

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU MESTRADO EM**  
**LETRAS**

**HISTÓRIA, MEMÓRIA E POLÍTICA EM *PESSACH: A TRAVESSIA*, DE**  
**CARLOS HEITOR CONY**

**THIANA NUNES CELLA**

**GUARAPUAVA**

**2016**

**THIANA NUNES CELLA**

**HISTÓRIA, MEMÓRIA E POLÍTICA EM *PESSACH: A TRAVESSIA*, DE  
CARLOS HEITOR CONY**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção de grau de mestre ao Curso de Pós Graduação em Letras, área de concentração Interfaces entre Língua e Literatura da Universidade Estadual do Centro-Oeste.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio José de Almeida Mello.

**GUARAPUAVA**

**2016**



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO Nº03 /2016 -  
PPGL/UNICENTRO

Às 9 horas do dia 15 de Fevereiro de 2016, na sala 1405, no Bloco M, no Campus Santa Cruz, da UNICENTRO, em Guarapuava – PR, sob a Presidência do Prof. Dr. Cláudio José de Almeida Mello, reuniu-se a Banca Examinadora de Defesa de Dissertação de Mestrado em Letras, Área de Concentração Interfaces entre Língua e Literatura, da Pós-Graduanda Thiana Nunes Cella, constituída pelos Professores Doutores: Níncia Borges Teixeira – Membro Titular (UNICENTRO), Wellington Ricardo Fioruci – Membro Titular (UTFPR-PB) e Maria Cleci Venturini – Membro Suplente (UNICENTRO). Iniciados os trabalhos a Presidência deu conhecimento aos membros da Banca e à candidata das normas que regem a Defesa de Dissertação e definiu-se a ordem a ser seguida pelos examinadores para arguição. A seguir a mestranda passou à apresentação do trabalho intitulado "História, memória e política em *Pessach: A Travessia*, de Carlos Heitor Cony". Encerrada a apresentação, a Pós-Graduanda foi arguida oralmente pelos membros da Banca Examinadora. Após avaliação, a Banca considerou o trabalho Aprovado. A Dissertação apresentará seguinte título: História, memória e política em Pessach: a travessia, de Carlos Heitor Cony

A Presidência ressaltou que a obtenção do título de Mestre em Letras, Área de Concentração Interfaces entre Língua e Literatura está condicionada ao depósito da versão definitiva impressa e em meio eletrônico da Dissertação, com todas as correções feitas e atestadas pela orientadora no prazo de trinta dias, e demais exigências da legislação vigente. O não atendimento ao prazo, anulará toda possibilidade de outorga definitiva do título, bem como o recebimento do diploma. Esta Ata de Defesa deverá ser homologada pelo Comitê de Pós-Graduação *Strictu Sensu*, CPS, da UNICENTRO. Nada mais havendo a ser tratado, a presente ata foi lavrada e assinada pelos membros da Banca Examinadora.

Níncia Borges Teixeira

Aos meus amores, Carlos e João Pedro:  
sonhos concretizados.

## AGRADECIMENTOS

À Universidade do Centro-Oeste do Paraná, pela oportunidade de realização Curso de Mestrado em Letras de forma satisfatória.

Ao Prof. Dr. Cláudio José de Almeida Mello, pela orientação impecável, concisa e atenciosa, pela confiança e apoio.

Ao Prof. Dr. Ricardo André Ferreira Martins, pelas orientações iniciais e pelas profícuas sugestões de leitura.

Ao Prof. Antonio Roberto Esteves pelo exame atento do material da qualificação e pelas preciosas sugestões.

À Prof. Dra. Níncia Borges Teixeira pela leitura minuciosa de meu trabalho para a qualificação, pelos valiosos apontamentos e sugestões de leitura.

Ao Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci, pelos três anos de orientação durante a graduação em Letras e pelo aceite à participação na banca de defesa.

Aos excelentes professores do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras.

Aos colegas de mestrado que tornaram essa caminhada mais fácil, em especial à Jociane, pela gentil hospedagem, pelas longas noites de conversas e estudos, pela amizade; e à Carla, pelas bem-vindas caronas, pelo diálogo amigo.

E ao Carlos, por ser.

*Criar...*

*é correr o grande risco de se ter a realidade.*

Clarice Lispector

Cella, Thiana Nunes. História, memória e política em *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual do Centro Oeste do Paraná, Guarapuava, 2016. 114p.

## RESUMO

A presente dissertação realiza uma análise do romance *Pessach: a travessia*, do escritor e jornalista carioca Carlos Heitor Cony, publicado em 1967, com os objetivos de mostrar como essa obra: dialoga com o momento histórico contemporâneo à sua publicação; consolida-se como um romance realista político, caracterizado por um efeito de reação à repressão e censura vigentes nos primeiros anos em que o país viveu sob o jugo dos militares; se insere na tradição do engajamento literário, com caráter de denúncia e resistência, apresentando implicações políticas e ideológicas com a realidade concreta da época. A metodologia de pesquisa envolve estudo crítico-analítico, pautado em revisão bibliográfica e análise literária da obra, sobre quatro pontos considerados basilares no romance: o diálogo com a história, o seu aspecto memorialístico, a problematização da identidade individual e nacional e o engajamento político ideológico. Considerando que a produção literária posterior ao Golpe Militar, em especial aquela vinculada ao memorialismo, é um campo fértil para o revisitar e o repensar sobre diversas questões nacionais de cunho histórico, ideológico e político, a relevância deste trabalho consiste em evidenciar em que medida *Pessach: a travessia* permite rever e refletir sobre os conturbados acontecimentos vividos nos anos pós-1964 por meio da ficção, fato que se torna mais preciso e imparcial devido ao presente afastamento temporal em relação à publicação do romance.

**Palavras chave:** Carlos Heitor Cony; História; Memória; *Pessach: a travessia*; Política;

Cella, Thiana Nunes. History, memory and politics in *Pessach: a travessia*, by Carlos Heitor Cony. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual do Centro Oeste do Paraná, Guarapuava, 2016. 114p.

### ABSTRACT

This dissertation makes an analysis of novel *Pessach: a travessia*, by the writer and journalist Carlos Heitor Cony, first published in 1967, in order to show how this novel dialogs with the contemporary historical moment of its publication; how it consolidated its position as a political realist novel, characterized by an effect of reaction to the repression and censorship current in the first years that the country lived under the military yoke; how it fits in the tradition of literary engagement with character of complaint and resistance, with political and ideological implications to the concrete reality of that time. The research methodology involves critical-analytical study, based on literature review and literary analysis of the novel, built on four points considered fundamental in the novel: the dialogue with the History, its memorialistic aspects, the questioning of individual and national identity and the political ideological engagement. Whereas the literature produced after the Military Coup, particularly that associated to memorialism is a fertile ground for revisiting and rethinking on various national issues of historical, ideological and political nature, the relevance of this work lies in to emphasize how *Pessach: a travessia*, allows to review and reflect on the disturbing events experienced in post-1964 years, a fact that becomes more accurate and impartial due to the temporal distance from the novel's publication.

**Palavras chave:** Carlos Heitor Cony; History; Memory; *Pessach: a travessia*; Politics;



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2 ENTRE O FICCIONAL E O FACTUAL: <i>PESSACH</i> COMO ALEGORIA DO REAL.....</b>	<b>17</b>
2.1 História e ficção: um antigo diálogo .....	17
2.2 Cenário histórico literário dos anos pós-1964 .....	27
2.3 <i>Pessach: a travessia</i> do ficcional ao factual .....	35
<b>3 HISTÓRIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE EM <i>PESSACH: A TRAVESSIA</i> .....</b>	<b>53</b>
3.1 A travessia entre a memória e a história .....	53
3.2 A inscrição da memória em <i>Pessach</i> .....	59
3.3 A memória e a construção da identidade .....	66
3.4 Autobiografia e ficção: a política da escritura .....	77
<b>4 ENGAJAMENTO E RESISTÊNCIA: O DISCURSO SOCIAL E IDEOLÓGICO DE <i>PESSACH</i>.....</b>	<b>84</b>
4.1 Os contornos teórico-formais do engajamento .....	84
4.2 O discurso ideológico e social do engajamento .....	93
4.3 Resistência e engajamento na travessia .....	98
<b>5. À GUISA DE CONCLUSÃO .....</b>	<b>105</b>
<b>6. REFERÊNCIAS .....</b>	<b>109</b>

## 1 INTRODUÇÃO

*E o anjo de Deus, que ia diante do exército de Israel, se retirou, e ia atrás deles; também a coluna de nuvem se retirou de diante deles, e se pôs atrás deles. E ia entre o campo dos egípcios e o campo de Israel; e a nuvem era trevas para aqueles, e para estes clareava a noite; de maneira que em toda a noite não se aproximou um do outro. Então Moisés estendeu a sua mão sobre o mar, e o Senhor fez retirar o mar por um forte vento oriental toda aquela noite; e o mar tornou-se em seco, e as águas foram partidas. E os filhos de Israel entraram pelo meio do mar em seco; e as águas foram-lhes como muro à sua direita e à sua esquerda. (Shemot - Êxodo, Antigo Testamento).*

A passagem que nos serve de epígrafe é uma das narrações mais conhecidas e rememoradas do discurso religioso judaico e cristão, presente no livro de *Shemot* (Êxodo) na Torá, paralelamente encontrada no capítulo do Êxodo na Bíblia Sagrada. Nela, conta-se o rito de libertação do povo hebreu da escravidão egípcia por meio do cruzamento do Mar Vermelho (localizado hoje em Eilat, sul de Israel), em que o anjo do senhor os abençoava e protegia. Tal travessia, que foi liderada por Moisés, ficou conhecida como *Pessach*, passagem, atualmente é a páscoa judaica, também conhecida como a “Festa da Libertação”. Em seu aspecto histórico, a Páscoa judaica é a festa que traz a memória da passagem de Deus (do anjo da morte) pelo Egito para a libertação do povo de Israel. Diferentemente da Páscoa Católica, que simboliza a passagem de Jesus da morte para a ressurreição, a Páscoa Judaica é a passagem do povo judeu da escravidão para a liberdade. Assim, o *Pessach* relembra a libertação dos israelitas da escravidão no Egito para buscar a liberdade na terra de Canaã, local onde poderiam praticar sua religião e seus costumes de acordo com suas tradições.<sup>1</sup>

Etimologicamente, o termo *Pessach* vem do hebraico פסח, e significa “passar por cima”, refere-se à passagem do anjo do Senhor por sobre as casas do povo de Israel, abençoando e poupando suas vidas. É celebrada por rememorar o momento em que Moisés e seu povo atravessaram o Mar Vermelho e ganharam a liberdade. Nesse sentido, o termo

---

<sup>1</sup> Ressaltamos que a escolha pelo discurso em primeira pessoa não é aleatória. Estamos cientes da não neutralidade científica, pois todo discurso é ideológico. Nossa leitura de *Pessach* não se pretende diferente, uma vez que apresenta uma possibilidade de leitura, uma versão sujeita e determinada por uma visão de mundo e do homem.

*Pessach* carrega múltiplas significações de passagem: a passagem do anjo do senhor sobre o Egito; um passar para além, geograficamente: a travessia do Mar Vermelho; e uma passagem espiritual, simbólica: a passagem da escravidão para a liberdade, da escuridão para a luz. Por essa razão, o termo *Pessach* está relacionado aos conceitos de: *memória*, uma vez que essa data é a comemoração e a rememoração de um fato - embora incerto - do passado; *renovação*: por ser um período de passagem, de renascimento e transformação espiritual; e de *identidade*, pois por meio dessa renovação, uma nova identidade é construída.

Em Carlos Heitor Cony, o termo que intitula a obra, *Pessach: a travessia* (1967), vai além de seus desígnios religiosos. O autor dialoga com o discurso religioso e o ultrapassa. Os conceitos de memória, renovação e identidade ganham novas dimensões quando colocados em um novo contexto local e historicamente bem situado: os conturbados anos de chumbo da Ditadura Militar brasileira. Em face à delicada situação nacional, pela primeira vez em narrativa longa, o autor promove uma alegoria de profundo engajamento político, em que examina as ambivalências esquerdistas e direitistas nacionais, a situação econômica e a crescente expansão desenvolvimentista, bem como suas implicações na vida social da população.

*Pessach: a travessia* é o oitavo romance publicado de Carlos Heitor Cony, escritor e jornalista carioca consagrado pela crítica, autor de dezessete romances, seis ensaios biográficos, quatro livros de contos e sete obras com crônicas reunidas, além de inúmeras crônicas publicadas no *Folha de São Paulo*, jornal em que é atual colunista, diversas adaptações, cine-romances e obras infanto-juvenis. Com relação a seus romances, Cony estreou com *O ventre*, publicado em 1958, e no ano seguinte publica *A verdade de cada dia* (1959). Na década de 1960 publica *Tijolo de segurança* (1960), *Informação ao crucificado* (1961), *Matéria de memória* (1962), *Antes, o verão* (1964), *Balé branco* (1965) e *Pessach: a travessia* (1967). Depois de *Pessach: a travessia*, romance considerado divisor de águas na vida e na obra do autor, Cony permanece sete anos sem publicar nenhum trabalho, quando em 1973 surge *Pilatos* (1973), um de seus trabalhos mais relevantes, que também envolve a problemática da Ditadura Militar, e depois do qual Cony afirma que não voltaria a escrever outro romance. Por mais de vinte anos o autor se recusa a escrever outro romance, até 1995, ano em que publica *Quase memória* (1995) - romance de memórias baseado nas lembranças de seu pai -, e do qual segue com um fluxo de publicações: *O piano e a orquestra* (1996), *A casa do poeta trágico* (1997) e *Romance sem*

*palavras* (1999) no final do milênio. *O indigitado* (2001), *A tarde da tua ausência* (2003), *O adiantado da hora* (2006) e *A morte e a vida* (2007) são os últimos títulos do autor.

A edição da obra de que fazemos uso nesta dissertação foi lançada pela Companhia das Letras, em 1997. Essa edição passou por uma revisão do autor, o qual faz pequenas alterações, sendo a mais expressiva a inclusão da data do início do enredo romanesco, a qual é coincidente com o aniversário do autor e do protagonista do romance. Essa edição traz em sua capa a figura de um homem bem vestido, de paletó e gravata, que parece estar correndo e no lugar de sua cabeça há uma tocha de fogo. Muito representativa, essa imagem é adequada à problemática abrangida pelo romance, pois seu protagonista, Paulo Simões, é um pequeno burguês que tem sua vida e sua identidade transtornadas pelos acontecimentos envolvendo o Regime Militar e a guerrilha.

A presente metodologia de pesquisa envolve estudo crítico-analítico, pautado em revisão bibliográfica e análise literária da obra. As buscas realizadas durante a fase de coleta de dados acerca da fortuna crítica evidenciam também quantitativamente que esse romance foi de grande relevância em sua época de produção, haja vista o número considerável de trabalhos e estudos sobre o mesmo. Em pesquisa na página de pesquisas *online* Google, a busca pelos termos “Pessach a travessia PDF” obteve 1800 itens, já a busca pelos termos “Pessach a travessia Carlos Heitor Cony PDF” encontrou 2620 resultados, valor aproximado, dos quais, em ambas as buscas, os primeiros componentes são trabalhos acadêmicos, tal como o artigo de Renato Franco “O romance de resistência na década de 70” e o livro *Os invólucros da memória na ficção de Carlos Heitor Cony*, de Raquel Illescas Bueno. Também realizamos uma extensa pesquisa nos bancos *online*s das principais universidades brasileiras, dentre elas a UFRJ, UFRGS, UFES, UNESP, USP, UFSC, dentre outras, no total encontramos sete trabalhos sobre *Pessach: a travessia*, considerando tanto aqueles exclusivos do romance como também os realizados de modo comparado a outros romances. Reconhecemos que essa busca *online* e o número de trabalhos encontrados não abranja a totalidade de trabalhos realizados sobre o romance, pois alguns trabalhos foram realizados antes do advento da *internet* ou da inclusão dos mesmos na *web*. De qualquer forma, esses trabalhos colaboram para comprovarmos a pertinência e relevância de nosso trabalho.

Dentre os resultados obtidos destacamos aqueles realizados nos níveis de mestrado e doutorado: *História e política em Pessach: a travessia de Carlos Heitor Cony*, de Leonardode Oliveira Souza, é uma dissertação do curso de história da Universidade

Federal de Uberlândia, defendida em 2009, que se debruça exclusivamente sobre o romance; outro texto é *A travessia nas margens: literatura e história em Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, de Antonio Carlos Aleixo, elaborado como dissertação de mestrado em 2001, para a Universidade Estadual Paulista; *Almas que vagueiam na estrada fria: alegorias da passagem em Pessach: a travessia*, de Luciana Povoia de Almeida Silva, também é uma dissertação de mestrado que se dedica a *Pessach: a travessia*, defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2013; um trabalho que foge da análise literária é *Sentido, dialogismo e cena enunciativa em Pessach: a travessia, romance de Carlos Heitor Cony*, de Marilurdes Cruz Borges, dissertação de mestrado em Linguística, apresentada para a Universidade de Franca, em 2008; outro trabalho encontrado, realizado de forma comparada, é *Memória e história na ficção de Carlos Heitor Cony: um estudo dos romances Pessach: a travessia e Romance sem palavras*, de Deusa Castro Barros, realizado como dissertação de mestrado pela Universidade Federal de Goiás em 2005; também no veio comparativo está o texto de Tânia Maria Pantója Pereira, intitulado *O paraíso extraviado: elementos neo-utópicos e distópicos em Pessach, a travessia, A festa e A terceira margem*, elaborado para a Universidade Estadual Paulista e defendido em maio de 2005. No caso de teses de doutorado encontramos *Uma certa maneira de desejar a liberdade: caminhos da literatura de Carlos Heitor Cony*, de Marina Silva Ruivo, que se atém aos romances *Pessach: a travessia* e *Pilatos*.

Embora seja uma obra publicada há bastante tempo e que possui apreciáveis estudos, consideramos relevante revisitá-la por ser uma obra que marcou sua época – foi precursora no engajamento contra o Regime militar na década de 1960 –, e acreditamos que, devido ao maior distanciamento temporal, pois já se passaram quase cinco décadas após a sua primeira publicação, uma nova leitura se pretenderá mais imparcial e aberta. Ressaltamos que esse trabalho aqui realizado não pretende esgotar as possibilidades de leitura do romance, nem fazer um escrutínio com a história, mas sim apresentar um de seus possíveis caminhos.

