudicante, mas repressor, torturador, monocrático.

A literatura nos faz entender melhor os tempos passados. São as narrativas literárias que podem traduzir os atravessamentos e as mudanças provocadas no homem e na sociedade. Lobo Antunes cumpre esse papel de revisor da história. Os monólogos interiores presentes nas três narrativas que compõem a “poética do retorno”, fazem o contorno que nos revela como nos anos em que Salazar esteve no poder até o humor característico do povo português acabou sendo “sequestrado”. Família, religião, falsa moral, em diálogo constante com os episódios trágicos da Segunda Guerra Mundial, são assuntos recorrentes nesta trilogia. As reminiscências não são doces, ainda que infância, casamento e a gestação da filha possam produzir signos romantizados. Lobo Antunes opta por um outro caminho: cria metáforas que provocam no leitor as mais diferentes sensações de desconforto.

Não há como negar, pois, que as obras de António Lobo Antunes tratam de realidade inquietantes e tenebrosas. Por meio de ambientes *noir*, de atmosferas que oscilam entre o lúdico e o horror, Lobo Antunes consegue dar a seus romances um caráter poético, alargando os horizontes enunciados “cuja intriga jaz no interior das personagens, e cuja mente é um topo de onde a figurativização surge pela escrita” (FERNANDES, 2009, p. 4).

### **3.2 Os cus de Judas - a aprendizagem da agonia**

Segundo livro da “poética do retorno”, *Os cus de Judas* impactam o leitor acostumado com uma leitura histórica mais branda. O tom confessional dado pelo narrador desde a primeira página é capaz de arrebatá-lo para, em seguida, jogá-lo no universo desconfortável e agressivo da guerra. Usando-o como um interlocutor privilegiado das suas angústias, o narrador aproveita o ambiente escuro do bar de onde enuncia seu relato, para contar sua história.

Confessadamente autobiográfico, o romance retrata as angústias vivenciadas pelo narrador-personagem por meio de enunciados que revelam como a guerra não só expõe um confronto ideológico (comunismo x capitalismo; democracia x ditadura, liberdade x censura), mas também estabelece, essencialmente, um conflito humano o que reforça o pensamento de Stuart Hall (2006) para quem a identidade só é reforçada na alteridade.

*Os cus de Judas* são uma narrativa na qual o “aprendizado da agonia” a que o autor se refere, fica bastante evidente. Trata-se de um homem que vê na paisagem as situações mais ambíguas e por traduzirem a própria contradição humana; alguém que diante das contradições tanto da natureza espacial como da natureza física, encontra-se consigo, vendo na morte uma expectativa. Eis um exemplo:

Se você conhecesse as madrugadas de África na Baixa do Cassanje, o odor vigoroso da terra ou do capim, o perfil confundido das árvores, o algodão aberto até ao horizonte numa pureza de neve amortalhada, talvez fosse possível regressar ao princípio, às réplicas ainda tímidas do uísque inicial, ao sorriso que pede e ao soslaio que consente, e construir a partir disso a cumplicidade sem arestas dos amantes, que matam em três lances a desconfiança e o receio, e ressonam duas vozes nas pensões da Avenida, saciados e satisfeitos. (ANTUNES, 2003, p. 171)

A possibilidade expressa de que a paisagem na África, em algum momento, remete à vida que tinha em Portugal, faz com que a memória desse narrador cindido encontre nas lembranças um processo sinestésico para metaforizar a dicotomia vida x morte. Cada lugar que é buscado nas reminiscências tem valor na narrativa, dando uma exata dimensão sensorial da memória corporal, na qual espaços, corpos e objetos interagem.

Nestes lugares são revelados os contrastes e os conflitos identitários e pessoais que permeiam o romance. Assim tem-se o bar, o caminho para casa, o hospital, a casa do narrador contrapondo-se, nos “diálogos” enunciados, com a casa da infância, as cozinhas, a escola, o zoológico, e as cidades portuguesas de onde vieram os jovens para lutar e morrer em Angola.

Ao apresentar este tipo de procedimento, o narrador de *Os cus de Judas*, reforça a teoria de Ricoeur (2007) de que enquanto se faz um relato minucioso e detalhado de uma experiência traumática, revela-se o elo inseparável entre a problemática do tempo e do espaço. Nesse sentido, ao se usar a memória como fio condutor da narrativa, são evocados os mais diferentes traumas do passado que se refletem diretamente no presente da enunciação. Um exemplo disto está na seguinte passagem de *Os cus de Judas*:

O que fizeram de nós aqui sentados à espera nesta paisagem sem mar, presos por três feiras de arame farpado numa terra que não nos pertence, a morrer de paludismo e de balas cujo percurso silvado se aparenta a um nervo de nylon que vibra, alimentados por colunas aleatórias cuja chegada depende de constantes acidentes de percurso, de emboscadas e de minas, lutando contra um inimigo invisível, contra os dias que se não sucedem e infinitamente se alongam, contra a saudade, a indignação e o remorso, contra a espessura das trevas opacas tal um véu de luto, e que puxo para cima da cabeça a fim de dormir, como na infância utilizava a bainha do lençol para me defender das pupilas de fósforo azul dos meus fantasmas. (ANTUNES, 2003, p. 67)

O recurso altamente descritivo e próximo do cinematográfico, característicos da narrativa do eu, transcritos acima, é ainda mais valorizado pelas reflexões não só existenciais, mas políticas, sociais e identitárias pelo narrador ao longo de todo o romance. Se, no entanto, entendermos o discurso supracitado como algo que nos aproxima da Literatura de Testemunho, infere-se que quem enuncia o discurso é uma “fonte primária”. Isto porque o narrador passou pela experiência traumática da guerra, e partilhar o vivido é uma forma de purgar uma espécie de culpa por ter sobrevivido ao campo de batalha.

Porém, ao introduzir um interlocutor em sua narrativa, Lobo Antunes faz o que Seligmann-Silva afirma ser um procedimento natural que a testemunha apresenta, afetada por um elemento subjetivo (encontrar-se sob o efeito de um trauma) e por um elemento objetivo que é o alcance da catástrofe geradora desse trauma, e que isso a faz incapaz de “dar conta do vivido” (Seligmann-Silva, 2009, p. 123). Entretanto, diferentemente do que se possa categorizar como literatura de testemunho propriamente dita – na qual as intenções de evitar o esquecimento da injustiça e de se fazer denúncia constituem sua razão de ser –, é importante ressaltar que o trauma sempre é um elemento que alavanca o procedimento autobiográfico. Nesse processo de “dar conta do vivido”, quem enuncia elabora o próprio trauma para superá-lo e transforma a sensação pretérita em algo real, mas que tenham coerência com o fluxo de pensamento do personagem que narra. Por isso, exige muito mais da imaginação para construir a partir desse relato real um universo simbólico. Nas palavras de Seligmann-Silva:

A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço. Et pour cause, se dermos uma pequena olhada na história da literatura e das artes, veremos que os serviços que elas têm prestado à humanidade e seus complexos traumáticos não é desprezível. Da *Ilíada* a *Os sertões*, de *Édipo Rei* à *Guernica* (1937), de *Hamlet* ao teatro pós-Shoah de um Beckett, podemos ver que o trabalho (tentativa) de introjeção da cena traumática praticamente se confunde com a história da arte e da literatura. (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.150)

Importante ressaltar que Lobo Antunes não poupa críticas ao governo Salazarista não só pela Guerra Colonial, como pela Ditadura que assolava Portugal desde 1926. Ao usar a imaginação, o narrador está também fazendo duras críticas não só ao governo instituído, como às entidades que mantêm esse sistema. Uma destas instituições, a família tradicional portuguesa, teve papel fundamental na manutenção da ditadura. Por isso, Oliveira (2004, p.14) ressalta que em *Os cus de Judas* “[...]a família e o Estado têm no romance uma função comum: ambos atuam como repressores do sujeito. São instituições avessas ao prazer, à felicidade, esterilizadoras das potencialidades do indivíduo”. Isso pode ser comprovado no seguinte trecho:

[...] pertenço à dolorosa classe dos inquietos tristes, eternamente à espera de uma explosão ou de um milagre, qualquer coisa de tão abstrato e estranho como a inocência, a justiça, a honra, conceitos grandiloquentes, profundos e afinal vazios que a família, a escola, a catequese e o estado me haviam solenemente impingido para melhor me domarem, para extingui-rem, se assim me posso exprimir, no ovo, meus desejos de protesto e revolta. (ANTUNES, 2003, p.122)

As passagens até aqui elencadas revelam como o procedimento narrativo adotado por Lobo Antunes, por meio desse fluxo de consciência constante, revela a experiência vivida em Angola. Ao adotar essa autodiegese, de certa forma, faz uma aproximação das narrativas testemunhais que procuram, por meio de uma enunciação no presente, encontrar explicações plausíveis para um passado que atormenta. Esse recurso é característico da metaficção historiográfica preconizada por Hutcheon (1991, p.39) e traço marcante do pós-modernismo. Para a autora, “o pós-modernismo não nega a existência de um passado, mas de fato questiona se poderemos conhecer o passado a não ser por meio de seus restos textualizados”. Por este viés, a narrativa do “eu” talvez tenha sido o procedimento mais utilizado para unir estes restos. Esse narrador fragmentado é aquele que, dentro da perspectiva benjaminiana, faz uma simbiose da sua própria experiência amalgamada com a alheia, para dar mais veracidade à narrativa enunciada. Assim, o narrador de *Os cus de Judas* organiza seu enredo a partir das próprias experiências, recorrendo à memória e descrevendo minuciosamente os fatos numa perspectiva subjetiva.

O narrador de *Os cus de Judas* sugere que a vida real e a guerra também não são lineares, assim como seu fluxo de pensamento. Dessa maneira, cabe a ele “a tarefa de traçar sua precária trajetória com o auxílio do ir e vir da memória associando, inclusive, cheiros, imagens e fatos de sua fase adulta à sua infância”. Mesmo sendo uma narrativa

autobiográfica, o narrador faz o jogo de tensão dialógica com o leitor, enunciando “uma seleção de imagens de si mesmo que deseja projetar por meio de um “eu” simulado. Logo, identificamos a construção de um sujeito ficcional, cuja intimidade é dada como um espetáculo bárbaro” (FONSECA, 2015, p.145).

Tais situações elencadas por Fonseca aparecem, por exemplo, em:

Foda-se, também vim para aqui porque me expulsaram do meu país a bordo de um navio cheio de tropas desde o porão à ponte e me aprisionaram em três voltas de arame cercadas de minas e de guerra, me reduziram às garrafas de oxigênio das cartas da família e das fotografias da filha, Angola era um retângulo cor-de-rosa no mapa da instrução primária, freiras e pretas a sorrir no calendário das Missões, mulheres de argolas no nariz, Mouzinho de Albuquerque e hipopótamos, o heroísmo da Mocidade Portuguesa a marcar passo, sob a chuva de Abril, no pátio do liceu. (ANTUNES, 2003, p. 174-175)

Ao enunciar suas angústias, o narrador permite que se extraia o máximo de significação do momento histórico e do universo em que está mergulhado o personagem. Se Angola antes era apenas um ponto rosado no mapa e as imagens são estereotipadas, agora tem-se uma realidade nua e crua e bastante distinta do imaginário do adolescente do liceu. Por meio desse discurso, criam-se imagens nas quais podemos apreender a inconformidade que predominava nos sentimentos de todos os soldados enviados para Angola. Sentimento esse que dá a *Os cus de Judas* o “caráter antiépico” apontado por Islabão (2008). A narrativa opõe-se ao ideário nacionalista português, o que revela uma escrita bastante engajada, na qual é desnudada a trajetória temporal e histórica do povo lusitano, como se vê em

[...] quem me decifra o absurdo disto, as cartas que recebo e me falam de um mundo que a lonjura tornou estrangeiro e irreal, os calendários que reis com o peito coberto de cruces a contar o dia que me separam do regresso e apenas achando à minha frente um túnel infindável de meses, um escuro túnel de meses onde me precipito mugindo, boi ferido que não entende, que não entende, que não logra entender (ANTUNES, 2003, p.47-48).

A percepção da imobilidade do tempo representada alegoricamente como “um túnel infindável de meses, um escuro túnel de meses onde me precipito mugindo”, representa bem a ideia defendida por Arnaut (2007. p. 12) de que *Os cus de Judas* são uma “epopeia às avessas”. A representação temporal, essencial quando a memória e o fluxo de consciência são elementos primordiais de uma narrativa, revela que a percepção de dias e meses é diferenciada no campo de batalha. É uma espécie de “tempo paralelo” que os homens inseridos naquelas condições, bovinamente não buscam entender, vivem passivamente à espera que a guerra termine.

Como se percebe nos excertos elencados até aqui, Lobo Antunes teve o cuidado de reelaborar sua narrativa até chegar ao formato final da sua “poética do retorno”. Trabalhou cuidadosamente nos detalhes, fazendo com que, por meio de suas aflições pessoais, o povo lusitano se enxergasse nas próprias histórias. Até porque, de acordo com Reis (2004), Mourão (1996), Machado (1994), Lima (1996), foi só a partir do 25 de abril que se pôde mostrar o tempo que esteve “congelado” pela Ditadura. Lá, a resistência foi eficientemente sufocada pelo governo. Portanto, publicar os três romances após a Revolução dos Cravos, não foi um ato historicamente equivocados, mas esse foi o tempo que Lobo Antunes julgou necessário para que o leitor pudesse vivenciar na pele de seus narradores todo o processo que não só ele, mas muitos jovens portugueses experienciaram naquela década.

O recurso da escrita de si para enunciar no presente o trauma do passado, possibilita ao narrador de *Os cus de Judas* um desnudamento de suas falhas e feridas, ainda que abertas, como quem deseja denunciar a sua fragmentação diretamente relacionada ao meio em que ele viveu. Além disto, ressalta Silva (2012), ao extravasar suas angústias e dividir o ônus da guerra com o leitor, provoca-o a participar dos eventos narrados, questionando sua identidade e a identidade de Portugal. Uma passagem que ilustra bem o sentimento melancólico e reflexivo do narrador de *Os cus de Judas* aparece no excerto:

[...] sentia-me melancolicamente herdeiro de um velho país desajeitado e agonizante, de uma Europa repleta de furúnculos de palácios e pedras da bexiga de catedrais doentes, confrontado com um povo cuja inesgotável vitalidade eu entrevira já, anos antes, no trompete solar de Louis Armstrong, expulsando a neurastenia e o azedume com a musculosa alegria do seu canto. A essa hora, na minha cidade castrada pela polícia e a censura, as pessoas coagulavam-se de frio nas paragens dos autocarros, a soprarem adiante da boca o vapor de água dos balões das legendas de uma história de quadrinhos que o Governo proibia. (ANTUNES, 2003, p. 57)

Porém, com o passar do tempo, os desmandos do Governo Salazarista, a morte rondando o narrador-personagem, as minas terrestres transformando jovens em inválidos, faz com o que a narrativa provoque uma explosão de inquietação e questionamentos no narratário. Ainda em processo de assimilação, essa inquietação acaba por revelar um sujeito em crise mediante a falta de razões que justifiquem sua atuação nos confins de África.

E se a revolução acabou, percebe? E de certo sentido acabou de facto, é porque os mortos de África, de boca cheia de terra, não podem protestar, e hora a hora a direita os vai matando de novo, e nós, os sobreviventes, continuamos tão duvidosos de estar vivos que temos receio de, através da impossibilidade de um movimento qualquer, nos apercebermos de que não existe carne nos nossos

gestos nem som nas palavras que dizemos, nos apercebemos que estamos mortos como eles, acomodados nas urnas de chumbo que o capelão benzia e de que escapava, apesar da solda, um odor grosso de estrume, urna do Cabo Pereira, urna do Macaco que a mina assassinou a cinquenta metros de mim. (ANTUNES, 2003, p.72-73)

Santos (2014), em sua Tese de Doutorado, em que analisa o conflito colonial em Angola, lembra que praticamente todo jovem do sexo masculino ao chegar à maioridade tinha que ir a África defender Portugal. Independentemente da condição social, financeira e, principalmente, das convicções políticas. No trecho acima, tem-se o registro de alguém que longe da sua terra natal, vivendo a condição degradante de uma guerra que se opõe à seiva de vida que a juventude exala, revela o estilhaçamento e a (des) construção de uma identidade, diante da indignação, remorso, luto e o fato de se viver diuturnamente o medo.

Evidencia-se na “aprendizagem da agonia” deste “eu” atormentado pela Guerra Colonial, profundos questionamentos sobre os reais interesses capitalistas que o lançaram, sob a alegação do patriotismo, à velha colônia. Como lembra Silva (2012), para quem é, de fato, patriota a guerra e a defesa de uma colônia não fazem sentido. O patriotismo, diante de tanta morte sem propósito, acaba se desmanchando no ar, e suas certezas sólidas também se tornam gasosas. O homem não é mais aquele que cumpria seu dever e muito menos o herói de outrora.

Nos conflitos que dominam a mente do narrador-personagem, há vários registros deste processo de reconstrução de uma identidade forjada nos campos de batalha. Tal postura do personagem enviado aos campos de batalha, recém-casado, como vários soldados, é evidenciada na seguinte passagem:

Eu tinha me casado, sabe como é, quatro meses antes de embarcar, em Agosto, numa tarde de sol, de que conservo uma recordação confusa e ardente, a que o som do órgão, as flores nos altares e as lágrimas da família emprestavam um não sei quê de filme de Buñuel enternecido e suave, depois de breves encontros de fim-de-semana em que fazíamos amor numa raiva de urgência, inventando uma desesperada ternura em que se adivinhava a angústia da separação próxima, e despedimo-nos sob a chuva, no cais, de olhos secos, presos um ao outro num abraço de órfãos. E agora, dez mil quilômetros de mim, a minha filha, maçã do meu esperma, a cujo crescimento de toupeira sob a pele do ventre eu não assistira, irrompia de súbito no cubículo das transmissões, entre recortes de revistas e calendários de actrizes nuas, trazidas pela cegonha da vizinha nítida furriel de Gago Coutinho. (ANTUNES, 2003, p. 85-86)

As inquietações e a angústia do narrador-personagem, cada vez mais estilhaçado pelas condições adversas, não só da guerra testemunhada, mas da própria situação do nascimento iminente de uma filha, da qual foi afastado para servir o país, retratam a perda de si, a que Hall (2006, p.12) se refere quando fala o sujeito pós-moderno. Nas palavras

do autor: “O sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas”. Hall ainda acrescenta que o registro dessa fragmentação revela que o “próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático” (HALL, 2006, p. 12).

Dessa maneira, o narrador-personagem de *Os cus de Judas* revela-se um ser cada vez mais volátil como se vê em “o futuro é um nevoeiro fechado sobre o Tejo sem barcos, só um grito ocasional na bruma” (ANTUNES, 2003, p. 106), ou em “a gente é o que somos de verdade e o resto nunca existiu” (idem, ibidem, p. 105).

Lobo Antunes propõe a seus leitores uma profunda revisão de valores e sugere uma descrença na humanidade a partir de um tenso e intenso apelo às sensibilidades, deixando transparecer a natureza hostil do protagonista que se confessa vulnerável e aturdido por incertezas e dúvidas existenciais. Muitas dessas inquietações e descrenças têm relação direta com os governos autoritários e monocráticos que assolavam o globo terrestre, à época. Fossem pelo viés de esquerda ou principalmente pelo militarismo de direita, as Ditaduras eram, na visão do narrador-personagem, responsáveis diretas por essa falta de perspectiva global, o que, de certa forma, respaldava o absurdo da guerra, como se vê em:

Nesses países veementes, onde os Golpes de Estado e os tremores de terra se sucedem numa cadência teatral destinada a tentar despertar (sem êxito) o desinteresse sonâmbulo de um público de cantores de tanto que esperam, desde o desastre de Gardel, a *Cumparsita* que o acorde, poderia iniciar, entre um cacto e uma Dolores, a existência generosa do Camilo Torres que grita em mim, sob sucessivas camadas córneas de egoísmo e preguiça, a sua indignação apaixonada. Dezenas de *Sierras Maestras* aguardavam as minhas barbas e o meu charuto, e resolveria tranquilamente problemas de xadrez, encostado a uma árvore, a fazer tremer de medo ditadores barrigudos protegidos pelos óculos Ray-Ban e as pastilhas elásticas da CIA. (ANTUNES, 2003, p.99)

O declínio de um “eu” em *Os cus de Judas* está diretamente ligado à acentuada desintegração que o narrador-personagem vai, paulatinamente, sofrendo conforme as inquietações, a distância, a consciência política e histórica que vão florescendo ao longo do romance. Tais características são marcas que comumente ganham forma nas manifestações artísticas, elaboradas a partir da segunda metade do século XX.

Teóricos como Jameson (1997) e Hutcheon (1991, p. 20) apontam a pós-modernidade e próprio conceito polêmico de pós-moderno como “fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político”. Em *Os cus de Judas*,

tais características se acentuam nesse declínio do narrador num misto de sentimentos que aludem à sua desintegração, e passa a ser representado a partir de um cenário confuso, perturbador, que detêm uma amostra de nossa mentalidade.

É curioso notar como não apenas em períodos de dominação colonial, mas em eras de guerra e de autoritarismo, o território, a raça e a identidade do colonizados e/ou adversários políticos, associam-se discursivamente à morte e à escatologia (tanto religiosa quanto linguística). Gagnebin (2003, p. 115) por exemplo, lembra que os nazistas, com seu humor peculiar, chamavam “Auschwitz de o ‘ânus do mundo’ e as chaminés de ‘o caminho do céu’”. Os registros históricos mostram que o Brasil era visto pelos portugueses como “o quinto dos infernos”, e o narrador-personagem do romance de Lobo Antunes define Angola - assim como era visto por seus patrícios - como “os cus de Judas”.

No entanto, a dor e a agonia do narrador personagem parecem não se esgotar nos monólogos interiores ou nos diálogos com um interlocutor distante, ausente. A cada capítulo, caprichosamente dividido de A Z como se mostrasse o alfabetizado da aprendizagem dolorosa e do amadurecimento forçado, os sentimentos enunciados dão a mesma impressão dos sobreviventes do holocausto, ou seja, a “sensação de culpa” por ter sobrevivido, como se vê em:

Nunca as palavras me pareceram tão supérfluas como nesse tempo cinza, desprovidas de sentido que me habituara a dar-lhes, privadas de peso, de timbre, de significado, de cor, à medida que trabalhava o coto descascado de um membro ou reintroduzia numa barriga os intestinos que sobravam, nunca os protestos me surgiram tão vãos, nunca os exílios jacobinos se me afiguraram tão estúpidos: se me perguntam porque continuo no exército respondo que a revolução se faz por dentro (ANTUNES, 2003, p. 55-56).

É interessante notar a mudança repentina no tempo verbal registrada pelo narrador. Nos primeiros períodos os tempos verbais usados pelo enunciador remetem à ideia de passado (pareceram, habituara, trabalhava, reintroduzia) para, subitamente, trazer um verbo no presente do subjuntivo (perguntam) com valor imperativo. Esse jogo de tempo verbal, num parágrafo, revela não só os conflitos do “aprendizado da agonia” como ratifica o que defendem Franco (1998), Seligmann-Silva (2003) e Silverman (1995): as ditaduras e as guerras para a sua manutenção se assemelham ao trauma vivido nos campos de concentração. E essa sensação parece nunca se esgotar.

Cytrynowicz (2003), endossando o pensamento dos autores supracitados, afirma que “a experiência do sobrevivente é a de que ele teria sido deportado para outro planeta,

tamanha a sensação de isolamento e falta de compreensão do que estava ocorrendo”. Em seguida, questiona:

Como pode, então, o sobrevivente retomar a vida do mundo, ressignificá-la, retomar os vínculos e os laços que alicerçam uma vida cotidiana em um mundo que se tornou, repentina e inexplicavelmente, do ponto de vista subjetivo, inteiramente estranhado e incompreensível? (CYTRYNOWICZ, 2003, p.103)

O narrador de Lobo Antunes parece se enquadrar no colocado, nesse caso, como um ser de “outro planeta”, visto que também apresenta características de sua condição pós-moderna, ao enunciar os conflitos do processo civilizatório de seu país e de si próprio numa tentativa desenfreada de explorar sua essência.

Hutcheon (1991), ao tentar entender estas posturas pós-modernas a partir de uma cronologia histórica, estipula a Segunda Guerra Mundial como marco inicial do que alguns chamam de pós-modernidade. Isto porque, entre outras coisas, o registro de indivíduos estilhaçados, associada a uma crise profunda de identidade e a uma mudança nas relações afetivas, sociais e políticas, têm inúmeros relatos a partir dos conflitos terminados em 1945.

A chamada pós-modernidade parece exigir do romancista o convite a despir-se de noções como essência, fundamento, linearidade, pertencimento e assumir as noções de pluralidade, desconstrução e transitoriedade, tanto no mundo das artes como fora dele. Lobo Antunes, ao vestir estas nudezes do narrador-personagem, confronta e é confrontado nos seus valores, nas suas crenças, e não poucas vezes na sua própria identidade. O que proporciona, por exemplo, ruptura e a continuidade, e estas se entrelaçam numa preocupação minuciosa com a forma e com a estrutura que resulta, paradoxalmente, num efeito fragmentário, caótico e perturbador, capaz de constituir um registro de um período histórico, negligenciado pela história oficial (FONSECA, 2015, p. 88).

Neste sentido, o narrador de *Os cus de Judas* revela a forma com que se articulam as dimensões psicanalíticas e discursivas na construção de um novo e ressignificado o conceito de identidade. Ver a morte violenta e banalizada como uma atividade corriqueira mexeu profundamente com sua forma de se ver. Numa das várias passagens que o narrador de Lobo Antunes se despe de si, escreve cartas imaginárias ao presidente português, a quem desabafa:

Calcule senhor presidente o que será desaparecer de súbito um bocado de si, os legítimos descendentes dos Cabrais e dos Gamas a sumirem-se por fracções

um tornozelo um braço um troço de tripa os tomatinhos ricos evaporados, faleceu no combate explica o jornal mas isto é falecer seus filhos da puta, eu ajudava-os a falecer com meus remédios inúteis e os olhos dele protestavam não entendiam e protestavam, será falecer esta incompreensão esta surpresa a boca aberta os braços bambos, cobriam-se as bombas de napalm com oleado e o governo afirmou solenemente Em caso algum recorreríamos a tão cruel meio de extermínio (ANTUNES, 2003, p.128).

Narrar o vivenciado, expor os atravessamentos experienciados por um sujeito inserido num contexto de atribulados momentos históricos e profundas transformações sociais, políticas e culturais foi uma das primeiras formas que as narrativas consideradas pós-modernas encontraram para enunciarem este “eu” agonizado, especialmente nos anos 1960-1970. Por meio de autobiografias, autoficções ou metaficções historiográficas, estes indivíduos e contextos encontraram vozes e espaços para não apenas retratar seus conflitos, como para expor e denunciar a realidade que viviam.

Tal visibilidade está também ancorada na necessidade de afirmação de uma identidade estilhaçada. Bauman (1998), ao aplicar a teoria de Giddens de encaixe e desencaixe dentro de uma sociedade minimamente reflexiva, aponta que na atual conjuntura, os projetos de vida individuais não encontram “nenhum terreno estável em que acomodem uma âncora, e os esforços de constituição da identidade individual não podem retificar as consequências do ‘desencaixe’, deter o eu flutuante e à deriva” (BAUMAN, 1998, p.32).

Assim, este “eu” torna-se não apenas fragmentado, mas também desencaixado, uma vez que as inseguranças e incertezas de viver em um mundo em que as identidades são esfaceladas e desterritorializadas não o permitem mais encontrar uma base sólida, como pela incerteza em relação a si próprio e ao seu modo de estar no mundo.

No caso específico do narrador de *Os cus de Judas*, as crises identitárias são acrescidas de crises ideológicas, e de certa forma, ontológicas. Não enxergar mais a si mesmo como homem, como pai, como marido também abre para o narrador-personagem uma crise como ser político, como instrumento de transformação social do que aprendera, um dia, nos bancos escolares, quando estudara os heróis portugueses. A percepção de uma nacionalidade violentada por um projeto pessoal e megalomaniaco que estava sendo imposto em Portugal desde 1926 faz com que este “eu” se revele ainda mais dividido, como se vê em

Estas casas, não acha, são aliás construídas à medida de nossas ambições quadradas e dos nossos pequeninos sentimentos: a humidade infiltra-se, tudo empena, os canos entupidos gorgolejam guinadas de arrotos, as alcatifas descolam-se, inevitáveis correntes de ar assobiam nas frinchas, mas

compramos móveis em Sintra para ocultar misérias e manchas atrás de volutas de talha pretensamente antigas, do mesmo modo que vestimos o nosso egoísmo estreito das aparências de uma generosidade vingativa. (ANTUNES, 2003, p.138-139)

A construção das casas associada à generosidade vingativa é uma forma alegórica para simbolizar como a identidade nacional (político-social) está diretamente relacionada a um discurso de nação “protetora” de suas colônias. No entanto, o processo de independência traz as goteiras nas “ambições quadradas” dos sentimentos tanto coloniais quanto aqueles que se opuseram ao Regime, e esse conflito é refletido psicologicamente pelo narrador.

Toda identidade é estabelecida a partir de uma determinada exclusão, traduzindo assim um efeito de poder. É essa tradução que o narrador de *Os cus de Judas* procura mostrar quando revela sua crise existencial de maneira estilhaçada. Este é um processo que ficou bastante evidenciado neste conflito, conforme aponta Santos (2014). Para o autor, aquele país africano ficou sob o domínio e massacre - físico, ideológico e cultural - de Portugal, e isto confrontou diretamente as identidades de colonizador e colonizado. Quanto mais as relações entre os países eram tensionadas, fruto da guerra colonial, as diferenças pareciam ficar ainda mais acentuadas. Para ele a “identidade está relacionada a questões ‘exteriores’, nas quais a exclusão, o não pertencimento leva a construção de uma identificação numa relação de poder de inclusão a um grupo” (SANTOS, 2014, p. 124).

Um discurso bastante similar a esse é enunciado a partir do capítulo L de *Os cus de Judas*. Conforme o narrador-personagem mergulha no universo da guerra colonial, mais a consciência crítica vai sendo despertada e aguçada, e os conflitos vão sendo enunciados de forma contundente. A percepção de que os políticos não defendem o interesse da população, ao contrário, joga-os para a morte, aflora a cada reflexão que esse sujeito faz da realidade em que está inserido, mesmo vendo aproximar-se o fim dos combates.

Ao presenciar a morte violenta de jovens a serviço de causas que não se conheciam profundamente - muitas das quais se opunham frontalmente à sua construção ideológica - o narrador-personagem enuncia sua revolta e crise identitária, explodindo sua indignação de maneira veemente:

Os políticos de Lisboa surgiam-me como fantoches criminosos ou imbecis defendendo interesses que não eram meus e que cada vez menos o seriam e preparando simultaneamente a sua própria derrota: os homens sabiam bem que

eles e os filhos deles não combatiam, sabiam bem de onde vinha quem na mata apodrecia, tinham morto e visto demais para que o pesadelo se prolongasse por muitos anos, os fuzileiros haviam desfilado uma noite pelo quartel-general do Luso entoando insultos, todas as tardes ouvíamos a emissão do MPLA às escondidas, alimentávamos mulheres e filhos com salários de miséria, demasiados estropiados coxeavam ao fim de tarde por Lisboa, nas imediações do anexo do Hospital Militar, e cada coto era um grito de revolta contra o terrível absurdo das balas. (ANTUNES, 2003, p. 136)

A consciência política do narrador, aflorada no campo de batalha, é uma demonstração do que Oliveira (2013, p. 45), qualifica em *Os cus de Judas* como “um grito de ‘basta’ aos métodos e ações perpetrados pelo colonizador”, na qual ele “faz uma espécie de *mea culpa* sobre o silêncio complacente da maioria dos portugueses com a barbaridade praticada nas ex-colônias africanas” (ISLABÃO, 1998, p. 48).

No entanto, esse *mea culpa* que o narrador parece fazer também vem com o gosto amargo da denúncia das condições de miserabilidade a que foram expostos os jovens portugueses. Não são poucas as passagens no romance nas quais várias impressões sinestésicas são reveladas como forma de expurgar a sensação de morte, abandono e angústia em que estão inseridos os soldados.

Especificamente aqui esse processo se revela muito mais doloroso, uma vez que tanto quem narra quanto quem escreve são médicos e assistiram a morte e as mutilações provocadas por balas e bombas terrestres bem de perto. Não bastasse ter que viver uma situação “estendida” do limiar entre a vida e a morte, ao longo da narrativa, encontram-se discursos que revelam a precariedade das instalações médicas para atender aqueles que, segundo o narrador, deveriam ser tratados como heróis. Conforme o confronto se aproxima do fim, maior é a sensação de abandono total. Pior: após o retorno nem mesmo uma eventual aposentadoria será satisfatória. Ficarão o abandono oficial e os fantasmas do campo de batalha. Eis o exemplo:

[...] o Governo pensa em nós atribuindo pensões de miséria às mulheres dos soldados, e nós, mal agradecidos, alvos de tanto amor, saímos do arame em que apodrecemos para morrer por perversidade de mina ou emboscada, ou deixamos negligentemente filhos sem pais a quem ensinam a apontar o dedo o nosso retrato ao lado da televisão, em salas de estar onde tão-pouco estivemos. (ANTUNES, 2003, p. 88)

Vê-se, portanto, o processo de metamorfose de soldados em matadores, de médicos em carniceiros. Ao mesmo tempo, os soldados se sentem um alvo fácil e a presença da morte é certa. Para fugir dessa sensação de zoomorfismo, o sexo - normalmente sozinho - acaba sendo a válvula de escape encontrada para minimamente sentir-se novamente humano. Um exemplo disso ocorre em:

[...] a guerra tornou-nos em bichos, percebe, bichos cruéis e estúpidos ensinados a matar, não sobrava um centímetro de parede nas casernas sem uma gravura de mulher nua, masturbávamos e disparávamos, o mundo-que-o-português-criou são estes luchazes côncavos de fome que nos não entendem a língua, a doença do sono, o paludismo, a amibíase, a miséria. (ANTUNES, 2003, p. 150)

A consciência crítica despertada no narrador pelo zoomorfismo a que os soldados estão submetidos revela, pelos seus olhos, a dinâmica que a guerra impõe a quem passa por ela. “A guerra tornou-nos em bichos cruéis e estúpidos ensinados a matar”; associado ao ato masturbatório, elucida a que ponto de animalização e de frieza os soldados portugueses acabaram submetidos.

Isabel Margarida Duarte em artigo publicado no *Jornal de Notícias* em 15 de julho de 1980 (portanto pouco tempo depois do lançamento de *Os cus de Judas*) salienta que mesmo com o sucesso de vendas e com a aclamação popular, Lobo Antunes peca pelo exagero linguístico, incluindo palavrões, que destroem “uma certa sacralidade inibidora da linguagem literária” reduzida “à poeticidade diária da comunicação nua e crua”. É verdade que, tal como afirma “se consubstancia em atractivo para um certo tipo de público”. (DUARTE, 1980, não paginado)

Arnaut (2009, p. 139) defende *Os cus de Judas*, explicando que o recurso adotado por Lobo Antunes provavelmente teve o objetivo de chocar “um determinado tipo de mentalidade literária conservadora”. E enumera duas passagens em que ela identifica isto:

Sempre imaginei que os pêlos dos seus púbis fossem de estola de raposa, e que das vaginas lhes escorressem, quando excitadas, gotas de Ma Griffé e baba de caniche, que abandonavam rastros luzidios de caracol na murchidão das coxas. Sentadas à mesa do brigadeiro, comiam a sopa com a ponta dos beiços tal como os doentes das hemorróidas se acomodam no vértice dos sofás, deixando nos guardanapos de papel pegadas de copas de baton (ANTUNES, 2003, p. 21).

E também em:

A cada ferido de emboscada ou de mina a mesma pergunta aflita me ocorria, a mim, filho da Mocidade Portuguesa, das Novidades e do Debate, sobrinho de catequistas e íntimo da Sagrada Família que nos visitava a domicílio numa redoma de vidro, empurrado para aquele espanto de pólvora numa imensa surpresa: são os guerrilheiros ou Lisboa que nos assassinam, Lisboa, os americanos, os russos, os chineses, o caralho da puta que os pariu combinados para nos foderem os cornos em nome de interesses que me escapam, quem me enfiou sem aviso neste cu de Judas de pó vermelho e de areia, a jogar as damas com o capitão idoso saído de sargento que cheirava a menopausa de escriturário resignado e sofria do azedume crónico da colite, quem me decifra o absurdo disto (ANTUNES, 2003, p. 43-44).

O exagero acima, como foi apontado por Arnaut (2009), não chega a desmerecer a obra. Ao contrário, a voz que desabafa e usa do recurso de palavras de baixo calão visa atingir ao leitor para despertar sua consciência em relação às atrocidades que aconteceram em Angola.

Lobo Antunes, defende Seixo (2010, p. 38), propõe-se, ao usar uma linguagem chula, a explorar vários “filões narrativos que se apresentam ao leitor atento” sem que, no entanto, prevaleça uma atitude de comiseração, mas sim uma postura reflexiva por parte do narrador que explora as alteridades entre colonizador e colonizado, brancos e negros, portugueses e angolanos.

Arnaut (2009) ressalta que esse confronto de alteridades se torna acentuado diante da perturbação desenganada do narrador de *Os cus de Judas*. A identidade do outro é reconhecida pelo narrador-personagem por meio de símbolos negros reconhecidamente ocidentais, como músicas de jazz, buscando sua própria identidade aos sons e cores de Portugal. Neste conflito,

A personagem, entretanto, não recorre à justificativa de “contaminação ou degradação causadas pelo contato com o Outro, ao contrário, a experiência na África é a oportunidade de autoreconhecimento, quando não de um desvelamento provocado pelos angolanos, a exigirem: “vai na tua terra, português”. O médico retorna, mas a violência da guerra, da descolonização, depois de quase quinhentos anos de dominação do território, abala o senso de autonomia e exige a aceitação de Outro que, por fim, deixa suas marcas no discurso. (ARNAUT, 2009, p. 156)

Ao incorporar tal discurso, o narrador-personagem problematiza o processo de colonização a que seu país sempre esteve inserido, a situação de Portugal naquele momento histórico e a si próprio, numa tentativa desenfreada de explorar sua essência. Em completa degradação e vendo sua existência cada vez mais em ruínas, ele questiona profundamente o sentido da vida e busca nas relações desinteressadas do amor, um contraponto para a situação pela qual está passando e para a agonia que está lhe transformando num homem, como tantas vezes é enunciado ao longo do romance. Em um dos momentos mais pungentes da narrativa, despindo-se das máscaras sociais que se sente obrigado a usar, o narrador confessa:

O que seria de nós, não é, se fôssemos, de facto, felizes? Já imaginou como isto deixaria perplexos, desarmados, mirando ansiosamente em volta em busca de uma desgraça reconfortadora, como as crianças procuram os sorrisos da família numa festa de colégio? Viu por acaso como nos assustamos se alguém, genuinamente, sem segundos pensamentos, se nos entrega, como não suportaríamos um afecto sincero, incondicional, sem exigência de troca? A esses, os Camilos Torres, os Guevaras, Os Allendes, apressamo-nos a matá-los

porque seu combativo amor nos incomoda, procuramo-los, de bazooka ao ombro, raivosos, nas florestas da Bolívia, bombardeamo-lhes os palácios, colocamos no seu lugar sujeitos cruéis e viscosos, mais parecido connosco, cujos bigodes nos não trepam pelo esófago refluxos verdes de remorso. (ANTUNES, 2003, p.166-167)

A inquietação, o senso crítico e a consciência política reveladas no calor da guerra fazem deste narrador-personagem leitor privilegiado das semiologias da história. Ao contrapor suas lições da escola com a realidade experienciada, passa a fazer da memória fio condutor de sua narrativa, o que o transforma num “contador de histórias”. Os livros e os retratos da parede, que estabelecem um referente em relação aos atravessamentos ideológicos experimentados pelo narrador, parecem estabelecer um filtro subjetivo. Assim, o procedimento estético com base nas memórias passa a ser uma espécie de *ethos* discursivo cuja finalidade seria a de revelar essa identidade, na qual o sujeito constantemente enuncia a

[..] situação dos amordaçados e anônimos, e sua habilidade para distinguir poder na impotência [...] ampara-se numa tradição espiritual preciosa que sabe colher força do fracasso. Esse paradoxo parece nada mais que loucura para as potências dominantes, o que revela a exata medida de sua sabedoria. (EAGLETON, 1998, p. 91)

O narrador de *Os cus de Judas* revela também não só espanto e indignação por confrontar seus valores como revela sua profunda perplexidade de quem vivenciou o extremo. Reis (2004) escreveu à época do lançamento do romance e do fechamento da “poética do retorno” um ensaio no qual ressalta sua importância no sentido de que ele – assim como *Memória de Elefante e Conhecimento do Inferno* – por meio desse narrador homodiegético

[...] procede à revisão crítica e mesmo dessacralizadora das grandes construções historiográficas que povoaram (e ainda povoam) o nosso imaginário sob o signo de uma temporalidade multiforme, atravessada por vivências coletivas, por olhares às vezes divergentes e pela experiência de personagens triviais, quando não mesmo anti-heróis, no seu conjunto exigindo uma ampliação em político narrativo. (REIS, 2004, p. 27)

O autor ainda vai mais além ao mencionar que a entrada de Lobo Antunes na Literatura Portuguesa contemporânea dá, ao lado de José Saramago, o impulso para a reflexão de alcance identitário que é própria sobretudo dos grandes ficcionistas. Defende que em muitos aspectos a obra de Lobo Antunes confirma alguns dos grandes rumos temáticos seguidos pela ficção portuguesa contemporânea, característica adotada apenas por escritores que superaram a perplexidade e que escrevem num mundo de e com

palavras em liberdade. Lobo Antunes “constitui, neste aspecto, um caso significativo, também se tivermos em conta a dimensão testemunhal e de certa forma autobiográfica da sua ficção, particularmente tendo em conta dois universos e dois tempos próprios” (REIS, 2004, p.27.)

A partir do capítulo S, o narrador retoma seu contato com Sofia. A interlocutora antes imaginária agora ganha nome e função: era lavadeira de Gago Coutinho e torna-se amante do narrador. A presença dela imprime um tom mais dialógico à narrativa.

Seixo (2010) também chama a atenção para a importância de Sofia, a lavadeira de Gago Coutinho, em *Os cus de Judas* apesar de sua passagem rápida pelo romance. Sofia representa para o narrador antuniano “a alegria do desejo, e a generosidade desinteressada” (SEIXO, 2010, p. 602), sendo “a figura de mulher mais extraordinária” (SEIXO, 2002, p. 45) do livro “e sem dúvida uma das mais belas e impressionantes personagens de todos os romances de António Lobo Antunes” (SEIXO, 2010, p. 602).

As vozes de Sofia e do narrador têm, portanto, a pluralidade que Bakhtin aponta como uma das características do romance polifônico, pois ao trazer para o presente da enunciação a presença de Sofia, o narrador estabelece o que Garcia (2014, p. 332) define como “um nexo entre a lucidez e a humanidade naquele período de escuridão existencial”. Ela foi o elo que o jovem médico manteve com a sanidade nas longínquas “Terras do Fim do Mundo, a dois mil quilômetros de Luanda [...]”, onde ele iniciou “[...] a dolorosa aprendizagem da agonia[...]” (ANTUNES, 2001, p. 43).

A presença de Sofia parece atenuar a experiência agônica que o narrador presenciou e sofreu em Angola. Nesse nexo de lucidez, de certa forma, está a representação de enunciar para a esposa que ficou em Portugal e da filha que nasce no período, tudo que viveu, enfim. Ainda em relação ao discurso e à posição destas vozes narrativas, Arnaut tece as seguintes considerações:

O narrador de *Os cus de Judas* persegue o conceito de nação através de uma morfologia híbrida, em que aparece o registro popular e o erudito, o vocábulo das ruas de Lisboa e os termos da selva africana, o vocabulário português e as palavras estrangeiras. O discurso do narrador denuncia uma fragmentação do sujeito, mas, para além do aspecto individual, revela uma ruptura insuperável com a unidade nacional informada pela tradição (ARNAUT, 2009, p. 156).

Ao final do romance, o narrador personagem aprofunda a reflexão em torno da transformação pela qual passou. Se ao sair de Portugal havia a certeza de que o exército o faria, enfim, um homem, agora, diante do final da guerra e da Ditadura de Salazar, ele questiona:

me pergunto às vezes se a guerra acabou de facto ou continua ainda, algures em mim, com os meus nojentos odores de suor, e de pólvora, e de sangue, os seus corpos desarticulados, os seus caixões que me aguardam; Penso que quando eu morrer a África colonial voltará ao meu encontro, e procurarei em vão, no nicho do deus Zumbi, os olhos de madeira que não há, que verei de novo o quarto de Mangado a dissolver-se no calor, os negros da sanzala ao longe, a manga da pista de aviação acenando escarninhamente para ninguém. De novo será noite e apear-me-ei do unimogue a caminho do posto de socorros, aclarado pelo petromax que um cabo segura à altura da cabeça e contra o qual os insectos se desfazem num ruídozinho quintinoso de torresmos. (ANTUNES, 2003, p. 197)

Não se reconhecendo mais como aquele sonhador, aquele defensor intransigente da liberdade, aquele amante libertário e libertino que deixou mulher e filha - ainda sendo gestada - para tornar-se homem, vivenciando a morte em cada dia, em cada lugar, o processo de “aprendizagem da agonia” parece estar consolidado. Resta para o narrador, a expectativa da volta para casa, a incerteza de tudo o que abandonou e a percepção de que ele mesmo não é mais nem sombra daquilo que foi um dia.

O que restou da experiência vivida na Guerra Colonial de Angola é enunciado como uma impossibilidade de se pertencer a si próprio, como se o passado fosse um lugar inacessível, até mesmo nas suas lembranças. Ao mesmo tempo fica a sensação de que esse passado nunca “descolará” da pele desse enunciadador, pois a experiência traumática parece não ter fim. Superar essa forma de luto é um desafio claro que se tem pela frente, mesmo sem saber, ainda, como lidar com essa gama de sentimentos. Fica, de fato, a incerteza do presente, o medo angustiante da realidade que o aguarda na volta para casa, enunciadas assim pelo narrador:

O medo de voltar ao meu país comprime-me o esófago, porque, entende, deixei de ter lugar fosse onde fosse, estive longe demais, tempo demais para tornar a pertencer aqui, a estes outonos de chuvas e missas, estes demorados invernos despolidos como lâmpadas fundidas, estes rostos que reconheço mal sob as rugas desenhadas, que um caracterizador irónico inventou. Flutuo entre dois continentes que me repelem, nu de raízes, em busca de um espaço branco onde ancorar, e que pode ser, por exemplo, a cordilheira estendida do seu corpo, uma cova qualquer do seu corpo, para deitar, sabe como é, a minha esperança envergonhada (ANTUNES, 2003 p.222).

Angústia, saudade, medo. É nesse tripé de emoções variadas que é sintetizada a gama de sentimentos que o narrador enuncia ao longo do romance. Mesmo o presente da enunciação sendo em um tempo diferente do tempo enunciado, a sensação de ambos ocorre em “tempos paralelos”, e permite que se faça apreensões diferenciadas por parte do leitor. Também possibilita, por meio das reminiscências, uma leitura crítica do passado recente português.

Algo bastante similar ao que Girlaine Silva (2017, p. 75) comenta que *Os cus de Judas* se transformaram desde a sua primeira edição num instrumento de reflexão sobre o passado, pois o romance evoca tanto o passado pessoal do narrador – espelho de muitos jovens portugueses – como, principalmente, do passado nacional. É, pela memória que o fluxo narrativo da obra revela esse ser aos pedaços, pois “capta cada detalhe do ‘outro’ pelo olhar de sua terra, de sua gente, dos seus sofrimentos”.

No final do romance, o herói, ou o projeto de herói que deixou Lisboa dois anos antes para se tornar um homem, volta com todas as perdas que a guerra produziu. Não se sente mais um ser humano capaz de demonstrar carinho e empatia por ninguém, não é mais referência paterna, marital ou familiar. A aventura na Guerra Colonial apenas reforçou suas ideologias pessoais, mas o saldo total foi de perdas significativas e convivência diuturna com a morte, a solidão e a descrença do mundo e dos valores.

Se a memória é a mais épica de todas as faculdades, para o narrador de *Os cus de Judas* o que a Guerra e a Ditadura Salazarista estimularam, ao defender as disputas coloniais, foi a sensação de perda total, pois ali sacudiu o “meu humor variável, as minhas cóleras inesperadas, as minhas exigências absurdas, esta angustiada sede de ternura que repele o afecto, e permanece a latejar, dolorida no mundo cheio de espinhos de uma hostilidade sem razão” (ANTUNES, 2003, p.226).

Portanto, Lobo Antunes trouxe, por meio das reminiscências do narrador de *Os cus de Judas*, uma releitura do passado recente da história portuguesa com um caráter totalmente antiépico. Pois isto é uma das funções do texto literário: transformar os fatos ocorridos numa espécie de epopeia.

## **CAPÍTULO 4 – APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS ENTRE OS DOIS ROMANCES E A LITERATURA DE TESTEMUNHO**

### **4.1 A interdiscursividade e algumas intertextualidades presentes nas narrativas**

O presente capítulo pretende discutir as aproximações e os distanciamentos nas relações interdiscursivas e intertextuais que se apresentam nos romances elencados. Apesar de num primeiro momento, isso parecer repetitivo ao que já foi exposto ao longo da Dissertação, parece-nos necessário mostrar, à luz da teoria literária, como se dão estes processos interdiscursivos. Também se pretende evidenciar o dialogismo presente nas narrativas e as narrativas de si como forma de se reler a história. Para isso dividimos o capítulo em três subtópicos, os quais explicitamos a seguir.

Neste subtópico pretendemos analisar como os interdiscursos entre literatura e história, especialmente o processo interdiscursivo presente nos dois romances elencados para a Dissertação, permite fazer essa melhor leitura do passado. Para atingir tais objetivos tomamos como embasamento uma das definições de Literatura apresentada por Cândido (2010, p.39) como um “o instrumento de apropriação cultural de determinada realidade social e de transcendência e reconstrução de tal realidade”. Também é a literatura que “[..] nos impulsiona a observar o fato de que a trajetória por ela descrita apresenta marcas das diferentes situações política e econômica” de uma nação. Desta maneira, a arte literária mensura não apenas a identidade de um povo, mas como esta é expressa nas mais variadas formas de arte, principalmente por meio da escrita.

As considerações de Cândido mostram que provocar angústia e inquietação é uma das funções da arte e da literatura. Apropriar-se culturalmente da realidade é entender melhor o contexto no qual se está inserido, muitas vezes questionando-o. Reconstruir esses aspectos reais da história é efeito das relações do espectador - leitor com a arte e com o texto. Reagir a isso com espanto é, de certa forma, dialogar com elas. Daí que há muito na literatura se levam em consideração não só os aspectos intrínsecos, mas também as condições de produção, seu contexto sócio histórico, os atravessamentos da sociedade e do autor de um texto literário.

Ao submeter o texto às condições de produção, ao se levantar os aspectos envolvidos na interação texto/contexto é importante que a mensagem veiculada na e pela obra seja identificada, compreendida e analisada criticamente em relação ao hoje, ao momento presente, ou ao próprio passado. Isso, para Islabão (2008, p.76), não aponta na

direção do argumento que afirma não ser “possível ler um texto literário sem se ter profundo conhecimento do contexto a que remete ou do qual emerge”. Porém, para se ultrapassar suas camadas de significação mais superficiais, “é possível afirmar que se lê a partir do lugar (no sentido de momento histórico vivenciado) e da realidade social em que se está inserido”, mas voltando-se o “olhar (crítico) para as condições – econômicas, sociais, políticas, culturais, históricas etc. –, para o momento enunciativo por ocasião da concepção do texto literário” (ISLABÃO, 2008, p. 80).

Bakhtin (1988, p. 417) afirma que “o romance está ligado aos elementos do presente inacabado que não o deixam enrijecer”. Apesar disso e mesmo sendo o romance um gênero híbrido, no último século revelou-se ainda mais eclético e plural. Os grandes conflitos bélicos, sociais e políticos do século XX proporcionaram essa ampliação discursiva do romance e ao mesmo tempo se encontram “nas mesmas medidas axiológicas e temporais que representam num único plano o discurso do autor com o discurso do personagem representado” transformando quase num único eu.

Na busca de entender como esse “eu” registra seu estar no mundo e seus atravessamentos, Esteves (2010, p.18) lembra que “houve muitos períodos em que o discurso literário e o discurso histórico se misturavam”. Fosse por meio de cartas, correspondências, relatos de viagem ou por meio de ficções, as enunciações discursivas dos campos históricos e literários se imbricavam com facilidade. Muitas vezes era difícil limitar a distinção do ficcional e do real. De certa maneira, a narrativa literária estabeleceu uma intertextualidade intergenérica com as narrativas históricas, o que possibilitou não só uma nova leitura, mas uma apreensão do passado, recente ou não. Isso porque é exclusivamente por meio da intertextualidade que as verdades históricas e as verdades literárias se constituem, afirma Laurent Jenny (1979).

O processo intertextual de assimilação de um texto em outro texto também permite fazer a “adaptação” da realidade da ficção para o momento histórico em que o texto assimilado foi produzido. Isso revela muito não só dos aspectos intrínsecos, mas principalmente dos aspectos extrínsecos do texto. Esse é um campo em que a Análise do Discurso se debruça: verificar como somos atravessados ideologicamente pelas mais variadas formações discursivas e ideológicas.