*Pessach: a travessia* foi publicado pela primeira vez em 1967, três anos após o Golpe Militar de 1964 e traz as tensões e arbitrariedades que a nação encontrava naquele momento. O romance tece uma releitura do Êxodo bíblico, conformando-se como uma alegoria em que os valores históricos, sociais e políticos da época são examinados e questionados. Para a consolidação dessa tarefa alegórica, o romance interage constantemente com o discurso histórico da época e revisita outro ponto histórico

problemático: a Segunda Guerra Mundial e seu genocídio judaico. Esses elementos históricos são apresentados, muitas vezes, na forma de memórias, outro ponto relevante em *Pessach*, as quais tanto colaboram para o enquadramento histórico da narrativa, como para a manifestação da identidade nacional. Aliás, a identidade é uma das dimensões abrangidas pela travessia idealizada por Cony, a qual possui três, a saber: a travessia geográfica, a travessia político ideológica e a travessia identitária, sendo essas duas últimas as mais expressivas.

Com isso em vista, este trabalho pretende mostrar de que maneira o romance *Pessach: a travessia* se consolida como uma alegoria ao Êxodo judaico por meio de uma análise de seus aspectos históricos, políticos e identitários brasileiros, que dialogam com o contexto histórico nacional. Buscaremos, também, revisitar o debate sobre a produção literária posterior a 1964 e intentaremos mostrar como esse romance pioneiro na resistência à ditadura retrata a década de 1960, com suas peculiaridades políticas, sociais e econômicas.

Para tanto, abordaremos as questões que versam sobre os interstícios teóricos da relação entre a história e a literatura, os diálogos possíveis entre a história e a memória, bem como entre a memória e a literatura. Da mesma forma, abordaremos aspectos sobre a formação da memória e a consolidação da identidade. Questões sobre o discurso autobiográfico e o engajamento político social também fazem parte do estudo aqui realizado, o qual busca constantemente entrelaçar a teoria trazida ao romance aqui estudado.

No primeiro capítulo, intitulado “Entre o ficcional e o factual: *Pessach* como alegoria do real”, trataremos dos laços existentes entre a história e a literatura; para isso, subdividimos o primeiro capítulo em três outros subitens. No primeiro, “História e ficção: um antigo diálogo”, mostraremos que o discurso literário sempre esteve intimamente relacionado ao discurso histórico, uma vez que a representação da realidade concreta pela literatura é defendida desde a Antiguidade Clássica e que, apesar de perspectivas teóricas controversas, o ficcional contém vestígios do factual, trazendo verdades diferentes daquelas contadas pela história oficial. Também exporemos como a visão dessa relação foi se modificando ao longo do tempo, especialmente durante o século XX, com abordagens relacionadas à Nova História, que refletiam e questionavam o status de verdade absoluta da história tradicional e abriam espaço para diferentes formas de acesso à história, tal como a literatura.

Em seguida, no subitem intitulado “Cenário histórico literário dos anos pós-1964”, traçaremos um breve panorama do momento histórico e cultural dos primeiros anos da década de 1960 brasileiros, com o objetivo de nos fornecer subsídios para reflexões sobre como *Pessach: a travessia* dialoga com a realidade concreta daquele momento histórico.

Com esse aporte, em “*Pessach: a travessia* do ficcional ao factual”, realizaremos uma análise do romance supracitado. Mostraremos como o mesmo interage com a história oficial e dialoga o real concreto, aproximando seus elementos inerentemente ficcionais a vestígios factuais, que colaboram para a inserção da narrativa no quadro dos romances de extração histórica. Assinalaremos também como a fusão entre elementos ficcionais e não-ficcionais colaboram para a construção do universo narrativo, bem como contribuem na constituição da alegoria que corporifica o romance: a alegoria da travessia, o que ocorre de modo engajado aos melindres do Regime Militar. Ressaltamos seu viés crítico e questionador para os fatos políticos da época e ainda algumas características estético-formais da obra, que contribuem para a maior consideração de seu projeto estético e seu projeto ideológico, essenciais a toda obra artística.

Na sequência, o capítulo titulado “História, memória e identidade em *Pessach: a travessia*” se dedica às relações existentes entre a literatura, a história e a memória, e se subdivide em outros quatro itens. Após alguns contornos teóricos apontados em “A travessia entre a memória e a história”, mostraremos como a inserção de memórias colabora para o diálogo com a história e como as mesmas são relacionadas ao presente da narrativa de *Pessach*. Do mesmo modo, a memória coletiva ou social e a memória histórica são teorizadas, analisadas e relacionadas ao romance no subitem “A inscrição da memória em *Pessach*”, com o intuito de realçar o diálogo existente com a história e com a realidade concreta. Uma vez que a memória é um dos elementos essenciais para a formação e consolidação de uma identidade sólida, ponto também relevante em *Pessach*, na sequência, em “A memória e a construção da identidade”, assinalaremos como a apresentação da identidade nacional é representada pela identidade do protagonista, Paulo Simões. Assim, pretendemos tornar mais claras as relações entre memória, discurso social e as questões de identidades alçadas pela obra.

Em um quarto momento, “Autobiografia e ficção: a política da escritura”, mostraremos como o romance *Pessach: a travessia* possui vestígios autobiográficos de seu autor, Carlos Heitor Cony, o que é apoiado através de outras obras do autor, de textos sobre o autor e de entrevistas realizadas com o mesmo. Esses elementos autobiográficos,

os quais possuem estreitas relações com as memórias, são ressaltados devido a sua contribuição para a construção de um universo ficcional semelhante à realidade concreta e por colaborarem para a melhor compreensão do projeto político ideológico da obra, uma vez que Cony possuía uma postura social e política semelhante a de Paulo Simões, personagem basilar do romance.

Finalmente, por estar inserida em um momento politicamente conturbado da história brasileira, a obra traz implicações políticas e ideológicas, o que faz com que se enquadre como uma obra engajada, também denominada de ênfase social, aspecto que será abordado no terceiro e último capítulo “Engajamento e resistência: o discurso ideológico social de *Pessach*”. Nesse aspecto, realizamos uma breve abordagem teórica sobre a literatura engajada em “Os contornos teórico formais do engajamento”. Em seguida, no item “Resistência e engajamento na travessia”, examinamos como esse engajamento ocorre, mostrando como, ao imbricar-se aos pontos da história, o romance adquire contornos de crítica política. Da mesma forma, apontamos estratégias estéticas formais para a construção do projeto ideológico do romance, o qual parece procurar deslocar a população de sua situação conformista alienada, em busca de um devir histórico diferente.



## 2 ENTRE O FICCIONAL E O FACTUAL: *PESSACH* COMO ALEGORIA DO REAL

Neste capítulo inicial, dispomo-nos a refletir sobre como o romance *Pessach: a travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony, estabelece um profundo diálogo com o contexto histórico de sua época de produção, a turva ascensão da Ditadura Militar. Devido a essa peculiaridade, para nortear as análises aqui almejadas, pretendemos lançar luz sobre alguns aspectos teóricos referentes às relações existentes entre a história e a ficção desde o início de seus estudos, objeto do primeiro tópico. Em um breve segundo item, o trabalho buscará mostrar como a produção literária desenvolvida após 1964 possui uma estreita relação com o discurso histórico dos anos 1960, e passou a ter grande relevância testemunhal e documental na historiografia oficial nacional. A partir dessas contextualizações, debruçaremos-nos no exame efetivo de *Pessach: a travessia*, mostrando como a fusão entre elementos factuais e ficcionais colaboram para o seu enquadramento narrativo, bem como colaboram na construção da alegoria que corporifica o romance: a alegoria da travessia. Concomitantemente, apontamos para alguns aspectos composicionais do romance, seus recursos linguísticos e estilísticos, para mostrar como esses recursos tornam a obra próxima àquelas que se mostram preocupadas e engajadas com a realidade social de suas épocas.

### 2.1 História e ficção: um antigo diálogo

*Mais que construções, as ficções são construções seminais, respostas básicas à necessidade humana de descobrir sentido para a sua história.*  
(LIMA, 1989, p. 72-3)

*Há algo numa obra-prima da história que não se pode negar, e esse elemento não negável é a sua forma, a forma que é a sua ficção.* (WHITE, 2001, p. 106)

O diálogo entre a história e a literatura é antigo. Desde a antiguidade clássica, com Platão e Aristóteles, a querela entre o discurso histórico e o discurso literário é recorrente. Quem primeiro desenvolveu certa antecipação da diferenciação entre esses dois discursos foi Platão, que estabeleceu uma tipologia de textos versada pelos filósofos e outra produzida pelos poetas, não se centrando exatamente na história, mas, sobretudo, naquilo que era concebido como verdade. A primeira referia-se aos textos filosóficos e sociológicos que carregavam consigo relações com a história, já a segunda abrangia todos os textos literários (LIMA, 2006, p. 170-1). De fato,

é a partir dos *Diálogos* que se rompe a unidade valorativa dos usos de *lógos* e se abre o leque competitivo dos discursos. À palavra da sabedoria, reservada ao filósofo, há a palavra apenas de encanto e embuste: o que se realiza pela *mimesis*. Assim a contenda contra a poesia, que se abria um pouco antes com a escrita da história, atinge um mais elevado patamar. (LIMA, 2006, p. 181, grifos do autor).

Em *República*, para Platão, o poeta (nesse sentido, o artista em geral) era subversivo, um enganador, alguém cuja função era contar mentiras, tanto é que para ele os poetas deveriam ser expulsos da cidade (COMPAGNON, 2010, p. 96). Ainda em *República*, o filósofo estabelece a perspectiva metafísica do pensamento filosófico que fixou a “teoria como visão do inteligível, como apreensão do verdadeiramente real, objeto último de todo conhecimento, que informa ao mesmo tempo a realidade empírica mutável e fundamenta a ordem dialética das idéias imutáveis” (NUNES, 2002, p. 201); também rotula duas tipologias diferentes de discurso: os discursos verdadeiros e os discursos mentirosos, sendo esses últimos produzidos quando da passagem da simples narração (*diegesis*) para a imitação (*mimesis*). Por conseguinte, toda a produção literária passava a ser considerada como não verdadeira, ou seja, “separado da filosofia e a ela subordinado, o domínio inteiro da poesia, ou do que hoje chamamos de literatura – mas de modo especial a ficção -, ingressava na categoria do discurso mentiroso não-filosófico” (NUNES, 2002, p. 201).

Como podemos averiguar, os liames entre a história e a literatura sempre estiveram relacionados à representação da realidade e, por conseguinte, às noções de *mimese* e *muthos*. Aristóteles rompe com a visão platônica de imitação e inova o conceito de *mimesis*, que passa a ser entendida como a imitação das ações humanas (denominada *muthos*), pois “os imitadores imitam homens que praticam alguma ação” (ARISTÓTELES,

1991, p. 247). Em sua *Poética*, Aristóteles afirma que competia ao historiador dar conta dos fatos e acontecimentos de determinada época, estando preso à pretensão da verdade (como mostraremos, os textos possuem traços de ficção, mesmo que tencionem ser integralmente verdadeiros). Por sua vez, ao artista ou literato competia a estratégia da verossimilhança - o contar *como se fosse* verdade -, que tornava o texto harmônico, coerente e próximo à realidade. Luiz Costa Lima sintetiza as relações entre o historiador e o poeta traçadas pelo filósofo grego em *Poética*:

Do que dissemos, ressalta claramente que o papel do poeta é dizer não o que houve realmente, mas o que poderia haver, segundo a origem do verossímil ou do necessário. Pois a diferença entre o historiador e o poeta não resulta de que um se exprima em verso e outro em prosa (poder-se-ia versificar a obra de Heródoto, não seria menos uma história em verso do que em prosa); mas a diferença está em que diz o que sucedeu, o outro o que poderia suceder; por essa razão a poesia é mais filosófica e mais nobre que a história: a poesia trata do geral, a história do particular. O geral é o tipo de coisa que um certo tipo de homem faz ou diz verossímil ou necessariamente. É o fim que persegue a poesia, atribuindo nomes aos personagens. (ARISTÓTELES, apud LIMA, 2006, p. 181-2).

No entanto, a delimitação entre um discurso e outro é complexo e utópico. Ainda com os textos de Hesíodo e Tucídides, que narravam as histórias da Guerra Médica contra os persas e a Guerra do Peloponeso respectivamente, era difícil a delimitação estanque entre um discurso e outro, uma vez que eles tanto mostram determinado tom áulico ao tratar de certo assunto, como, muitas vezes, deixam de lado fatos peremptórios que denigriam a imagem de um dos lados ou que engrandeciam o caráter de seus opositores. Essas escolhas realizadas pelos seus autores, tanto pela afinidade com determinados grupos, como devidas ao apoio financeiro recebido, mostram que mesmo nos discursos que se pretendem históricos, há certa dose de subjetividade e intencionalidade, ou seja, estão presentes princípios ideológicos.

A recíproca, entretanto, também é verdadeira. Textos literários clássicos como *Iliada* e *A Odisseia*, de Homero, precipuamente foram considerados literários e ficcionais, mas não deixaram de ter grande relevância dentro da história oficial, devido a suas cargas de representatividade social, de crenças e de costumes.

Por conseguinte, a própria definição de literatura, por muito tempo defendida como aquela que não condizia com a veracidade histórica, não deve ser pautada pela simples determinação como sendo um discurso que carrega elementos unicamente ficcionais, em

exclusão a elementos factuais. Como aponta Terry Eagleton (2001), textos que outrora foram considerados literários são hoje vistos como históricos ou filosóficos, assim como textos históricos são tomados como literários. Além do mais, por um longo período o termo *novel*, em inglês, foi usado tanto para fatos reais como para ficções, até mesmo notícias não eram completamente não fictícias. Também, cada leitor e cada leitura se diferem na maneira como determinado texto é concebido e interpretado, recolhendo elementos que podem fazer os textos serem considerados autênticos por alguns ou apócrifos para outros (EAGLETON, 2001, p. 2).

Essa querela entre a história e a ficção se estendeu por centenas de anos. No entanto, desde o início do século XX, há uma nítida transformação na forma de abordagem da história. Essas mudanças se iniciaram a partir do grupo de estudos conhecido como Escola dos Annales, desenvolvida em torno da revista *Annales: économies, sociétés, civilisations*, nos derradeiros anos da década de 1920. A formulação dessa nova perspectiva contou com personalidades como os historiadores Lucien Febvre e March Bloch, os quais viam a necessidade de uma renovação no trabalho com a história, e a relacionavam com outros campos da ciência, tais como a psicologia, a geografia e a sociologia. Por esse viés, a história passa a ser abordada em profunda interação com essas outras disciplinas, sobretudo com a economia e a sociologia.

Dessa múltipla abordagem da história surge um novo conceito: a *nova história* - mais difundida na França como *nouvelle histoire*, disseminada pelas ideias do medievalista francês Jacques Le Goff. A escrita da nova história pode ser considerada como uma reação contra o paradigma tradicional traçado pela história rankeana ou positivista, aquele que percebia a história apenas como uma sucessão de acontecimentos, como um modelo de narrativa *événementielle* (BURKE, 1992). A partir de então, a nova história passa a se interessar por todas as esferas da atividade humana, chegando à noção de “história total”, pois tudo, em todos os seus aspectos culturais, tem um passado e todo passado tem sua relevância. Apoiadas nessa vertente inovadora, surgem ramificações como a história regional, a história das mulheres, a história do corpo e também a micro-história. Ao remover o foco da organização sequencial de acontecimentos e mostrar as diferentes perspectivas de um fato, a história perde o seu caráter anteriormente imutável e passa a ser encarada como uma construção cultural, passível de alterações tanto no tempo quanto no espaço. Como consequência, o relativismo cultural da história torna-se tangível,

ressaltando que, como revela a base filosófica da nova história, a realidade é social e culturalmente construída (BURKE, 1992, p. 9-10).

Com essa nova perspectiva, a história *événementielle* perde seu status de superioridade e métodos e materiais antes não valorizados pela história tradicional passam a possuir maior relevância, não mais se atendo apenas aos documentos ditos oficiais, mas considerando também outras fontes de acesso ao passado, tal como as memórias e histórias orais, fotografias, diários e, especialmente, a literatura.

Em decorrência dessa ampliação, influenciados pelos desdobramentos da nova história, desde meados do século XX, filósofos, críticos, historiadores e literatos têm investigado as relações da história com outras disciplinas – tal como a psicologia e a literatura –, para verificar o êxito das mesmas no levantamento do passado histórico, bem como as implicações desse passado sobre as disciplinas cotejadas e as suas relações com o presente.

Especificamente no âmbito literário, novo enfoque é trazido para o diálogo entre a história e a literatura a partir de estudos realizados pelo historiador norte-americano Hayden White. Segundo o autor, o que geralmente ocorria era uma falha na abordagem das relações existentes entre a literatura e a história, pois não se levava em consideração que ambas são construções discursivas, artefatos verbais ou constructos linguísticos realizados com determinado objetivo, ideológicas, possuidores de relações subjetivas e sociais.

Como consequência dessas relações sociais e subjetivas com o fazer narrativo, tem-se a influência (intencional ou não) de seu produtor, conferindo certa dose de ficcionalidade em todo e qualquer discurso histórico. Assim, a história entendida como narrativa de acontecimentos não se exime do esforço da imaginação projetiva, a qual demonstra a vivência particular do historiador, tornando-o próximo ao artista (NUNES, 1988, p. 10). Fato que mostra ser errôneo e impraticável o status dado à história oficial como sendo a representação da verdade absoluta e inegável. Entretanto, houve grande resistência na aceitação dessa concepção de história, como afirma White:

de um modo geral houve uma relutância em considerar as narrativas históricas como aquilo que elas manifestamente são: ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com seus correspondentes nas ciências. (WHITE, 2001, p. 98).

Por essa perspectiva, os textos históricos são tomados como narrativas históricas passíveis de influências de seu contexto histórico, cultural e social, bem como das narrativas históricas e literárias anteriores a elas; ainda, a narrativa histórica carrega consigo arranjos verbais e estilísticos, os quais também revelam e são determinados pela intencionalidade e pelas relações sociais e culturais de seu produtor.