Vargas-Llosa (1996, p. 12) enfatiza que a ficção “é um sucedâneo transitório de vida. O retorno à realidade sobre um empobrecimento brutal: a comprovação de que somos muito menos do que sonhamos”. Ao narrar, o escritor dá solidez às situações experienciadas, modificando, também, a própria percepção do leitor. Até porque ele

mesmo revive sua função como autor e questiona não só sua identidade como o próprio fazer literário. Assim ocorre a transmissão de conselhos e conhecimentos, o que afirma o papel constitutivo do discurso na vida social, em uma concepção de literatura como prática social. Esse processo acontece, com frequência, tanto em *Pessach: a travessia* como em *Os cus de Judas*, como se verifica em:

Eu estava farto da guerra, de me debruçar, até de madrugada, para camaradas que me agonizavam, sob a lâmpada vertical da sala de operações improvisada, farto do nosso sangue tão cruelmente derramado, de sair para fora, a fumar um cigarro, ainda antes do dia, na completa noite escura que antecede o dia, na completa, densa, ilimitada noite escura que antecede o dia, e ver um súbito céu sereno e curvo povoado de desconhecidas estrelas, não o céu de alfazema e naftalina de Benfica, nem o duro céu de pinheiros de granito da Beira, nem sequer o céu de tempestuosa água da Praia das Maças em que navegava, ao acaso, como um barco à deriva, mas o sereno e alto inatingível céu de África e suas constelações que brilhavam, geométricas, à laia de pupilas irónicas. (ANTUNES, 2003, p. 183-184)

[...] 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 entrei no Tempo - e que os anos e os calendários e os relógios são escamoteações para os que vivem fora do tempo e, por isso, precisam medi-lo. Aproximo-me da eternidade [...]. (CONY, 1999, p. 269)

Barros e Fiorin (1999, p. 7) afirmam que o mundo pode ser totalmente reformulado pelo discurso. Por meio dele “vê-se a realidade sob novos prismas, refaz-se o real”. Nessa refacção do histórico, a literatura propõe um processo dialógico não só com outras ciências, mas com seu próprio interlocutor. As sensações agora emergem com outros significados, mas com mesmos signos e enunciações discursivas.

“No Brasil não se cultiva a memória política”, afirma Figueiredo (2017, p. 26). A autora defende que é preciso que se façam registros, mesmos ficcionais, das reminiscências políticas. Os processos sinestésicos podem ser uma forma de a literatura ser um arquivo vivo em relação às atrocidades vividas no período em que os militares estiveram no poder, como demonstram os excertos acima.

Em Portugal, levantar questões que envolvesse o governo de Salazar seria praticamente condenar-se ao esquecimento ou às rigorosas investigações da PIDE, o que resultaria quase inevitavelmente em tortura e morte. Às narrativas literárias que fazem resistência às ditaduras, cabe o papel de leitor inquieto dos arquivos e de mostrar os relatos desses períodos que, quando abertos à consulta são “áridos e de difícil leitura. Ao criar personagens, ao simular situações, o escritor é capaz de levar o leitor a imaginar o que foi vivido por homens e mulheres” (FIGUEIREDO, 2017, p. 29).

Narrar os horrores vividos na perseguição da PIDE em Portugal e África ou nos porões do DOI-CODE no Brasil é uma preocupação recente da literatura de língua portuguesa. Propor um novo interdiscurso entre literatura e história é o desafio que os autores que se debruçam a produzir relatos ficcionais destes períodos procuram vencer. Assim, ao apresentar uma nova leitura de realidades vividas, a literatura dialoga diretamente com a história, ainda que por meio de discursos totalmente distintos. Como afirma Esteves (2010), à história cabe uma leitura objetiva dos fatos; à literatura uma visão mais subjetiva, pois ela tem a função de dessacralizar a história, dando a ela versões mais justas.

Além da interdiscursividade, o processo intertextual é uma forma de dessacralização da história. O linguista e literato francês Laurent Jenny (1979, p. 5) é enfático ao afirmar que a intertextualidade e o diálogo com outros gêneros e outras disciplinas são tipicidades do gênero romance. Especialmente das narrativas do século XX, enfatizando que, “fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra de uma língua ainda desconhecida”.

Quando, em *Pessach: a travessia* o pai de Paulo Simões fala dos ritos judaicos, especialmente do Dia do Perdão – o Yom Kippur -, o romance estabelece um contato intertextual com o texto bíblico e com o momento presente da enunciação – perseguição aos judeus e aos opositores do regime -. Especialmente no versículo 24 que diz: “E banhará sua carne em água no lugar santo, e vestirá suas vestes; então sairá e preparará o seu holocausto, e o holocausto do povo, e fará expiação por si e pelo povo” (Bíblia Sagrada). Note-se que o tradutor dessa versão usa o termo Holocausto para designar o sacrifício de animais e sua entrega ao altar como forma de expiação do pecado de todo um povo, um signo que também representa a realidade vivida pelos judeus na Segunda Guerra Mundial e no sentimento que o pai de Paulo Simões traduz.

Esse procedimento acaba por reforçar o que diz Esteves (2010, p. 43): “os romances não são escritos para contar a vida, mas transformá-la após o processo de leitura”. Esse processo de transformação é próprio da função social da Literatura. Ela que sempre foi “uma voz que clama no deserto”, como nos disse Carlos Heitor Cony, quando usa da memória para reescrever a história, faz com que seu aspecto mais sociológico e político venha à tona.

O romance histórico por meio de suas vertentes (autoficção, autobiografias, memórias, entre outras) é uma comprovação de como o romance apresenta um hibridismo dialógico. Ali, minimamente, as vozes da literatura e da história entram num embate

ideológico que gera um novo interdiscurso que produzirá novos efeitos de sentido, conforme novas vozes forem emergindo dele. Assim, defende Esteves (2010, p.22-23), “[...] escrever já não é opor-se aos absolutos porque neste mundo já não há absolutos”.

Dentro dessa falta de absolutos que marcam a chamada pós-modernidade, o romancista, que usa da memória como recurso estilístico, tem uma função adicional: reescrever os conceitos consagrados da história. Em tempos de exceção como as guerras e/ou as Ditaduras que assolaram boa parte do século XX, a maneira que a literatura encontrou para contar como os homens se sobrepunham a essas particularidades foi por meio das metáforas, dos intertextos. Tais entrecruzamentos fazem do autor do romance histórico contemporâneo e do romance de impulso político ou romance ideológico alguém que, deliberadamente, promove uma intertextualidade com outros documentos e momentos, absorvendo-o, transformando-o e ressignificando, não apenas literária, mas também historicamente.

Apresentamos esse longo referencial teórico até aqui para mostrar como essa espécie de “intertextualidade histórica” acontece em Pessach: a travessia e Os cus de Judas. No primeiro caso, Carlos Heitor Cony faz um intertexto explícito com a saga dos judeus na sua saída do cativeiro, no Egito, conforme narrado no livro do Êxodo, parodiando o Mar Vermelho, utilizando para isso um córrego que liga o Brasil ao Uruguai. Lobo Antunes, por sua vez, estabelece relações entre os homens que lutam sem uma causa verdadeira para se apoiar na sensação dos prisioneiros de Campos de Concentração, da Polônia. A guerra em defesa de um território que nunca foi legitimamente português como uma tentativa obstinada de preservação de uma causa autocrática, baseada em padrões conservadores, reforçava ideologias que teoricamente haviam sido sepultadas com o fim da Segunda Guerra Mundial. Tal realidade provocou a percepção nesses homens de seres que lutam por uma causa vã. O que se constitui numa aproximação histórica com vários soldados que foram imolados nas narrativas bíblicas e históricas, e que nem sempre criam nos ideais pelos quais lutavam.

Resistir, por meio das palavras ou usar a memória para superar traumas advindos da violência da guerra, parece ser uma forma de elaborar melhor o luto que se vê diante de tanta morte absurda. Toda guerra é, em si mesma, uma aberração. Tal sentimento aflora quando, por exemplo, em Os cus de Judas, vemos o seguinte desabafo do narrador-personagem:

O pelotão que saía à noite para proteger o quartel, alapado nas matas rasas que cresciam, amareletas, na areia, torcidas de anemia, aproximava-se no escuro, passava sob a lâmpada coberta de um abat-jour de insectos, dispersava-se sem ruídos nas cabanas das casernas, onde a profundidade do sono se media pela intensidade do cheiro dos corpos, amontoado ao acaso como nas fossas de Auschwitz, e eu perguntava ao capitão O que fizeram do meu povo, [...] (ANTUNES, 2003, p. 67).

No romance de Cony, ao contrário, a cooptação ocorre por meio de discursos atravessados que oscilam entre a defesa de armas para derrubar o governo e da conscientização da população. De uma forma ou de outra, as pessoas são trazidas para a luta por serem exploradas, por terem sua cidadania sequestrada, por passarem fome, por não terem emprego, ou simplesmente por não concordar ideologicamente com o Governo. De uma forma ou de outra, se “amontoam” em uma frente que verdadeiramente não é sua, e nem querem morrer por isso. Tais antagonismos são enunciados pelo personagem Macedo, por exemplo, em:

Temos ex-padres, diversos oficiais, sargentos, um amigo deputado, vários estudantes, lavradores, funcionários, operários. E agora, com você, um intelectual. Predominam mesmo os sem trabalho, o marginal há muito colocado fora da lei por perseguições políticas. Pessoas que perderam tudo, família e negócios, com o golpe militar. [...] Estamos divididos em dezenas de posições e conflitos. Cada setor tem seu esquema. Isso é que prejudica muito. Bastava nossa união e o governo cairia de podre. [...] Tenho que fazer alguma coisa. Se não fizer isso vou fazer o quê? Esperar, como o Partido espera, que por meio da pregação pedagógica, burocrática, a ditadura desmorone por si mesma? Tive de decidir rapidamente, passei nove meses na cadeia, não fui bem tratado lá. Fugi da prisão com um propósito. Evidente, há um caminho que considero melhor, mas aceitei a posição da maioria. (CONY, 1999, p. 179)

Se em Lobo Antunes a sensação enunciada pelo narrador-personagem é de alguém aprisionado nas fossas dos campos de concentração, o romance de Carlos Heitor Cony, ao contrário, vê na resistência à Ditadura uma forma de não se ter de viver novamente situações de extermínio que são, também para Paulo Simões, bastante similares ao que vive, ou seja, em períodos de exceção. Em *Os cus de Judas*, a guerra das colônias pode ser vista como um paralelo mais das realidades vividas em Auschwitz, em alguns momentos da narrativa.

A identidade é sempre reforçada na alteridade, ensina Hall (2006). É isso que acontece muitas vezes em *Pessach: a travessia*. O momento em que o livro é publicado permitia que se fizessem profundas reflexões acerca das manifestações mais básicas da identidade. De várias formas, Paulo Simões busca encontrar a si mesmo nos mais variados contextos em que está envolvido (étnicos, familiar, profissional, político).

Na busca por um novo caminho para si e para a sua produção literária, ele procura entender melhor sua trajetória, mirando-se nas situações em que esteve envolvido ou nas quais se recusou a participar. Sua carreira parecia bem definida enquanto autor consagrado, do ponto de vista financeiro. Porém, a cada vez que faz reflexões acerca do seu fazer literário, sente-se vazio, longe de ser um autor com um sentido bem definido profissionalmente.

Em outros momentos, a crise de identidade de Paulo Simões também é reforçada numa negação de suas origens judaicas. Ainda que seu nome fosse Paulo Simon e que tivesse adotado o Simões para se sentir “abrasileirado”, o encontro com seu pai e sua mãe no dia dos seus quarenta anos acaba por enunciar uma realidade bastante íntima da qual viveu seu povo, especialmente na Segunda Guerra Mundial: fugir dos nazistas e dos campos de concentração. Isso, nas apreensões feitas pelo narrador, era uma espécie de ideal a ser seguido por todo aquele povo, da mesma maneira que foi fugir do faraó como é relatado no livro do Êxodo, na Bíblia. Tal crise se vê, por exemplo em:

- Você não pode se desprezar a esse ponto.
- Pois me desprezo. E além de me desprezar tenho outros compromissos que você, na certa, considerará desprezíveis. Sustentar minha filha, por exemplo. Sabe, o velho ainda tem medo do nazismo.
- Sílvio me olha, varado:
- Lembro-me dele. Tinha pavor de uma nova perseguição aos judeus. Vocês viraram Simões por causa do nazismo, concorda? Acha que ninguém conhece isso, mas seus amigos mais antigos sabem que você é filho de um judeu que de noite tranca as portas com ferrolho duplo, de medo que alguém vá levá-lo para Treblinka<sup>9</sup>. - Toma fôlego, volta a atacar: - Se você não aproveitar a oportunidade que lhe damos, em breve a hipótese de uma Treblinka geral, para todos, será uma realidade. O nome muda, é evidente, de Treblinka para Olaria, há internada para presos políticos lá (CONY, 1999, p. 38).

Em *Os cus de Judas*, a Guerra de Angola é constantemente remissiva à Guerra do Vietnã (na qual os ideais capitalistas estavam em confronto com os comunistas) e especialmente à Segunda Guerra Mundial, enunciadas como estupidezes análogas. Como na passagem em que um jovem, aparentemente de aspecto de antecedentes judeus desiste de fugir e se entrega:

---

<sup>9</sup> Treblinka: Quarto maior campo de concentração nazista, onde segundo relatos de estudiosos como Primo Levi, morreram 100 mil judeus. O maior destaque do campo está numa revolução feita pelos presos que gerou mais mortes, mas, no entanto, possibilitou a fuga heroica de 15 prisioneiros. Alguns desses prisioneiros produziram relatos verdadeiramente apavorantes do que acontecia naqueles lugares. Um desses relatos é de Eva Schoen, meia-irmã de Anne Frankie - um dos símbolos de resistência aos horrores do nazismo por meio da Literatura. Eva, que durante um tempo esteve ao lado de Primo Levi no resgate dos testemunhos dos sobreviventes, diz em seu livro “Fugindo da Morte - Auschitz nunca mais” (2003, p. 63) que ao sobreviver, “primeiramente a Treblinka tinha certeza que Deus tinha planos diferentes para mim. Contar essa história agora, me parece um deles”.

[...] o pelotão formou em bicha e reparámos na contagem que faltava o furriel dos vômitos, com seu ar judeu-cristão, estava ali sentado perto em cima do G3 de mãos no queixo, chamei-o, tornei a chamá-lo, acabei por sacudi-lo pelo ombro e ele levantou para mim olhos sonâmbulos muito longe e respondeu com voz de menino que desiste de fugir do campo de concentração, Não percam tempo comigo que estou tão farto dessa guerra que nem a tiro vou sair daqui (ANTUNES, 2003, p. 130).

Nos dois excertos acima se tem uma visão de como os eventos ligados à Segunda Guerra Mundial dialogam diretamente tanto em *Os cus de Judas* quanto em *Pessach: a travessia*. Lobo Antunes ao fazer uma releitura da Ditadura de Salazar, retratada no romance, mostra como desde o seu primeiro momento a política colonialista e os planos de colocar Portugal dentro de um contexto mais ativo economicamente e mais representativo no mundo europeu, se aproximavam dos discursos de Mussolini e Hitler. Ao fazer isso, porém, o fascismo salazarista isolou Portugal do mundo e definhou-o economicamente, como, aliás, aconteceu também com Itália e Alemanha. Estes são, portanto, alguns dos vários exemplos cabais, dentro dos romances, de como reler a história é um processo para entendê-la. Ambos os romances aqui estudados permitem ao leitor apreender, agora, algumas das reais lições do passado.

A ditadura salazarista, associada a outras calamidades naturais e sociais trouxe para Portugal “sérios desajustes na sua organicidade sócio-política”. Lobo Antunes, com a precisão de um psicanalista, expõe de maneira dramática tais desajustes, apontando-os como resultados diretos ou indiretos do Governo de Salazar. Ao aflorar tal sensibilidade, a “poética do retorno” de António Lobo Antunes, promove uma interdiscursividade com as narrativas históricas “instaurando um discurso, por vezes extremado, contra o servilismo imposto por uma ideologia política de cunho ditatorial” (SILVA, 2012, p. 6).

Santos (2014) revela o diálogo do embaixador do Brasil, Ovídio Melo, com um oficial português, Ramiro Alves Branco de Almeida, no qual ele diz que “todo jovem tem o dever de ser socialista; o adulto não. Salazar e Caetano são muito adultos, embaixador”. Lobo Antunes, assim como seu narrador era um desses jovens socialistas. Eis um exemplo dessa postura:

O prédio que constroem em minha frente emparedar-me-á em breve à maneira dos personagens de Poe e somente meus dentes cintilarão nas trevas, como os esqueletos acorados num ângulo de caverna, a abraçarem os ossos do joelho com os tendões amarelecidos de cotovelos.

E você como faz? Imagino-a, sabe como é, num cenário a meio caminho entre a filosofia oriental e a esquerda ponderada e lúcida, para quem Maio de 68 representou uma espécie de aborrecida doença de infância que reduziu o marxismo desencantado, utilitário e cínico de certas burocracias do leste [...]. (ANTUNES, 2003, p.130-131)

Maio de 1968 foi um período simbolicamente importante para os jovens, especialmente os de ideologia socialista. Naquele ano, a nudez dos Híppies, o avanço do Feminismo e a politização da juventude ajudaram a transformar vários regimes políticos no mundo. O ano de 1968, como um todo, colocou em confronto marxistas e estruturalistas. Por isso, a esquerda ponderada a que o narrador se refere não deixa de ser uma espécie de ironia.

O presente da enunciação de *Pessach: a travessia*, por seu lado, é anterior ao agitado ano de 1968. Cony expõe a realidade na qual o Brasil estava inserido e que seria o motivo maior de uma contrarrevolução por meio do personagem Sílvio, que, tentando cooptar Paulo Simões para o ideário socialista argumenta:

Que luta?

Bolas você sabe como as coisas estão! Para resumir, apenas enumerando os problemas mais agudos, aí vai: supressão das liberdades políticas e individuais, empobrecimento brutal das classes médias, a faixa maior da população vivendo na miséria absoluta, degradação da pessoa humana, violências policiais, torturas assassinos. Você não pode aceitar a vida de nossa época sob condições tão infames. Ficar sentado equivale a uma cumplicidade criminosa. (CONY, 1999, p. 30)

Ao dialogar com os eventos em que estavam inseridos, os autores - Lobo Antunes na Guerra de Angola, Cony, nas prisões da Ditadura Militar - propõem uma releitura da moral, da ética, da religiosidade e do próprio povo. Talvez até mais que o processo intertextual, as relações interdiscursivas parecem dar mais força ao romance histórico e de resistência. Quando esses romances apresentam uma narrativa fictícia, permitem uma leitura mais apurada daqueles fatos a que se referem. Afinal, ficção não é sinônimo de fantasia, mas é parte intrínseca do narrar. Ao optar por narrativas ficcionais, porém de valor testemunhal, os autores permitem que elas possam “expressar as incongruências e ironias do pensamento autoritário” (FIGUEIREDO, 2017, p. 45).

É o que ocorre na narrativa de Carlos Heitor Cony: a história oficial é entrecruzada pela memória dos pais de Paulo Simões e pelo próprio narrador, que a transforma num processo de (re) contação de histórias. Esse traço fica bem delimitado entre os dois grandes fatos históricos a que o romance faz menção, numa espécie de diálogo: “O homem é um produto de todos os amassamentos históricos pelos quais passou”, contou-nos Cony (2016). Fiel a esse pensamento, Paulo Simões, o escritor pequeno burguês que não pretendia se envolver politicamente, acaba sendo convencido a tomar uma posição e a se contrapor aos desmandos da história. Empurrando-o a essa posição, ao menos três mulheres: Ana Maria, a filha, Vera, a guerrilheira e Débora, a

médica. É por meio das atitudes femininas que os atravessamentos, ou amassamentos como preferia Cony, ficam evidenciados.

Franco aponta que, especialmente no caso de Vera e Débora, as aventuras sexuais e a idealização amorosa revelaram-se aspectos essenciais na metanoia de Paulo Simões. É, nas noites “em meio à escuridão, cercado pelo mato, sentindo o perfume selvagem do lugar,” que decide, finalmente, sobre o que escrever”. Abandona, para isso, suas influências existencialistas e descarta a ideia de continuar escrevendo sob encomenda para a editora. Tem, neste momento, a consciência de que “escrever implica uma forma de compromisso com a luta que está para ser desencadeada, que é preciso transformar o escritor e colocá-lo a serviço da tentativa revolucionária” (FRANCO, 1998, p. 61).

Metaforicamente, Cony usa do pão sem fermento usado na noite do *Pessach* judaico para mostrar como o seu personagem precisa também realizá-la, quase de surpresa. No presente da enunciação tem-se a realidade de opressão e perseguição em que o Brasil vivia, como fica patente no trecho em que o escritor reflete sobre o feito de Moisés, ao afirmar: “Evidentemente, no grande homem há um universo onde todos os homens pequenos se reúnem e se compreendem. Posso levar o raciocínio adiante: o grande homem é a soma de vários homens pequenos, amassados durante séculos” (CONY, 1997, p. 219-220).

Como se percebe, o interdiscurso entre a questão da identidade racial e política do personagem Paulo Simões é constantemente retomado e reforçado ao longo do romance, pois como lembra Figueiredo (2017, p. 59): “A questão de ser ou não ser judeu perpassa toda a obra”. Cony conhecia bem a realidade judaica e o pensamento, até certo ponto antissemita, do catolicismo ortodoxo. Ele frequentara o seminário durante parte de sua adolescência, mas abandonou o desejo inicial de ser padre porque a filosofia sartreana o resgatou, como nos confessou. Ser adepto de tal filosofia e não ser uma pessoa altamente politizada parecia contrassenso, argumentou.

Perrone-Moisés (1998, p. 179), ao analisar a literatura dentro dos conceitos de pós-modernidade, especialmente na segunda metade do século XX, afirma que esta demonstrava “uma ambição de se conhecer e a coragem para inventar, dentro de um projeto (embora formalmente à margem) amplo para o homem e a sociedade”. Como esse homem pode ser o diferencial para essa sociedade é que parece ser a questão crucial que assolam tanto Paulo Simões como o narrador de *Os cus de Judas*. Ver a injustiça e a morte

frente a frente e assistir passivamente transforma esse ser ainda mais estilhaçado e atordoado por esse processo agônico, em que está inserido.

Escrever em tempos assim, em que as condições de produção são totalmente adversas, parece exigir ainda mais desse homem fragmentado. Essa é a essência do novo romance histórico antigo ou contemporâneo. Nessas obras e nesses tempos,

Escrever já não é opor-se ao absoluto, porque nesse mundo não há absolutos. O que sobreviveu a tantas crises - políticas, econômicas e de representação - principalmente -, foi o vazio. Esse grande vazio que começa a ser preenchido não apenas por uma versão dos fatos que se opõe, digamos, uma outra versão oficial, mas por uma série de diferentes versões de um determinado fato histórico que mudam constantemente de acordo com o enfoque adotado. (ESTEVEVES, 2010, p. 23)

A citação acima reforça a ideia de que os romances históricos inserem um novo discurso dentro do próprio discurso tido como oficial. Isso é o que Possenti (2003, p. 140) define como interdiscurso, ou seja, um “conjunto de discursos do mesmo campo que mantêm relações de delimitação recíproca uns com os outros” e, num sentido mais amplo, como um “conjunto das unidades discursivas com as quais um discurso entra em relação explícita ou implícita”.

Possenti (2003) também ressalta que nem todo interdiscurso é intertextual, porém todo intertexto possui, necessariamente, um interdiscurso. Cony e Lobo Antunes com seus romances, fazem exatamente isso. Enunciam, a partir de uma nova voz discursiva, um novo discurso - o da história -, de forma literária. Algumas vezes fazendo remissões intertextuais com outras obras. É a subjetividade ficcional ampliando discursivamente a objetividade histórica.

Em *Os cus de Judas*, essa ampliação discursiva perpassa muitos aspectos relativos à moralidade e à formação cristã do personagem. As lembranças da infância, os primeiros contatos com a cultura, com a filosofia e com a realidade histórica da Segunda Guerra, os encontros e desencontros amorosos, acabam produzindo a profunda contextualização histórica e social do personagem.

De outro lado, *Pessach: a travessia* mostra, em determinado momento, como a enunciação discursiva produz um diálogo bastante interessante entre fatos históricos, quando Paulo Simões ao visitar a filha no colégio interno é confrontado na sua identidade. Explicando para Ana Maria o porquê de negar suas origens judaicas, ele estabelece uma relação entre os dias vividos no Brasil em 1965 com a realidade dos judeus nos campos de concentração:

- É verdade que tem muita gente torturada pela polícia?
- Tem. Sempre teve, desde que criaram as polícias. Volta e meia eu assino um manifesto.
- E vovô? O que ele pensa disto tudo? Fala ainda no nazismo?
- Fala. Vou vê-lo hoje. Vai lembrar aquela história, tem mania de perseguição, cismou agora que é judeu, que vai haver fornos crematórios aqui, está obcecado, é velhice. (CONY, 1999, p. 51)

O trecho acima confirma mais uma vez as aproximações entre os romances e de que maneira as dobradiças da História e da Literatura se encontram. Uma e outra dialogam constantemente entre si, de várias formas. Por conta disso permite que apreendamos significados distintos dos mesmos fatos. Assim uma narrativa que usa como presente da enunciação um acontecimento, certamente produzirá um novo interdiscurso. Uma intertextualidade histórica, por assim dizer.

O termo que usamos no presente trabalho - intertextualidade histórica - é, grosso modo, o que o Hutcheon (1991, p. 21) define como Metaficção Historiográfica. Isso acontece quando os romances são “intensamente auto reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos”. Lobo Antunes nos momentos em que faz do presidente português um narratário de suas enunciações, torna o ex-presidente “indiretamente” personagem de *Os cus de Judas*. Posição idêntica assume Paulo Simões em *Pessach: a travessia* ao fazer da fazenda local de treinamento paramilitar com disciplina e técnica militares como um intertexto, por alusão, com a Guerrilha que foi treinada na Serra da Mantiqueira, por Carlos Lamarca.

Se, para Benjamin, o “passado” é lido como uma escritura que só se deixa perceber num determinado “agora”, a literatura produzida a partir dos anos 1960, dentro de um contexto político que ainda vivenciava os traumas do nazismo, mas que insistia em manter políticas similares, “privilegia a cesura do tempo”. O narrador de romances históricos não tem mais o tempo como algo vazio, abstrato, mas denso, poroso, matérico. “Nas suas mãos, a teoria da História, antes ligada à ciência da História, passa a ser uma teoria da memória e assume os contornos de um trabalho mais próximo do artesanal, no qual o ‘historiador’ deixa as marcas digitais da sua obra” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 394).

Primo Levi (2016), sobrevivente de Auschwitz e um dos precursores do que é conhecido hoje como Literatura de Testemunho, afirma que tudo o que fosse produzido após os episódios do genocídio nazista deveria ser dividido em três grandes categorias: “diários ou memórias de deportados”, “obras sociológicas e históricas”, e “elaborações literárias”. De certa forma, Levi já estava colocando que toda literatura que fosse

produzida a partir de traumas estaria estabelecendo um intertexto com os relatos dos sobreviventes dos Campos de Concentração, e, portanto, uma interdiscursividade narrativa.

Em Portugal esse processo de animalização foi evidenciado quase a totalidade dos jovens para defender a pátria nas Guerras das Colônias. De tal forma que alguns estudiosos entendem que Portugal “parou no tempo” durante a Ditadura Salazarista, e especialmente nas guerras da colônia. Mourão (1996, p.230), por exemplo salienta que a partir destes eventos ocorreu essa “[...] aceleração do tempo português que nos fez ir apanhar a história lá mais adiante, no seu verdadeiro lugar – o lugar da ruína das ‘narrativas legitimadoras’, que deixava a Europa entregue à democracia como mal menor e à gestão de um tempo que já não corre para um qualquer lugar exterior”. A colocação de Mourão nos dá a exata dimensão do horror e do atraso que Portugal viveu e de como se “animalizou”, não percebendo o tempo e a vida passar.

No Brasil, a animalização estava nas relações opressivas que se constataram especialmente após o AI-5. Tudo isso amplamente registrado de forma ficcional ou autobiográfica nos romances produzidos à época ou imediatamente posterior às Ditaduras. Especificamente no caso do Brasil, Regina Dalcastagné (1996, p. 19) afirma que o romance “foi o gênero mais utilizado para tentar desenhar um painel do que seria a identidade do povo, valendo-se para isso, de seu diálogo com outras artes e ciências” e de sua grande aceitação e popularidade junto ao grande público.

Portanto, é possível inferir que os discursos enunciados nos romances produzidos na Ditadura - como é o caso das duas obras aqui estudadas - espelham, de certa maneira, os discursos dos sobreviventes dos campos de extermínios. A sensação que prevalece, nas narrativas presentes nos romances que associam as Ditaduras ao nazismo, é aquela a que Adorno (2003) se refere ao analisar os romances do século XX. Nos dois romances aqui estudado temos o que o filósofo alemão denominou como *Epopéias Negativas*. Em ambas narrativas, assim como em todas que registram as experiências traumáticas pós-modernas, aquelas

em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopeias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia apareceu endossar o mundo pleno de sentido. (ADORNO, 2003, p.62.)

A partir da segunda metade do Século XX, a literatura viveu ainda mais a realidade enunciada por Adorno. Os adventos sociais e políticos que dominaram o mundo,

principalmente a partir dos anos 1960, provocaram uma sensação de “fim dos tempos”. À Literatura caberia registrar tal situação que deu ao chamado pós-modernismo o que Kristeva (1974, p.69) vai denominar “escrita como experiência dos limites”. E nessa releitura de si - político, social, sexual, - revela um homem aos pedaços, desestruturado, liquidado como refere Adorno. O fazer literário passou a ser um ato histórico e libertário.

Paz (1982) lembra que a palavra sangra fatos e coisas. É ela que subverte nomes e refaz os mais variados significados. Só a palavra por meio da poesia - mais uma vez entendida como fazer literário - é capaz de metaforicamente nos fazer entender os mais complexos processos físicos e naturais. Entre esses estão os fatos históricos. Entendendo a escrita literária como uma releitura de tais fatos é que Adorno (2003) teria afirmado que não seria mais possível “escrever poesia após Auschwitz”, mesmo com a literatura sangrando fatos e coisas.

Escrever, pois, é um misto de profecia e releitura do passado. Ao colocar como ficção os acontecimentos históricos, quem narra tem a possibilidade de projetar algo vindouro ou fazer um balanço do ocorrido. Como o presente da enunciação dos romances aqui estudados estão em aspectos distintos da sua realidade histórica - Paulo Simões faz “profecias” do que seriam as torturas agônicas em repressão ao militarismo enquanto o narrador de Lobo Antunes faz um balanço dos últimos anos da Guerra de Angola - cada uma dessas narrativas acaba, à sua maneira, por subverter a própria história. Isso é o que se vê, por exemplo, em:

Conheço um camarada que foi torturado a ferro e fogo e jogado numa cela mil vezes pior que esta. A dor era tanta que ele cuspi na mão e passava o cuspe no rosto. O problema é que tanto a mão quanto o rosto estavam cobertos de sangue. Eles queriam, a todo custo, os nomes das pessoas do partido (CONY, 1999, p. 168).

Bater a porta da rua como bati a porta da África de regresso a Lisboa, a porta repugnante da Guerra, as putas de Luanda e os fazendeiros de café em torno dos baldes de champanhe, reluzentes como as caixas forradas de lantejoulas dos ilusionistas, fumando cigarros americanos de contrabando na penumbra de um tango. A porta da África, Isabel [...] para que não infectemos o País como o nosso pânico da morte, da lembrança de um rapaz loiro coberto por um pano no meu quarto, dos eucaliptos de Ninda e do enfermeiro sentado a olhar para nós num espanto triste de bicho (ANTUNES, 2003, p. 229).

As vozes que emergem dos textos revelam o estado de espírito do sujeito da pós-modernidade, na qual todo o romance tende a ter a história como intertexto, pois: “A história passa a ser um texto, um construto discursivo ao qual a ficção recorre tão facilmente como a outros textos da literatura”. Dessa maneira, “na ficção pós-moderna

essas visões de história - como intertextual e extratextual - parecem coexistir e operar em tensão” (HUTCHEON, 1991, p. 189).

Portanto, o diálogo do romance com a história faz parte da própria essência romanesca, uma vez que ele incansavelmente procura dar sentido à vida, à morte, à história. Nesse processo de reduzir a noção temporal e histórica a partir de uma sucessão de metáforas e alegorias, é que os romances históricos propõem não apenas uma releitura dos fatos, mas sim um diálogo intertextual entre gêneros e romances, com a finalidade de se pensar e entender melhor a própria história. Em períodos que a palavra e as manifestações literárias estavam sendo silenciadas, a forma que muitos autores encontraram para estabelecer uma relação dialógica e, algumas vezes, polifônicas, foi adotando como procedimento narrativo a escrita de si. São os romances aqui elencados como formas de narrativas destes “eus” que analisamos no subtópico a seguir.

#### **4.2 Dialogismo e polifonia em duas narrativas de si.**

Neste segundo subtópico procuraremos demonstrar como o processo dialógico e eventuais polifonias acontecem nas duas narrativas aqui elencadas. Para tanto, retomamos as discussões acerca dos pontos de contato entre os eventos ocorridos nos Campos de Concentração e as Ditaduras que surgiram no mundo, especialmente seus desdobramentos pós 1945. Em seguida, estabelecemos a análise sobre as perspectivas do dialogismo e da eventual polifonia presente nos romances.

Ao iniciarmos o presente subtópico é bom retomar que a Segunda Guerra Mundial é considerada por vários estudiosos, como Hutcheon (1991), Jameson (1997), Hall (2006) como o “evento fundador” do que é conhecido como pós-modernidade. No caso específico de Hall, ele insiste que nos seis anos em que durou o conflito bélico mais terrível do século XX, foram ampliadas a percepção de crise de identidade e a busca pela construção de uma cultura e de uma identidade universais.

Islabão (2008) aponta que, sobretudo depois dos eventos ocorridos entre 1939-1945, as Ditaduras encontraram um solo fértil para consolidar seu discurso monológico. Especialmente numa humanidade fragmentada, dilacerada em que até os conceitos de moderno acabaram sendo colocados em choque, nascendo - também com tudo isso - a ideia de pós- modernidade. Lyotard (2011) é mais severo na sua postura. Para ele, os homens acabaram com o sonho moderno e iniciaram um processo de fragmentação de si

mesmo e do que restava (ou ainda resta) de sua integridade e soberania enquanto ser humano. Em suas palavras:

Auschwitz pode ser considerado como um nome paradigmático para o “inacabamento” trágico da modernidade... Em Auschwitz foi fisicamente destruído um soberano moderno: todo um povo. Fez a tentativa de o destruir. É o crime que inaugura a pós-modernidade, crime de lesa-soberania... (LYOTARD, 2011, p. 291-292)

Note-se, pelo comentário de Lyotard, que o conceito de pós-modernidade encontra respaldo no crime de lesa-cidadania. Ou seja, é no confisco dos direitos mais elementares do ser humano que se baseia a construção de um ser fragmentado, que não mais se reconhece e não se identifica como ser pleno de direitos básicos. Seus atravessamentos são tantos que a própria gênese do conceito de soberania acaba perdendo seu valor e aplicabilidade.

“No discurso fundador da modernidade, portanto, a grande novidade era o eu, uma exacerbação da subjetividade, ainda que muitas vezes, o avanço da técnica criaria uma desumanização do homem”, aponta Fernandes (2009, p. 55), comentando os estudos de Heidegger. Porém, os eventos ocorridos a partir da Segunda Guerra Mundial provocaram uma dilaceração nas identidades. Isto passou a configurar a relação entre os indivíduos, assim como os dos personagens dos romances produzidos a partir de então, tornando a percepção da realidade, para além de precária, caótica. Neste sentido, Adorno sustenta que “a ficção da modernidade tende a assumir cada vez mais a subjetividade como forma de minar o mandamento épico da objetividade” (ADORNO, 2003, p. 55).

Com o advento do período conhecido como pós-modernismo e a dilaceração do “eu”, as narrativas começaram a redimensionar essa subjetividade do romance moderno a que Adorno se refere. Nesse processo, a escrita de si começa a ganhar mais corpo e mais espaços, pois esses romances são intensamente auto reflexivos. Ainda que isso tivesse acontecido antes, esta apropriação agora mostra um novo “eu”, pois era preciso sair do excesso de realidade, a fim de que conflitos pessoais e identitários - raciais, étnicos, políticos, sociais - emergissem. Valorizar as subjetividades foi um dos procedimentos adotados pelas artes e pela literatura, especialmente na segunda metade do século XX.

No que tange especificamente à literatura, é esse processo que para Hutcheon (1991, p.21-22) “incorpora todos esses três domínios (literatura, história, teoria)”. Em outras palavras, a “sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para se repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado”. Porém, é importante ressaltar que

tal presença do passado não é um retorno nostálgico, mas uma reavaliação crítica, típica desse homem que aflora na pós-modernidade. Uma característica extremamente humana e particular do falar de si mesmo é que muitas vezes este se revela como contraditório, histórico e político.

Dentro dessa postura política do falar de si e adotar o que Seligmann-Silva (2003, p. 32) denomina como “política da memória”, a literatura passou a dialogar com fatos que também narram as discussões em torno da *Shoah*<sup>10</sup>. Porém, este autor lembra que esse viés - político - da literatura possui, na América Latina um peso muito mais de política “partidária” do que “cultural”. No esforço de mostrar como a morte banalizada nas guerras, e como as políticas autoritárias e repressoras se constituíram num elemento da fragmentação dessa individualidade, os romances produzidos após a segunda metade do século XX tornaram-se especialmente críticos. Um exemplo disso tem-se quando o narrador de *Os Cus de Judas*, já na sua chegada em Angola, exemplifica o processo de metamorfose que a guerra impõe a eles:

Sempre que se examina exageradamente as pessoas elas começam a adquirir, insensivelmente, não um aspecto familiar, mas um perfil póstumo, que a nossa fantasia do desaparecimento delas dignifica.... No fundo, claro, é a nossa própria morte que tememos na vivência da alheia e é em face dela e por ela que nos tornamos submissamente cobardes”. (ANTUNES,2003, p.28)

O choque da guerra, das diferenças culturais, e o entendimento maior do real interesse de Portugal em manter as colônias além-mar, logo nas primeiras páginas de *Os Cus de Judas*, acabam revelando um processo “mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas”. (HALL, 2006, p. 7).

Um dos grandes exemplos desse deslocamento a que Hall se refere aconteceu com o povo judeu que sobreviveu ao Holocausto. “Negar a identidade judaica nos anos imediatamente após à segunda guerra foi uma forma de se manter vivo”, destaca Levi (2016, p. 61). Isso ocorre nos dois romances aqui analisados, ainda que por processos diferentes. No caso de Lobo Antunes, desfila, analiticamente como um psicanalista que é, uma persona que tem sua formação comprometida por “desvalores”, um tipo de herói às avessas, como já mencionado, surgido de um misto de realidade e ficção. Por este viés,

---

<sup>10</sup> Shoá ou Shoah: é um termo hebraico para denominar, originalmente, o holocausto hebreu. Com os estudos que vieram posteriormente, especialmente com o conceito de *testimonio* a *shoá* se tornou uma metáfora para os registros daquelas pessoas que sobreviveram a grandes traumas na segunda metade do século XX, especialmente as guerras e as Ditaduras, como é o caso de *Os Cus de Judas e Pessach: a travessia*.

é necessário sempre enfatizar que os discursos que autorizaram as mortes por gás tóxico em Auschwitz foram semelhantes aos que enviaram jovens para Angola.

No romance de Cony, a realidade judaica e os efeitos da Segunda Guerra Mundial na fragmentação da identidade semita estão muito vivos em Paulo Simões. Mesmo pensando em fazer um romance metafórico que fala do passado e da realidade dos judeus, se recusa, num primeiro momento, a transformar esse romance numa relação intertextual com a realidade brasileira e desabafa: “Não gosto do governo atual, mas jamais gostei de governo algum. Politicamente, sou anarquista, mas, sobretudo, sou comodista. Por isso mesmo, me considero inofensivo e covarde”. Ainda tentando manter uma neutralidade, não se envolver numa luta por liberdade como seu povo fez, insiste: “Não estou disposto a dar ou receber tiro por causa da liberdade, da democracia, do socialismo, do nacionalismo, do povo, das criancinhas do Nordeste, que morrem de fome. O fato político não me preocupa, é tudo” (CONY, 1999, p. 167).

Em *Os Cus de Judas*, por sua vez, de acordo com Fonseca (2015, p.132) cabe a um narrador angustiado “a tarefa de traçar sua precária trajetória com o auxílio do ir e vir da memória associando, inclusive cheiros, imagens e fatos de sua fase adulta à sua infância”. Mesmo num relato autobiográfico, e despindo-se de qualquer subjetividade narrativa, tem-se “uma seleção de imagens de si mesmo que deseja projetar por meio de um ‘eu’ simulado”. Logo, identificamos a construção e a desconstrução de um sujeito ficcional, cuja intimidade é dada como um espetáculo bárbaro:

foi nisto que me transformei, que me transformaram, Sofia: uma criatura envelhecida e cínica a rir de si própria e dos outros o riso invejoso, azedo, cruel dos defuntos, o repulsivo riso gorduroso dos defuntos, e a apodrecer por dentro, à luz do uísque, como apodrecem os retratos nos álbuns, magoadamente, dissolvendo-se devagarinho numa confusão de bigodes. (ANTUNES, 2003, p.191)

Esse jogo sinestésico que o narrador faz revela bem a desconstrução desse eu e como o processo dialógico é bastante dinâmico no romance de Lobo Antunes. O “riso azedo a apodrecer à luz dos uísques” mostra o nível de desconstrução a que esse eu chegou, ainda que pareça simulado. O arranjo vocabular que remete à audição, paladar, olfato, visão faz com o que o leitor se converta em partícipe dessa mesma narrativa.

Similarmente, Carlos Heitor Cony faz por meio do presente da enunciação que as reflexões do passado e do presente do personagem central, em torno de sua vida e de sua identidade, floresçam. Mas também como o narrador-personagem de *Os cus de Judas* esse eu é igualmente simulado. É o que acontece, por exemplo, quando Paulo Simões, ao

ter que dar explicações para não ingressar na resistência à ditadura, nega de forma reiterada sua descendência judaica. Isso, de acordo com o próprio Cony, foi uma forma de fugir de mais uma perseguição política, como se vê em:

- Você é judeu?
  - Quem? Eu?
  - Sim, Você.
  - Judeu uma ova.
  - Vi seu nome completo na secretaria.
- Você se assina Paulo Simões, mas há um nome que você omite: Goldberg. E seu nome não é Simões, é Simon.
- E daí? É possível que eu tenha um sangue judeu, diluído por aí, mas há muita gente assim. Mas não sou um judeu.
- Isaac ficou ofendido com a violência daquela frase “não sou um judeu”. Éramos os únicos solitários da turma e não nos uníamos por causa disso. No fundo temia que ele espalhasse o nome que eu aprendera com o meu pai, a

No diálogo acima, vê-se como as transformações e as crises identitárias na pós-modernidade afetaram as narrativas. Expor essas mudanças de estruturas passou a ser outro desafio para a literatura contemporânea de Língua Portuguesa. Também porque os dois mais importantes países lusófonos (Portugal e Brasil) viveram boa parte do século XX mergulhados em ditaduras civis e militares que controlavam de maneira bastante rigorosa o fazer literário. A partir de 25 de abril de 1974, segundo Alvaro Manuel Machado (1984) é que o país pôde se contemplar “[...] no espelho imaginário da sua própria história”, por meio especialmente das artes e da literatura. Essa é, para ele, “[...]uma procura essencial da identidade” (MACHADO, 1984, p. 103).

Antes, porém a Literatura ficou estanque em terras lusitanas, “parada no tempo”, de acordo com Machado (1984) e Mourão (1996). Para se ter uma ideia, em Portugal, por exemplo, chegou-se a criar um *index* de livros e autores “malditos” que sequer poderiam ser mencionados. No Brasil, de acordo com Fiorin (1999, p. 33) o presidente Castelo Branco teria dito que não bastava combater a subversão institucional e a corrupção moral, aspectos relevantes na sustentação do regime militar. Era necessário, também, “combater a corrupção semântica que distorce a realidade dos fatos e procura nos impedir a visão objetiva e racional dos nossos deveres e de nossas responsabilidades”.

O que o presidente Castelo Branco chamou de “corrupção semântica” era, de fato, o dialogismo que as narrativas contemporâneas assumiram dando ao leitor uma capacidade de entender melhor sua realidade, especialmente na segunda metade do século XX. Mesmo as narrativas que tratam do “eu”, como as autobiográficas ou as autoficcionais, passaram a “provocá-lo” para uma reflexão crítica e uma nova concepção de leitura literária. No conceito bakhtiano, o discurso enunciado nessas narrativas e que

provoca as mais profundas ações no leitor, gerando uma nova orientação semântica, podendo, com isso, gerar um interdiscurso.

Mesmo em lugares onde o “eu” parece mais exaltado, a relação dialógica pode acontecer de maneira intensa. Isso porque, no fim da Modernidade e início da chamada Pós-Modernidade ocorreu um deslocamento e a descentralização dos conceitos de público e privado, o que fez com que as narrativas em torno do eu se tornassem públicas e “interativas”. No espelhamento da fragmentação este eu estilizado necessita de uma outridade para se afirmar.

Falar de si e desnudar-se como um ser fragmentado são sintomas do homem contemporâneo e estudo do funcionamento dessas narrativas, as quais mesclam realidade e ficção numa situação fronteira, nos auxilia a compreender melhor esse homem que emerge desses conflitos. Mais até: revelam como essa passa a ser o espaço onde se desenvolve e afirma o gênero biográfico. Nesse processo interativo, os discursos não podem ser isolados ou colocados distantes. É exatamente na apropriação de um pelo outro que se conseguirá produzir um novo sentido. Em suas palavras:

Dois discursos iguais e diretamente orientados para o objeto não podem encontrar-se lado a lado ou dentro de um contexto sem se cruzarem dialogicamente [...] Duas palavras de igual peso sobre o mesmo tema, desde que estejam juntas, devem orientar invariavelmente uma a outra. Dois sentidos materializados não podem estar lado a lado como dois objetos: devem tocar-se internamente, ou seja, entrar numa relação semântica. (BAKHTIN, 1988, p. 189)

“Todo romance e todo relato ficcional, em suma, são um ato de provocação, pois tentam impor ao leitor uma representação da realidade que lhe é alheia”. Nas narrativas autobiográficas ou semificcionalizadas essa representação se torna mais viva e a memória passa ser o instrumento que vai instigar o leitor, transformando-o num interlocutor. Este é o processo de transitividade a que Barthes (2004, p. 204) se refere, e nele o enunciador de um discurso busca, num diálogo com o leitor (interlocutor) “[...] realizar na fala (parole) um presente tão puro, que todo discurso se identifica com o ato que o produz, todo logos sendo reduzido - ou estendido - a uma *lexis*.”

Dessa maneira, a autobiografia é, para Bakhtin (1988), um registro e um jogo de estratégia que envolve a afetividade, na qual um se apropria do discurso do outro, produzindo um novo enunciado ou um interdiscurso. Essa relação entre os sujeitos intrínsecos e extrínsecos do texto é que determina a essência do caráter dialógico da linguagem. Se, no entanto, as vozes que emergem do discurso se equivalem no plano

discursivo, tem-se uma das características do que o filósofo russo denominou de Polifonia.

Nos romances estudados, tais processos dialógicos estão bastante presentes. Lobo Antunes, ao introduzir o leitor no bar onde seu narrador se senta para contar as impressões vividas na Guerra de Angola, estabelece um diálogo vivo e direto com ele. Os recursos das reminiscências de Lisboa desde a sua infância e seus passeios no zoológico, nas reuniões de família, da escola, o próprio processo de tomada de consciência por meio de suas leituras, faz com que os longos monólogos sejam vistos como diálogos.

Ao trazer a memória como fio condutor da história, o narrador do romance de Lobo Antunes tira o leitor de sua posição passiva, transformando-o num interlocutor privilegiado. Talvez até mais que isso. Leva esse interlocutor a refletir criticamente sobre o passado português, e assim a uma melhor compreensão de cada evento histórico recente. Nesse sentido, ao iluminar o passado lusitano, *Os Cus de Judas* trazem as angústias de várias gerações que passaram pelos anos salazaristas e muitas das quais foram violentamente silenciadas por aquele governo autocrático.

Ao propor essa reflexão sobre a história recente de Portugal, o narrador enuncia um eu que se identifica com esse leitor imaginário. Pouco a pouco o narrador vai se desnudando e mostrando como ele, assim como a grande maioria dos jovens portugueses da década de 1970, foi metamorfoseado pela guerra e pela Ditadura Salazarista, transformando-se numa espécie de espectro de homem.

Este simulacro de homem é um tipo bastante presente na literatura contemporânea portuguesa. Os romances que, de alguma forma, fazem menção ao período da ditadura salazarista, muitas vezes alegoricamente mostram um Portugal que ficou estático no tempo, que não evoluiu. Quando perpassa aspectos ligados às guerras coloniais, os autores portugueses, e neste sentido Lobo Antunes pode ser considerado um bastião da literatura memorialística lusitana contemporânea tiram o leitor de sua zona de conforto, propondo um diálogo aberto, e uma reflexão acerca do período.

Dessa maneira, o leitor é participante ativo da narrativa de *Os cus de Judas*, muitas vezes fazendo o papel de narratário, assim como o processo de transformação do narrador e seu longo aprendizado da agoniza são ativados desde o Capítulo A quando, por exemplo, diz:

[...] O espectro de Salazar pairava sobre as calvas pias labaredzinhas de Espírito Santo corporativo, salvando-nos da ideia tenebrosa e deletéria do socialismo. [...] O desenho que representava o povo em uivos de júbilo ateu em torno de uma guilhotina libertária, fora definitivamente exilado para o

sótão, entre bidés velhos e cadeiras coxas, que uma festa poeirenta de sol aureolava do mistério que acentua as inutilidades abandonadas. De modo que quando embarquei para Angola, a bordo de um navio cheio de tropas, para me tornar finalmente homem, a tribo, agradecida ao Governo que me possibilitava, grátis, tal metamorfose, compareceu em peso no cais, consentindo, num arroubo de fervor patriótico, ser acotovelada por uma multidão agitada e anónima semelhante à do quadro da guilhotina, que ali vinha assistir, a sua própria morte. (ANTUNES, 2003, p. 15-16)

E o narrador prossegue até o final da narrativa quando, já sem esperanças e extenuado de ver tanta morte e destruição em nome de uma causa que ele não representa nem defende, desabafa:

Trazemos o sangue tão limpo como o dos generais nos gabinetes com ar condicionado de Luanda, deslocando pontos coloridos no mapa de Angola, tão limpo como o dos cavalheiros que enriqueciam traficando helicópteros e armas em Lisboa, a guerra é nos cus de Judas, entende, e não nessa cidade colonial que desesperadamente odeio, a guerra são pontos coloridos no mapa de Angola e as populações humilhadas, transidas de fome no arame. (ANTUNES, 2003, p. 230)

No romance de Cony, a estratégia usada é fazer do leitor alguém que participe da transformação de Paulo Simões, concordando ou não com suas reflexões. A postura, nesse momento da nossa literatura pode ser considerada revolucionária, pois havia uma tendência a se produzir coisas “mais leves”, menos densa, como nos revelou Cony.

Ao produzir esse material menos denso, se estava fazendo o jogo proposto pela Ditadura de se manter uma literatura mais de entretenimento e menos de engajamento. Ao mesmo tempo, os autores aproveitavam das benesses editoriais que o governo dava para publicar ainda mais suas obras. Essa encruzilhada apontada por Sussekind (1985) é revelada em *Pessach: a travessia*, quando, instigando o leitor a fazer a mesma travessia, no seu terceiro capítulo, o personagem Sílvio, encara Paulo Simões e dispara:

Paulo, você, como todos nós, está na encruzilhada. O país, a humanidade, estão na encruzilhada. Só há duas atitudes: ou ficamos sentados à beira da estrada, sem tomar nenhum dos caminhos ou optamos por um deles. Creio que você, como homem, como escritor, não gostará de ficar sentado. Afinal, você não se preparou durante tantos anos para, na idade madura, sentar-se à beira da estrada. Assim, só lhe restam os dois caminhos, que são a outra ponta da alternativa social. Pois venho propor o meu caminho, que pode ser o nosso caminho: numa palavra simples, pequena e perigosa, a luta. (CONY, 1999, p. 29-30)

Cony espelha o homem angustiado do seu tempo, o escritor e o ser humano que precisam se envolver com a sua realidade até para justificar sua própria existência. Se no presente da enunciação, a Ditadura ainda não mostrou as suas garras de torturadora, já aparece no trecho o convite de Sílvio o convite para que Paulo seja o porta voz dessa

realidade silenciada, num momento ainda brando. Lutar com as palavras e com as armas, como propôs Sílvio é se tornar não só um homem de resistência, mas o cronista de um tempo de violência e de interrupção brusca de direitos elementares.