Cabe assinalar ainda que o fato de um texto histórico possuir ficcionalidade ou de que um texto ficcional possua historicidade não causa a exclusão ou a desvalorização dos mesmos, pois os discursos históricos e literários coabitam em suas produções narrativas e possuem igual importância.

Segundo White (2001), o historiador (ideal) deveria ser aquele que coletaria dados e fatos e evitaria a formação de padrões textuais. De tal modo, o historiador, ou qualquer um que escreva uma narrativa histórica, deveria ser julgado pela verdade do que afirma e também pela adequação de suas produções verbais aos modelos exteriores e anteriores (WHITE, 2001, p. 99). Tomando a história como uma escritura discursiva, ela se faz ser entendida através da habilidade do historiador em criar histórias a partir de simples crônicas, através da codificação dos fatos contidos na crônica, processo denominado de urdidura do texto (WHITE, 2001, p. 100). Assim, o historiador é aquele que, para Collingwood, possui a sensibilidade ou o faro para a história, que é capaz de desnudar e criar sentidos, uma história plausível, a partir de uma sequência de fatos; em outras palavras, de revelar as histórias contidas em eventos históricos que não possuíam sentidos isoladamente.

Daí tem-se que os elementos ou acontecimentos históricos não são capazes sozinhos de criar uma história, eles são convertidos nessa através de recursos linguísticos e estilísticos, “pela supressão ou subordinação de alguns deles e pelo realce de outros, por caracterização, repetição do motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias descritivas alternativas e assim por diante” (WHITE, 2001, p. 100). Ou seja, é necessário um encadeamento narrativo dos fatos históricos, por meio de todas as técnicas que normalmente se espera encontrar na urdidura do enredo de um romance ou de uma peça, para que seja possível a ascensão da história. Devido a essa seleção de elementos históricos é que as sequências narrativas podem apresentar várias perspectivas e ser representadas de inúmeras maneiras. Todavia, a escolha ou abandono de eventos e elementos históricos não é neutra, é ideológica, sendo determinada pelas relações sociais, políticas e econômicas e subjetivas do historiador.

Dessa forma, aos acontecimentos históricos caberia a sua neutralidade, pois são passíveis de inclusão nessas sequências, dotados de diferentes sentidos, trágicos ou cômicos, mas ao serem selecionados ou abandonados logo perdem essa neutralidade, pois, como afirmado, a inclusão ou a exclusão de fatos históricos é ideológica. Assim, além da relevância do que se inclui e de como se introduz na estória, a mesma também é determinada, se não predominantemente determinada, por aquilo que é deixado de lado, pois como afirma Levi Strauss (apud WHITE, 2001), sua construção só é possível a partir do abandono de um ou mais domínios dos fatos que se apresentam para inclusão nas histórias e ou estórias.

De todo modo, é necessário considerar que a história e a literatura possuem sempre um mesmo referente, o real. Elas “são narrativas que tem o real como referente, para confirmá-lo ou negá-lo, construindo sobre ele toda uma outra versão, ou ainda para ultrapassá-lo. Como narrativas, são representações que se referem à vida e que a explicam.” (PESAVENTO, 2006a). São narrativas capazes de construir e modificar nosso imaginário, o que se consolida como uma janela em que se recupera as formas de ver, sentir e expressar o real dos tempos passados, como um sistema de valorização, identificação e classificação do real. A concepção de representação está na base do imaginário: “o imaginário é sempre um sistema de representações sobre o mundo, que se coloca no lugar da realidade, sem com ela se confundir, mas tendo nela o seu referente” (PESAVENTO, 2006a). Ou seja, o referente das representações sobre o mundo sempre é o real e o imaginário é um outro real, uma representação. Ressaltamos que as “representações são presentificações de uma ausência, onde representante e representado guardam entre si relações de aproximação e distanciamento” (PESAVENTO, 2006b, p. 49).

Esse referente, o real, é apresentado de formas distintas pela história e pela literatura, por diferentes representações, carregadas de marcas de historicidade. Fato que lhes confere a característica básica que as diferencia:

Historiadores trabalham com as tais marcas de historicidade e desejam chegar lá. Logo, frequentam arquivos e arrecadam fontes, se valem de um método de análise e pesquisa, na busca de proximidade com o real acontecido. Escritores de literatura não tem esse compromisso com o resgate das marcas de veracidade que funcionam como provas de que algo deva ter existido. Mas, em princípio, o texto literário precisa, ele também, ser convincente e articulado, estabelecendo uma coerência e dando impressão de verdade. Escritores de ficção também contextualizam seus personagens, ambientes e acontecimentos para que recebam aval do público leitor (PESAVENTO, 2006a).

De fato, o que distingue a história e a ficção é a busca ou o compromisso que a primeira possui com a verdade: enquanto a literatura aceita e se reconhece como ficção imaginativa, a história se pretende verdadeira. Enquanto o historiador busca a verdade histórica, o ficcionista se exime desse compromisso. Tal ponto é abordado por Benedito Nunes (1988), que além dessa diferenciação, também reafirma o caráter ficcional da história e a inter-relação entre história e ficção:

Em princípio, a História e a Ficção se entrosam como formas de linguagem. Ambas são sintéticas e recapitulativas; ambas têm por objeto a atividade humana. “Como o romance, a História seleciona, simplifica e organiza, resume um século numa página” [Paul Veyne]. Seleção e organização pressupõem o que Collingwood chamou de imaginação a priori, comum ao historiador e ao romancista. “Enquanto obras de imaginação, não diferem os trabalhos do historiador e do romancista. Diferem enquanto a imaginação do historiador pretende ser verdadeira”. (NUNES, 1988, p. 11-12).

Contudo, a discussão aporética da verdade presente nos discursos da história e da ficção não se esgota, suas pretensões de verdade são inexauríveis, mas distintas, pois se distinguem como modos diferenciais de narrativa: “A história evidentemente se distingue da ficção enquanto está obrigada a se apoiar na evidência do acontecimento, no espaço e no tempo reais do que descreve” (MINK, 1970, p. 44 apud LIMA, 2006, p. 156), bem como no exame crítico dos materiais históricos. Outro ponto que difere a narrativa histórica tradicional da narrativa ficcional é a sua recorrência aos documentos, pois “o recurso aos documentos assinala uma linha divisória entre história e ficção; diferindo do romance, as construções do historiador pretendem ser reconstruções do passado” (RICOEUR apud NUNES, 1988, p. 32).

Por sua vez, a literatura suspende essa busca ou obrigação, mas nem por isso deixa de carregar a sua veracidade:

A verdade da história sempre mantém um lado escuro, não indagado. A ficção, suspendendo a indagação da verdade, se isenta de mentir. Mas não suspende sua indagação da verdade. Mas a verdade agora não se pode entender como “concordância”. A ficção procura a verdade de modo oblíquo, i. e., sem respeitar o que, para o historiador, se distingue como claro ou escuro. (LIMA, 2006, p. 156).



Enquanto a verdade se mantém um impasse no discurso histórico, na ficção ela perde essa condição, pois enquanto na história a mimesis recebe um papel secundário e a ambição pela verdade se torna essencial, o poeta ou romancista abandona essa pretensão de veracidade: “o poeta nunca afirma e, por isso, nunca mente” (SIDNEY, 1595, p. 57 apud LIMA, 2006, p. 155).

Mais uma vez, torna-se patente que não só o texto histórico carrega traços de ficcionalidade, o texto literário e seu discurso ficcional podem conter elementos factuais ou autênticos, reflexos e relações com o discurso histórico oficial, sem deixar de ser considerado ficção. Sob prisma semelhante, corrobora o escritor e ensaísta peruano Mario Vargas Llosa, que nos mostra como a literatura é capaz de dizer a verdade por meio do engodo, pois os romances não podem fazer outra coisa senão mentir, mas nesse ato expressam uma verdade peculiar, encoberta: “*las novelas mienten – no pueden hacer otra cosa – pero esa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse encubierta, disfrazada de lo que no es*” (VARGAS LLOSA, 2007, p. 16). O mesmo autor também reafirma a diferença entre os discursos da história e da literatura, e insiste na capacidade de representação do passado através da ficção:

*La recomposición del pasado que opera la literatura es casi siempre falaz. La verdad literaria es una y otra la verdad histórica. Pero, aunque esté repleta de mentiras – o, más bien, por ello mismo – la literatura cuenta la historia que la historia que escriben los historiadores no sabe ni puede contar. Porque los fraudes, embaucos y exageraciones de la literatura narrativa sirven para expresar verdades profundas e inquietantes que sólo de esta manera sesgada ven la luz.* (VARGAS LLOSA, 2007, p. 25)

Desse modo, os elementos “autênticos” trazidos pela História são diferentes dos retratados pela literatura, pois as “mentiras” que a literatura conta trazem verdades impossíveis de serem contadas pelo historiador ou de outra forma, pois essas são veladas, deturpadas ou aumentadas, encobertas por uma espessa teia estilística ou pelo manto da fantasia, pois como assegura o autor: nos enganamentos da literatura não há engano nenhum.

Nesse aspecto, nos aproximamos daquilo que Ricoeur afirma que a fenomenologia deve buscar nos textos: tanto a dinâmica interna que preside a estrutura da obra, quanto a capacidade da obra de se projetar para fora de si mesma, ou seja, a sua capacidade de representação da realidade concreta (apud NUNES, 1988, p. 15). Por esse caminho o livro

não mediaria apenas o conhecimento de si mesmo (do próprio livro), mas também e em última instância o conhecimento do mundo pelo mundo da obra. Assim, o enredo (*a coisa*) do texto seria a sua “saída para o real pelo próprio plano de configuração, que lhe garantiria o potencial de uma nova referencialidade” (apud NUNES, 1988, p. 16).

Essa capacidade representativa ou referencial é conseguida por meio do ato da leitura, que, em sua temporalidade, vai construindo sentidos para o texto, pois a leitura “ficcionaliza a História. Em contrapartida, a leitura historiciza a Ficção, na medida em que a voz narrativa situa no passado o mundo da obra” (NUNES, 1988, p. 34). Deste modo, o processo de leitura é o responsável por abrir a história à ficção e a ficção à história:

A dinâmica da leitura, como *interação do texto e do leitor*, segundo a concepção de W. Iser, possibilita que essa visão seja catártica: ela abre os olhos do leitor, revela-o a si mesmo, à sua verdade e à verdade do mundo. Os feitos da ficção, efeitos de revelação e de transformação, são efeitos de leitura. É através da leitura que a literatura retorna à vida, quer dizer, ao campo prático e *pathico* da existência.” (NUNES, 1988, p. 33, grifos do autor).

Assim, a leitura alinha a capacidade da ficção a atuar sobre o presente factual, ao mesmo tempo em que promove a figuração do passado “irreal” na História. É nessa confluência de tempos, na refiguração temporal que a narrativa histórica e a narrativa ficcional se interpenetram (NUNES, 1988, p. 33-4).

De modo diferenciado, Llosa também delinea algumas relações entre a produção literária e a representação do factual: para ele, a literatura serve para camuflar uma inconformidade entre aquilo que é e o que se deseja, uma insatisfação com a realidade: “*Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que se resignan a no tener. En el embrión de toda novela bulle una inconformidad, late un deseo insatisfecho*” (VARGAS LLOSA, 2007, p.16). Além disso, o autor acrescenta que a ficção é uma sucessão transitória da vida, o regresso à realidade é sempre um empobrecimento brutal da vida, uma vez que sempre se quer ser outro, o ser humano aspira a ser diferente do que é, essa é a grande máxima que as ficções contam: as mentiras que nos constituem, que nos consolam ou nos resgatam de nossas melancolias e frustrações (VARGAS LLOSA, 2007, p. 22).

Como veremos com maior propriedade nos tópicos seguintes, *Pessach: a travessia* (1967) é uma obra que transita entre o ficcional e o factual. Por isso, esse tópico procurou mostrar as perspectivas teóricas que norteiam os diálogos e as discussões sobre esses dois

ramos discursivos. À vista disso, gostaríamos de (re)enfatizar que as narrativas de extração histórica (TROUCHE, 2006) não devem ser entendidas como signos inequívocos dos acontecimentos que relatam, mas sim como arcabouços simbólicos, metáforas de longo alcance que aproximam e comparam os eventos e fatos nelas expostos a determinada forma de realidade ou de produção literária com que já estamos familiarizados (WHITE, p. 108). Da mesma forma, a literatura também não se assenta apenas no ficcional, é capaz de contemplar elementos autênticos de formas variadas e camufladas. Como afirma Luiz Costa Lima “o território da literatura não se confunde com o da ficcionalidade. Assim como a ficção não se limita à literatura, tampouco a literatura repousa por inteiro no ficcional.” (LIMA, 2006, p. 340).

Em face desses apontamentos teóricos, podemos afirmar que os discursos históricos e literários estão e sempre estiveram em intrínseca relação. Os discursos do historiador e do ficcionista são próximos, mas distintos, e se diferenciam tanto pelo modo como suas narrativas se relacionam com a realidade concreta, como pela maneira com que seu narrador nelas atua e, principalmente, pela distinção no que concerne à busca da representação verídica. O que se deve ter em mente é que, independente dos debates sobre as categorias de verdades, há uma classe discursiva do ficcional, e este “discurso ficcional se caracteriza por sua posição particular quanto ao horizonte da verdade, quer seja ela definida de forma substancialista ou contratualista. O ficcional não afirma ou nega a verdade de algo senão que se põe à distância do que se tem por verdade” (LIMA, 1989, p. 110).

## 2.2 Cenário histórico literário dos anos pós-1964

*No momento em que a censura decide o que é bom ou mau para a população, mais que policial, ela passou a ser antropológica. Não é possível deixar de constatar em suas intervenções, tomadas como um todo, uma proposta de comportamento humano, uma filosofia de vida [...]. Por inusitado que possa parecer, a censura produz cultura [...].*  
(DAHL apud PELLEGRINI, 1996, p. 7)

Historicamente, a ascensão da ditadura militar brasileira ocorreu concomitante a outras ditaduras espalhadas pela América Latina, fato considerado uma onda de autoritarismo. O governo desastroso de Jânio Quadros e sua renúncia em 1962 levaram ao poder o seu vice, João Goulart. A atmosfera era de grande instabilidade política e econômica, em que as elites econômicas se sentiam ameaçadas pelos ideais comunistas e sua crescente difusão. Temendo uma guerra civil, Goulart recuou com seu governo populista e cedeu espaço para a direita efetivar seu governo militar. Assim, o Marechal Castello Branco foi escolhido como o primeiro dos cinco presidentes militares que governariam o Brasil nas duas décadas seguintes. Entretanto, a partir da tomada do poder pelos militares, leis arbitrárias e contraditórias, atos institucionais, decretos-leis e emendas constitucionais foram promulgadas, gerando progressiva insatisfação popular. Em outras palavras, a direita logo assistiu aos duros corolários do regime recém-imposto. Como aponta Roberto Schwartz (2009), algumas práticas predominantes foram:

intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de *habeas corpus etc.* (SCHWARTZ, 2009, p. 7, grifos do autor).

Todavia, apesar da astuta “vitória” governamental direitista e da repressão maciça à esquerda, essa última não desapareceu. Pelo contrário, continuou firme em seus propósitos ideológicos, fortaleceu-se e cresceu, foi presença constante e superior nas práticas e representações culturais dos anos posteriores ao golpe, como afirma Schwartz (2009): “A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país” (SCHWARTZ, 2009, p. 8).

Desde os primeiros momentos da tomada ditatorial, o Regime encarou diversos grupos de oposição, movimentos de resistência, críticas e denúncias. Em 1964, esses focos antagônicos se restringiam a estudantes, jornalistas, artistas, parte do clero, sociólogos, economistas, dentre outros que caracterizavam os grupos diretamente ligados à produção ideológica esquerdista. Entrementes, essa produção permanecia entre seus pares, era de “consumo próprio”, não chegava às massas operárias, aos camponeses e outras classes populacionais; por isso, nesses primeiros anos não houve o endurecimento contra a produção intelectual esquerdista, o que possibilitou seu extraordinário crescimento (tal como o teatro, a música e a literatura). Ademais, o endurecimento efetivo contra a

produção intelectual resistente viria a se efetuar em 1968, em decorrência da maior dimensão e interação de intelectuais, professores e estudantes, que constituíam uma “massa politicamente perigosa” (SCHWARTZ, 2009).

Em sua dimensão literária propriamente dita, há o florescimento de uma produção que apresenta como princípio fundamental o tom de protesto, de não resignação à situação política do país - ponto perceptível tanto em obras consideradas de direita como de esquerda -, decorrente de uma relação de causa e efeito da repressão exercida pela ditadura militar. Tal produção, tomada como o “novo romance” (SILVERMAN, 2000), possui, com copiosas exceções, valor mais histórico documental do que propriamente literário, a qual também corrobora para os estudos da história social do momento.

Entretanto, para que o texto político-social possua verdadeira relevância literária, é necessário que haja qualidade estilística e linguística. Não basta que apresentem apenas o tom de protesto e resistência política, o seu valor histórico e documental não substitui ou supre as necessidades estéticas das obras. Em uma perspectiva consoante, Abdala Junior (1989) afirma que, tal como para todo texto literário, a literatura socialmente engajada deve possuir duas preocupações: uma social e política, e a outra quanto a sua capacidade imaginativa e estética. Para Lafetá, um projeto estético e um ideológico (LAFETÁ, 2000). Por isso, o escritor de ênfase social deve pensar suas estratégias literárias para a elaboração ideológica sem abandonar seu viés estético. (ABDALA JUNIOR, 1989). Segundo o autor, para essa dúplici elaboração (engajada e estética) a literatura brasileira toma como ponto de enfoque as relações sociais, através de um viés sociolinguístico da escrita, mostrando as implicações históricas, ideológicas e políticas através do discurso social.