Lobo Antunes explicita um eu ainda mais dilacerado e em conflito consigo mesmo. O homem que está se sobressaindo das cinzas da guerra de Angola é algo que remete o narrador protagonista do romance às imagens do passeio no zoológico aos domingos. Mas não mais como aquele quem iria para seus momentos de lazer, mas sim como uma das feras aprisionadas naquele espaço. Dessa maneira, procura encontrar-se e sair dessas profundas buscas identitárias, por meio de solilóquios com esse interlocutor mudo, que, no entanto, interage com o narrador como se vê em:

Deixa-me beijar-te: que criatura vai querer beijar a paródia triste do que fui, o estômago que cresce, as pernas que se afilam, o saco vazio dos testículos cobertos de longas crinas cor-de-couro? Reflectindo melhor, não apague a luz: quem sabe se esta manhã oculta dentro de si uma noite mais opaca do que todas as noites que até agora atravessei, a que vive no fundo das garrafas de uísque, das camas desfeitas e dos objectos da ausência (ANTUNES, 2003, p, 228).

A angústia acima retratada também ocorreu na Literatura Brasileira. Tanto que Callado (1993, não paginado) foi enfático ao afirmar num artigo publicado na *Folha de São Paulo*, que: “Não existe livro que retrate melhor a angústia do homem brasileiro no final dos anos 1960 do que *Pessach: a travessia*”. Para ele, Cony consegue, como poucos, traduzir as inquietudes do homem com as transformações do seu tempo e antecipando a agonia pela qual o país ainda passaria e superando o estado de “letargia” de parte da intelectualidade brasileira. Sem negar os avanços significativos em vários setores culturais e literários, e com conquistas relevantes como a profissionalização do autor literário e dos produtores culturais, é fato que muitos preferiram se aliar com o discurso dos militares, transformando sua arte em “mero passatempo”. Talvez por isso, o romance dialogue tanto com o leitor atualmente e faça dele um elemento necessário para uma melhor compreensão daquele importante período histórico.

Neste sentido, Lobo Antunes, por meio do recurso da memória dos seus narradores, especialmente em *Os cus de Judas* e *Conhecimento do Inferno*, permite não apenas entender melhor o processo histórico, mas, por meio de recursos dialógicos, também introduz o leitor em tal mundo, fazendo-o compartilhar, vivamente, da experiência monstruosa da guerra. Num tempo em que os discursos monológicos do Estado pretendiam controlar autores e obras, a literatura conseguiu se fazer resistência,

ainda que velada. Hoje é possível ler a história, vivenciando, de forma dialógica, o inenarrável mostrado por narradores e personagens dos romances contemporâneos.

Assim, muito mais que cumprir o papel de agente que reflete o seu momento histórico, a literatura pôde, nesse tempo, transformar-se num agente de reflexão crítica do momento político e social. Franco (1998) celebra essa atitude, lembrando que:

A memória social não pode jamais deixar de reconhecer as catástrofes políticas, os assassinatos coletivos, o massacre dos humilhados e ofendidos, a barbárie, a tortura sórdida contra vítimas indefesas: ela é o único instrumento para sabermos do que os nossos antepassados foram capazes. Reconhecer os horrores praticados pelas gerações anteriores não nos condena a repetirmos o que elas fizeram, ao contrário, permite-nos agir de modo diverso. Somente assim podemos aspirar, de maneira legítima, a um futuro diferente do passado. (FRANCO, 1998, p.17)

Os autores que fizeram da literatura instrumento de resistência às ditaduras exerceram o caráter político da escrita, mas também registraram os traumas sociais de sua época, especialmente nas tumultuadas décadas de 1960-1970. Os personagens, muitas vezes alter-ego dos seus autores, enunciam sua fragmentação e seu desencantamento pelo mundo, especialmente aqueles mergulhados numa realidade de autoritarismo e censura. Dessa maneira, autores e personagens atuam social e politicamente, pois tornam-se capazes “de representar nos seus tipos e heróis a perda unidade do homem, isto é, fixar aquele ser a quem roubaram horizontes, mas que aspira ser íntegro numa sociedade que o mutila” (LUCAS, 1985, p.8).

Falar de experiências pessoais e de traumas vividos fez com que, a literatura permitisse que o leitor pudesse entender melhor o seu tempo presente ou seu passado recente. Ao diminuir os aspectos ficcionais das narrativas, os autores puderam, sem meias palavras, expor casos de violência física e psicológica que, de alguma forma, estiveram inseridos. A forma encontrada para se atingir o leitor- foi uma das maneiras de romper com o aparente marasmo que predominava na Literatura, especialmente em Brasil e Portugal. A aparência superficial ou idealizada de uma sociedade é deixada em segundo plano, para se mostrar de maneira realista tudo o que acontecia política e socialmente. “Pôr o dedo na ferida” do contexto sócio histórico, revelando angústias e contradições fez com que o leitor saísse do seu papel passivo e participasse de um processo dialógico com narradores e personagens, o que permitia “[...]captar, em profundidade, nos nervos tensos da realidade, as contradições [...]”(Lukács, 1985, p. 63), do momento atual da enunciação, apreendendo melhor seus sentidos.

Esse “eu interior” propõe, por meio de recursos dialógicos, um mergulho num passado não tão distante, num exercício de redimensionamento da realidade e até da própria literatura. O ego do autor não é mais aquele “eu” exacerbado. Narrador e personagem são, agora, seres políticos e sociais em completas reconstruções.

Então, afirma Santiago (1992, p. 34): “registrar o passado não é falar de si; é falar dos que participaram de uma certa ordem de interesses e de visão de mundo, no momento particular do tempo que se deseja evocar”. Entre esses, está o leitor, esse ser ativo que pode, agora, compreender melhor tais enunciações. É, por assim dizer, a relação social que todo texto literário estabelece no seu estado mais pleno, dentro do conceito bakhtiniano.

Ao pensarmos o jogo entre leitor implícito e autor nas narrativas de si como uma relação de tensão que permite fazer uma releitura do passado, podemos entender o processo catártico que esse eu enuncia e ao qual necessita dividir. Não é um eu “dono da verdade” ou monopolizador do discurso. Como afirmam Arfuch (2002) e Fiorin (1999) esse “eu” necessita da aprovação e da interação para que seja produzida uma interdiscursividade. O novo discurso que resultará disto nunca está pronto e “fechado”. Sempre se permitirá leituras e apreensões dos processos históricos e literários, inter e extratextuais.

Figueiredo (2017), entende esses processos intertextuais como a metáfora usada por Benjamin, e posteriormente retomada por Genette (2011), de que o fazer literário é uma espécie de palimpsesto. Ou seja: sob escritos antigos - os fatos históricos - são inscritos pelo fazer literário novas formas de se entender o que verdadeiramente aconteceu com homens e mulheres nos processos ditatoriais. Se os documentos, cartas e relatos são áridos demais para uma leitura, o escritor pode simular ações que transformem esse caminho, e assim “simulando” não se afasta do que “verdadeiramente” aconteceu. Este também é um mérito da literatura.

Assim, pode-se inferir que as autobiografias, quando dialógicas, estabelecem um jogo de sedução muito maior com o leitor ideal. Nesse embate, os discursos de autor e de personagens passam a se equivaler e se confundem com as próprias vozes e os próprios discursos que esse interlocutor traz internalizado. Partindo dessa premissa levanta-se a seguinte questão: Por que não se reler a história a partir das narrativas de si? De que forma as narrativas de si produzidas especialmente nos anos 1960-1970, sob o signo cruel das Ditaduras, podem estabelecer profundas relações dialógicas com o leitor, de maneira que não sejam apenas resistência a governos autocráticos, mas um jogo em busca de uma

identidade fragmentada? Como a própria academia não reconhece as narrativas de si como uma leitura privilegiada da nossa história recente? Essas perguntas procuraremos responder a seguir.

### **4.3 Por que não reler a história a partir das narrativas de si?**

Fonseca (2015) questiona: de que maneira a história de um indivíduo, seja ele real ou ficcional, pode contribuir para a compreensão da história como um todo? Seria exercício puro de egolatria e um narcisismo explícito? Respondendo à última pergunta: Não, quando se tem um eu fragmentado e distante de ser um “eu” pronto, fechado. Aquele que fala, sempre o faz de algum lugar. Não apenas dentro de um espaço físico delimitado, “mas de um lugar de pertença, de um lugar identitário, ainda que se reconheça o caráter múltiplo, relacional, transitório e contingente que o conceito de identidade(s), no contexto da pós-modernidade, reivindica” (FONSECA, 2015, p.16).

Como disse António Lobo Antunes, numa das várias entrevistas concedidas a Ana Paula Arnaut (2008, p. 31): “Um escritor, como um cantor, ou um pintor é sempre a voz de qualquer coisa que está latente nas pessoas”. Assim sendo, num tempo no qual até a verdade parece ser relativa, mergulhar em si em busca não só de uma identidade, mas da própria história e enunciar discursivamente aspectos relevantes da história para ressignificá-la parece ser a tônica do romance histórico pós-moderno.

Falar de si e é um traço marcante do discurso, sendo uma característica sua o uso dos tempos verbais no presente, no passado composto e no futuro simples e sempre com o foco na primeira pessoa. Em Portugal essa tendência do falar de si já vinha acontecendo ao longo dos séculos. No Romantismo, por exemplo, Camilo Castelo Branco transformou suas angústias e sofrimentos amorosos em dois famosos romances: *Amor de Perdição* e *Amor de Salvação*. No Brasil, Sussekind (1985), Perrone-Moisés (1998), Franco (1998) e Silverman (1995), entre outros teóricos da Literatura Brasileira, apontam como característica marcante da Literatura produzida no Brasil a partir da década de 1970 a narrativa do eu, ainda que em outros momentos nossa literatura registrasse narrativas em torno de si.

Porém o “boom” das narrativas centradas na autorreferencialidade aconteceram só na segunda metade do século XX. Especialmente nos anos 1960-1970 quando o mundo

passava por uma castração da liberdade de opinião, as narrativas de caráter testemunhal ou semificcionalizadas expuseram a questão da segmentação identitária.

Tal estilhaçamento, acrescido de um conflito existencial, ganhou voz nas obras contemporâneas evidenciando medos, angústias, solidões, e expondo nossa natureza embrutecida e confusa diante de uma realidade política e histórica de agressão, tortura e morte. Os adventos pós-modernos transformaram ainda mais a vida e a morte numa espécie de espetáculo, provocando uma profunda crise de identidade.

Entre o ser e o estar no mundo, esse “eu” revela um homem numa transição não só da realidade, mas de um tempo muito mais acelerado com mais acesso à informação, à arte, ao pensamento. Fazer ou não fazer a diferença na vida das pessoas e tentar reconstruir uma história cheia de lacunas e questões não respondidas é o dilema que arrasta os narradores dos romances aqui estudados. As pessoas amadas, a família, os colegas de escola ou de bar são lembranças que transitam como fantasmas nas mentes daquele que agora enuncia a transformação do escritor em guerrilheiro ou do jovem médico comunista num analista amargo do seu momento histórico.

Quando tais lembranças como as da mulher deixada em Portugal, grávida ou da ex-esposa, agora vítima de violência doméstica, aparecem num momento de reflexão acerca desse eu que questiona a morte e a própria carreira, os narradores não se reconhecem mais. Os relacionamentos familiares e afetivos parecem uma distorção do espelho num espaço temporal bem distante. Isso é bem demarcado em:

Estou fazendo quarenta anos e ainda não saí da cama. Sílvio está estourando por aí e é bom que eu vá me lavar. Ele sempre me chamou de decadente - e será capaz de me achar decadente, agora em outro sentido.  
No espelho, vejo o meu rosto. O ângulo é confuso - estou deitado ainda -, mas a cara não é lá essas coisas. É a mesma de ontem, talvez a mesma de um ano, ou de cinco anos atrás. Às vezes - segundo opinião de Teresa - pareço ter mais idade, às vezes menos (CONY, 1999, Pp. 13-14).

E também:

Abril de 71, a dez mil quilômetros da minha cidade, da minha mulher grávida, dos meus irmãos de olhos azuis, cujas cartas afectuosas se me enreolavam nas tripas em espirais de ternura (ANTUNES. 2003, p.72)

Antunes (2003) e Cony (1999) realizam o aspecto que Bakhtin nomeia como dimensão épica da linguagem romanesca, na qual o leitor também é sujeito e sua voz se encontra na narrativa, por meio da relação dialógica de consciências. Isso acontece

quando somente um outro pode nos dar acabamento, e este também depende de nós para dar-lhe acabamento.

Dessa maneira, todos são “habitados” e atravessados pelo discurso do outro. A respeito da relação exotópica, Silva (2007, p. 163) lembra que essa implica “numa necessária troca enunciativa entre sujeitos, alijando a ideia de uma identidade fechada”, e que isso se converterá num espaço exclusivamente “para uma identidade relacional, na qual um somente assim se denomina por ocorrência do outro e vice-versa – certa dependência discursiva”.

Paulo Simões e o narrador de *Os cus de Judas* estão longe de apresentar um perfil fechado, uma identidade acabada. O protagonista de *Pessach: a travessia* busca, de maneira quase alucinada, uma nova forma de estar no mundo, de fazer a diferença por meio da literatura. A Ditadura recém-instalada e o que seria o princípio de uma resistência, são apenas os gatilhos para buscar essa “nova identidade”. Para obter tal recurso, Cony estabelece uma ponte entre passado e futuro, apontando semanticamente para a travessia que dá título à obra.

O passado está nos pais, judeus, perseguidos por Hitler que sentem, duas décadas depois, os efeitos dos horrores da Segunda Guerra sobre o seu povo. Principalmente em tempos de governo com “mãos de ferro”. O futuro está num engajamento filosófico e político da filha, Ana Maria, influenciada pelos pensamentos de Sartre e Beauvoir, que antecipam uma mulher independente, dona do seu corpo e do seu destino. Cony usa também Vera, uma outridade bastante afinada com o seu presente em crise - burguesa, engajada, em busca de um afeto e um projeto de futuro - para reafirmar e projetar uma espécie de futuro para Paulo Simões.

Destarte, o narrador de *Os cus de Judas*, por meio de um interlocutor imaginário - que posteriormente se converterá numa espécie de amante, passa por um “aprendizado da agonia”, tendo na família tradicional portuguesa a marca do passado, na esposa distante, o presente indefinido e na filha que ainda sequer pegou no colo, a perspectiva de tempos vindouros. Mas que tempos seriam esses? Se a Ditadura, assim como o sentimento expresso pelo anti-herói do romance, agoniza e não apresenta nenhuma perspectiva sólida para uma nação que “desaprendeu” caminhar com as próprias pernas, como projetar um futuro?

Aquele Portugal forte, colonizador, conquistador dos livros de história, agora se apresenta como folhas rotas de papel na memória e na identidade pessoal do narrador. Fonseca (2015, p. 81) revela que os “sobretons presentes na obra de António

Lobo Antunes revelam muito da imagem de si do povo português, das identidades, individual e nacional, tão imiscuídas ao longo dos deslocamentos identitários sofridos pelo povo lusitano”. É na observação, análise e interpretação destes sobretons autobiográficos e dialógicos que não só o narrador amadurece, como o leitor-interlocutor pode delinear uma perspectiva - sombria, é verdade - de futuro.

Em ambos romances estudados tem-se o que Bakhtin (1988, p. 47) define como uma confrontação entre interior e exterior, entre passado e futuro, entre outridade e identidade. Tanto em *Pessach: a travessia* como em *Os cus de Judas*, romances que usam a narrativa de si, verifica-se que a afetividade determina a aproximação que se tem do mundo possível veiculado na autobiografia, na sua confrontação com o mundo real. Assim, por meio das vozes que sobressaem nas narrativas é que se estabelece a relação dialógica das outras várias consciências que emergem e imergem no texto. Para o teórico russo, “esse movimento é a própria confrontação rememorativa entre o que ‘seu herói’ era e o que ele se tornou no seu relato, é a confrontação imaginária do ‘si mesmo’ com outro”. É o que acontece quando Paulo Simões, já engajado na luta contra a Ditadura, vê as pessoas andando na rua passivamente e enuncia:

Ando pelas ruas e descubro que estou odiando aquela cidade, aquela gente comportada e vestida que vai para os escritórios, para as repartições, para os cinemas. [...] Aquela gente com ideias assentadas e tranquilas nas cabeças penteadas e dignas é justamente a humanidade de meus romances. Sou cúmplice daquela humanidade, cúmplice e escravo ao mesmo tempo[...] (CONY, 1999, p. 250)

Essa enunciação de Paulo Simões revela o quanto ele já está desassociado da realidade em que estava inserido no começo da narrativa. Não se enxergar mais no seu tempo e no seu espaço é a outridade exercendo a mesmidade, para usarmos os conceitos de choques identitários e culturais de Hall (2006). Processo semelhante acontece quando narrador em *Os cus de Judas*, ao ver de perto a banalização do mal e a morte absurda da guerra, se sente uma espécie de morto-vivo. Ele já era mesmo o novo homem que a propaganda oficial tinha prometido quando o enviou ao campo de batalha. Tanto que no presente da enunciação, quando está a caminho de Angola a serviço da Ditadura de Salazar, não mais se reconhece, e voltando ao passado confronta a si mesmo dizendo:

De facto e consoante ás profecias da família, tornara-me um homem: uma espécie de avidez triste e cínica, feita de desesperança cúpida, de egoísmo, e da pressa de esconder de mim próprio, tinha substituído para sempre o prazer da alegria infantil, do riso sem reservas nem subentendidos, embalsamado de pureza, e que me parece escutar, sabe? de tempos em tempos, à noite, ao voltar

pra casa, numa rua deserta, ecoando nas minhas costas numa cascata de troça.  
(ANTUNES, 2003, p.33)

O confronto desse eu consigo mesmo marcado pelos solilóquios acima, revela um jogo com o leitor, no sentido de transformá-lo em cúmplice da e na obra, assim como faz Machado de Assis, por exemplo. Identificar-se consigo mesmo na adversidade é entrar num eu em processo de reconhecer-se. Esse é quem prevalece nas superfícies textuais. Nunca acabado, pronto, resultado de um discurso do autor. Paulo Simões vê nos seus quarenta anos o auge da sua crise identitária e criativa. O processo descritivo que marca os dois primeiros capítulos funciona como um jogo com o leitor, mergulhando e dialogando com ele, ao longo da configuração espacial do romance. Um desses momentos acontece no espelho quando enxerga não só sua cara, mas todos os seus atravessamentos que irão ser determinantes na constituição da travessia que será narrada. Em suas palavras:

De qualquer forma é sempre um estranho que vejo no espelho. Não me admira nem me maltrata o fato de os outros me julgarem cínico ou hipócrita: têm suas razões. A cara é mais ou menos indecifrável, sinto nela, misturadas e diluídas, as minhas origens evidentes ou clandestinas: o olhar de cigano, o nariz de judeu. (CONY, 1999, p. 16)

Em *Os cus de Judas* é no outro que Lobo Antunes centra a sua narrativa. Falar de si é também seduzir essa outridade para justificar todos os conflitos em reconhecer sua própria identidade. Silva (2012), lembra que nesse jogo de tensão entre narrador e narratário (ou interlocutor) o movimento “de um retorno do eu sobre si mesmo, transporta a noção de autoconsciência para o espaço da representação”. Espaço no qual ele não corresponde ao olhar do outro nem de si mesmo, mas cria uma identificação imaginária de certo olhar sobre esse outro. “Logo, as alteridades constitutivas ou representadas se apresentam pela singularidade dos sujeitos e não pela diferença entre eles, caracterizando a sua insubstituibilidade no lugar que ocupam” (SILVA, 2012, p. 34).

Vivenciar o inenarrável. Este parece, pois, ser o dilema dos autores contemporâneos, especialmente aqueles que emergem suas narrativas após ou durante períodos de trauma. Diante dos mais diferentes espaços e das maiores adversidades emocionais, reconhecer-se a si mesmo no outro e transpor para uma narrativa os cheiros, sons, cores e angústias constitui-se numa espécie de necessidade para o autor que propõe uma releitura histórica, por meio das autobiografias ficcionalizadas ou dos memoriais.

“Quando termina a escrita de um trauma? Quantos anos são necessários para que um fato traumático se incorpore à memória social sem machucar nem banalizar?” As

perguntas angustiadas formuladas por Kehl (2014, p. 15) indicam como todo o tipo de violência - tortura, morte, censura - precisavam ser trazidos à tona para que se entendesse um pouco mais as práticas das Ditaduras. Calar a vida intelectual e influenciadora, por meio de todo o tipo de proibições, foi prática comum nas Ditaduras de Brasil e Portugal. A Literatura talvez tenha sido a última a sentir esse tipo de repressão, mas a censura também chegou a ela.

É fato, porém, que os romances elencados para a presente Dissertação não chegaram a ser vítimas dos rigores censórios. Porém, o autor de *Pessach: a travessia* é enfático em afirmar que se tentasse publicar seu romance dois anos depois certamente teria problemas com a censura. Foi até mais além e afirmou: “Não há dúvida que meu romance seria proibido. Nele eu proponho que se pegue em armas para combater a Ditadura, assim como eu tinha transformado minha máquina de escrever numa metralhadora contra a quartelada de primeiro de abril” (CONY, 2016).

Mesmo o próprio Cony admitindo que Paulo Simões é uma espécie de alter-ego seu, *Pessach: a travessia* não deve ser considerado como uma biografia no sentido preciso do termo. Porém, a presença do autor e o diálogo quase direto com o narratário, espelha não só o retrato daquele período como a própria situação do fazer literário. *Os cus de Judas*, por esse viés, estabelece mais um ponto de conexão com a narrativa de Carlos Heitor Cony. Mesmo não havendo uma enunciação explícita de que ali ocorre uma narrativa autobiográfica, o narrador do romance de Lobo Antunes também revela esse diálogo direto com seu narratário. No Capítulo S, introduz uma interlocutora, mas logo se distancia dela e retoma o diálogo anterior.

A grande marca nas obras antunianas é a memória. Carlos Heitor Cony também tem na memória e no resgate da História - especialmente a partir da década de 1960 - a leitura de páginas da história que pensaram ter arrancado. Nas suas narrativas autobiográficas ou semificcionalizadas emergem essa consciência de quem estava lá e aponta agora, como farol, em várias direções. Cony para o futuro, Antunes para o passado. Ainda assim estabelecem muito contato: uma como resistência; outra como narrativa memorialística.

Cony usa da sua resistência literária para traçar um perfil complexo da sociedade brasileira e das constantes crises políticas, sociais e econômicas que se abateram sobre o nosso país, especialmente a partir de 1961. Não por acaso, ele foi biógrafo oficial do ex-presidente JK, o que fez dele um leitor privilegiado dos acontecimentos, após a saída do “presidente bossa-nova” do poder. A sociedade burguesa que desfrutou do progresso da

industrialização nos anos da construção de Brasília e os falsos moralistas que predominavam no governo, nas igrejas, nas artes e na política aparecem com frequência em suas narrativas. A memória do narrador - normalmente uma espécie de alter-ego do autor - é o fio que conduz, expõe, fere. Mas também procura fazer pensar e tira o leitor da sua zona de conforto.

Hutcheon (1991) aponta que existem dois tipos essenciais de metaficção. A explicitamente narcisista e a implicitamente narcisista. As autobiografias são o primeiro o caso. No entanto, esse não chega a ser o caso de António Lobo Antunes. O registro de suas falas não é um exercício de egolatria, pois seus textos revelam-se auto reflexivos, mas não inconscientes. Lúcidos, apontam caminhos, dialogam com os leitores, questionam a história.

Ao iluminar a história sob dois pontos distintos - de quem vê o que há de vir, no caso de Cony, e de quem avalia o próprio passado, caso de Lobo Antunes - os dois romances por nós estudado radicalizaram-se politicamente. Os romances brasileiros enquanto uma resistência explícita - no poderia ser explicitado - à Ditadura; os portugueses propondo uma releitura crítica do que tinha sido os anos dos Governos Salazar e Marcelo Caetano.

No entanto, essa transição não foi tão suave, mesmo no plano inconsciente, por parte dos autores da época. Fazer a travessia e assumir os amassamentos políticos e culturais, exigia a necessidade de mudança. No romance de Cony, o narrador enfrenta isso de maneira difícil, pois teria necessariamente que abandonar completamente o passado, que ainda trazia algum tipo de lembrança boa, para buscar um caminho alternativo que trouxesse um novo significado, especialmente naquele período inicial de castração das liberdades. Ou contar com amigos mais lúcidos do seu tempo que provocassem o chacoalhar necessário para iniciar a transição.

Em Lobo Antunes estes amigos lúcidos aparecem nos livros, nas lembranças dos bancos escolares, nos primeiros contatos com a juventude socialista que permitiram que mesmo antes da guerra, o narrador fosse um crítico de sua realidade política.

A realidade é completamente distinta da ficção e quando se tem que mudá-las, o problema é saber como. Tal dilema é vivido por Paulo Simões, que se desdobra entre engajar-se politicamente ou buscar um tema ideal para um romance tradicional. Engajar-se indica mudar, comprometer-se, inovar.

Franco (1998), por sua vez, ressalta que essa dúvida não deve ser vista como sendo exclusivamente do narrador-personagem de *Pessach: a travessia*. Boa parte dos

autores desse período vivia drama semelhante. Tornar-se um autor politicamente alinhado com o discurso da oposição e sair da literatura tradicional ou manter o conservadorismo, as fórmulas prontas e desfrutar das benesses do novo governo era um dilema dos autores à época.

No caso do personagem de *Os cus de Judas*, a sensação de engajamento é total, ainda que a guerra o tenha destruído e fragmentado. No seu compromisso com a resistência e no seu processo de autorreflexão vê-se transformado, mas identifica no lugar de onde saiu uma instituição que ajuda a manutenção do discurso ditatorial. Entende na própria pele como funcionam os aparelhos ideológicos e repressivos do estado, para usarmos a denominação althusseriana, e, como estes, tem uma fixação em deixar o passado incólume e o futuro bem engessado. Na sua transformação agônica, vê como família, igreja, casamentos e escolas balizam e servem de pilares para discursos que justificam barbáries, como as guerras e os genocídios que tanto se vê na história.

Ao apontar para o passado, o narrador propõe a reflexão sobre como a ditadura cerceia o senso crítico e a idiosincrasia apresentando receitas prontas de modos de vida, atitudes típicas do conservadorismo lusitano, como se vê em:

Entenda-me: sou homem de um país estreito e velho, de uma cidade afogada de casas que multiplicam e reflectem umas às outras nas frontarias de azulejo e nos ovais dos lagos, e a ilusão de espaço que aqui conheço , porque o céu é feito de pombos próximos [...] Nasci e cresci num universo de croché, croché da tia-avó e croché manuelino, filigranaram-me a cabeça na infância, habituaram-me à pequenez do bibelot, proibiram-me o canto nono de Os Lusíadas e ensinaram-me desde sempre a acenar o lenço em lugar de partir. Policiaram-me o espírito em suma e reduziram-me a geografia aos problemas dos fusos, a cálculos horários de amanuense cuja caravela de aportar às Índias se metamorfoseou numa mesa fórmica com esponja em cima para molhar os selos e a língua. (ANTUNES, 2003, p. 36-37)

A ideia de uma liberdade, no sentido mais amplo dessa palavra, foi a tônica da literatura especialmente produzida nos tumultuados anos 1960-1970. No entanto, e isso não era nada estranho, todos esses discursos de liberdade confluíam, de alguma forma, para um diálogo direto com a Literatura de Testemunho dos sobreviventes do Holocausto. Sobreviver aos Campos de Concentração e transformar isso em registro histórico e literário foi uma forma que os judeus encontraram de perpetuar sua memória, não permitindo que aqueles horrores caíssem no esquecimento.

Processo mais ou menos semelhante fazem aqueles que transformam a narrativa do eu em arquivo vivo da literatura em períodos da Ditadura, apontam Franco (1998) e Figueiredo (2017). Nos anos 1970, especialmente, usar a imagem de um judeu assimilado

aparecerá várias vezes em diversos romances. Não pela identificação ideológica, mas sim pelo reconhecimento da opressão com que tiveram que lidar para afirmar sua identidade, e, além disso, pela própria capacidade histórica do povo judeu de superar as adversidades para se afirmar enquanto nação.

Uma das imagens mais ricas desse personagem aparece no romance *A Festa*, de Ivan Ângelo. Ali um judeu refratário é também o personagem de um escritor que, em confronto consigo mesmo, em determinado momento rascunha, numa espécie de desabafo e monólogo interior:

Anotações do escritor: O judeu refratário. Escrever como se fosse um relatório de um contundente campo de concentração contando as tentativas de eliminar um dos prisioneiros. Tenta gás, forno, nada dá certo. Bota o judeu vivo dentro do crematório, junto com os outros, todos mortos, e o judeu sai de lá de dentro com os mesmos olhos fixos, alucinados. Mas não fala nada, não protesta. Tentam matá-lo a tiro; ele sangra aos poucos, durante dias, sangra até as feridas cicatrizarem - inclusive no coração - e não morre. Com a baioneta, a mesma coisa. Mostrar o nazismo, a tortura, a opressão, a violência física. O nazismo aí é um símbolo, e o judeu refratário representa aquilo que nenhuma opressão consegue destruir no homem. (ÂNGELO, 1976, p.110)

Este judeu refratário criado por Ângelo é, de certa forma, uma metáfora para representar os personagens e os discursos das narrativas de si como resistência à Ditadura. Ao enunciar esse eu perdido numa realidade de opressão e de morte, os homens sangram até suas feridas cicatrizarem, como na imagem construída por Ângelo. Bovinamente não protestam, ou se o fazem, usam de metáforas que nem sempre são assimiladas. Saem, no entanto, da sua zona de conforto pessoal e fazem da sua escrita uma arma contra a tirania dos governos autoritários.

Falar de si neste período, é, portanto, - usando a metáfora acima -, sangrar sem perder a essência do que nenhum regime autoritário consegue destruir: a capacidade de pensar e resistir. Parafraseando Figueiredo (2017), escrever romances e relatos autobiográficos que falem das Ditaduras é uma forma de trazer à força o passado, de maneira viva. Se toda literatura traz em seu bojo um valor de registro de uma época e uma postura refratária ao seu tempo, as narrativas - ficcionais ou autobiográficas - que tematizam “[...] os grandes desastres do século XX têm um forte caráter de testemunho” (FIGUEIREDO, 2017, p. 41).

O DIP (poder censório brasileiro que foi iniciado no Governo Vargas proporcionou momentos de perseguição artística e cultural no Regime Militar) aqui e o PIDE, em Portugal, provocaram um verdadeiro turbilhão na arte e na cultura dos dois países. Uma das estratégias para driblar os rigores impostos por estes, foi registrar

alegoricamente as experiências pessoais e tirar um pouco da aura que a arte e a literatura sempre tiveram. Às artes coube a missão de descer do palco e nivelar-se socialmente ao público; à literatura sair do seu castelo de sonhos e fantasias e retomar uma de suas essências: instrumento de reflexão e análise social, fazendo-se, assim, engajada.

Falar de si deveria, portanto, ser visto como uma forma benéfica de como a literatura exerceu sua atividade social e política, especialmente nos anos 1960-1970. No entanto, alguns setores da crítica e mesmo parte da academia viram com maus olhos essa opção estética. Hutcheon (1991) e Sussekind (1985) entendem que o falar de si acabou revelando um verdadeiro narcisismo do autor, que algumas vezes apresentava uma postura de dono da verdade. No entanto, ao mergulhar nas narrativas de si contemporâneas, veremos que estes são poucos casos, constituindo-se em exceções à regra.

Quando se vê em *Os cus de Judas* o narrador desabafar: “Como é que tu vai aguentar em Lisboa depois de os cus de Judas?” (Antunes, 2003, p. 229), tem-se que refletir sobre a miséria, a fome, os desmandos com que os governos ditatoriais exercem e subjagam o povo. Presenciar a morte, ver a vida ser banalizada em torno de um ideal no qual não se acredita, parece confrontar ainda mais quem que perdeu sua juventude nos campos de batalha, mesmo que esse governo insistisse que ia transformar em homens de verdade e que cumpririam seu dever para com a pátria.

Falar de si, pois, não deve ser visto como um exercício de egolatria, mas sim como uma forma de denunciar atrocidades experienciadas, a fim de se evitar que tais eventos se repitam. Santiago (1992, p. 50) lembra, por exemplo, que “Graciliano Ramos não deixou de escrever anos depois *Memórias do Cárcere*, embora tenha sofrido horrores na prisão do Estado Novo”. Só a partir daí que os estudos culturais e principalmente a literatura puderam descortinar e “enriquecer com uma descrição impiedosa e uma análise fria das arbitrariedades da repressão e com um depoimento pessoal avassalador sobre o inferno dos subterrâneos carcerários”. E principalmente por meio desse quase inenarrável “sofrimento físico e moral de um homem e pela persistência política e intelectual de um artista, [que] podemos conhecer melhor os caminhos do poder autoritário no Brasil”.

Entretanto, aqui é relevante questionar: Se é por meio do sofrimento físico e moral que compreendemos melhor alguns dos nossos processos históricos, por que não se reler a história por meio de narrativas de si? Por que não compreender as autobiografias e até mesmo os romances semificcionalizados como uma prática de resistência literária aos

regimes autoritários e castradores das liberdades e dos direitos mais essenciais do ser humano?

Não há relato suficiente que seja capaz de esgotar a dor pela qual uma pessoa passou. Figueiredo (2017) sustenta não ser possível precisar temporalmente nem quantas obras serão necessárias vir a público para, ao menos, minimizar os efeitos das violências que as ditaduras provocaram nas pessoas e no país. Portugal não foi exceção. Praticamente não se viveu democracia em terras lusitanas no século XX. Ainda que se soubesse à boca miúda dos horrores que o Governo de Salazar estava praticando contra seus opositores, estes setores - aliados de primeira hora - escondiam ou negavam peremptoriamente tais práticas.

Coube, acrescenta Gomes (1993), a alguns artistas e especialmente aos romancistas contemporâneos, revelar tudo o que essa instituição, idealizada por Salazar, fez com seus opositores. Não raro, as denúncias eram feitas por meio de longos monólogos interiores que enunciavam a angústia dos autores nesse período. Encontrar-se consigo era uma forma de manter a menor esperança de que o leitor pudesse ampliar sua noção de realidade. Falar de si como alguém que também viveu os horrores da Ditadura, ainda que distantes, mostrando os absurdos do governo de Salazar, era uma forma de confrontar-se e enfrentar o próprio sistema. Isso era também um processo difícil e doloroso, assim como é viver uma realidade de guerra, censura, tortura e morte.

Lobo Antunes foi um pintor dessa verdadeira Guernica<sup>11</sup> lusitana. Isso se vê, por exemplo, num dos vários momentos em que os absurdos do momento político são denunciados em *Os cus de Judas*, como nos é revelado neste trecho:

Éramos peixes, somos peixes, fomos sempre peixes, equilibrados entre duas águas na busca de um compromisso impossível entre a inconformidade e a resignação, nascidos sob o signo da Mocidade Portuguesa e do seu patriotismo veemente e estúpido de pacotilha, alimentados culturalmente pelo ramal da Beira Baixa, os rios de Moçambique e as serras do sistema Galaico- Duriense, espiados pelos olhos ferozes da PIDE, condenados ao consumo de jornais que a censura reduzia a louvores melancólicos ao relento de sacristia de província do Estado Novo, e jogados por fim na violência paranoica da guerra, ao som de marchas guerreiras e dos discursos heróicos dos que ficavam em Lisboa, combatendo, combatendo corajosamente o comunismo nos grupos de casais do prior, enquanto nós, os peixes, morríamos nos cus de Judas uns após os outros [...].(ANTUNES, 2003, p. 122-123)

---

<sup>11</sup> Referência à tela de Picasso que retrata os horrores vividos na cidade homônima espanhola na Guerra Civil Espanhola, durante o regime de Francisco Franco que governou com “mão pesada” a Espanha tendo, inclusive, fuzilado o poeta Garcia Lorca, célebre opositor ao seu regime.

Esse processo quase catártico do falar de si é uma espécie de fuga e de “grito de socorro” de um tempo passado para um tempo futuro. Franco (1998, p. 191-192), por exemplo, lembra que o recurso dos monólogos interiores nos romances produzidos nas décadas de 1960-1970 “se adequa com perfeição à necessidade de a narração se configurar o refúgio do personagem como alguém que está socialmente acuado”. Paulo Simões e o narrador de *Os cus de Judas* configuram bem esse personagem acuado. O de Cony por um conflito profundo da sua identidade e da sua trajetória enquanto autor e homem. O de Lobo Antunes mergulhado na guerra e nas reminiscências praticamente não vê mais saída nem para ele, nem para possíveis romances que venha a escrever. É o que se vê, por exemplo, na seguinte passagem:

Porque sempre tive isolado, Sofia, durante a escola, o liceu, a Faculdade, o hospital, o casamento, isolado com os meus livros e os meus poemas pretensiosos e vulgares, a ânsia de escrever, o torturante pânico de não ser capaz, de não lograr traduzir em palavras o que me apetecia berrar aos ouvidos dos outros e que era Estou aqui, Reparem em mim que estou aqui, Oçam-me até no meu silêncio e compreendam, mas não se pode compreender [...]. (ANTUNES, 2003, p. 187-188)

E que de alguma forma dialoga com o pensamento de Paulo Simões sobre a sua escrita e sua identidade judaica, como aqui:

Em lugar algum de minha memória ou de minha carne ficaram vestígios daquele romance iniciado fazia tanto tempo. Havia o plano, que anualmente adia, de escrever uma paráfrase, mais ou menos épica sobre o êxodo do povo hebreu, a geração que preferiu a fome e a morte no deserto a continuar escrava. O assunto está em mim, há muito, mas não me lembrava de ter escrito nada. (CONY, 1999, P. 75-76)

Repensar o passado, entendê-lo, ressignificá-lo. Eis algumas das motivações que conduzem o escritor a produzir narrativas em torno de si. Expor, sem preocupações aparentes, seus atravessamentos, suas angústias e suas transformações, revelando-se um ser cada vez mais fragmentado. Lidar com eventos pretéritos para entender-se melhor e, com isso, propor novos caminhos para a literatura, acabou se constituindo num grande desafio para os autores que se propuseram serem vozes de resistência às Ditaduras. Afinal, como revela a autora canadense Régine Robin, (*apud* Figueiredo, 2017, p. 41) o passado “é também uma força que nos habita e estrutura involuntariamente, inconscientemente, o tecido com qual somos feitos”, pois ele está sempre aberto a novas leituras e interpretações.

A narrativa não se rende ao tempo e mesmo depois de muitas décadas ela “conserva a sua força... e ainda é capaz de se desenvolver” aponta Benjamin (2003,

p.204). A perenidade do tempo não cicatriza o vivido e dá ao fato narrado, às vezes, a verdadeira dimensão do acontecido, ainda que em tempos pretéritos.

Nunes (1988, p. 69) aponta que a narratividade assinala “ a distância dos fatos históricos em relação ao aqui e agora que caracteriza qualquer acontecimento quando narrado”, nas obras ou nos textos literários dramáticos ou narrativos fazendo com que a noção de tempo seja “ inseparável do mundo imaginário, projetado, acompanhando o estatuto irreal dos seres, objetos e situações”. No falar de si, essa noção de temporalidade abreviada se acentua, conclui.

Não poucas vezes, o falar de si apareceu na literatura com uma forma de semi ou de autoficcionalidade. E a autoficção é para autores como Figueiredo (2017, p.116), por exemplo uma “mistura de ficção de autorreferencialidade”. A mistura destes elementos é que faz com que a narrativa de si seja dialógica e seduza o leitor.

Por este viés, vale relembrar o que pensa Fávero (1999, p. 50) acerca da noção de dialogismo e da força da palavra literária como forma de relação direta com o leitor. Para a autora: “[...] a palavra literária não pode ser tomada isoladamente, mas representa a ‘interseção de superfícies textuais’, o diálogo de diversas escrituras, isto é, a do contexto atual e a de contextos anteriores”. No falar de si, essa interseção pode ser significativamente redimensionada, dando à leitura a plurissignificação que caracteriza o interdiscurso e a interdiscursividade, considera.

Em Portugal parece haver certa unanimidade na questão que o memorialismo de autores contemporâneos - como é o caso de Lobo Antunes - foi decisivo para descortinar o passado salazarista. Lá, mesmo órgãos tradicionais como a academia portuguesa, rendem-se às evidências de que foi essa mistura de autorreferencialidade e narrativa ficcional que possibilitou às novas gerações a leitura privilegiada da história recente daquele país.

Por outro lado, ao se pensar o contexto histórico do Brasil atual, nestes tempos em que os eventos ocorridos nos vinte e um anos da Ditadura Militar parecem acenar seu retorno com força assustadora, talvez seja o momento de se dar mais espaços a estas narrativas. Com isso, por meio dessas experiências vivenciadas e narradas por esse eu fragmentado, podemos entender o processo de silenciamento que acompanha os regimes ditatoriais. Cony, que ocupou espaço significativo nos anos 1960-1970, pode ser novamente uma voz a combater o arbítrio de um novo regime autocrático. Livros como *Pessach: a travessia* e outros autorreferenciais podem ser revistos e, enfim, ocupar o seu lugar nos currículos da graduação em Letras, possibilitando novas leituras desses períodos

e, quiçá, ocupar, finalmente, seu lugar no cânone, pois como disse Antônio Callado (1993) - autor canonizado como romancista engajado de resistência à ditadura: “Não existe livro que retrate melhor a angústia do homem brasileiro no final dos anos 1960 do que *Pessach: a travessia*”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando começamos as pesquisas para o projeto de Mestrado, ainda no terceiro ano da graduação, pensávamos em algo que pudesse contribuir com os estudos literários. A partir do momento que fizemos as primeiras leituras acerca da Literatura de Testemunho e sua correspondência com a literatura produzida como forma de resistência à ditadura, tivemos a convicção que essa área seria árida, mas poderia proporcionar a pesquisa tão acalentada.

“Toda obra de arte, em suma, deve ser lida como um testemunho da barbárie”, decreta Seligmann-Silva (2003, p.12). Entendendo a literatura como a arte da palavra escrita, como definiu Aristóteles, podemos parafrasear o pensamento do crítico brasileiro dizendo que toda obra literária deve, na sua essência, testemunhar as barbáries do seu tempo. Isto foi o que nos motivou a delimitar o campo da pesquisa e buscar um paralelo entre as barbáries ocorridas nos Campos de Concentração na Segunda Guerra Mundial - e que motivaram aflorar os conceitos de Literatura de Testemunho - com os horrores vividos nas Ditaduras.

Após a leitura dos autores citados na presente Dissertação e de outros que, mesmo não fazendo parte do corpus da presente pesquisa forneceram um importante referencial teórico, podemos afirmar que é possível dizer que os relatos testemunhais dos sobreviventes de Campos de Concentração como Auschwitz e Treblinka, por exemplo, dialogam com as sensações dos sobreviventes às Ditaduras. Não, evidentemente, em relação a número de mortos e aos métodos adotados pelos nazistas, mas sim em relação ao trauma de ter sobrevivido a uma hecatombe.

O problema desse tipo de pesquisa, porém, é que não há muito interesse em estudos das duas ditaduras vividas pelo Brasil no século XX como também em investigações em torno dessa área. Eurídice Figueiredo (2017), por exemplo, é enfática em afirmar que a Literatura se torna um arquivo vivo acerca da Ditadura, ainda que se insista em tentar silenciar a memória daqueles que foram suas vítimas.

A falta de prática da memória como reconstrução do passado parece ser um traço comum no nosso país. Em Portugal, ao contrário, o fim da Ditadura de António Salazar - e mesmo o período em que o governo foi exercido por Marcelo Caetano - autores que foram considerados proscritos conseguiram iluminar bem o que aconteceu e até hoje produzem narrativas que dão novos significados ao passado recente lusitano. Lobo

Antunes, certamente, é um destes nomes. Como o período em que durou o salazarismo cruza com os seis anos de duração com a Segunda Guerra, as narrativas portuguesas dialogam ainda mais diretamente com o sentimento experienciado pelos sobreviventes dos Campos de Concentração. Até porque os “métodos científicos” dos nazistas e da PIDE eram bastante parecidos.

Pensar os períodos vividos como a demonstração do lado mais obscuro da mente humana, no qual a morte de milhões de pessoas se tornou algo banal, cotidiano, talvez só tenha sido possível graças à Literatura. Ao contrário do que decretou Adorno (2003), é possível escrever poesia após Auschwitz, ainda que seja uma poesia que sangre, que desnude as feridas e que seja, ao mesmo tempo, memória e resistência de um tempo que se insiste em apagar.

Tanto *Pessach: a travessia* quanto *Os cus de Judas* em algum momento de suas narrativas dialogam com o sentimento vivido e posteriormente testemunhado pela literatura, nos relatos dos sobreviventes. Paulo Simões é um judeu que precisa fazer uma travessia para encontrar-se consigo mesmo e lutar contra aqueles que cerceiam a liberdade de expressão e pensamento. Os “egípcios brasileiros” daquele momento histórico, como nos disse Cony fazendo uma analogia com a escravidão judaica. Lobo Antunes vê nos campos minados de Angola e no absurdo da Guerra Colonial, similaridades com os campos de concentração e muitas vezes se identifica com os prisioneiros daqueles lugares.

Ambos são sobreviventes do período de exceção que testemunharam. Ambos precisam atravessar seus “campos de concentração interior” para superar o trauma que a Ditadura - no seu começo ou durante parte da sua vida - lhes impôs. Ambos partilham do que Seligmann-Silva (2003, p. 8) define em como se encaixam os narradores de quem testemunha uma experiência traumática “no sentido de ‘sobreviver’, de ter-se passado por um evento-limite radical, passagem essa que foi também ‘atravessar’ a ‘morte’, que problematiza a relação entre a linguagem e o ‘real’”. Ambos precisam superar o luto que, de alguma maneira, testemunharam.

Paulo Simões renasce metaforicamente em *Pessach: a travessia*. O autor bom burguês, com uma carreira literária estável, mas com imensas inquietações pessoais e profissionais, necessitava dar um grito de liberdade para fazer da sua literatura, algo útil, algo que pudesse transformar a sociedade, como sugere o amigo Sílvio quando o convida a aderir a luta armada. Ele sabe o que acontece em torno de si, tem noção dos males que o regime militar já está trazendo a população, mas está acomodado na sua zona de conforto, ainda que reconheça a necessidade de fazer uma mudança estética e pessoal.

Simões é a síntese de boa parte dos escritores e intelectuais brasileiros daqueles dias, vaticinou Callado (1993), e Carlos Heitor Cony concorda com ele. Ainda que o regime militar não tivesse mostrado “sua cara mais feia, era evidente que a coisa iria piorar, como piorou com o AI-5”, salienta o autor de *Pessach: a travessia*. Nesse sentido é importante entender que o romance de Cony, assim como o de Callado, podem “iluminar” esse caminho obscuro e de terror que o Governo Militar impôs aos seus opositores, especialmente após a decretação do AI-5.

Quando o personagem de Cony busca um caminho novo, fazer sua travessia pessoal e identitária, tem que lidar com a sua rejeição à sua identidade judaica. Os pais, sobreviventes de Treblinka - o quarto pior campo de concentração nazista - vivem atemorizados num subúrbio carioca. Isto é motivo para Paulo Simon “sumir” e nascer Paulo Simões.

Mais uma vez temos explicitamente uma alusão à Segunda Guerra Mundial e aos relatos contundentes dos sobreviventes. Mais uma vez, a literatura produzida nos anos 1960 - no início de uma Ditadura - busca na realidade vivida pelos judeus uma forma de entender o novo momento histórico e lutar para que o horror não prevaleça novamente. O fato de Paulo Simões ter começado escrever um romance que falava do povo judeu e nos campos de treinamento da resistência, enquanto buscava um novo caminho para si e para sua produção literária, constitui-se não só num elemento intertextual como numa remissão proposital aos fatos ocorridos entre 1939-1945.

Para Cony, como já mencionado, a polissemia do título se dá tanto no caráter semântico e simbólico do *Pessach* judaico como naquele momento decisivo da política brasileira, era necessário passar por cima e fazer uma travessia, ao mesmo tempo, por mais ambíguo que isso pudesse parecer. Era necessário que tantos os autores - e o próprio fazer literário - superassem tudo e todos - assim como os judeus - para passarem por cima da dificuldade e atravessarem os caminhos monocráticos abandonando suas marcas. Assim como os judeus superaram o deserto até a terra prometida, e nessa travessia foram escritos os mandamentos que nortearam, e ainda norteiam, todo o povo judeu, pois era necessário atravessar a “ literatura que se produziu antigamente e que começou a amadurecer com o José Lins do Rego, Graciliano Ramos e outros e ao mesmo tempo tínhamos que fazer a travessia do momento político e assustador que o Brasil vinha passando” (CONY, 2016).

No entanto, e mesmo com alguns estudiosos reconhecendo que com esse romance, tem-se o início de um momento importante do nosso fazer literário nos últimos

cinquenta anos (o engajamento e a resistência à Ditadura Militar), setores da crítica e da academia não receberam com bons olhos o livro de Cony. O preconceito em relação ao autor como romancista, falou bem mais alto do que o valor de oposição que a narrativa demonstrava. Entre a metaliteratura em primeira pessoa produzida por Cony, optando pela narrativa encaixada, e a saga de Padre Nando que se transforma num guerrilheiro que defende com unhas e dentes a democracia, estes setores optaram por valorizar o segundo.

*Os cus de Judas* ajudou a mostrar não só as cicatrizes que provavelmente nunca fecharão, como revela que a guerra e a morte banalizada transformam o caráter e fragmenta a identidade de quem a vive. O romance de Lobo Antunes causa mais espanto quando se considera que quem enuncia tudo ali é alguém que fala como colonizador e não como colonizado. No entanto, esse eu que traduz os sentimentos daqueles jovens que não pactuavam com a mentalidade do governo e viam no campo de batalha situação análoga aos Campos de Concentração.

É aí talvez que esteja o maior mérito de *Os cus de Judas*: dar ao narrador, mesmo diante dos horrores experienciados e do choque de culturas e identidades, um caráter eminentemente humano. Quem enuncia, na solidão do campo de batalha, entre conflitos ideológicos, identitários e afetivos, busca, por meio da memória reencontrar-se consigo mesmo. No desabafo, na mesa de um bar, revela o seu aprendizado da agonia e questiona não só sua existência, mas essencialmente os desmandos de Salazar.

Note-se que foi após o final de uma das Ditaduras mais longas do século XX é que a literatura teve espaço para registrar melhor o que foi aquele período. É comum, em narrativas produzidas hoje, em pleno século XXI, remeterem ao processo agônico e ao estado de melancolia absurda que o povo português vivia nos anos em que Salazar era presidente e que a democracia, assim como os jovens que lutavam no campo de batalha em África, agonizavam.

Um traço que grandes autores lusitanos trazem para falar desse momento histórico, talvez influenciado por autores como Lobo Antunes, seja o recurso da memória e do falar de si para mostrar como foram os anos salazaristas. O falar de si, no entanto, não deve ser visto como um exercício de egolatria ou como uma enunciação pronta de um “eu” que pretende ser centro e “dono da verdade”.

Na realidade, no falar de si - tanto em Lobo Antunes como em Cony - há uma provocação e uma necessidade de cumplicidade com o leitor que se converte num interlocutor. Esse “eu” que anuncia suas angústias e/ou agonias está longe de estar pronto

ou de ter a objetividade do realismo. Nesse falar de si, está o encontrar-se consigo mesmo, com o despir-se dos valores comuns e fazer com que o enunciador se dilua a cada página do romance. Ou como confessou Lobo Antunes a Ana Paula Arnaut (2012) é necessário que a nossa “coesão interior vá perdendo gradualmente o sentido que não possui e, todavia, lhe dávamos, para que outra ordem nasça desse choque, pode ser que amargo mas inevitável” (ARNAUT, 2012, p. 114).

No entanto, esse falar de si só se tornará forma de engajamento e resistência na Literatura Brasileira a partir dos mesmos anos 1970 que iluminam a trajetória de *Os cus de Judas*. Isso de alguma maneira embotou um mergulho maior nas obras produzidas nos anos 1960 e que tinham uma narrativa em torno de si. Com isso, muitos autores como Carlos Heitor Cony deixaram de ter suas obras valorizadas ou mesmo estudadas, visto que a crítica e alguns setores da academia não viam com bons olhos a narrativa centrada num “eu” para impor luta contra o militarismo em 1964.

Mesmo com uma parte dos estudiosos ainda nutrindo preconceitos em relação ao autor de Pessach: a travessia, não há como negar que a guinada de Paulo Simões tem importância crucial para os estudos literários que se debruçam em estudar a resistência literária à Ditadura. Como o recurso da memória em Lobo Antunes, o discurso de resistência em Carlos Heitor Cony são formas de libertar a narrativa aprisionada num Campo de Concentração chamado Regime Militar. Se o autor português promove um aprendizado na agonia, iluminando os tempos pretéritos portugueses, o autor de Pessach: a travessia, como um farol, revela o que poderia ter sido - e de fato foi-os anos de militarismo.

Tão importante quanto as intertextualidades expressas nos dois romances é a interdiscursividade que é enunciada a partir desse “mosaico de citações” definido por Kristeva (1974). De maneiras próprias, Lobo Antunes e Cony fazem da memória o recurso para produzir um discurso metafórico e alegórico que permita se entender melhor os anos 1960-1970 e as Ditaduras que assolaram Brasil-Portugal.

Falar de si é uma forma de superar as tragédias que marcaram uma existência em que a liberdade foi cerceada e a cidadania sequestrada. Superar o luto e os traumas que foram vividos em períodos de autocracia e de silenciamento das vozes opositoras, parece ser o grande objetivo de quem se propõe reler a história por meio de subjetividades literárias. Especialmente as autobiográficas ou romances autoficcionais nas quais se inserem este “eu” fragmentado pela violência dos tempos modernos e atravessado pelos

choques ideológicos e identitários que marcaram o século XX e estas primeiras décadas do século XXI.