Cabe assinalar que a relevância de se debruçar sobre a produção literária do período alicerça-se no fato de que foram os escritores - jornalistas e romancistas - “que melhor puderam comunicar a dura realidade, as notícias que, por longo tempo, ficaram oficialmente abafadas” (SILVERMAN, 2000, p. 31). Entretanto, apesar do grande número de obras engajadas publicadas, nem sempre as denúncias e pretensões dos autores eram concretizadas, devido ao pequeno público leitor da época. Com efeito, o amplo desenvolvimento de produções literárias politicamente engajadas – obras que possuem compromisso social e político com a sociedade que representam, sobre a qual realizam um exame ético e moral, com implicações ideológicas e políticas – se deveu ao fato de que enquanto os outros meios de comunicação convencionais, como o rádio e a televisão, estavam bloqueados, a literatura encontrava um campo mais aberto, pois seu público e, por

consequente, sua influência era minguada e insignificante (SILVERMAN, 2000, p. 32), permanecendo entre a classe média e intelectuais, a parte da população já conscientizada.

Durante algum tempo permaneceu a noção de que ao longo dos primeiros anos da ditadura militar não houve grandes manifestações literárias que apresentassem traços de resistência e combate ao regime, e que essas teriam surgido apenas após 1975, após a abertura política de 1975, como uma reação às atribulações políticas, sociais e econômicas desencadeadas pelo regime. No entanto, como se provará, essa é uma perspectiva que não se confirma. De fato, a produção cultural enfrentou uma série de problemas com a truculenta tomada de poder pelos militares, que, em alguns momentos, chegou à repressão e à censura maciça, mas desde a implantação do regime houve manifestações literárias politicamente engajadas e resistentes (FRANCO, 1998, p. 1).

As primeiras produções literárias que demonstraram real preocupação social com a ditadura formam elaboradas logo nos primeiros anos do regime. Essas produções surgiram na década de 1960, numa situação de instauração de laços entre a cultura e a política, e acentuado radicalismo ideológico de alguns setores da classe média. Devido à parcial autonomia que ainda restava à produção cultural (que seria perdida com o AI-5), a produção desse momento pôde experimentar uma diversidade de direções (FRANCO, 2003, p. 357-8).

Alguns exemplos mais relevantes dessa elaboração literária são os romances: *Engenharia do casamento* (1968), de Esdras do Nascimento, romance escrito na forma de diário, que alça suas problematizações sociais com inserções e influências da linguagem jornalística, na forma de notícias; outra obra de destaque é *Bebel que a cidade comeu* (1968), de autoria de Inácio Loyola Brandão, que utiliza procedimentos técnicos pertencentes aos meios de comunicação (jornais, revista, televisão) e a montagem para expressar seu brado resistente; *Quarup* (1967), escrito por Antonio Callado, romance propriamente político, que conta a transformação política do Padre Nando no guerrilheiro Levindo, este último é bastante próximo de *Pessach: a travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony, outro título que comprova a existência de uma produção engajada logo no início do regime e que será analisado no decorrer desse trabalho.

Dito isso, percebemos que é nesse período, com esses e outros autores que a prosa literária começou a apresentar sinais manifestos de resistência ao processo político ditatorial ocorrido a partir de abril de 1964, mesmo que só fosse apresentar efetivamente um tipo de romance de resistência na segunda metade da década (de 1960).

Além da produção literária comprometida com a realidade social a produção cinematográfica também se mostrou articulada com a situação nacional, exemplo disso foi o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, de 1967, que mantém estreita relação com as obras literárias de Cony e Callado, como aponta Renato Franco (1998):

Em comum, além da questão do engajamento e da narração da origem da luta armada, um certo modo de conceber a vida cultural como não mais provável diante tanto da modernização da própria produção cultural quanto das imposições repressivas adotadas pelos militares. O engajamento, nesses casos, apresenta alguma dose de ambigüidade: por um lado, expressa o nascimento, no campo da arte e da cultura, de viril sentimento de oposição à ditadura e, desse modo, a esperança de ajudar a dizimá-la; por outro, expressa a desconfiança dos produtores culturais em relação à modernização de suas atividades e, portanto, da viabilidade delas no futuro, o que os levou a trocar a cultura pela atividade política. (FRANCO, 1998, p. 2)

Esse poderia ser um panorama que resumiria a situação cultural de quase toda a década de 1960, entretanto, em 1968 há o decreto do Ato Institucional n. 5, que viria para impor uma rígida censura dirigida a todo tipo de representação cultural – literária, teatral, cinematográfica e musical - na busca de silenciar a voz da população. Esse impetuoso empenho conseguiu dificultar a produção artística e forçou o surgimento de uma “cultura da derrota” no início da década de 1970, mas não foi capaz de suprimir completamente as forças artísticas no combate à censura e à repressão reinantes. Sobre esse período, pode-se considerar que:

a produção cultural tendeu, em alguns casos, logo no início da década, a experimentar uma radicalização ideológica que, impossibilitada de se manifestar por meio da exploração de temas sociais ou políticos, encontrou expressão na tentativa de revolucionar o próprio meio ou a linguagem, [...]. No entanto, no geral, parece ter predominado uma atividade cultural submissa, pouco crítica, politicamente desesperançada e incapaz de refletir sobre sua nova condição social. À cultura desse período poderíamos chamar de “cultura da derrota”. (FRANCO, 1998, p. 3-4).

Esse cenário viria a se modificar significativamente a partir de 1975, com a gradativa abertura política realizada pelo governo Geisel, a partir do qual ocorreu lenta retração da censura aos segmentos artísticos culturais, possibilitando que o romance logo conseguisse retomar lugar de destaque com inúmeros autores engajados e ampla produção

de obras políticas. Alguns importantes romancistas foram: Fernando Gabeira, Inácio Loyola Brandão, Ivan Ângelo, Renato Pompeu, Sérgio Sant'Anna, entre outros.

Assim, apesar das oscilações no âmbito da produção literária, deve-se ressaltar que desde a implantação do regime ditatorial militar, houve recorrentes manifestações artísticas de oposição, as quais, nas mais variadas formas, buscaram resistir à imposição política praticada de forma autoritária e insana, denunciar e protestar contra as mazelas e arbitrariedades da sociedade brasileira, e se pronunciar contra a modernização e industrialização forçadas que a ditadura impunha à sociedade.

Face ao exposto, podemos dizer que nos mais de vinte anos do regime militar houve um grande crescimento da produção literária em prosa, tanto curta quanto longa, mesmo com ou exatamente em virtude da repressão; como sustenta Silverman (2000): “desde a ditadura de Vargas, o romance jamais servira tanto de veículo para disseminar a realidade nua e cruel na qual estava imerso o país, e onde buscava sua inspiração” (SILVERMAN, 2000, p. 33), daí sua notável relevância, consolidando-se naquilo que hoje podemos chamar de literatura pós-1964. Tais empreitadas literárias se materializavam por meio do realismo cru, de autobiografias semificcionalizadas, comicidade, introspecção, paródias, sátiras, ironias, alegorias. Esses procedimentos muitas vezes apareciam amalgamados e trabalhados estilisticamente com configurações inovadoras, com recursos próximos aos cinematográficos, parodiando jornais, forjando cartas e diários, dentre outras formas.

Frente às particularidades dessa produção, Silverman (2000) concebe algumas categorias distintas, as quais não são estanques, mas fluidas e permeáveis, como o romance jornalístico, o romance memorial, o romance de massificação, o romance de costumes urbanos, o romance intimista, o romance regionalista-histórico, o romance realista político, o romance da sátira política absurda e o romance da sátira política surrealista. Outro ponto de destaque é que na produção posterior a 1964, há uma tendência ao memorialismo e aos traços autobiográficos, podendo os mesmos possuir apenas fragmentos ou propriedades memoriais, comporem-se nas formas de testemunhos, diários, relatos ou autobiografias semificcionalizadas (gêneros que se proliferaram rapidamente nesse período), misturados, ou não, a outras tipologias romanescas.

De acordo com as tipologias elencadas pelo autor, o romance *Pessach: a travessia* configura-se como um romance realista político, no qual o caráter principal é a postura política junto à capacidade de crítica explícita do contexto nacional, em seus âmbitos



políticos, econômicos, históricos e sociais. Para o autor, *Pessach: a travessia* se constitui numa “crítica das tendências políticas que se agravaram nos primeiros anos depois do Golpe” e possui duas grandes preocupações: primeira, consigo mesmo, pois Cony passa de um romancista apolítico a um crítico mordaz, perseguido pelo regime, especialmente em suas crônicas ferinas; e segunda, a realização de um exame simbólico da ambivalente psiquê nacional, marcada pela moral declinante e decadente da sociedade consumista e imitadora do Brasil no início do milagre econômico (SILVERMAN, 2000, p. 291-2).

Segundo o crítico, o romance realista-político produzido nos anos posteriores à ditadura militar é um gênero difícil de ser determinado, devido aos seus enfoques criativos, suas novas estratégias literárias, as diferentes inserções e problematizações da identidade nacional e o intenso memorialismo. Por isso, na produção brasileira, sua classificação é mais complexa e “torna-se cada vez mais uma combinação inexata da percepção pelo leitor da intenção primária do autor, se suposta ou declarada, ou se uma crítica aberta a algum aspecto ou aspectos do corpo político doente” (SILVERMAN, 2000, p. 278). Ainda, os romances realistas políticos tomam um passado recente ou remoto como alegoria para o presente ou usam o presente com forte recriação, permeado por intensos comentários políticos, inseridos de forma literal ou alegorizada. De modo geral, no romance realista-político pós-1964:

Sempre presente e dominador, é o comentário político, quer literal, quer figurado, mordentemente satirizado, polemizado em longos diálogos, refletido em documentos transcritos, personificado em vítimas conscientes e inconscientes e alegorizado em paralelos de longo alcance. (SILVERMAN, 2000, p. 278)

Esse constante comentário político é notório em *Pessach: a travessia* e é realizado de forma bastante literal, em um passado recente, motivo pelo qual causou grande polêmica e divergências nos anos 1960.

Após a leitura do manuscrito por alguns colegas, que alertaram para o perigo da obra, Cony publicou *Pessach: a travessia* na Editora Civilização Brasileira, que era dirigida na época por Ênio Silveira, amigo de Cony e intelectual político sensato, filiado ao Partido Comunista. A obra teve sua primeira publicação em 1967, e devido ao seu sucesso demandou uma segunda tiragem de 4.500 exemplares; também ganhou uma reedição em 1975, realizada pela Civilização Brasileira, e em 1997 foi reeditada pela Companhia da Letras.

A recepção de *Pessach: a travessia* no final dos anos 1960 caminhou entre os extremos da adoração e do ódio, juntamente com *Quarup*, de Antônio Callado, ela se constitui como uma ruptura aos textos não engajados ou pouco engajados elaborados até o momento. A primeira publicação de *Pessach* foi um sucesso imediato, resultando em outras quatro reimpressões no mesmo ano. No entanto, também foi muito contestada, tornou-se alvo de censura, com retaliações tanto da direita conservadora, como da esquerda ligada ao Partido Comunista, que acreditava não ser a hora de por em cheque as ações do partido (SOUZA, 2009).

Aliás, apesar de certos depoimentos contrários, há indícios de que a obra teria sido boicotada por intelectuais ligados ao Partido Comunista com influência na Editora Civilização Brasileira, que procuraram manter o livro esquecido nos depósitos da editora (SOUZA, 2009, p. 88). O próprio Cony, em entrevista à *Folha de São Paulo* afirma o fato de seu texto ter sido sabotado de diversas maneiras:

inclusive dentro da editora, a Civilização Brasileira. Havia um grupo grande do Partido com interferência na editora. O livro foi considerado uma pedra no sapato. Achava-se que não era o momento de questionar a pureza ideológica, a pureza tática da esquerda. Ora, não fiz outra coisa a não ser isso. Levei para a ficção o meu questionamento como jornalista. Não é porque eu critico o vencedor que estou dando razão ao vencido. (*apud* Souza, 2009, p. 88).

Essa foi a censura promovida pela esquerda ligada ao Partido, em adição a já esperada censura vinda dos militares. De fato, a discussão sobre a censura da obra de Cony agenciada pela esquerda continuou polêmica, tanto nas edições dos anos 1960 como nos anos 1990, especialmente quando se trata do impacto da obra (SOUZA, 2009, p. 89). Entretanto, debater a recepção do romance não é o objetivo do presente trabalho, o que procuramos nesse item foi proporcionar uma pequena contribuição sobre o contexto histórico e político da década de 1960.

É nesse panorama histórico político dos iniciais anos do Regime militar, encabeçando o início de produções ideológicas e engajadas, em que o romance *Pessach: a travessia* foi escrito. É também esse cenário de resistência e combate ao autoritarismo vigente, de confrontos políticos e de luta pelos direitos humanos que a obra de Cony incorpora como trama ficcional.

Com isso em vista, consideramos *Pessach: a travessia* um romance que, de forma realista e vigorosa, expõe as cicatrizes indelévels do Regime Militar, expressa as tensões

sociais vividas no referido momento histórico e carrega críticas ao então ascendente sistema capitalista.

### **2.3 *Pessach: a travessia do ficcional ao factual***

*sempre definem a ficção como diferente da não-ficção, mas distinção não é oposição. A liberdade do possível inclui o real, não ignora o real: abraça o real, vai até as entranhas do real e tira do real os desejos de alguma coisa que o real ainda não é. (BOSI, 2013, p. 231)*

O romance *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, publicado em 1967, se apresenta como uma alegoria para o livro de *Shemot*, presente na Torá, o qual também é encontrado no Êxodo, o segundo livro do Antigo Testamento cristão, presente na Bíblia. Nesse episódio, ocorre a libertação do povo hebreu através da travessia do mar Vermelho sob a liderança de Moisés. Vinculada à Páscoa judaica, atualmente, a travessia religiosa é simbólica: além de representar a libertação do povo hebreu, possui caráter de rememoração e comemoração pela libertação, de mudança ou renovação (análogo ao batismo) e de transformação de identidade devido à passagem de um estado de prisão ao de liberdade.

Em *Pessach: a travessia*, podemos considerar a metáfora da travessia em diversas dimensões: contemplando seu caráter geográfico, de libertação e de modificação de identidade. Espacialmente, Simões sai do Rio de Janeiro, onde vivia em estado de inépcia política, e se desloca para o interior carioca até um alojamento guerrilheiro, local em que inicia sua transformação rumo ao engajamento – caracterizando sua passagem identitária –, mas essa transformação só é decisiva com a sua ida até o Rio Grande do Sul, onde se junta a um grupo maior e entra definitivamente na luta armada – momento em que finaliza sua travessia, representando sua libertação e a ascensão de uma nova identidade.

A travessia idealizada por Cony apresenta caráter de renovação e de mudança identitária, essas são predominantemente políticas, pois o protagonista do romance, Paulo Simões, caminha de uma situação de nulidade e alienação política a uma posição engajada, de luta e oposição ao regime militar então vigente. Esses pontos ganham maior relevância quando considerado outro elemento essencial na alegoria idealizada por Cony: seu caráter

de rememoração, em que através da memória de seus personagens há a evocação do passado judaico e brasileiro.

Cabe esclarecer que, etimologicamente, a palavra alegoria significa *dizer o outro*, ou seja, dizer algo com a intenção de uma significação diferente. Concebida como uma figura de expressão artística, a alegoria é fundamentada na fragmentação e na desconstrução, pois consiste no intercâmbio de elementos entre determinados contextos. Essa concepção, alicerçada no processo de alegorização teorizado por Walter Benjamin, consiste na retirada de dados de um contexto para sua inclusão em outro: ao trocar um elemento X de um dado contexto A para um contexto B, tanto os contextos A e B se modificam (devido ao acréscimo ou supressão de dados, tornando se A' e B'), como o próprio elemento trocado assume uma nova significação X' ao ser inserido no novo contexto. Assim, o alegorista cria um novo sentido que não é resultante exclusivamente do contexto original, mas sim das alterações realizadas no elemento trocado (um novo elemento) e no contexto recebedor desse elemento. Dessa forma,

O alegorista, mudando as coisas, do significado original em novo significante, aponta as condições específicas sob as quais as coisas serão capazes de adquirir novo significado no mundo histórico. [...] é a alegoria que liberta a coisa de seu aprisionamento num contexto funcional, no qual não tem sentido próprio, mas somente como parte dum todo, como elemento do contexto. Arrancando as coisas do seu contexto e colocando-as em novos e diversos contextos, o alegorista, com sua descontextualização e recontextualizações arbitrarias, indica que o sentido atribuído à coisa do contexto específico não é original e inato, mas um sentido arbitrário. (JUNKES, 1994, p. 130)

É esse processo de intercâmbio de elementos e contextos que ocorre em *Pessach*. Para a realização dessa sua empreitada alegórica, o ajuste narrativo a um contexto histórico bem determinado e as alusões a elementos históricos é fundamental, pois o autor condensa, junto ao presente da narrativa, elementos que retomam o passado brasileiro e o passado judaico, tal como a narrativa bíblica e a perseguição aos judeus sucedida durante a Segunda Guerra Mundial.

Antes de nos debruçarmos inteiramente sobre o texto de *Pessach*, cabe aqui fazer uma exposição superficial da urdidura do texto:

Em suas mais de 300 páginas, essa já consagrada obra é dividida em duas partes. A primeira, chamada “A passagem por cima”, relata o dia 14 de março de 1966 do protagonista e é constantemente entrecortada por retalhos de sua memória. Essa primeira

parte apresenta Paulo Simões, como um escritor pequeno-burguês, financeiramente estável, divorciado, pai de uma adolescente, envolvido amorosamente com Teresa (mulher casada), recém-quarentão. Nessa parte inicial, Simões tem um encontro com Sílvio, ex-colega do serviço militar que o convida para a luta armada, e conhece Vera, personagem que irá desempenhar papel fundamental na transformação representada na segunda parte do romance. Essa primeira parte pode ser encarada como uma apresentação do protagonista, mostrando seus problemas pessoais e profissionais, através de visitas a sua filha, a sua ex-mulher, a seus pais e a seu editor. Também, é nesse primeiro momento que o autor posiciona seu personagem em um momento de tensão política nacional. Essa situação conflituosa, com grandes divergências sociais e políticas é a desencadeadora dos eventos da segunda metade.

A segunda parte “A travessia” relata a transformação de Paulo. Nessa, o protagonista se vê forçado a levar Vera para fora do Rio e devido a uma série de imprevistos vai até um acampamento ativista militante, no interior do Rio de Janeiro. Nesse alojamento, Simões entra em contato com militantes, guerrilheiros, ex-militares, que se preparam para um levante contra os militares do poder. Nesse acampamento, Simões também conhece Macedo, chefe dos militantes, que também o influencia em sua transição identitária. Depois de alguns dias nesse alojamento, Paulo e o grupo são deslocados para o Rio Grande do Sul, com o objetivo de unir forças com um grupo maior que pretendia ocupar alguns pontos estratégicos para a possível tomada do poder. É nessa última parte, com a luta iminente e com a necessidade de fugir após o levante ser denunciado, que Simões completa a sua travessia identitária.

Com esse romance, em consonância às suas crônicas publicadas no Jornal *Correio da Manhã*, Cony não se isenta das responsabilidades de um intelectual de sua época. Fixado em um passado recente em relação ao tempo de sua publicação, *Pessach: a travessia* traz menções e críticas ao sistema político e econômico nacional, alça problematizações históricas e engendra um viés ideológico de resistência e refutação ao autoritarismo vigente na época. Situado em 1966 e publicado em 1967 pela editora Civilização Brasileira, uma das politicamente mais bem resolvidas da ocasião, a obra pactua com a exigência social e a responsabilidade que a produção engajada exigia: aquela de oposição a uma ordem estabelecida arbitrariamente.

Para uma compreensão mais profunda de como a alegoria construída em *Pessach* interage com o contexto histórico em sua trama ficcional, e assim melhor apreender a

feição política desse diálogo, pretendemos realizar, neste momento, uma análise de seus aspectos narrativos ficcionais e seus recursos estilísticos, relacionados às alusões históricas e factuais e aos apelos políticos. Esses pontos fazem a capacidade representativa do romance tornar-se ainda mais relevante quando considerada a conjuntura social e política do presente da narrativa.

“Hoje, 14 de março de 1966, faço quarenta anos”, é com essas palavras que Cony inicia e situa historicamente seu romance. Como anunciado, esse é o problemático panorama político dos iniciais anos de chumbo vividos sob o jugo da Ditadura Militar brasileira, que se instalou no Brasil em 01 de abril de 1964, com o argumento de garantir a democracia nacional.

Cony situa seu personagem nesse momento, contemporâneo ao seu, e combina vestígios históricos autênticos com a ficcionalidade inerente ao romance, fazendo com que a tessitura ficcional de tensões sociais e políticas seja representativa da situação factual brasileira. Desse modo, *Pessach: a travessia* se aproxima a textos considerados de extração histórica, visto que apresenta um denso enquadramento histórico servindo de pano de fundo para a trama e a ação de seus personagens ficcionais. No referido romance, o cenário é aquele em que a Ditadura Militar ainda estava ganhando forças, a ditadura ainda não tinha se endurecido (como ocorreria com o AI-5), mas as prisões, perseguições e torturas já eram presenças constantes na realidade nacional e revoltavam a população, especialmente os políticos e intelectuais de esquerda da época.

Em busca de verossimilhança histórica, Cony delinea seu universo ficcional com extremo detalhamento, e este dialoga com a realidade concreta de maneira bastante objetiva fazendo com que a representação da realidade factual seja percebida no enredo ficcional. Esses contatos entre o fictício e o factual são encontrados em todo o romance, e são inseridos de diferentes maneiras: ora como dados ou comentários sobre a sociedade, ora como referências geográficas a um espaço bem definido, descritos minuciosamente, como é representativo o seguinte excerto em que o enquadramento espacial colabora na pretensão da verdade:

Apanho trânsito pesado. Apesar das pistas do Aterro, há engarrafamentos junto aos túneis. [...] Logo adiante há o atalho que dá para a ladeira do Leme, cainho íngreme mas livre. [...] Estou em Copacabana, vejo os edifícios embrutecidos pelo calor e pela noite. Pego a rua Toneleros e antes de esbarrar novamente com a massa de carros – estou novamente em minha rua [...] (CONY, 1997, p. 108).

Também há a inserção de múltiplos detalhes, possíveis referentes históricos, eventos e acontecimentos, mesmo que inseridos de forma debochada, para corroborar no engodo verossímil, como é o caso do excerto a seguir, em que as notícias transmitidas pela rádio são passíveis de terem ocorrido:

O rádio anuncia o jornal falado, abandono o espelhinho para concentrar-me no dial. O Canadá vai exportar não sei quantas toneladas de aço para a Nigéria. Na ONU, o representante da França acusou o Marrocos de alguma coisa. A cotação do dólar está fixa. A umidade relativa do ar é de vinte e oito por cento. Um carregamento de algodão foi detido no porto de Recife, sob suspeita de contrabando. [...] Amanhã, o ministro da Guerra fará discurso, na Associação Comercial, sobre as diretivas econômicas do governo. A censura liberou, com cortes, um filme da Tchecoslováquia. (CONY, 1997, p. 143).

Além da presença de traços verossímeis, há a presença de elementos referentes à situação militar, condizente com a real situação nacional: a alusão ao ministro de guerra e a indicação de que apesar da censura houve a liberação cinematográfica. Essa interação com o não ficcional também se dá através de seu protagonista, Paulo Simões, narrador personagem que relata os acontecimentos de sua vida e, concomitantemente, vai desvelando as tensões sociais e a situação em que se encontrava a nação.

Como mencionado, Simões inicia o romance como um escritor atípico de sua época. Característico intelectual pequeno burguês acrítico e completamente inerte, não se mostrava interessado pelos problemas que o país vinha enfrentando desde o primeiro de abril de 1964. Cético e sem um posicionamento analítico ou engajado. De maneira um tanto ambígua, é exatamente devido à sua alienação política que o texto se engaja socialmente. É para desvelar e combater o alheamento da população, representado por Simões, que o texto insere as problematizações políticas e sociais da época.

Essa forma de representação que trabalha com a ambiguidade e funciona como uma teia de aparências, segundo Adorno (2012), é típica da produção literária da segunda metade do século XX. Segundo sua perspectiva, o romance entrega-se à representação da essência, mas essa se dá pela exposição da aparência - sua antítese - retorcida, camuflada. Assim, quanto mais fechada for sua aparência, sua superfície, mais essa encobre a sua essência. Em outras palavras: para ser fiel à realidade e mostrar como as coisas são realmente, o romance renuncia a certo realismo que, na organização da fachada, colabora

na construção do engodo (ADORNO, 2012, p. 57); portando-se como um jogo para encobrir a essência, em que quanto mais se alienam os homens, mais enigmático se torna o percurso narrativo e maior o “esforço para captar a essência” (ADORNO, 2012, p. 58).

Frequentemente, é por meio da indiferença do protagonista que alguns pontos sugestivos do contexto brasileiro são trazidos à tona, tanto pelas críticas que Simões recebe, como pelos convites feitos ao escritor. Tais apelos ficam evidentes em momentos como a visita à sua filha, aos seus pais ou ao seu editor, especialmente nessa última, em que Simões é interpelado a mostrar-se menos alienado e a interessar-se pela realidade brasileira:

Precisamos é de costurar todos os descontentamentos existentes, e, com essa colcha de retalhos costurar a mortalha da ditadura que aí está. [...] Se você, por acaso, quiser tomar uma atitude, escreva alguma coisa séria, que denuncie, que traga uma problemática útil à realidade do nosso tempo. (CONY, 1997, p. 101-3).

Esse apelo, colocado na voz do editor, expõe a necessidade de refletir sobre os antagonismos e as pressões nacionais coincidentes com a realidade concreta dos anos 1960. O comprometimento social do texto também é percebido em suas escolhas lexicais: além da típica linguagem coloquial carioca, consoante à da sociedade da época, termos como “descontentamentos”, “mortalha” e “denúncia” carregam o peso do compromisso do texto com a sociedade.

Dessa forma, podemos perceber que o diálogo com o factual possui cunho predominantemente político, pois debate e critica uma situação social semelhante àquela encontrada na realidade concreta dos anos de 1960. Outro exemplo desse diálogo entre o ficcional e o não-ficcional é o encontro entre Simões e Sílvio, no qual Simões é convidado a pegar em armas e ir para a guerrilha. O ex-colega expõe a situação ficcional, que coincide com a autêntica condição nacional do período. Nesta menção, o ex-colega esquerdista expõe as mazelas, os problemas sociais e econômicos que a ditadura impunha à população na tentativa de convencer o amigo a aderir à luta armada:

- Bolas, você sabe como as coisas estão! Para resumir, apenas enumerando os problemas mais agudos, aí vai: supressão das liberdades públicas e individuais, empobrecimento brutal das classes médias, a faixa maior da população vivendo na miséria absoluta, degradação da pessoa humana, violências policiais, torturas, assassinios. Você não pode aceitar



a vida, a vida de nossa época, sob condições tão infames. Ficar sentado equivale a uma cumplicidade criminosa. (CONY, 1997, p. 30)

Esse é o conhecido contexto que representa a realidade brasileira durante o regime militar. Para a sua inserção na narrativa, Cony utiliza continuamente a voz de outras personagens, nunca é Paulo Simões quem dá essa visão, o protagonista segue com sua postura alienada, existencialista alheio aos problemas nacionais.

Juntamente à alusão às dificuldades nacionais, podemos considerar também um possível apelo direcionado não só ao protagonista, mas a todos aqueles que relutam ou aceitam a situação imposta pelo totalitarismo. A própria tomada de posicionamento necessária a Simões pode ser considerada a mesma que a população nacional deveria tomar, pois a sua grande maioria se encontrava em estado de alienação. Partimos dessa pressuposição por considerarmos *Pessach: a travessia* como uma obra comprometida com a realidade social, na acepção de Abdala Junior (1989), pois essas obras não aceitam o presente pacificamente e almejam um devir histórico diferente, como parece ser o caso do romance aqui analisado.

Em face ao exposto, podemos acrescentar que esses elementos referentes à realidade política do personagem, o ano de 1966, são palpáveis em toda a obra, especialmente na segunda parte do romance, ocasião em que o escritor inicia sua jornada rumo ao engajamento e vai para o acampamento militante. Neste, são significativas as alusões, críticas e comentários sobre a situação política do país. Representativo disso é uma segunda conversa com Sílvio, que novamente tenta convencer Paulo a aderir à causa do grupo e percebe que apenas a situação brasileira não é o bastante para atrair seu colega: “Em geral, quando tentamos convencer alguém a entrar em nossa luta, usamos outros argumentos. Falamos da liberdade, da injustiça social, da reforma agrária, das violências policiais, enfim, usamos argumentos tirados de fora.” (CONY, 1997, p. 216). Os argumentos citados por Sílvio coincidem com os problemas da realidade social e política do país, que vivia um momento de forte desrespeito às liberdades individuais, apresentava inúmeros casos de injustiça social e de abuso de poder, em que a violência e a covardia tornavam-se lugar comum.

As situações em que elementos ficcionais interagem com elementos factuais brasileiros ocorrem tanto de modo explícito, como demonstradas acima, quanto de modo implícito, como é o caso da possível correlação com a Guerrilha de Caparaó, que, de

maneira indireta, é imaginada e parodiada como o levante militante do qual Simões participa na segunda parte do romance.

Promovida pelo Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR) e apoiada por Leonel Brizola, ex-governador do Rio Grande do Sul, a Guerrilha de Caparaó foi uma das primeiras, se não a primeira, tentativa de implantação de um foco guerrilheiro contra o domínio militar. Nomeá-la como a primeira insurgência contra o governo militar brasileiro alça algumas discussões, pois houve diversos movimentos, tal como a Guerrilha de Copacabana, que tiveram os mesmos princípios e os mesmos resultados fracassados, mas que são deixadas de lado pela história oficial. O que cabe assinalar sobre o levante mineiro é a sua relevância política, como uma tentativa de abalar o poder instituído, e sua marca na memória social, que se afigurou como uma possibilidade real de insurreição.

O levante, ocorrido entre meados de 1966 e abril de 1967, teve lugar entre as divisas dos estados de Minas Gerais e Espírito Santo, na serra que lhe empresta o nome, na região em que se encontra o Pico da Bandeira (Alto Caparaó, Minas Gerais). A Guerrilha teve como principal inspiração a revolução de Sierra Maestra, assim como o apoio de Cuba, que foi mediado por Brizola. Seu derradeiro fracasso é relacionado à retirada do suposto apoio financeiro cubano, e posterior exílio de Leonel Brizola no Uruguai (GUIMARÃES, 2005).

Analogamente ao ficcional levante de Simões, a Guerrilha de Caparaó contou com o apoio de ex-militares que se alojavam e se preparavam escondidos nas matas de Minas Gerais, os quais passavam por situações precárias de subsistência e escassez das necessidades mais básicas. Igualmente à luta de Simões, o levante de Caparaó não chegou a acontecer, pois os guerrilheiros foram detidos antes. Por falta de recursos financeiros, precisaram cometer furtos para sobreviver, o que teria levado a população local a denunciá-los. Entrementes, a organização idealizada por Cony foi muito maior e chegou muito mais longe que os guerrilheiros de Minas.

Outro ponto de relevância para a construção da alegoria são as críticas políticas tecidas pelo autor, pois, através delas, o enredo ficcional é capaz de sinalizar para a tessitura factual brasileira, tornando o romance mais representativo da realidade concreta nacional. Por meio da voz de seus personagens, a narrativa é carregada de críticas ao governo e aos militares, mostrando os pontos fracos da direita e da esquerda, sem deixar escapar o Partido Comunista e os próprios militantes. Essa apuração crítica é explícita na conversa entre Paulo e Macedo, líder do grupo militante, abaixo transcrita:

- [...] Agora vão receber instrução militar. O camarada que está falando é ex-major, fez a campanha da Itália, mas foi posto para fora porque protestou contra a guerra da Coréia. Já podia ser general. Eternizou-se como major: o exército o considera morto. É dos nossos principais instrutores. Tirante o conhecimento técnico, é um besta. Eu não acredito em guerrilhas, ele crê. Fui voto vencido na reunião da comissão.

- Você é do Partido?

- Não. Ninguém aqui é do Partido. Ele não apóia o nosso movimento. Estamos divididos em dezenas de posições e conflitos. Cada setor tem seu esquema. Isso é que prejudica tudo. Bastava a nossa união e o governo cairia de podre. [...]

- O Partido combate a posição de vocês?

- *Combater* não é o termo. Não aprova, o que é outra coisa. Considera o nosso movimento individualista, romântico, que vamos apenas provocar uma reação ainda mais severa. Não posso aceitar a Posição do Partido: esperar, esperar, esperar... (CONY, 1997, p. 179-180, grifo do autor).

Como pode ser percebido no excerto acima, o autor faz uma inserção ideológica bastante aguçada, colocando tanto direita como esquerda na mesma linha ferina, taxando-os de bestas e podres, declarando – embora ficcionalmente – o Partido Comunista como conformista e pressupondo possíveis conflitos internos. Assim, de maneira ficcionalizada, Cony faz seu exame à situação nacional e aos militares, mas não deixa de criticar o lado oposto, a esquerda conservadora.

Assinalamos que o universo ficcional do romance é semelhante à realidade concreta brasileira na época, as diferentes esferas da sociedade, partidárias ou guerrilheiras, se encontravam fragmentadas, por conseguinte, suas divergências impediam que atitudes fossem realmente tomadas. Também, o fato de o partido não aprovar as atitudes militantes faz referência à atitude diplomática e cômoda adotada pelo Partido Comunista para com os militares e as muitas outras facções antimilitaristas, mantendo sua postura pacífica. Para confirmação dessa semelhança, as palavras de Silviano Santiago mostram um pouco mais da situação nacional, que aos poucos foi se modificando:

A partir de 64, gradativamente, as diversas facções esquerdistas foram se aglutinando para formar uma frente ampla que acabou por rejeitar qualquer forma de ditadura, até mesmo a do proletariado, ficando no palco do autoritarismo apenas os velhos *compagnons de route* que se recusaram a pensar o próprio passado tenentista, como é o caso de Luís Carlos Prestes (SANTIAGO, 2002, p. 15, grifo do autor).

Também para colaborar em seu enquadramento histórico temporal dos anos 60, a narrativa ficcional nos remete a algumas questões econômicas sociais da época, tal como

as implicações da industrialização e do maior povoamento da região sul/sudoeste, como se pode observar no seguinte excerto em que o narrador descreve um fim de tarde carioca: “Muita gente apressada, caminhando para casa, a tarde cai sobre a cidade, os edifícios se destacam, com suas luzes acesas, manchando a claridade embaciada do final do dia” (CONY, 1997, p. 95). Frequentemente, em tom jocoso, o autor também faz insinuações de como essa modernizada realidade afeta o indivíduo e suas relações sociais, como é visto no trecho abaixo, em que a industrialização aproxima e ao mesmo tempo afasta as pessoas:

O elevador sobe, andar por andar, a porta vai se abrindo em silêncio e em silêncio os companheiros de viagem vão saindo, esgotados da breve companhia, para nunca mais. Chega o meu andar e é com alívio que deixo o estranho país do qual fui hóspede, o território de alumínio e neón, seu hino em surdina (“Caro nome” sim, “Caro Nome de mio sposo”) e seus habitantes silenciosos, estanques, fatigados. (CONY, 1997, p. 96).

Com o exposto até o momento, podemos perceber que o romance é bastante representativo e crítico da realidade nacional de sua época, mostrando as dificuldades e problemas vividos na mesma. Seu discurso ficcional se aproxima do histórico, por ser expressivo da realidade histórica concreta dos anos 1960. Desse modo, podemos considerar que Cony possui aquele faro para a história do qual Collingwood falava, pois consegue entumecer de realidade histórica as pequenas histórias ficcionais, transformando-as em autênticas fixações históricas, como é o caso das menções aos conflitos e relações políticas existentes na América Latina. No excerto abaixo, são concretas as referências à Crise dos Mísseis ocorrida em 1961-2 e à situação político-econômica posterior à Guerra da Coreia, as quais estão amalgamadas à ficcionalização do contexto brasileiro e à imaginária implicação resistente contra o autoritarismo vigente:

- Então como é? Como quer o Partido? Esperar mil anos até que a ditadura militar se acabe por si mesma? [...]. 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. Até ajudar a esta ditadura já ajudou: outro dia, o embaixador soviético firmou acordo com os militares, cem milhões de dólares. Que que você acha? Nós aqui dando duro para varrer essa cambada do poder e os nossos amigos socialistas entrando com dólares para que os militares nos torturem e matem. (CONY, 1997, p. 186).