O homem que emerge dessas narrativas em torno de si não é e nunca mais será um ser inteiro como antes. Permanecerá fragmentado e cada vez mais resultado dos “amassamentos” ideológicos, sociais, culturais. De certa forma corrobora o que Jameson (1997) defende, ao dizer que a chamada pós-modernidade fará com o homem vivenciar uma nova realidade, ou seja um período de fragmentação, de supervalorização da individualidade, de uma nova forma realista de ver o social, de uma cultura engajada à esquerda na qual as intertextualidades e as paródias expressem esse novo descontínuo, múltiplo e sem qualquer noção de coletividade. Para isso é necessário derrubar barreiras não só em relação a esse homem irremediavelmente estilhaçado como em relação às narrativas que falam de si.

Há, dessa maneira que se superar os pré-conceitos e os valores já cristalizados na “torre de cristal” dos nossos paradigmas, para - da mesma forma que quem se fez resistência por meio da literatura - superarmos nossa realidade cíclica que insiste em trazer estes dias para os tempos atuais. Só passando por cima da nossa espécie de luto, poderemos perceber melhor a história a partir dos recursos sêmicos dos quais a literatura é capaz de produzir.

Agora, quando traçamos algumas linhas gerais do que podem ser as considerações finais da presente Dissertação, fica-nos a sensação de que quanto mais mergulhamos no referencial teórico e travamos contato com toda forma de literatura de resistência, percebemos que ainda há um longo caminho a ser percorrido para quem pretende pesquisá-la. O caminho está aberto e mesmo sendo denso ele acaba se revelando bastante generoso no que tange às perspectivas que são desnudadas diante da realidade experienciada nas Ditaduras.

Cabe-nos, enquanto pesquisadores dos estudos literários, trazer estas realidades à tona e mostrar como a literatura fez bem essa travessia para criar consciência crítica e reflexiva do/no leitor. Passa a ser uma espécie de dever falar da Ditadura e mostrar como a literatura foi e é arquivo vivo destes períodos em que as noções mais básicas de cidadania foram sequestradas em nome de ideologia que visava apenas os interesses dos poderosos e longe do clamor das ruas.

“Escrever hoje sobre os romances e relatos (auto) biográficos que tratam da Ditadura é forçosamente rever e pensar o passado”, ensina Figueiredo (2017, p. 41). Portanto, ao fazer da literatura uma leitora privilegiada das semiologias da história,

estamos, de alguma forma, superando a sensação de luto e levando a literatura e a própria sociedade a um patamar mais elevado.

## REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura, História e Política**: Literaturas de Língua Portuguesa no Século XX. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003.

AÍNSA, Fernando. La nueva novela histórica latinoamericana. **Revista Plural**. 240, p. 82-85 abr. 1991.

ALENCAR, José. **A pata da Gazela**. São Paulo: Ática, 1991.

ALEXANDRE, Manuel; CARAPINHA, Rogério; NEVES, Dias (coord.). **PIDE, a história da repressão**. 3.<sup>a</sup> ed., Fundão: Jornal do Fundão, 1974.

ÂNGELO, Ivan. **A festa**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

ANTUNES, Antonio Lobo. **Os cus de Judas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

ARFUCH, Leonor. **El espacio biográfico**. Dilemas de la subjetividad contemporánea. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2002.

ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes**. Lisboa: Edições 70, 2009.

ARRIGUCCI, Davi Jr. **Achados e perdidos**: Ensaios de crítica. São Paulo: Ed. Polis, 1979.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARROS, Deusa C. **Memória e História na ficção de Carlos Heitor Cony**: um estudo dos romances Pessach: a travessia e Romance sem Palavras. (Dissertação de Mestrado). Goiânia (GO): Universidade Federal de Goiás, 2003.

BARROS, Diana L. P., FIORIN, José L. Dialogismo, **Polifonia e Intertextualidade**. São Paulo: EDUSP -Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

BARTHES, Roland. A morte do autor, in **O rumor da língua**. Trad. Sérgio Luis Barros. Lisboa, Portugal: Edições 70, 6 ed. 2004.

BAUMANN, Zygmunt. **O mal estar da pós-modernidade**. 4 ed. Trad: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da Cultura. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

- \_\_\_\_\_. **Os pensadores**. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BERND, Zilá. **Literatura e Identidade Nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.
- BETTO, Frei. **Batismo de Sangue: Guerrilha e morte de Carlos Marighella**. 14 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- BÍBLIA, Português. **A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 2009.
- CALLADO, Antônio. **Dois livros que sairão da prisão**. Folha de S. Paulo. 4 abr. 1993.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- CARPEAUX, Otto Maria. **A travessia de Cony**. Jornal do Brasil, Suplemento do Livro, 15 jul. 1967.
- \_\_\_\_\_. **A direita e a esquerda de um romancista fiel a si mesmo**. O Globo, Segundo Caderno, 23 mar. 1997.
- CASTRO, Rui. Quase. Folha Ilustrada. **Folha de São Paulo**, 14/2/1993.
- CELLA, Tathiana N., MELO, Claudio A. O recurso da memória em Pessach: a travessia, de Carlos Heitor Cony, in. **Revista Literatura em Debate**, v. 10, n. 18, p. 201-221. URI – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai: Frederico Westphalen- RS, 2016.
- CONY, Carlos Heitor. **Entrevista concedida a Eduardo Baccarin-Costa em 16.ago.2016**. Rio de Janeiro, RJ.
- \_\_\_\_\_. **O ato e o fato: O som e a fúria das crônicas contra o Golpe de 1964**. 3 ed. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2004.
- \_\_\_\_\_. **O ventre**. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Pessach: a travessia**. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- COSTA, Jorge M. A. G. **Para um estudo da memória e identidade portuguesas com António Lobo Antunes**. (Tese de Doutorado). Universidade Católica Portuguesa: Beiras, Portugal. 2013.
- CROSSARIOL, Isabelita Maria. **Identidades em questão em Os cus de Judas, de António lobo Antunes**, 2010. Disponível em: <[http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vertentes/v.%2019%20n.%201/Isabelita\\_Crosariol.pdf](http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vertentes/v.%2019%20n.%201/Isabelita_Crosariol.pdf)>. Acesso em 28. ago. 2017. p. 16-30

CYTRYNOWICZ, Roney. **O silêncio do sobrevivente: diálogo e rupturas entre memória e história do holocausto**, in SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2003. p. 103-128

DALCASTAGNÉ, Regina. **O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: Editora UnB, 1996.

DICIONÁRIO INFOPÉDIA DA LÍNGUA PORTUGUESA. Porto: Porto Editora, 2003-2019. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/transformação>. acesso em 2.fev. 2019.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Trad. Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ESTEVES, Antônio. **O romance histórico brasileiro contemporâneo. (1975-2000)**. São Paulo: EDUNESP, 2010.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. **Revista Itinerários**. Araraquara. n.40, p.45-60, jan-jun. 2015.

FÁVERO, Leonor L. “Paródia e dialogismo”, in BARROS, Diana L. P., FIORIN, José L. **Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade**. São Paulo: EDUSP -Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p.36-55.

FERNANDES, Alexandre C. Antônio Lobo Antunes: a obra, a escrita dilacerada, e a (pós) modernidade. **Revista Travessias**, vol.1, n.03, p. 1-9. Cascavel: Unioeste, 2009.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7letras editora, 2017.

FIORIN, José L. “Polifonia textual e discursiva”, in BARROS, Diana L. P., FIORIN, José L. **Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade**. São Paulo: EDUSP -Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p.7-45

FONSECA, Carlos Henrique. **Tempo, memória e identidade em Os Cus de Judas de Antônio Lobo Antunes**. Araraquara-SP: Unesp, 2015.

FRANCO, Renato. **Itinerário Político do Romance Pós-64: A festa**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

\_\_\_\_\_. Anotações de literatura e catástrofe no Brasil: anos 70 in. SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas-SP: Editora da Unicamp, p. 51-76, 2003.

FREITAS, Antonio C.R. **O desenvolvimento do conceito de intertextualidade**. Rio de Janeiro: UFF- Universidade Federal Fluminense, p.26-35., 2011.

- GAGNEBIN, Jeanne M. **Após Auschwitz**. in. SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 98-117.
- GARCIA, Neiva K. Uma catarse no espelho: Os cus de Judas, de António Lobo Antunes. **Revista Acta Scientiarum**. Maringá, v. 36, n. 3, p. 325-333, Jul-Set., 2014.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. Cibele Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2011.
- GIROLA, História da Literatura e da Censura: novas cartas portuguesas. **Anuário de História**. PUC. Rio de Janeiro, v. 12. n 1, p. 34-45. ago, 2009.
- GOMES, Álvaro Cardoso. António Lobo Antunes. In: **A Voz Itinerante: ensaio sobre o romance português Contemporâneo**. São Paulo: Edusp, p. 51-65, 1993.
- GONÇALVES, Marcos A., HOLANDA: Heloisa B. Política e Literatura: a ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, Adauto et al. **Anos 70**. Rio de Janeiro: Europa Emp. e Editora Ltda, p. 26-40, 1979.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na pós modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. 1 ed. São Paulo: Atual, 1986.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- ISLABÃO, Chaiane C. Leitura versus História e a representação da identidade em Os Cus de Judas, de Antonio Lobo Antunes e em Vinte e Zinco de Mia Couto.: In: Seligman-Silva, Márcio (org.) **Literatura e Autoritarismo Processos de identificação e políticas da (in)diferença**. Santa Maria-RS: Universidade Federal de Santa Maria, 2008. p. 48-78
- JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1997.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma in: Intertextualidades. **Poétique, Revista de Teoria e Análise Literárias**. Tradução: Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1989.
- KEHL, Maria Rita. A ironia e a dor. IN: KUCINSCKI, Bernardo. **Você vai voltar pra mim e outros contos**. São Paulo: Cosac Naify, 2014 p 15-18.
- KOCH, Ingedore V.; BENTES Anna C.; CAVALCANTI, Mônica M. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2008.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise** tradução Lúcia Helena França Ferraz. - 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEITE, Lígia Chiapini de Moraes. **Quando a pátria viaja**: uma leitura dos romances de Antonio Callado. In: Artes Plásticas e Literatura. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LEVI, Primo. **A assimetria e a vida**. Artigos e ensaios. 1955-1987. São Paulo: Editora UNESP, 2016.

LIMA, Isabel Pires de. Traços pós-modernos da ficção portuguesa actual. SEMEAR, **Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses**, n. 4, Rio de Janeiro, Instituto Camões; PUC-Rio, 2000, pp. 9-28.

LIMA, Luiz C. "Persona e Sujeito ficcional". In: \_\_\_\_\_. **Pensando nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 40-56.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre a Literatura**. Trad Leandro Konder. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1985.

\_\_\_\_\_. **Estética I: la peculiaridad de lo estético**. México, DF: Grijalbo, 1982.

LYOTARD, J. F. **O pós-moderno explicado às crianças**. Tradução Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

MACHADO, Álvaro M. **A novelística portuguesa contemporânea**. Lisboa, ICLP, 1984.

MARCUSE, H. **A dimensão estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

MAXWELL, Kenneth. **O império derrotado**: revolução e democracia em Portugal. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MEDEIROS, Paulo. Literatura, memória, resistência (Breves apontamentos em tempo de crises). **Revista Navegações**, vol 5 n. 2, p 218-227: Porto Alegre, 2012.

MENDES, José Manuel Oliveira. **O desafio das identidades**. In: SANTOS, Boaventura de Souza (Org.). A Globalização e as ciências sociais. São Paulo: Cortez, 2002.

MIGUEL- PEREIRA, Lúcia. **História da literatura**: prosa de ficção: de 1870 a 1920. São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1988.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: poesia, 17 ed. São Paulo, 2005.

MOURÃO, Luís. **Um Romance de Impoder**: A Paragem da História na Ficção Portuguesa Contemporânea. Braga/Coimbra: Angelus Novus, 1996

NAVAS, Diana. **Figurações na Escrita**: as estratégias metaficcionais na produção romanesca de António Lobo Antunes. (Tese de Doutorado) Universidade de São Paulo-USP: São Paulo, 2012.

NUNES, Benedito. **O Tempo na Narrativa**. São Paulo: Ática. 1988.

OLIVEIRA, Clenir B. Os Cus de Judas: a antiepopéia. **Discutindo Literatura**. 4°. São Paulo: Escala Educacional, 2004.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERLATTO, Fernando. História, literatura e a ditadura brasileira: historiografia e ficções no contexto do cinquentenário do golpe de 1964. **Revistas Estudos Históricos** Rio de Janeiro, vol. 30, no 62, p. 721-740, setembro-dezembro 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POSSENTI, Sirio. Observações sobre o interdiscurso. 2003. **Revista Letras**, Editora UFPR: Curitiba, n. 61, especial, p. 253-269, 2003.

REIS, Carlos. **A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século**. Scripta, [S.l.], p. 15-45, out. 2004. ISSN 2358-3428. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12566>>. Acesso em 02. abr. 2019.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Tradução de Alain François et alli. Campinas (SP): Editora Unicamp, 2007.

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa**: Ensaio sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, Joaquim F. (org). **As cem melhores crônicas brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SANTOS, José Francisco. **Angola**: ação diplomática brasileira no processo de independência dos países africanos em conflito com Portugal no cenário da Guerra Fria. (Tese de Doutorado). Pontifícia Universidade Católica - PUC: São Paulo, 2014.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política, 1964-1969** in: O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 13-31.

SEIXO, Maria Alzira. **Dicionário da obra de António Lobo Antunes**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.

\_\_\_\_\_. **Os romances de António Lobo Antunes**: análise, interpretação, resumos e guias de leitura. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura**: o Testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. A fragmentação do discurso como estética literária do Pós-Guerra. **Revista IHU online**. edição 265. 21 jul.2008. disponível em <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/3534-marcio-seligmann-silva-2>, acesso em 2abr2019

\_\_\_\_\_. Repensando o campo literário a partir do testemunho: um percurso de Ésquilo a Lobo Antunes. In: DUARTE, Leila Pereira (Org.). **A escrita da finitude**: de Orfeu e de Perséfone. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2009. p. 63-98.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 31-50.

SILVA, Ana Paula. **“Aprendizagem da agonia” em Os de Judas, de António Lobo Antunes**. (Dissertação de Mestrado). UFV- Universidade Federal de Viçosa. Viçosa-MG, 2012.

SILVA, Gisele Batista da. **Autobiografia e dialogismo**: uma abordagem afetiva da linguagem. Cadernos do CNLF, Rio de Janeiro: CiFEFiL, vol. XI, n. 3, 2007. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/xicnlf/3/04.htm>>. Acesso em 24. ago. 2018.

SILVA, Juliana. A (des)construção do “eu” n’Os cus de Judas. **Anuário de Literatura**, vol. 17, n. 2, p.109-118. Florianópolis: UFSC, 2012.

SILVA, Tiago L. Travessias de um desassossegado: Mário Cláudio e a fortuna Criadora de Boa Noite, Senhor Soares. **Revista Desenredos**. vol. 9, n.3, p. 4-13. Teresinha: UFPI, 2014.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Porto Alegre: Ed. da Universidade UFRGS, 1995.

SOUZA, Leonardo O. **História e política em Pessach**: a travessia de Carlos Heitor Cony. (Dissertação de Mestrado). UFU -Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG: 2009.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e relatos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

TODOROV, Tzvetan. **Em face do extremo**. Tradução de Egon de Oliveira Rangel e Enid Abreu Dobránszky. Campinas, Papirus, 1995.

VARGAS-LLOSA, Mário. **A verdade das mentiras**. São Paulo: Editora Arx, Siciliano S.A, 1992.

VALE, Glaura S.C. A escrita como resistência em António Lobo Antunes. **Revista Em Tese**, vol. 20, n. 2, p.150-170. Belo Horizonte, 2014. Disponível em <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/issue/view/303>>. Acesso em 31. mar. 2018.

ZILBERMAN, Regina. Conhecer é preciso. RODRIGUES, Inara O., NIEDERAUER Sílvia (Orgs) **Brasil e Portugal**: a ditadura entre luzes e sombras - leituras literárias. Francisco Westphalen- RS: Ed. URI, 2015.

**ANEXO**

# CARLOS HEITOR CONY E PAULO SIMÕES: A MUDANÇA ESTÉTICA DE AUTOR E PERSONAGEM EM *PESSACH: A TRAVESSIA*.

*Eduardo Luiz Baccarin-Costa*<sup>12</sup>

Universidade Estadual de Londrina

**Resumo:** Carlos Heitor Cony é considerado por vários estudiosos da Literatura Brasileira como um dos autores que iniciou a literatura de resistência à Ditadura. Desde 1/4/1964 as crônicas de Carlos Heitor Cony questionavam o golpe, os militares e já denunciavam os primeiros abusos da Revolução de 31/3/1964. Em 1966, Cony e mais sete intelectuais brasileiros foram presos pelos militares após vaiarem e protestarem contra o presidente Castelo Branco, numa conferência da OEA no Hotel Glória, no episódio que ficou conhecido como “Os oito do Glória”. Na cadeia, Cony começou a escrever *Pessach: a travessia*, e Antonio Callado começou a escrever *Quarup*, hoje consideradas as obras iniciais da Literatura de Resistência dos anos 1960. Estes fatos nos ajudaram a desenvolver um dos objetos da nossa Dissertação: o romance de Cony. Para conseguir maiores informações, em 16 de agosto de 2016 nos encontramos com Carlos Heitor Cony em seu apartamento no Rio de Janeiro e conversamos durante toda a tarde sobre literatura, história, política e sobre *Pessach: a travessia* que no ano seguinte comemoraria o cinquentenário de sua primeira edição. Esta acabou sendo a última entrevista dada por Cony a um acadêmico e a penúltima de toda sua vida. O autor faleceu em 5 de janeiro de 2018, aos 91 anos. Abaixo, uma parte dos momentos intensos de aprendizado e reflexão que Cony nos proporcionou.

**Palavras-chave:** Carlos Heitor Cony. Memória. Ditadura. Literatura de Resistência. *Pessach: a travessia*.

Terça feira, 16 de agosto de 2016, 15 horas, Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro. No momento em que boa parte do país acompanhava a Olimpíada, que estava sendo realizada no Brasil, na “cidade maravilhosa”, eu chegava ao prédio onde morava Carlos Heitor Cony para conversar com ele sobre a Literatura Brasileira, a História recente do País, e, especialmente, acerca de seu romance *Pessach: a travessia*, que, no ano seguinte, faria 50 anos da publicação de sua primeira edição.

Enquanto subia os oito andares que me separavam do autor de *Antes, o verão, O Ventre, Quase Memória*, dentre outros, pensei na trajetória desenvolvida por Carlos

---

<sup>12</sup> Mestrando em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL-PR); Especialista em Língua Portuguesa pela Universidade Estadual de Londrina (UEL-PR)

Heitor Cony, especialmente nos anos da Ditadura Militar no Brasil, na literatura e no jornalismo, e como poderia aproveitar aquele momento único que ele me proporcionaria.

Ao entrar no apartamento 801, encontrei Carlos Heitor Cony sentado numa cadeira de rodas, vítima de uma queda num cruzeiro. Fiquei impactado, pois esperava um homem forte e sorridente, a despeito dos seus 90 anos, vir a meu encontro, com uma brincadeira bonachona e irônica, como constituía aquele autor no meu imaginário.

Cony morreu um ano e meio depois dessa conversa. Quando recebi a notícia de sua morte, cada minuto da entrevista veio à minha lembrança. E, quando soube, por Flávia Leite, sua assessora, que essa tinha sido a última entrevista que ele havia dado a um acadêmico, essa lembrança ficou ainda mais marcante. A perspicácia, a ironia e o jeito simples de tratar coisas complexas se tornaram especiais nas minhas recordações dele, agora.

Carlos Heitor Cony sempre foi atento às questões da política, e talvez uma das pessoas mais lúcidas para entender o processo na qual estávamos inseridos à época. Porém, confesso fiquei surpreso com o grau de informação e memória que ele tinha do panorama da literatura contemporânea atual, especialmente nomes, datas, eventos, tendências. Tínhamos estabelecido com a assessoria que não deveríamos ultrapassar noventa minutos de conversa com ele, devido a seu estado de saúde, e ainda assim passamos a tarde conversando. Abaixo os momentos mais relevantes dela:

ELBC: *Pessach: a travessia* faz 50 anos em 2017. De acordo com autores como Renato Franco e Malcolm Silverman, o livro é considerado, ao lado de *Quarup*, do Antonio Callado, um dos marcos iniciais da Literatura Engajada Brasileira, e revelam, ainda que de maneira metafórica, o que era a narrativa em tempos da Ditadura, até porque eles têm grandes semelhanças. Primeiro: O *Pessach* começou a nascer numa prisão, numa das suas seis prisões...

CHC: É... O do Callado, também.

ELBC: É, ele teve preso com você....

CHC: Callado e Glauber... Foram 3 prisioneiros... Éramos 8, mas 3 deles fizeram, quase na mesma época, obras de protesto: foi o Callado, o Glauber Rocha, que fez o *Terra em Transe* e eu... O Glauber começou a escrever o roteiro do *Terra em Transe* no banheiro...

ELBC: No banheiro?

CHC: É, no banheiro da prisão. Então, estas obras nasceram no mesmo período, depende de como você pretende analisar. Cronologicamente, a minha veio um pouquinho

antes; depois, a do Callado e, depois, a do Glauber, até porque filme é mais difícil, demora mais, né? Foram três obras que também marcaram porque foram escritas praticamente no mesmo tempo, e mais ou menos com o mesmo sentido. O sentido de combater o regime, embora, digamos, sobretudo o meu livro, eu o considere, hoje, um pouco datado... O do Callado é específico, com o problema dos índios. Havia, digamos, na obra dos três a questão da luta armada que, neste tempo, estava colocada no topo, ou seja, a luta armada resolveria todos os problemas pessoais. *Quarup*, do Callado, dá um jeito nisso. É a história de um padre, Nando, que se mete no meio dos índios e, ali, muda completamente, se transformando num guerrilheiro da revolução. Termina o livro assim. Ou seja, não resolve apenas os problemas do país, mas também os problemas pessoais dele. O *Terra em Transe* tem a mesma ideia. Aquele poeta mais ou menos regional vivido pelo Jardel Filho tem também a ideia de que a luta armada seria a solução. O meu livro é a mesma coisa. O *Pessach*, no entanto, apresenta uma crítica que mexeu um tanto com a luta armada. Nesse ponto, e só nesse ponto, eu concordo e aceito a tese do Partido Comunista, de que eu fui contra a luta armada. Na realidade, não fui contra a luta armada....

ELBC: Como você imagina que seu livro colaborou com a resistência daqueles primeiros tempos da Ditadura Militar?

CHC: Eu realmente não sei, até porque, no meu livro, exagerei um pouco, no sentido de mostrar a luta armada muito mais organizada do que na realidade era, e com a participação direta do Partido Comunista. No *Pessach*, por exemplo, eu falo que a China ia ajudar na luta armada. o que não era verdade, não foi verdade... nem a União Soviética. A verdade é que o Partido Comunista era sustentado pela União Soviética e eu resolvi colocar que a luta armada também era, o que, na verdade, se mostrava absurdo. Na minha história vou mais além: aquele grupo de pessoas que era a favor da luta armada se reúne numa fazenda e começa a preparar guerrilheiros. E países comunistas mandariam munição, e até avião, para incentivar a luta armada no Brasil, mas ali, no lugar, houve uma traição. Ali, com muita gente ferida, inclusive um que eles socorrem no caminho, não tinha nenhum médico. Chamaram uma médica do Rio, que foi lá, salvou o camarada e voltou para o Rio, e ela era amante de um importante membro do Partido Comunista. Ele é que traiu este movimento e a polícia vai lá e mata todo mundo. No meu livro, como você viu, eu coloco os guerrilheiros sendo treinados de forma profissional, e isto não era verdade. Quem lê sem atenção vai imaginar que eles tinham munição à vontade, dinheiro, e isso realmente não procedia. Naquela época, havia pequenos focos de resistência, não um movimento organizado e eu contei como se fosse um movimento muito bem

planejada. Mas esta médica do *Pessach*, amante de um membro do Comitê Central do Partido, contou pra ele, e ele, então, contou para o partido. A executiva do partido avisou os militares, e, então, foram lá e mataram todo mundo. Esse é mais ou menos o enredo da minha história, ao passo que, no *Quarup*, aquele Padre, depois de quebrar a cara várias vezes, resolveu não só o problema dele, mas do Brasil. Depois de um processo muito lento, e muito bem escrito pelo Callado, ele um dia tira a batina, bota um gibão e parte para a guerrilha. Assim termina a história do Callado, com o Padre Nando na luta armada. No *Terra em Transe*, do Glauber, aquele poeta que era intelectual urbano, como vários dos personagens, também começa a contestar não só o regime, mas muda a postura, achando que era necessário fazer a luta armada. As três obras tratam disso. Os três livros, no meu entender, são livros datados.

ELBC: Então quer dizer que você não acha que eles são atemporais?

CHC: O negócio é o seguinte: esses três personagens, evidentemente, não eram políticos no sentido clássico do termo. Eles, assim como nós três, eram intelectuais, como outros também nesse período, assim como havia operários, estudantes que contestavam o regime. Alguns deles chegaram a participar de movimentos, como foi o caso daqueles que sequestraram o embaixador no Rio, que mataram o General no Recife. Houve, sim, em todo o Brasil, movimentos localizados de protesto em relação à Ditadura no Brasil, mas todos eles sem muita expressão, ao passo que nós três - Glauber, Callado e eu - tivemos uma certa, não vamos dizer ajuda, mas uma certa repercussão internacional, uma vez que éramos três escritores relativamente conhecidos e nenhum dos três ligados a partidos, mas com uma postura ideológica firme, não só contra a Ditadura, mas contra também o Imperialismo Americano. Nós não tínhamos nenhuma pretensão política, tanto que nenhum de nós foi deputado, senador... mas fomos presos juntos, também com outros intelectuais que queriam mudar o Brasil. Não só nós três, com a gente havia também outros como o Flavio Rangel, o Joaquim Pedro de Andrade que fez *O padre e a moça*, o Tiago de Melo<sup>13</sup>... éramos um grupo de 8 e nos juntamos para dar uma vaia para o Castelo Branco e por isso fomos presos. Mas fora isto, havia em todos uma participação ativa, seja na arte, seja na literatura, uma participação ativa contra o regime. Nos meios intelectuais, como nas universidades, por exemplo, aceitavam nossa posição - política e literária - e mesmo quem não aceitava, dava repercussão a ela. Então tanto o Callado

---

<sup>13</sup> Tiago de Melo, poeta amazonense escreveu Declaração dos Direitos do Homem, poema que evoca o homem no seu estado mais livre, libertário e dedicou-o a Carlos Heitor Cony.

quanto eu e o Glauber éramos muito requisitados para palestras e reuniões para falar da nossa obra e da nossa resistência literária.