Nesse excerto, dentro do universo ficcional criado por Cony, Vera critica o Partido Comunista e a posição do maior país socialista da época, a União Soviética, o que corrobora na construção das dissidências existentes na esquerda, deixando transparecer novamente uma crítica aguçada à esquerda socialista. Além disso, a própria divisão mencionada, coloca os países como se fossem meras mercadorias, produtos que podem ser divididos entre um e outro país dominante.

Esse retrato (histórico) das divergências sociais não é realizado apenas em relação ao suposto presente da narrativa, há também referências e alusões a outros momentos conturbados do passado, tal como ao Estado Novo, imposto por Getúlio Vargas em 1937, e a Segunda Guerra Mundial, vivida entre os anos de 1939 e 1945. Essa última se concretiza como um ponto de grande relevância, pois, junto à menção ao Êxodo bíblico, o holocausto e a perseguição judaica contribuem largamente para a construção da alegoria idealizada por Cony: aquela de mudança e libertação nacional.

As retomadas ao momento histórico da Segunda Guerra Mundial são marcas constantes no enredo de *Pessach: a travessia*, essas se apresentam na forma de memórias e, especialmente, no temor da perseguição judaica, como se pode ver no seguinte excerto em que o pai de Simões reafirma esse medo:

- 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 o seu algoz no próprio vizinho, no amigo da véspera? (CONY, 1997, p. 86-7).

Esse ponto explícito de contato com a história oficial colabora na maior relevância da alegoria idealizada por Cony, uma vez que traz para seu enredo outro momento histórico conturbado, e possui os mesmos protagonistas do Êxodo bíblico: o povo judeu. Todavia, a problemática do povo judeu trazida nos anos 1960 em *Pessach: a travessia* se torna mais abrangente: o símbolo judeu envolve não apenas o povo perseguido e aniquilado durante a segunda Guerra Mundial ou a população escravizada pelos egípcios na Antiguidade, mas também retrata uma classe muito maior, não delimitada por questões étnico-culturais ou religiosas. Evidencia um grupo de pessoas que se uniram por uma causa, pessoas que sofreram e amargaram as dores e angústias provocadas pelo punho ditatorial, pelas torturas, prisões e todo tipo de repressão e supressão de direitos humanos fundamentais. Mostrando que, como afirma Abdala Junior, os textos preocupados

socialmente dizem muito mais do que está posto e de formas diferentes do que pretendem dizer. (ABDALA JUNIOR, 1989, p. 38).

Dessa maneira, em conformidade com a metáfora da Guerrilha de Caparaó, a referência aos hebreus bíblicos e à perseguição nazista aos judeus também colabora na construção de sentidos amplos e profundos, pois como alega Costa Lima: “a movência das ficções as torna sempre capazes de estabelecer uma relação dialógica com a realidade que as tornam significativas” (LIMA, 1989, p. 77).

Essa mistura entre elementos factuais e elementos ficcionais faz com que a narrativa ganhe maior poder de representação e tenda a mostrar-se como real. Entretanto, devemos enfatizar que elas permanecem ficcionais, como diz Alfredo Bosi (2013), “Por mais que o romancista inclua fatos que ele pode atestar [...], nós sabemos que aqueles fatos estão sendo trabalhados por uma corrente subjetiva, filtrados, transformados. Ainda que o quantum de real histórico seja ponderável, *o modo de trabalhar, que é essencial, é ficcional.*” (BOSI, 2013, p. 224, grifos do autor).

Em Cony, há grande utilização de metáforas, concatenações e alusões para a construção do sentido real do romance: começando por seu título, que dialoga com a memória da páscoa judaica e da fuga do povo de Israel do Egito. O mesmo povo é retomado como a própria origem do protagonista, descendente de judeu. Uma nova perseguição, ao mesmo povo, é inserida por meio do medo que seu pai possui de uma possível reincidência da perseguição judaica, retomando à Segunda Guerra Mundial, em que ocorreu a morte de milhares de hebreus. Esse mesmo período, da Segunda Guerra, também foi caracterizado pelo autoritarismo e pela total desconsideração dos direitos humanos, momento autoritário e conturbado que lembra aquele vivido na época ditatorial no Brasil. Essa rede de relações semânticas e simbólicas faz com que o texto ganhe maior amplitude representacional, o presente carrega as marcas do passado e o passado recente ou longínquo equivale para o presente, as mazelas, perseguições e atrocidades são repetidas no tempo, em um encadeamento de barbáries.

Nesse aspecto, para a construção da cadeia simbólica em torno do povo judeu, Cony faz uso de recorrências metafóricas, e de constantes intertextualidades com o texto bíblico, tal como a necessidade de se “fermentar o pão”, metaforizando a fato de se estar pronto ou preparado para algo, as correlações da travessia do Mar Vermelho a um riozinho na chegada da fazenda ou ao Rio Chuí, ao término da narrativa, dentre outras. As alusões e menções da passagem bíblica e o uso de suas intertextualidades mostram um enfoque

ideológico da obra, que procura também, com os diálogos religiosos, uma face mais dogmática para a travessia realizada por Simões. Tal dogmatismo é perceptível na comparação de Macedo, líder militante e guia da viagem até o Rio Grande, ao Moisés bíblico: “Lembro que, ao ver Macedo pela primeira vez, notara que sua fisionomia era suburbana, o rosto cheio de espinhas. Agora, considerava-o um Moisés feito de carne”. (CONY, 1997, p. 305).

Tais características nos levam a afirmar que, além de apresentar-se como um texto engajado socialmente, *Pessach: a travessia* vai muito além de um romance panfletário, que procura somente denunciar as mazelas ditatoriais sem apresentar qualidades estéticas. Aliás, o romance traz uma série de recursos linguísticos e literários que contribuem no enriquecimento e engajamento da narrativa.

O romance se desenvolve por meio da perspectiva de um narrador autodiegético (REIS, 1980), o próprio Paulo Simões, e em parcial linearidade narrativa e temporal. Assim, a intriga flui com o constante jogo entre narração, discurso direto livre, os pensamentos da personagem e a presença de analepses (as memórias), tal como se pode perceber no trecho a seguir, em que a condução da narrativa é rompida, marcada pela metalinguagem e faz referência a intelectuais literários como Lucien Goldmann e Georg Lukács:

Voz passiva de afogar é afogar-se. “Escritor afoga-se na banheira diante de um bidê complacente.” Não, o bidê não é complacente, é compreensivo. Complacência equivale a cumplicidade e não vejo em que um bidê possa ser cúmplice. Já o bidê compreensivo é um bidê que compreende as coisas.

Eis o bidê: uma problemática existencial. Você precisa preocupar-se com a problemática social, a existencial já passou de moda. Leia Lukács, leia Goldmann. Esfrego sabão em meu pênis e não me sinto obrigado a uma problemática social ou existencial. Confirmo mais uma vez se sou ou não circuncidado, agora, lembrando o dia todo, vejo que tanto eu como o pai fizemos a mesma pergunta. Eu perguntei àquela moça que veio aqui, pela manhã: quer ver? Se ela dissesse que queria eu não teria coragem de mostrar-lhe. (CONY, 1997, p. 111)

O universo literário é marcante em *Pessach*, Simões é um romancista famoso que pretende escrever um romance com a temática do povo judaico e do Êxodo bíblico, também retratado em uma obra literária religiosa, a Bíblia. Essa característica de inserção de obra dentro de obra é denominada *mise en abyme*, característica da estética literária contemporânea, que é considerada uma forma de problematizar a autonomia da arte e de

expandir as possibilidades representativas da arte literária. A propósito, a presença de personagens escritores, jornalistas ou profissionais da área é marca recorrente na obra de Carlos Heitor Cony, seus personagens frequentemente estão relacionados ao universo das letras, tal como o jornalista Carlos Heitor Cony (homônimo ao autor empírico), protagonista de *Quase memória* (1995), que supostamente recebe um manuscrito de seu falecido pai, ou os personagens Beto e Jorge Marcos de *Romance sem palavras* (1999) que são professores escritores. Aliás, em ambos os romances também há a estratégia da memória e a presença da temática da Ditadura Militar, abordada de diferentes formas e intensidades.

A primeira parte de *Pessach*, “A passagem por cima”, se divide em sete capítulos não titulados. Nesses capítulos, Simões narra sua história de forma não linear, com recorrentes mudanças no plano temporal: há o constante uso da analepses, que retornam ao passado do protagonista e contribuem na apresentação da personagem, de sua história e seu percurso. Como se pode observar no excerto a seguir, que além de nos contar sobre a trajetória do protagonista, expõe sua perspectiva ideológica e seu constante desdém e ceticismo a respeito da nação:

A pátria é uma droga. Lembro o aniversário que passei em manobras, quando fazia estágio para oficial da reserva. Foi meu décimo nono ou vigésimo aniversário, talvez a metade exata de minha vida até agora. O serviço militar pegou-me na faculdade, a alternativa era a caserna com a tropa ou ser oficial da reserva. Foi no fim do curso, quando fazíamos estágio final que nos livrasse para sempre da vida militar. Acampávamos na área de Gericinó, chovia sem parar, e a chuva, se em parte nos enlameava as botas, as roupas e a alma, tinha o mérito de manter o inimigo imobilizado, fato que também nos imobilizava. O inimigo era imaginário. Na condição de comandante de pelotão, eu tinha de sair da barraca duas vezes por dia para examinar a situação, ver se esse inimigo imaginário imaginariamente se movimentava no terreno. (CONY, 1997, p. 8-9).

Como podemos perceber, essas analepses geralmente ocorrem na forma de memórias, recordações do narrador personagem. A presença de memória se faz também no discurso de outro personagem além de Simões, nos relatos de seu pai. O pai de Simões, Joachim Goldberg Simon, era um judeu assimilado e temia o retorno de uma perseguição judaica. Devido a esse temor, compartilhava recordações com o filho, para que o mesmo aceitasse suas origens, compreendesse seus temores e pressentimentos, como no excerto



transcrito a seguir, em que o “velho” revela que o seu pai também cultivava hábitos judaicos, mesmo recusando ser considerado judeu:

Quando eu era criança vivia num lar como o seu: meu pai, judeu assimilado, também decidira não ser judeu. Fui educado na ignorância da lei judaica. Um dia, em minha infância, entrei em seu quarto, encontrei-o vestido de branco, voltado para a tarde que caía. Recitava em voz baixa o cântico que mais tarde vim a saber que era o “Kol Nidre”, o hino da aflição da alma. Fiquei quieto, no meu canto. Quando o pai acabou, deu comigo. Perguntou se eu estava ali havia muito. Disse que sim. Não esqueço o tom de sua voz quando me pediu: “Não diga nunca a ninguém que me viu fazer isso” (CONY, 1997, p. 89).

Acompanhando esses retornos temporais, que tanto colaboram para o enquadramento histórico da narrativa, como para a caracterização subjetiva das personagens, há um trabalho com a velocidade narrativa. Enquanto o tempo da ação é ora acelerado, ora compassado, Cony desacelera a ação nos relatos de memória de Simões, os quais são rapidamente devolvidos ao plano da ação. Tal aspecto é presente no seguinte excerto:

Mamãe não tivera nada, simples mal-estar. Mas eu fiquei para o resto da vida com aquela lembrança. O pai foi despedido logo depois, arranhou outro restaurante, nesse tempo havia muitos que mantinham orquestra. Depois da guerra, ele não mais precisou tocar em restaurantes. Melhorou de vida, abriu um escritório de contabilidade, acho até que vendeu o violino, nunca mais o vi lá em casa. Mas não vendeu nunca o jeito humilde de curvar a cabeça em direção ao ombro esquerdo, como se estivesse tocando um violino invisível que nem mesmo ele ouvia. Encontro outro restaurante, acomodo-me na mesa, encomendo um prato complicado, o aperitivo e muita pressa. (CONY, 1997, p. 121-2).

Nesse, o ritmo narrativo, a nostálgica paciência, marcada pela cadência textual, é perdida no retorno à sua realidade. Também o protagonista tem pressa, vontade de andar, e, com isso, o desenvolvimento do enredo, e das ações, se acelera.

A segunda parte da obra, “A travessia”, conta com 15 capítulos, que se desenvolvem de maneira linear. Se na primeira parte o que marcava o texto era sua recorrência às memórias e os aspectos subjetivos do protagonista, na segunda parte do romance o que chama a atenção é a velocidade da ação narrativa. A primeira parte conta detalhadamente todo um dia de Paulo Simões, na segunda o tempo passa mais depressa, as ações ocorrem num fluxo mais ágil. “A travessia” retrata a ida de Simões para o

acampamento guerrilheiro, sua breve permanência no mesmo, o deslocamento do grupo para o extremo sul do Rio Grande do Sul e o fracassado desfecho da luta pela pretendida tomada de poder.

Na segunda metade da obra, as memórias se fazem menos frequentes, os fatos são apresentados em sequência linear, entrecortados por pequenos e contínuos saltos de tempo, que fazem o enredo evoluir. Igualmente, nessa segunda parte merece destaque o maior engajamento da narrativa: o convívio de Simões com os militantes guerrilheiros aumenta a incidência de temáticas sociais e politicamente preocupadas:

- [...] Não entendo de revolução, mas o pouco que sei, as outras, me faz desconfiar desta superorganização em que nos metemos. O Partido, você sabe como é...
- Eu não sei nada do Partido.
- Nem eu. Sei o que todos sabem. É a Superburocracia, e está todo escondido no mato. Quem não é do Partido, quer dizer, nós... [...]
- Me tira disso. Não estou no brinquedo.
- Você está comendo uma comida que custou o suor e o sangue de muita gente. Sabia? (CONY, 1997, p. 221-2).

O desenvolvimento da narrativa leva o protagonista narrador a caminhos improváveis para alguém com sua postura cética, ao mesmo tempo em que desvela as passagens de um grupo de indivíduos que lutavam por um ideal social e político: o combate à ditadura militar. Paralelamente ao enredo ficcional são expostas diferentes posições político-ideológicas presentes naquele momento histórico, as quais vão desde a completa alienação, passam pelo intelectual engajado e pelo político esquerdista conformista, até as posições mais radicais, aquelas que acreditavam na luta armada e na tomada do poder por meio da força.

De maneira geral, podemos considerar que em *Pessach: a travessia*, Cony se aproxima da busca delineada por Adorno, a busca por uma “resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação” (ADORNO, 2012, p. 61). É essa visão meramente contemplativa e imparcial que Cony critica, pois já não era mais possível apenas contemplar os fatos – sejam eles de um passado distante ou do presente. Na conturbada circunstância de autoritarismo, é necessário refletir, questionar e problematizar os acontecimentos, tomar um partido no sentido político, tal como faz Paulo Simões no

romance, e a recorrência ao passado é a forma mais profícua para essa problematização. Como já afirmava Walter Benjamin (2012, p. 245):

Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie. E, assim como o próprio bem cultural não é isento de barbárie, tampouco o é o processo em que foi passado adiante. Por isso, o materialista histórico se desvia desse processo, na medida do possível. Ele considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.

Esta pode ser aproximadamente a tarefa de Cony ao narrar as desventuras de Paulo Simões: mostrar a contracorrente daquilo que vinha sendo mostrado pela imprensa e autoridades de então. Ao mesmo tempo em que reafirma a recorrência dos momentos de barbárie na história oficial, mostrando a situação vivenciada por pessoas que passaram por situações limite, as quais despertam indignação e revolta e, junto a elas, o desejo de resistir à situação imposta por punhos autoritários.

Com tais propósitos, a literatura pós-1964 se configura como um espaço aberto para esse tipo de confrontação, no qual o passado rememorado comunga dos embates traumáticos para um revisitar histórico questionador. Entrementes, como já afirmava Benjamin, “[a]rticular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 2012, p. 243), em outras palavras, o conhecimento do transcorrido nunca será total, o que se obtém são apenas imagens, reflexos desse passado para um despertar da esperança contra as amarras do passado (BENJAMIN, 2012, p. 244). São essas imagens, reflexos do passado e do presente que Cony busca inserir em seu romance, para alcançar e problematizar a sua realidade política e social.

Enfim, com a breve análise aqui desenvolvida, podemos considerar que *Pessach: a travessia* trabalha com a ambiguidade e metáforas de longo alcance, conta verdades relativas, literárias, diferentes da verdade histórica, tida como oficial, mas que são capazes de expressar verdades inquietantes, de denunciar arbitrariedades sociais e de resistir à opressão política. Nessa perspectiva, a narrativa ficcional, conforme Bosi, “descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente” (BOSI, 2002). Ao mesmo tempo, o romance busca promover questionamentos sobre o passado, problematizar a história dita

como oficial e promover um revisitar ao passado (rememorado ou não) com o objetivo de refletir sobre os problemas do presente e mostrar a perspectiva de um futuro diferente.

### 3 HISTÓRIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE EM *PESSACH: A TRAVESSIA*

Paralelamente ao diálogo estabelecido entre o factual e o ficcional, outro ponto relevante no enredo romanesco de *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, são as questões relacionadas à forma como a memória é inserida na narrativa. Para tanto, faremos uma breve abordagem teórica sobre as questões de memória, contemplaremos noções como a memória coletiva e a memória individual e mostraremos como essa memória contribui para o ajuste narrativo de *Pessach* no cenário histórico nacional da década de 1960 e como suas relações com a memória histórica colaboram para a apreensão do discurso social e político da época. Tomando a memória como um processo psicológico e social, estabelecida e modificada através dos tempos, procuramos mostrar como ela pode ser posicionada entre os limites do passado e do presente, bem como compreendida entre os elementos históricos e ficcionais. Por meio da memória individual e coletiva é possível alcançar a identidade do protagonista do romance, que associamos a um certo tipo de cidadão brasileiro, visto que a memória é constituinte basilar na formação e sustentação da identidade – individual ou coletiva. Finalmente, uma vez que a memória sempre esteve vinculada ao discurso autobiográfico e que *Pessach: a travessia* apresenta pequenos pontos de contato com a biografia de Carlos Heitor Cony, também faremos um breve exame de como essa obra apresenta características autobiográficas e mantém seu olhar questionador e crítico da sociedade.

#### 3.1 A travessia entre a memória e a história

*A memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória sirva para a libertação e não para a servidão.* (LE GOFF, 2003, p. 471).

Podemos conceber a história como algo intimamente relacionado à memória, uma vez que quem conta histórias conta o que viveu, o que ouviu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou, em uma confluência entre fatos e

abstrações, por isso, essas duas vertentes se aproximam e se afastam incessantemente. Logo, história e memória são indissociáveis, mas também distintas: a história (tradicional) é caracterizada pela organização de eventos registrados e cronologicamente recuperados, e a memória nem sempre possui essa precisão diacrônica, pois esta é um processo de reconstrução social de um passado vivido e experimentado por um determinado grupo de indivíduos.

O filósofo Paul Ricoeur afirma que é sempre na fronteira da história, em seu derradeiro limite, que se encontram e compreendem os traços mais gerais da historicidade (apud LE GOFF, 2003, p. 20), sem sistemas e singularidades, independentemente de modelos de acontecimentos (*événementiel*). É nesses extremos, especialmente naqueles mais recônditos, como a memória e a narrativa (sua estrutura basilar por excelência), que se encontram as nuances necessárias para se alcançar e assimilar um contorno histórico autônomo e vivaz. Tais propriedades históricas são características das narrativas de extração histórica que ganharam força a partir da segunda metade do século XX, as quais buscam içar as histórias idealizadas pela Nova História – na acepção de Burke (1992) e Le Goff (2003) – muitas vezes, com acentuado memorialismo literário ou apelo ao testemunho.

Cabe assinalar que a história da memória na cultura ocidental sempre esteve intimamente relacionada com a sua escrita, a ponto de a palavra *memoria* ter tido duplo sentido: o de memória e o de autobiografia (DRAAISMA, 2005, p. 49). Essa relação deriva da ligação entre a memória humana e as formas de gravar os acontecimentos e os conhecimentos exteriores a ela. Os primeiros escritos memorialísticos tinham o objetivo de ajudar a lembrar, de marcar ou deixar registradas as histórias de família, como ocorriam com os livros de linhagens; assim, o que era nele registrado, escapava à efemeridade da história:

Numa era em que a vida pessoal era precária e incerta, e era exceção viver para presenciar o nascimento dos netos, o livro continha a experiência de dezenas de gerações. O que se confiara ao pergaminho, tudo o que fora transferido da memória de um indivíduo para o domínio da palavra escrita, escapava da transitoriedade. (DRAAISMA, 2005, p. 61).

Dessa maneira, com a escrita da memória e o desenvolvimento das sociedades, ocorre uma inversão de valores e ideais: enquanto que na Antiguidade clássica e na Idade

Média se escrevia e reescrevia até se registrar na memória, ou seja, até poder se lembrar, e nesta visão, a memória era tida como o recinto seguro, na modernidade, por sua vez, é necessário lembrar-se até que se possa escrever, pois nesta segunda concepção, a escrita, o texto ou o documento escrito é o local seguro (DRAAISMA, 2005, p. 62-63).

Os primeiros vestígios de memória almejavam o não apagamento de determinados pontos da história, os grandes feitos de grandes homens, as histórias de família. Em outras palavras, “a memória tinha um papel considerável no mundo social, no mundo cultural e no mundo escatológico e, bem entendido, nas formas elementares da historiografia” (LE GOFF, 2003, p. 444). No entanto, com a expansão e desenvolvimento da escrita, ocorre a passagem dos elementos orais para os códigos escritos. Com isso, a memória perde o posto de unanimidade, passando a ser um recurso de uso temporal reduzido, pois passa a ser necessário lembrar-se até poder escrever, e escreve-se para poder (re)lembrar.

Desse modo, os desígnios da memória foram se modificando e ampliando. Com os desenvolvimentos contemporâneos a memória ganhou novas noções, tais como a memória coletiva e social, a memória biológica ou genética e a memória eletrônica. Leroi-Gourhan (1964-5) dividiu sua trajetória em cinco momentos distintos: o da transmissão oral, o da transmissão escrita em tábuas ou índices, o das fichas simples, o da mecanografia e, finalmente, o da seriação eletrônica por meio de computadores e outras máquinas (apud LE GOFF, 2003, p. 461). Esse movimento, acima delineado, também caracteriza a passagem do interno ao externo, da memória subjetiva (mental) para o documental, em outras palavras, uma passagem do pessoal para o material: um simples fichário bibliográfico ou o disco rígido de um computador contêm inúmeras informações antes conservadas como memórias pessoais.

Como efeito da difusão da escrita, com a passagem do interno para o externo (memória subjetiva para o documento), também ocorre uma mudança da produção oral para a produção escrita, a qual foi se vinculando cada vez mais com a representação artística da memória e à imaginação. Tal fato nos leva da escrita da memória aos textos literários memorialísticos, os quais passam a possuir um cunho ficcional mais expressivo e ocupam um grande espaço no âmbito literário, com textos vinculados às memórias, ao testemunho, ao diário, à biografia e autobiografia, enfim, àqueles enquadrados na tipologia textual também denominada de literatura confessional.

De acordo com Maria Luiza Ritzel Remédios (1997) a literatura confessional ou intimista é aquela centrada no sujeito, que fala de um *eu*, o qual é objeto de seu próprio

discurso. Essa configuração de escrita vem se firmando enquanto gênero desde o século XVIII, com o estabelecimento da sociedade burguesa, momento que marca “quando o homem ocidental adquire uma clara convicção histórica de sua existência” (REMÉDIOS, 1997, p. 10), e faz com que essa produção literária receba contornos significativos quanto a sua função cultural, o que a relaciona à revolução intelectual assinalada pelo historicismo. Segundo a autora, os contornos narrativos dessa literatura são diversos, podendo ser agrupados conforme suas semelhanças em grupos distintos, dando origem a diferentes gêneros de literatura íntima, tais como: memórias, relatos pessoais, diários, etc. Entretanto, “o limite entre um gênero e outro é bastante tênue, assim como o entrecruzamento desses gêneros é comum” (REMÉDIOS, 1997, p. 10).

De maneira paralela, Malcom Silverman (2000) afirma que o memorialismo é, por definição, autobiográfico. Assim, através de seu caráter intimista e catártico esse gênero é favorável à constituição de imagens, as quais refletem o coletivo por meio de metáforas. O memorialismo também revela a imagem individual e social de seu autor e faz com que a ênfase na memória, no retrospecto, também possa abranger o presente, o imediato (SILVERMAN, 2000, p. 61). Para o mesmo autor, a memória ficcionalizada é um complexo mais literário, variado e predominante na literatura pós 1964. Entretanto, a sua determinação é bastante complexa, pois não se pode saber exatamente quando o relato dos fatos se acaba e se inicia a ficção, bem como não se pode precisar em que contexto e em que proporção os elementos factuais e ficcionais se combinam (SILVERMAN, 2000, p. 62-63).

O memorialismo tem se mostrado um traço cíclico em toda a produção literária ocidental, com vestígios escritos desde os filósofos gregos, ascendendo e enfraquecendo em determinadas épocas. As questões da memória e sua representação são pontos frequentes na literatura e no cotidiano humano, como lembra Turchi (1997):

A função e a representação da memória têm inquietado a humanidade; do mito à ciência, de divindade grega, Mnemosyne, a processo psicológico, a memória tem mostrado sua face complexa de ponte entre o presente e o passado, que não reconstrói o tempo, mas também não o anula, permitindo o retorno do vivido, qualquer que seja a caracterização: memória voluntária ou involuntária, consciência ou lembrança. (TURCHI, 1997, p. 210).

É por ser essa ponte entre o passado e o presente que a memória se torna um importante ponto de contato e acesso à história, mantendo-se uma relação indissociável,



em que as lembranças pretéritas oferecem uma riquíssima fonte de informações sobre o passado histórico e social de uma época ou de um grupo de indivíduos.

De acordo com Le Goff (2003, p. 465), a presença de memórias literárias ganhou novo impulso quando Bergson, em 1886, publica *Matière et mémoire*, no qual, dentre outros pontos, realça a existência de uma memória pessoal e profunda escondida sob a memória superficial, a qual possui laços com o espírito, com o ângulo particular, dando início a uma nova memória romanesca, que influenciou a coleção de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu* produzida entre os anos de 1913 e 1927.

No Brasil, os primeiros escritos literários memorialísticos foram as recordações da infância de Visconde de Taunay, mas sinais de memória já são encontrados desde os textos árcades de Cláudio Manuel da Costa. Como corrobora Silverman (2000, p. 62), “Desde o seu início, o romance brasileiro, especialmente o romance psicológico, tem demonstrado uma propensão a incluir elementos autobiográficos. Machado de Assis, Raul Pompéia e Lima Barreto estão entre os seus primeiros e mais conhecidos praticantes”. Essa produção também contou com representantes como Ciro dos Anjos e Murilo Mendes, ganhou força na poesia de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade (CANDIDO, 2011), mas realmente atingiu seu ápice na narrativa romanesca após os regimes totalitários de Getúlio Vargas e da Ditadura Militar. Grandes exemplos foram *As memórias do Cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, e escritos de Pedro Nava, esse último considerado por muitos o maior escritor memorialista brasileiro, com sua coletânea de sete títulos de memórias: *Baú de Ossos* (1972), *Balão Cativo* (1973), *Chão de Ferro* (1976), *Beira Mar* (1978), *Galo das Trevas* (1981), *O Círio Perfeito* (1983) e *Cera das almas* (2006, póstumo, incompleto).

De forma análoga, também para o crítico Luiz Costa Lima, o romance brasileiro sempre apresentou certa tendência à literatura memorialística, sobretudo, quando pensado no período posterior à Ditadura Militar de 1964 (LIMA, 1991, p. 40). Esse crescimento de incidências memorialistas nas últimas décadas do século XX se deveu principalmente ao arrefecimento da censura, ocorrido em 1978, em que uma torrente de obras com “memórias da vida real”, tanto da direita como da esquerda, de perseguidos e perseguidores, deu maior destaque à chamada literatura do eu.

As variações dessa tendência literária após 1964 sucederam em duas formas paralelas, indo da paródia surrealista não convencional (com escassa ficção autobiográfica), até a autobiografia realista ficcionalizada mais identificável (SILVERMAN, 2000). A flexibilidade proporcionada pela dialética entre o memorial

autêntico e o ficcional contribuiu para o alargamento dessa tipologia literária, oferecendo possibilidades de diversas formas e recursos estéticos, ao trabalhar com o testemunho e a memória de modo que pareçam não ser apócrifos. Como afirma Silverman (2000):

Essa flexibilidade, seja de estilo, seja de conteúdo, de observar de dentro e de fora, colocando o episódico numa perspectiva contemporânea, sem perder de vista suas coordenadas históricas, explica a popularidade tradicional do gênero e suas variações através da história das letras brasileiras. (SILVERMAN, 2000, p. 61).

Ademais de suas possibilidades estilísticas flexíveis, podemos considerar que tal propensão à literatura memorial também está parcialmente centrada no leitor, pois esta escrita talvez seja uma das que mais se aproximam do leitor, uma vez que “fala de um eu, de uma pessoa viva que ali se encontra e que diante do leitor desnuda sua vida” (REMÉDIOS, 1997, p. 9). Em outros termos, ocorrem as relações de cumplicidade entre escritor e leitor: o primeiro, que pretende exprimir confiança, buscando a libertação da memória, e o segundo, que aceita tal verdade e compartilha da libertação.

Outro aspecto apontado na produção ampliada de memórias ficcionalizadas é a possibilidade de arrolar fatos históricos sem comprometer explicitamente os autores, pois esses tinham a possibilidade de inserir suas narrativas em passados remotos ou míticos, e, como consequência, possuíam a oportunidade de levantar debates sobre a realidade social do momento sem caírem nas amarras da censura. Fato que, entretanto, ocorria da mesma forma, pois o temor à repressão não era o suficiente para vencer o anseio pelo engajamento e pela crítica política vinda de autores mais exaltados, como é o caso de Carlos Heitor Cony, que, desde os primeiros momentos ditatoriais, realizou abertamente a sua insurreição literária. Cony expressou a sua aversão à pusilanimidade da Ditadura Militar em seus romances e, principalmente, em suas crônicas publicadas no jornal carioca *Correio da Manhã*, onde trabalhava como editor-chefe na época, e do qual pediu demissão devido aos problemas políticos que suas crônicas trouxeram para o jornal (CONY, 2004).

Além da recorrente militância intelectual, a prática da memória e de traços autobiográficos é frequente na obra de Carlos Heitor Cony, sendo algumas delas *A revolução dos caranguejos* (2004), *O ato e o fato* (1964), *Quase memória* (1995), *Romance sem palavras* (1999), *Matéria de memória* (1962), e, *Pessach: a travessia* (1967), objeto de análise deste trabalho, se enquadra como uma narrativa híbrida e

semiautobiográfica, que pode ser considerada um romance realista político, publicado no ano de 1967, pouco após a instalação do regime militar.

### 3.2 A inscrição da memória em *Pessach*

*O diálogo com o passado torna-o presente. O pretérito passa a existir, de novo. Ouvir a voz do outro é caminhar para a constituição de uma subjetividade própria.* (BOSI, 1996, p. 29)

Para a plena construção do universo ficcional de *Pessach: a travessia*, Carlos Heitor Cony traz para seu enredo o artifício das analepses através de memórias de seu personagem principal.

O enredo da primeira parte de *Pessach*, “A passagem por cima”, acontece no dia anterior ao início da jornada de Paulo Simões rumo ao engajamento político. O fato de ser o dia de seu aniversário de quarenta anos faz com que o protagonista tenha várias reminiscências anteriores ao tempo do discurso. Nesse dia, Paulo Simões visita sua filha, sua ex-mulher e seus pais, e em cada uma dessas ocasiões uma enxurrada de memórias é trazida à tona. As recordações são fragmentadas e dispersas, não seguem uma ordem ou padrão, vão desde um passado distante, à vida universitária e de casado, ao dia anterior do protagonista, como é possível perceber no excerto a seguir em que o protagonista relembra bons momentos da infância da filha:

Fomos os dois, de mãos dadas, já era tarde, dia de pouco movimento, éramos os únicos na roda-gigante. O homem que a fazia rodar foi fazer qualquer coisa e deixou-nos ali, a rodar, rodar, rodar. As luzes da cidade, ao longe, as sombras das primeiras palmeiras que nasciam no Aterro. Lá em cima, no mais alto da roda, a viração salgada nos isolava do mundo, fazia-nos mais tristes e unidos. Ana Maria não aguentou, deixou cair a cabeça no meu colo. E eu fiquei voltas e voltas, a rodar, rodar, as luzes me acompanhavam na subida e me abandonavam na descida, os cabelos de Ana Maria que eu afagava de encontro ao peito, suas perninhas pendentes e cansadas, seu afago, feito de sono, confiança e amor. Quando foi isso? Há seis, sete anos? Não sei. Perdi a conta e o interesse em guardar recordações que incomodam, e incomodam cada vez mais, e mais fundo. (CONY, 1997, p. 49)

Como podemos perceber, essas recordações colaboram na constituição do universo ficcional, tornando-o bem delimitado no tempo e no espaço, tornando o protagonista um homem possuidor de um passado concreto, o que dá vigor e contribui para a verossimilhança do romance. Junto às lembranças, também a subjetividade do personagem vai sendo construída, como mostra o fragmento citado, em que vestígios de um passado feliz tornam-se dolorosos e perturbam o narrador frente à impossibilidade de reviver tais sentimentos. Igualmente, no desenvolver da intriga, as memórias colaboram na delineação de sua trajetória - serviço militar, faculdade, casamento, pai de família, divórcio, quarentão solteiro -, expõem seus erros e acertos, seus temores e arrependimentos, tal como ocorre no excerto abaixo, em que Simões relembra os sonhos da noite anterior, as lembranças de pesadelos anteriores e do casamento fracassado com Laura:

No banheiro, relembro o sonho e fico admirado de agora, sob o chuveiro, à luz do dia, o cheiro do café feito por Teresa invadindo o apartamento, não descobrir motivo para tanta agonia durante a noite. De qualquer forma, tenho piorado em matéria de medo. Em criança, quase não temia pesadelos, se é que os tinha. À medida que envelheço, os sonhos maus e repugnantes me perseguem. Nos primeiros anos de casado passei tempos em que não podia dormir no escuro. Laura e eu colocamos no quarto uma pequenina lâmpada que me tranquilizava. Mesmo assim, houve noites em que eu acordava encharcado de suor, procurando com desespero a mão de Laura para me proteger. Ela era boa e compreendia, eu confiava nela. (CONY, 1997, p. 21).

Além de muitas memórias como essas, em que é possível apreender a personalidade do narrador, outras aludem à figura paterna e seu temor ao nazismo.

O pai de Simões é um judeu assimilado, que temia a volta das perseguições presentes durante a Segunda Guerra Mundial: “o velho ainda tem medo do nazismo” (CONY, 1997, p. 38), o que fica explícito quando Simões alega que “Meu pai tem medo, medo milenar e carnal que acompanha os homens de sua raça” (CONY, 1997, p. 189). Indiretamente, esse medo não é apenas do pai, pois Paulo também não se orgulhava de suas origens, na verdade as renegava, tanto que escondia seu verdadeiro sobrenome de origem judaica: *Goldberg Simons*. Tanto ele como a filha utilizavam a adaptação para Simões como uma forma de fugir dessa origem, para ele triste e sombria. Essa fuga é reconhecida e abafada pelo narrador em uma reflexão durante conversa com a filha: “Ela não comenta minha deserção, mas poderia me acusar: ‘Uma reação típica de judeu: fugir!’”.

Felizmente ela não está amadurecida a ponto de compreender tudo [...]” (CONY, 1997, p. 53).

As lembranças do pai, que tocava violino em restaurantes durante o período de guerra, mostram como essas colocações ocorrem de forma nostálgica e, simultaneamente, questionadora, pois revelam os problemas sociais e econômicos instaurados pela guerra:

O pai, quando eu era pequeno, lutou em certo período com muita dificuldade, arranjou um lugar na orquestra que tocava num dos bares da antiga Galeria Cruzeiro. [...] Depois da guerra, ele não mais precisou tocar em restaurantes. [...] acho até que vendeu o violino, [...] Mas não vendeu nunca o jeito humilde de curvar a cabeça em direção ao ombro esquerdo, [...] (CONY, 1997, p. 121-2).