ELBC: A Flora Sussekind comenta em seu livro *Literatura e Vida Literária* que “se não tivesse acontecido a Ditadura, o amadurecimento e engajamento da literatura teriam acontecido de alguma forma”, porque segundo ela, esta Literatura que teve na sua obra e na do Callado marcos fundadores da literatura engajada - assim como o Glauber no cinema -, este amadurecimento teria acontecido de alguma outra maneira, mesmo que não fosse o AI-5. Você concorda com isso, Cony? Você acha que se não fosse a Ditadura a Literatura Brasileira estaria no patamar de qualidade que está hoje?

CHC: Na Literatura Brasileira sempre houve, digamos assim, um pretexto para que uma Geração Literária se manifestasse de uma determinada forma mais ou menos de contestação à anterior. Não posso dizer que comecei algo, uma vez que a contestação vinha lá de trás, desde 22. Depois, com os regionalistas, havia contestação, não talvez a contestação como se manifestou após 64, mas um discurso já contrário à Literatura Oficial, canônica, que se fazia até então. Estas contestações certamente estão bem representadas em dois momentos da Literatura Brasileira: uma na Semana de Arte Moderna, que foi em São Paulo, a outra no chamado Romance Nordestino. Embora não haja um engajamento claro, não se pode dizer que Graciliano, José Lins do Rego, esta turma toda, não fizesse uma contestação na literatura brasileira. Este pessoal certamente deu uma mexida na Literatura Brasileira. Tanto que os romances mais importantes da Literatura Brasileira são dessa fase. O que a Revolução de 64 fez foi o seguinte: separar o joio do trigo entre aqueles que aceitavam a situação e aqueles faziam discursos que iam acabar com o imperialismo americano e fazer uma agitação nos movimentos sociais. Ao mesmo tempo faziam uma caçada feroz aos comunistas e aos esquerdistas de maneira geral. Isso era o medo que o Departamento de Estado dos Estados Unidos tinha de que no Brasil pudesse se repetir a experiência comunista de Cuba e que a Serra da Mantiqueira se tornasse a nossa Sierra Maestra. Eram todos uns exagerados. Quando o negócio apertou mais, eu me autoexilei em Cuba, o Callado se exilou em Paris. Vou te contar uma coisa: o Callado era uma pessoa muito fina, muito respeitada. E nós dois criticamos duramente o sistema, e pagamos por isso, naquele primeiro momento perdendo os empregos. Eu perdi dois: eu era editorialista no *Correio da Manhã* e estava escrevendo uma novela para a Tv Rio. Perdi os dois. Tive que ir para Cuba e depois fui preso em Juiz de Fora, até que, finalmente, fui processado pelo Costa e Silva e preso mais algumas outras vezes. Talvez eu tenha sido, sem falsa modéstia, o mais perseguido desta turma, porque os militares

tinham muita raiva de mim. Eu também não era político, não entendia nada de política. Até então nunca tinha escrito nada sobre política. Nas revistas escrevia sobre cinema, balé, comportamento, futebol, mas nada sobre política. Meus romances eram considerados ousados e até pornográficos, mas nunca tinham contexto político. A partir da Revolução de 64, comecei a fazer política nos meus artigos e nos meus romances, mas sem nenhuma formação política anterior. Causei, num primeiro momento, um certo espanto nos próprios militares. No Costa e Silva, muito mais, principalmente depois que escrevi um artigo chamado *A revolução dos caranguejos*.

Mas, sem dúvida, a revolução de 64 provocou uma mudança total no movimento literário e artístico da época. A grande mudança certamente foi o engajamento dos artistas e isto de certa forma foi a continuidade do que já havia acontecido na Semana de Arte Moderna, em 22 e também a série regional dos escritores do Nordeste a partir de 1930 que deram prioridade absoluta ao movimento social, focando nos excluídos a postura de herói contra as adversidades, abordando temas de caráter político e social ainda que ao mesmo tempo tivessem inserido numa cultura feudal. Então eu considero, particularmente, o romance de 30 o precursor da literatura engajada que o Callado e eu demos continuidade num outro momento. Evidentemente, que no meu caso e do Callado, a Revolução de 64 foi determinante nos nossos romances, porque a gente não podia mais ficar calado, era uma exclusão evidente entre ricos e pobres, pretos e brancos. Porém, a gente não pode negar que o que você chama de maturidade veio certamente com os romancistas do Nordeste, com uma Rachel de Queiroz, um Graciliano Ramos, um José Lins do Rego, por exemplo. No nosso caso em particular, nós começamos uma discussão não só contra a ditadura, mas também contra o *Status* - e isto ficou bastante acentuado na poesia marginal. A nossa ousadia, de certa forma, reproduziu a própria ousadia dos militares ao tomarem o Poder.

ELBC: No seu livro você coloca o Paulo Simões lá na cadeia com vocês. Hoje ainda eu estava lendo esta passagem e ri muito com isto

CONY: É o Paulo Simões seria eu, né?

ELBC (RINDO) É, mas olha aqui como você coloca. Veja, são palavras suas: “Veja o caso do Hotel Glória. Uma atitude muito bonita. Nove camaradas...”. Então não são mais oito, você acabou de incluir o Paulo Simões. “Nove camaradas vão lá, vão o Marechal, vão para cadeia, comem queijos franceses na prisão, são notícias de jornal, provocam manifestos, são soltos, nada aconteceu, apenas enriqueceram a biografia

individual de cada um. E daí?” (CONY, 1999, p. 54), Você acha que se este livro tivesse saído um ano depois ele teria sido publicado, Cony?

CHC: Não. Não seria não. É preciso entender que a repressão mesmo, a repressão real, que virou esta carnificina, que matavam, enterravam em qualquer lugar e tudo isto, foi depois do AI-5. O AI-5 foi tão violento que não sobrou uma possibilidade de qualquer resistência ao governo, só a resistência armada. Então começaram a atacar de todos os lados.

ELBC: Como foi a travessia do Carlos Heitor Cony? Ou seja, como um autor que nunca escreveu nada sobre política tornou-se um autor engajado?

CHC: Quando veio a Revolução em 1964, comecei a escrever contra ela. Aí não só arrumei um grupo que me perseguiu durante uma boa parte do tempo, mas fiz também um grupo de leitores que era absolutamente contra o regime e que me prestigiaram muito e foi aí que eu segui em frente no meu projeto de Literatura. Em *Pessach*, você vai encontrar alguns personagens, como a Vera, por exemplo, que foram adaptados de pessoas que existiram. A Vera, na realidade, foi a primeira mulher do Ferreira Goulart. Ela era filha do embaixador, seu nome era Teresa Aragão, existe até uma rua aqui no Rio de Janeiro com o nome dela. Ela era uma pessoa alienada e por ser casada com o Ferreira Goulart foi se politizando ao longo do tempo. Por isso, criei a Vera a partir dela, porque a minha personagem tem as mesmas características dela: bem-nascida, culta e com uma vontade enorme de derrubar a Ditadura. Essa foi a Teresa Aragão.

ELBC: Cony, alguns críticos dizem que você é um dos autores que melhor estruturam os personagens femininos, o autor que mais se aproxima, no que tange à construção de perfis femininos, ao Machado de Assis. Vera, personagem do *Pessach: A travessia* é um exemplo disso. Ela começa “feia, magrelinha, mas com um olhar estranho” e conforme a narrativa vai evoluindo – e este livro deve ter uma ação cronológica de um mês, no máximo, talvez nem isso – deste encontro com o Sílvio e o Paulo, até a travessia na divisa do Rio Grande do Sul com o Uruguai, deve haver um mês...

CHC: Eles eram o que o Nelson Hungria chamava de “Guevaras da Puc”

ELBC: Você, o autor de *Pessach*, acha que a Vera realmente parece com a Capitu?

CHC: Ah, não sei... A Vera é uma junção, uma mistura de gente... aliás qualquer romance tem sempre uma mistura assim, né? Os personagens, nos romances, são sempre compostos arquitetonicamente. Quando fazemos uma Igreja, por exemplo, de diversos tipos, Gótico, renascentista, Romano, nós temos uma Arquitetura composta. Na Literatura

é a mesma coisa. No caso do meu livro, havia várias pessoas que me deram o perfil da Vera, pessoas de várias origens. A Vera é uma personagem que existiu realmente, mas grudada num monte de pessoas, um montão de moças da PUC, e eram todas moças bem-nascidas e bonitas. Não eram pessoas, digamos assim, operárias. Eram moças de PUC, algumas faziam mestrado, eram filhas de embaixadores, de intelectuais que davam certo apoio aos guerrilheiros, isso é verdade. Ela pode não ter existido fisicamente, mas que certamente existiu intelectualmente, porque quando você via uma moça aluna da PUC, da Santa Úrsula, entre outras, você podia estar certo que ali tinha uma guerreira revolucionária e que dava certo apoio às milícias clandestinas. Assim como a Vera faz no meu livro e muitas delas foram por isso, digamos assim, também sacrificadas. Aquele grupo que foi pro México depois do sequestro do embaixador americano tinha mulheres assim. A própria Dilma<sup>14</sup> foi presa, mas não foi torturada ao contrário do que se propaga por aí. Eu posso te assegurar que a Dilma não foi torturada fisicamente. Ela era muito ligada ao Brizola e talvez por isso não a torturaram. Apenas prenderam ela e o primeiro marido, ou o pai da filha dela, não me lembro. Os dois foram levados para a prisão porque estavam ajudando as guerrilhas. A Dilma era tipicamente a Vera, mas você veja que contradição: a Dilma chegou a presidente enquanto a Vera morreu na divisa com o Uruguai defendendo a guerrilha. O engajamento dessas moças era quase uma demência que tomou conta de boa parte da juventude em todo o lugar. Houve em Cuba, houve no Chile, houve na Argentina. Vejamos o caso do Chile: depois do assassinato do Allende e da subida ao poder pelo Pinochet, a resistência ao governo foi feita em grande parte por mulheres, o mesmo caso na Argentina, com as “mães da Plaza de Mayo”. Aqui no Brasil, elas também foram importantes na luta, ainda que muito mais desorganizada que nestes países. Por isto costumo dizer que a resistência na América do Sul não foi feita por grupos semelhantes, mas por grupos análogos em si mesmo. E isto é uma marca da mocidade, sobretudo da juventude, entre aspas, intelectualizada, ou seja, estudantes, artistas, pessoal da graduação e de mestrado. Foi essencialmente essa gente que se colocou contra o regime, não só no Brasil, mas em todos os países da América do Sul que enfrentaram a

---

<sup>14</sup> Apesar de Cony ser uma testemunha viva da História, a menção que ele faz, aqui, de que a ex-presidente Dilma Roussef não foi torturada fisicamente não encontra respaldo nos registros da História. A própria Comissão da Verdade levantou – com base em várias fontes – as agressões físicas sofridas por Dilma Roussef em várias ocasiões, sendo, inclusive, emblemática, a foto em que os interrogadores – possíveis torturadores- escondem propositalmente seu rosto, enquanto a ex-presidente o mostra, sem nenhuma vergonha, mesmo estando dilacerada emocional e fisicamente. Ressalto que, por ocasião da entrevista, Carlos Heitor Cony estava profundamente irritado com o então Senador petista Lindbergh Farias e, num momento de forte emoção, pode ter transferido para a ex-presidente seu rancor, fazendo tal afirmação.

Ditadura nos anos 60 e 70. E algumas delas foram sacrificadas com tortura, morte e prisão, inclusive a Dilma que esteve presa e, repito, mas que não foi torturada.

ELBC: Quando você publicou *O Ventre*, foi acusado de, entre outras coisas, ser pornográfico... Costumam dizer que até *Antes, um verão* o Cony era um autor mais erotizado, mais sensualizado, mais acariocado, vamos dizer assim. A partir de *Pessach*, o Cony se torna mais politizado.

CHC: É o seguinte, eu me tornei politizado, mas não no sentido partidário que na época era uma quase exigência dos militantes. Eu nunca fui politizado no sentido partidário, agora eu tinha uma noção mais ou menos da vida política do Brasil, que na época, realmente estava uma merda... O General Costa e Silva veio e me prendeu e censurou alguns artigos e livros meus. Isso, de certa forma, eu não mudei. O que eu não mudei até hoje foi tomar partido, seja de esquerda ou de direita, eu sempre digo que eu não sou esquerda nem direita: eu sou acima (GARGALHADA).

ELBC: Dizem que você chegou a escrever um romance em 10 dias, é verdade?

CHC: Não, fiz em onze. Foi o segundo livro, mas fiz isto por questões particulares e foi uma coisa muito pessoal, porque eu não tinha nenhuma relação com o meio intelectual, não conhecia ninguém. Passava o tempo todo na praia jogando futebol, até que um dia eu li no jornal que haveria um concurso literário em São Paulo, patrocinado pela Companhia Editora Nacional, para autores e textos inéditos. E aí eu comecei a fazer o meu primeiro livro: *O Ventre*. Levei seis, oito meses nele e mandei para o concurso. Um dia saiu publicado um comunicado assim: há muitos livros bons inscritos e o melhor deles disparado é *O Ventre*, mas não podemos premiar um livro como esse, porque ele é muito forte, negativo, vai contra os valores da sociedade... E com isso não houve premiação naquele ano, nem pro segundo lugar, porque como eles já haviam dito que o melhor livro era o meu, não tinha mais como premiar o outro, né? Esse parecer saiu inclusive no Diário Oficial. Aí eu fiquei puto da vida. Logo no seu primeiro concurso, você ganhar e não levar, imagina como você se sente, né? Em 1958, abriu um novo concurso nas mesmas condições: livros inéditos de autores inéditos, para concorrer ao mesmo prêmio. Era uma merreca, uma coisa pequena, eram 50 mil cruzeiros, uma coisa assim. Quando eu soube disso, falei: vou concorrer outra vez. Fui à secretaria da editora e me disseram que o concurso ia fechar doze dias depois, ou seja, eu tinha doze dias para fazer um romance que eu pudesse mandar para um concurso. Eu fiz, fiz um livro. Levando em conta as restrições do próprio concurso, fiz um livro à minha maneira e tal, não botei palavrão, não fiz nenhuma crítica frontal ao Estado e ganhei. Ganhei o prêmio. No ano

seguinte, eu fiz o outro livro, que nem era um romance, era um diário... e quando ganhei em 58, eu transformei o diário em romance, ou seja, ao invés de fazer um livro em primeira pessoa, eu passei a usar a terceira, mas neles - assim como em boa partes dos meus romances - meus personagens são eu mesmo. Registrei as coisas que me aconteciam, como as filhas pequenas, minha situação no jornal, minhas coisas... e isso acabou de me dando o prêmio Manuel Antônio de Almeida. Pode se dizer que ganhei duas vezes seguida, e isso me deu uma certa projeção. Agora tem uma coisa, Eduardo, a publicação do *Pessach* colocou contra mim todo o Partido Comunista. Inclusive o Ênio [Silveira], dono da Civilização Brasileira, me disse: “Cony, este teu livro foi vetado”. Eu acho que sou o único escritor brasileiro que perdeu emprego por causa da esquerda e por causa da direita (GARGALHA) e eu não sou um homem nem de esquerda e nem direita. Por esse lado, achei esta perseguição até certo ponto normal, porque eu tinha a convicção que estava criando obstáculos para a luta armada. Até hoje, o Partido Comunista acha que não devia ter havido luta armada, o certo deveria ser isso. Já eu acho que o único caminho que havia naquela situação era a luta armada.

ELBC: Você usa, no seu livro, um claro intertexto com a cultura judaica e com a Bíblia. Você pega os 400 anos de escravidão, os 40 anos no deserto com os 40 anos do Paulo Simões...

CHC: Aí é o seguinte: eu sempre quis escrever um livro que tratasse da luta pela liberdade e o exemplo que eu dou, talvez o exemplo histórico mais forte de luta pela liberdade ao longo do tempo, foi o episódio do *Pessach* dos Judeus. O Egito, que era a grande potência da época, prendeu todos os judeus, acabou com a Judeia e botou todo o seu povo como escravo. Mas eles não eram escravos individuais, daqueles que ficavam numa praça e aí chegava um egípcio lá e falava: você, você e você, e levava o cara para trabalhar à força. Então os semitas eram escravos públicos e assim viveram muito tempo, até que apareceu Moisés e outros e se tornaram líderes, e viram os soldados do Faraó matarem os judeus e se revoltaram. Se você se recorda, o próprio Moisés que não era judeu, era egípcio, viu os soldados cometendo aquela covardia com o povo, se indignou, descobriu sua origem e resolveu fazer o *Pessach*. Esta palavra em hebraico significa passagem por cima. Moisés, então, começou a liderar o grupo de judeus contra o Faraó, contra o estado, que era todo poderoso, era líder do Egito, uma espécie de Estados Unidos de hoje, e o Faraó seria uma espécie de Trump (risos). Numa noite, eles não tiveram tempo nem de fazer o pão – fizeram o pão sem fermento – que o catolicismo transformou na hóstia. Moisés então liderou a saída dos judeus do Egito para o deserto e ali com não

tinha nada, houve o fato – que você pode discutir – de ele ter aberto o Mar Vermelho para fazer a travessia. Mas a verdade é que a maioria absoluta, senão a totalidade dos judeus conseguiu fugir da escravidão rumo à liberdade sonhada por 400 anos. Isso é *o Pessach*: uma noite de travessia para a liberdade. Agora eu botei o título com duplo sentido pelo seguinte: *Pessach* significa em Hebraico a Passagem por cima. Então a passagem por cima é o seguinte: tem um ponto A e tem um ponto B. O *Pessach* faz isso: passa por cima para chegar de um ponto ao outro. Já quando você fala em travessia é diferente, é através de é outro campo semântico, é diferente... é você ir do A para o B, atravessando todos os obstáculos, a fome, a sede, os inimigos, entendeu? Na passagem por cima você não perde nada, porque você sai daqui e vem pra cá sem passar por nada, ao passo que a travessia é diferente, é você atravessar deixando pedaços pelo caminho, como gente morrendo, sendo torturada, exilada... Enquanto o *Pessach* é passar por cima, é ultrapassar as dificuldades, a Travessia é passar pelo meio dela deixando suas marcas para trás, daí o título polissêmico, ambíguo, porque a gente tinha que passar por cima da literatura que se produziu antigamente e que começou a amadurecer com José Lins do Rego, Graciliano Ramos e outros e ao mesmo tempo tínhamos que fazer a travessia do momento político e assustador que o Brasil vinha passando.

ELBC: Então é por isto que o livro tem duas partes. A passagem por cima e a Travessia?

CHC: Sim, é... o Paulo Simões estava deixando a literatura erótica, pornográfica, inconsequente e passando para uma literatura mais engajada, política... foi isto que aconteceu comigo. Eu acho bonita essa dupla alegoria. Veja, os judeus compraram este livro achando que eu fazia menção à páscoa judaica e não é, mesmo tendo um intertexto com ela. Embora o Paulo Simões seja um judeu disfarçado, pois o nome dele era Paulo Simon e já não é mais, ele só usa o Paulo Simões, é um livro que eu poderia ter, inclusive, escrito em outras ocasiões, mas julguei que aquela era a hora de mostrar a realidade que a gente estava vivendo. Por um lado, as barbaridades da Ditadura e por outro lado a falta de atitude do Partido Comunista. Então meu livro é contra o Exército e contra o Partido Comunista e ele até ganhou o mundo.

ELBC: Foi traduzido em vários idiomas, né?

CHC: É, foi traduzido no México, na França tem uma edição na qual ele é muito citado e muito estudado.

ELBC: Cony, você falou do seu lirismo e da crítica violenta que você sofreu porque num primeiro momento da sua carreira você era mais romântico e mais sensual, sendo inclusive taxado por alguns de pornográficos, como você mesmo disse...

CHC: Ah, mas nesse primeiro momento eu fui atacado e depois que eu me tornei mais político fui mais ainda, porque primeiro eu tinha criticado os comunistas. Depois eu fiquei sem emprego e acabei sendo socorrido pelo Adolpho Bloch da *Revista Manchete*, que me convidou pra trabalhar com ele. Aí eu passei a ter uma coluna quinzenal na revista que tinha maior circulação no Brasil. Trocávamos eu e o Magalhães Júnior, que era acadêmico e era um grande redator da *Manchete*, teatrólogo. Nós nos dividimos assim, o Magalhães fazia a cobertura geral e eu fazia o social. Foi um exílio dourado. Viajei muito nessa época entrevistando gente das mais variadas esferas: Roberto Carlos, Emerson Fitipaldi, Tenório Cavalcanti, Rachel de Queiroz, Oscar Niemeyer, Juscelino Kubitschek. Daí inclusive que veio minha grande amizade com o JK (Carlos Heitor Cony acabou se tornando biógrafo oficial do ex-presidente JK, nota do autor).

ELBC: Cony, você termina o *Pessach* com o Paulo Simões desenterrando uma metralhadora e atravessando a fronteira do Uruguai, numa sugestão que ele teria aderido à luta armada, assim como você estaria mudando dali pra frente a sua literatura. Foi isso?

CHC: Ali foi um pouco de imaginação minha... mas também justifica, né? Porque naquele momento o que passava pela minha cabeça era: todos estão perdendo tudo, estão indo pro exílio, que precisava dizer isto também. Coloquei o Paulo atravessando a fronteira do Brasil, deixaram pelo caminho aderências e ganharam outras e a fuga para o exílio era, de certa maneira, uma forma de vida e liberdade. O Paulo Simões faz isto e o livro acaba aí. Quer dizer, ele pensa em ir pro Uruguai, para volta, pega a metralhadora e retoma o caminho do Uruguai, assumindo seu papel de guerrilheiro. E eu de escritor (risos)

ELBC: Mas um pouco antes ele teve uma atitude de amor com a Vera. Ele enterra a Vera e aí você faz uma metáfora com sua própria carreira, porque um pouco antes você estava escrevendo romances e crônicas românticas e a partir dali sua literatura passa a ser política, ou seja, você enterra o velho Paulo Simões e recomeça dali... é uma espécie de *Pessach* seu também, né?

CONY: É, é claro. O Paulo Simões se politizou como eu, porque eu também me politizei depois de 64. Nunca tinha escrito nada engajado, nada sobre política, até 1964 e olha que sou jornalista desde 1952. E não produzi nada assim antes porque a política não me interessava de jeito nenhum. Eu a achava sórdida, canalha e isto não me interessava.

Mas em 1964 eu senti que as ações dos militares tinham passado dos limites que eu toleraria e aí comecei a escrever sobre política e praticamente parei de escrever sobre outra coisa que não fosse isso. Só mudava o assunto esporadicamente, como no tempo que fiquei sem emprego e fui obrigado escrever livros infanto-juvenis para sobreviver. Fora isso, meus textos depois de 1964 foram essencialmente políticos. Inclusive meus contratos com os jornais não me impediam de escrever sobre política, a não ser aquele especialmente feito com a *Manchete* em que eu era proibido de falar em política. De 1952 a 1964 aconteceram muitas coisas, como a morte do Getúlio, a subida ao poder do João Goulart e do JK. Aconteceram muitas coisas nesse período, mas eu não escrevi nada sobre isso, até porque simplesmente eu não tomava conhecimento. O Golpe me fez político e politizado.

ELBC: Você acha mesmo que a mentalidade dos nossos autores realmente mudou depois do *Pessach* e do *Quarup*, fundando uma literatura engajada e de resistência?

CONY: Bom aí é seguinte: o Callado era um *Scolae*, viveu muitos anos na Inglaterra, cobriu a Segunda Guerra Mundial para o Correio da Manhã e sempre foi um homem muito politizado, tanto que antes mesmo de escrever o *Quarup*, ele já tinha escrito outras coisas mais políticas. No *Quarup* ele dá realmente outras bases para nossa literatura, criticando até mesmo os autores – e muitos eram como eu era até então. O Callado conhecia todos os autores, tinha lido *O Capital* não sei quantas vezes, coisa que eu nunca fiz, tá entendendo? E o engajamento dele parece, pra mim pelo menos, natural. Ele tem vários livros muito bons e bastante politizados, o meu favorito é *Madona de Cedro*, que é um livro excelente. O Callado também participou como correspondente da Guerra do Vietnã, no mesmo período que o Brasil enfrentava a ditadura. Veja você, ele nem avisou o *Jornal do Brasil*, que era onde ele trabalhava, que ia fazer a cobertura. Fez por conta própria. Pegou um avião e foi direto pro Vietnã; ele era um autor politizado mesmo. Eu não transformei, no meu livro, a ida para luta armada como a solução de todos os problemas. O Callado arrumou muitos problemas com o livro dele com alguns setores da sociedade, como a Igreja, e eu arrumei basicamente com o Governo e com alguns setores da esquerda, principalmente o Partido Comunista Brasileiro. Uma coisa certamente é verdade: realmente nossos livros provocaram uma mudança no comportamento dos autores, sim, porque quase todos – senão todos – estavam tendo até então a mesma postura que eu. O Brasil passando por crises sucessivas e a gente que produzia literatura fazendo de conta que estava tudo uma maravilha. Neste sentido, nossos

livros provocaram uma ruptura, fizeram uma travessia. Ainda que eu não acreditasse que a luta armada fosse acontecer no Brasil, mesmo pensando que ela seria a única solução para acabar com a Ditadura.

ELBC: A Literatura Brasileira está mais madura hoje? Está mais crítica e mais sintonizada com o tempo? Porque existe uma crítica constante em relação à produção literária brasileira que ela foi alienada por muito tempo...

CHC: A verdade é que a literatura continua alienada. Você veja que o grande vendedor de livros no Brasil é o Paulo Coelho e outros por aí e estes são absolutamente alienados. A literatura sempre foi, desde os gregos, uma voz clamando no deserto contra os tiranos, contra as desigualdades. Um grupo de escritores era sempre sacrificado pelas ditaduras. Na Revolução Francesa, mataram os principais poetas, os principais romancistas. Nos Estados Unidos, houve o macarthismo, movimento de direita que perseguiu vários artistas americanos, que não eram comunistas, mas também não eram americanos como eles achavam que deviam ser. Também na Argentina, e em todo lugar, sempre houve uma perseguição aos escritores que tomaram uma posição contra a força, contra a ditadura. No Chile, o grande exemplo foi o Pablo Neruda. Então a Literatura, ao longo dos séculos, funcionou como uma consciência da sociedade. Agora, em bloco, infelizmente ela continua alienada. É apenas um grupo pequeno que ainda produz a arte engajada. Não há resistência artística ou literária. Hoje mesmo, se um grupo de extrema direita tomar o poder, pode estar certo do seguinte: a turma, estes autores *pop star* que têm por aí, vai se aliar a eles. O grosso, não só dos literatos, mas dos artistas de maneira geral, tem a tendência a aderir a um novo golpe. Fomos e ainda somos poucos o que fazem a resistência artística e literária.

### **Referências:**

CONY, Carlos Heitor. **Pessach**: a travessia. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.