No trecho acima, as lembranças carinhosas do pai junto ao seu contexto, respaldam a construção do painel histórico que envolve o romance: o período de guerra foi caracterizado por grandes mudanças econômicas e sociais, o país passava por uma fase de industrialização, deixava de ser um país predominantemente agrícola, para tornar-se fabril, fato que também alterava o modo de vida das pessoas, suas relações sociais e financeiras. Como já afirmado, a imagem da população judaica colabora para a construção de metáforas de longo alcance. Nesse caso, ao afirmar que o pai nunca se vendeu a ponto de curvar a cabeça, com condescendência, podemos compreender como uma alusão a uma postura de sujeição e obediência, tal como mostra o passado de opressão e submissão do povo judaico.

Além das recordações do protagonista, o pai de Simões também revela algumas lembranças durante as conversas com o filho. As memórias paternas envolvendo o povo judeu, inseridas em diferentes momentos históricos, são trazidas à tona para dar voz a uma versão nem sempre ouvida, aquela que foi constantemente abafada com violência, como é representativa a lembrança transcrita a seguir:

Já vi muita coisa, filho. E como judeu vi mais ainda. Meus parentes, por parte de pai, foram trucidados em Dachau, Treblinka e Sobibor. Depois da guerra, quando fiz aquela viagem de negócios, fui ver o que restava de minha aldeia, terra do meu avô. Tive dois irmãos em Treblinka, meu pai, que conseguiu fugir antes, escapou do campo de concentração, mas teve fim pior: morreu agoniado, acho que sua morte foi provocada por ele mesmo. Como judeu, membro de uma raça antiga, conheço muitas espécies de Treblinka. São dois mil anos de Treblinkas. E aqui, por que não? Por aqui é diferente? A Polônia, no início da idade média, era

diferente. Para lá fugiram todos os judeus da Europa. E depois? Você conhece a história. (CONY, 1997, p. 90).

A memória da Treblinka, arraigada na experiência de seus entes próximos, traz os reflexos e consequências das atrocidades ocorridas durante o holocausto: o medo e a dor pela família e aldeia dizimadas e aquele(s) que sobreviveu com problemas psicológicos sérios, a ponto de tirar a própria vida. Ademais, no excerto acima é possível perceber como a personagem paterna é marcada pelas cicatrizes do passado judaico e como ela teme os rumos que sua nação está tomando, por meio da Ditadura Militar brasileira. Tais tensões e temores são potencializados quando se estende esse fardo não apenas aos judeus, mas a todos aqueles que em diversos momentos da história foram oprimidos pelo autoritarismo, tal como vários grupos durante as diferentes ditaduras acontecidas na América Latina, incluindo o regime militar nacional.

Nesse sentido, o memorialismo colabora na construção do enquadramento histórico do romance, o temor enfrentado pelo pai, pelo nazismo e de que uma Treblinka ocorra no Brasil, e situa seus personagens nesse contexto, confirmando o pensamento de Le Goff (2003, p. 434) quando diz que a memória pode conduzir à história, como nesse caso, ou distanciar-se dela. No romance *Pessach: a travessia*, a aproximação e o distanciamento da história são feitos de forma concomitante e simbiótica: como uma teia simbólica, é realizada uma viagem ao passado histórico justamente para aproximar e refletir sobre a realidade presente à narrativa. Esse ponto também mostra como a história se repete, pois o ciclo de barbáries, apontadas por Benjamin (2012, p. 244-6), não cessa de ocorrer; nas palavras do personagem paterno “A história se repete, em tom de tragédia ou de farsa. Para os judeus, nunca é farsa: é sempre tragédia” (CONY, 1997, p. 91).

Se por um lado esse contínuo retorno na história é trabalhado como alegoria do presente, por outro essa característica é representativa da definição dada por Boncompagno da Signa quando afirma que “a memória é um glorioso e admirável dom da natureza através do qual reevocamos as coisas passadas, abraçamos as presentes e contemplamos as futuras, graças à sua semelhança com as passadas” (apud LE GOFF, 2003, p. 447), pois por meio da reflexão sobre o pretérito, podemos compreender melhor o presente e vislumbrar o futuro.

As recordações de Paulo Simões e de seu pai, especialmente aquelas acerca do passado judeu e do nazismo são também reproduções da memória coletiva, pois envolvem a memória de todo um grupo ou categoria e são estabelecidas coletivamente. Exemplo

disso é o excerto acima, em que o pai de Simões se refere aos acontecimentos ocorridos na Treblinka como se ele os tivesse presenciado, quando na verdade ele estava no Brasil e provavelmente apenas ouviu falar deles durante sua viagem.

Segundo Halbwachs (2004), as lembranças sempre permanecem coletivas e são construídas pelos outros: mesmo que estejamos sozinhos em determinadas situações e com objetos que apenas nós vimos, nossas lembranças são estabelecidas socialmente, pois “nunca estamos sós”, sempre carregamos conosco e em nós “uma quantidade de pessoas que não se confundem.” (HALBWACHS, 2004, p. 30). Tal característica humana é denominada pelo autor de “memória coletiva”, que, em outras palavras, são os traços sociais construídos historicamente e coletivamente que carregamos inconscientemente, a qual também é caracterizada pelo processo de reconstrução de um passado vivenciado e experimentado por um conjunto de indivíduos em um tempo e espaço definidos.

As memórias são construídas por meio de histórias lidas, ouvidas, presenciadas, sonhadas, etc. Esses subsídios mnemônicos são assimilados e reorganizados de forma fragmentada, e da mesma maneira (fragmentada) são recuperados quando necessários. Portanto, a memória deve ser entendida como um fenômeno coletivo e social, construído coletivamente e passível de flutuações, transformações e mudanças constantes (POLLAK, 1992, p. 201).

A rememoração total ou de algo que não se tem pleno domínio é realizada pela colaboração da memória dos outros, uma vez que as lembranças são modificadas, reconstituídas ou melhoradas por meio de pequenos elementos ou vestígios vindos de terceiros, e é por meio desses pequenos elementos que as lembranças são trazidas à superfície consciente. De fato, “é preciso trazer como que uma semente de rememoração, para que ela se transforme em uma massa consistente de lembranças” (HALBWACHS, 2004, p. 32). Isso Cony realiza com maestria: a inserção de pequenos grãos de lembranças que sevem para ascender a memória social do período ditatorial, bem como para contextualizar historicamente a ação, como mostra o excerto a seguir, em que os vestígios de memória retomam seu passado, o suicídio do pai e o passado judeu: “Quando saí do Rio, meu futuro era escrever a história de um judeu assimilado – no fundo, sabia que jamais escreveria sobre o bidê, complacente ou não. Talvez, desejasse vingar o pai. Mas o pai já se vingara, tornava inútil qualquer vingança minha.” (CONY, 1997, p. 267).

Com efeito, Halbwachs (2004) insiste em dois tipos de memórias, as individuais e as coletivas (sociais), designando-as com outros termos, a memória autobiográfica e a

memória histórica. Nesse aspecto, a memória coletiva ou social é também a memória histórica, que é muito mais ampla que a memória individual; essa, por sua vez, se apoia naquela, pois “toda história de nossa vida faz parte da história em geral” (HALBWACHS, 2004, p. 59). Logo, a memória, individual e coletiva, é composta também pela memória histórica, que é formada por sinais repetidos através do tempo, aqueles fatos contados e recontados por nossos antepassados, acontecimentos e detalhes sobre os quais lemos, ouvimos e presenciamos.

É através do contato com a memória coletiva que se tem acesso à História, a partir do interior do próprio grupo ou coletividade a que se pertence. Para o indivíduo, os acontecimentos históricos não passam de auxiliares da memória, os quais não desempenham outro papel senão de divisores do tempo, marcados por relógios ou calendários, pois a vida flui em tempo contínuo, sem demarcações. Ademais, a história dos livros, aquela dita oficial, não é a mesma história reconstituída por meio da memória, a memória histórica é a história vivida:

Não mais na história aprendida, é na história vivida que se apóia nossa memória. Por história é preciso entender então não uma sucessão cronológica dos acontecimentos e de datas, mas tudo aquilo que faz com que um passado se distinga dos outros, e cujos livros e narrativas não nos apresentam em geral senão um quadro bem esquemático e incompleto. (HALBWACHS, 2004, p. 64)

Os acontecimentos e as datas que constituem a substância da vida do grupo, para o sujeito, não passam de sinais exteriores, com os quais não se relacionam, a não ser pela condição de afastar-se de si, pois é na história vivida que se ampara a memória individual. Fato que nos leva a afirmação de que a história vivida possui todas as características necessárias para se construir um quadro vivo e natural em que um pensamento pode se sustentar na busca de conservar e reencontrar a imagem de seu passado (HALBWACHS, 2004, p. 75).

Em *Pessach: a travessia*, a história oficial, marcada por acontecimentos e fatos delimitados no tempo e no espaço, é recuperada como artefato ficcional, e (re)contada por meio da história vivida de seu protagonista, Paulo Simões. Essa particularidade pode ser demonstrada no fato de que a trama se desenrola e é influenciada pelas marcas históricas da ditadura militar sem se ater aos fatos e acontecimentos marcantes, mas sim ao cotidiano de um escritor pequeno burguês e seu círculo profissional, seus familiares e, na segunda



parte do romance, à convivência com o grupo guerrilheiro militante. Assim, a história vivida pelos personagens de Cony é cheia de tensões políticas e temores, seus, como escritor e cidadão, e de seus antepassados, assim como é repleta de denúncias e críticas políticas, como também é permeada por ações e fatos, os quais, embora sejam fictícios, são representativos daquele momento histórico, social e político.

Como mencionado, quando Cony se atém à rememoração do passado, sobre o tema da travessia judaica concebida pelo Êxodo e da perseguição e massacre judaico durante a segunda Guerra Mundial, podemos perceber as relações e analogias com o presente histórico de produção de *Pessach*: um presente carregado de opressão e covardia, 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). De forma que podemos correlacionar a lembrança passada e a reconstrução do passado como “em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente” (HALBWACHS, 2004, p. 75-6), pois os pequenos homens amassados aparecem tanto nas analepses como no tempo presente da narrativa, mas nesse último eles estão amassados, torturados, completamente debilitados.

Outra característica da reconstrução histórica através da memória e da história vivida, em *Pessach: a travessia*, é que a versão apresentada pelo narrador não é aquela recorrente nos escritos históricos oficiais, uma vez que esses carregam a versão da história vista de cima, aquela dos vencedores, bem diferente do enfoque dado por Cony. Direta ou indiretamente, nas memórias sobre a Segunda Guerra e em seu contexto geral, o autor dá relevo à voz do outro, em outras palavras, à perspectiva dos marginalizados, daqueles que tinham suas vozes e ações reprimidas quando tentavam elevar-se contra a autoridade instituída. Tal ponto pode ser percebido desde as menções a Moisés, que pela primeira vez toma uma atitude contra a situação de escravidão e liberta o seu povo, até questões relacionadas ao pai de Simões: a perspectiva do sobrevivente, refugiado, fugitivo, que para poder sobreviver com sossego prefere esconder suas raízes, até o viés apresentado por Simões, pois este tomou posição em prol do grupo político que era perseguido e silenciado pelo regime. Também, a grande maioria das personagens encontradas no acampamento resistente são figuras renegadas ou consideradas desajustadas pela sociedade, com

problemas dos mais variados tipos, assim considerados pela sua opção política de resistência ao regime opressor:

Temos ex-padres, diversos oficiais, sargentos, um antigo 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. (CONY, 1997, p. 179).

Neste ponto, o memorialismo histórico se aproxima da necessidade de dar voz e visibilidade a uma versão nem sempre mostrada: a versão do vencido (BENJAMIN, 2012), do massacre. Dessa forma, com a perspectiva vista de baixo, o retorno ao passado, às memórias pretéritas, é realizado de modo crítico e questionador pelo prisma do oprimido. No entanto, essa nova interpretação não intenta deslocar totalmente os dados históricos ou desligar completamente esses dados dos da memória, “[n]ão se trata mais de revivê-los em sua realidade, porém de recolocá-los dentro dos quadros nos quais a história dispõe acontecimentos, quadros que permanecem exteriores aos grupos, em si mesmos, e defini-los, confrontando-os uns aos outros” (HALBWACHS, 2004, p. 90). É deste confronto entre as diversas facetas das memórias individuais, construídas coletivamente, que se atinge o que há de fundamental nas relações entre a história e a memória social, constituintes capitais na formação de uma identidade individual ou coletiva bem estabelecida e alicerçada.

Desse modo, as questões memorialísticas remetem à construção da identidade individual e nacional, uma vez que a memória, individual e coletiva, está na base da construção da identidade: “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar de identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.” (LE GOFF, 2003, p. 469). É sobre as relações existentes entre a memória coletiva e a identidade que o próximo tópico se fixará, buscando mostrar como Paulo Simões se mostra representativo de uma sociedade que possui suas identidades nacionais abaladas pela ditadura militar.

### **3.3 A memória e a construção da identidade**

*é preciso escutar a nossa música sem pressa nem preconceito. Com delicada atenção. É um concerto que traz um repertório de surpresas, é verdade, mas que, no seu desenrolar-se, está constituindo a nossa identidade possível. Somo hoje a memória, viva ou entorpecida, do ontem, e do anteontem e o prelúdio tateante do amanhã. (BOSI, 1996, p. 32)*

A memória coletiva, e também a individual, é constituinte fundamental para a consolidação de uma identidade bem definida, seja ela social, cultural ou individual, pois trata-se de componente essencial para o sentimento de identificação e pertencimento dos sujeitos. Esses são pontos fundamentais também para a constituição de uma identidade nacional, pois a memória coletiva não deixa de ser representativa da nacional.

Para que possamos apreender melhor o sentido de identidade aqui discutido, ressaltamos que a memória é constituída por três elementos principais: por acontecimentos vividos pessoalmente ou indiretamente, pelas pessoas ou personagens, e pelos lugares, chamados de lugares da memória (POLLAK, 1992). Em realidade, todos esses elementos, adquiridos direta ou indiretamente, são os colaboradores responsáveis pelo sentimento de reconhecimento de um indivíduo ou grupo de indivíduos, que, de maneira simplória, pode ser associado à definição de identidade. Em linhas gerais, Pollak (1992) traça uma definição para o sentimento de identidade:

*é o sentido da imagem de si e para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros. (POLLAK, 1992, p. 204).*

Esse é o sentimento de identidade que pretendemos explicitar: aquele de identificação e reconhecimento. Tal sentimento não está presente em Simões. O protagonista não se sente representado pela situação nacional e não se encontra em perfeita coerência consigo mesmo: ele vive uma crise existencial ao atingir seus quarenta anos:

*A data não me irrita, nem me surpreende. Isso não quer dizer que eu esteja preparado para ela. Apenas, recebo-a sem emoção, sem tédio. Sinto-me suficientemente maduro para aceita-la com honestidade e coragem, mas não estou pronto, ainda, para assimilá-la como um fato de rotina, inexorável. A prova disso – de que lhe dou importância talvez exagerada – é que estou preocupado com ela. (CONY, 1997, p. 7)*

Devido à intrínseca relação entre memória e identidade, podemos considerar ainda que a falta ou a perda da memória coletiva afeta o desenvolvimento da sociedade, podendo ocasionar sérias perturbações de identidade social, o que pode gerar dificuldades sobre as questões de identidade pessoal e nacional: sobre o sentimento de pertencimento e de falta de identificação com a realidade.

A identidade social é construída de modo individual e coletivo, formada por processos sociais que são definidos por estruturas sociais, é o fator que garante o reconhecimento social do indivíduo dentro de uma coletividade. Podendo ser construída, reconstruída e remodelada, a identidade social deriva da interação do indivíduo com a sociedade em que está inserido (BERLATTO, 2009). Em outras palavras,

A identidade social de um indivíduo se caracteriza pelo conjunto de suas vinculações em um sistema social: vinculado a uma classe sexual, a uma classe de idade, a uma classe social, a uma nação, etc. A identidade permite que o indivíduo se localize em um sistema social e seja localizado socialmente. (CUCHE, 1999, p. 177 apud BERLATTO, 2009, p. 142).

Como mencionado, Paulo Simões não possuía uma identidade social consoante à coletividade em que estava inserido, não possuía o sentimento de pertencimento e representatividade. Entretanto, para terceiros ele mantinha a postura de escritor pequeno burguês bem sucedido e resolvido consigo mesmo: “Vou inaugurar a nova idade cometendo uma hipocrisia: ele me encontrará bem lavado, bem barbeado, bem penteado, escrevendo à máquina como um escrito profissional – como realmente sou” (CONY, 1997, p. 14).

Assim como a memória, a identidade social também pode ser prestigiada ou estigmatizada, dependendo de fatores sociais, tal como a pertença a determinados grupos, origem social, religião, posição profissional, entre outros. Dependendo de suas relações essas identidades também podem ser marginalizadas ou rejeitadas, levando o indivíduo a escondê-la ou a tentar modificá-la.

Da mesma forma, o esquecimento ou marginalização da memória coletiva pode ser estabelecido por diversas razões, muitas vezes por critérios socioeconômicos, preconceitos étnicos, culturais ou mesmo por mecanismos autoritários de silenciamento. Como discorre o historiador francês Jacques Le Goff:

a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 2003, p. 423).

Diferentemente do modo histórico, que originalmente possui uma única versão centrada nas transformações de modo somatório, geralmente escritas quando já se tem um distanciamento temporal bem grande dos fatos, as memórias coletivas, retidas a partir da história vivida e rememorada, trazem diversas perspectivas, permeadas por diferentes lembranças coletivas e influências pessoais, as quais são passíveis de identificação ou desidentificação, críticas e negação. Como assinala Pollak (1992, p. 204), a memória também é herdada e “não se refere apenas à vida da pessoa. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa”.

Por essa relação de hereditariedade o autor também ressalva que “há uma estreita ligação fenomenológica entre a memória e o sentimento de identidade”, o qual possui três elementos essenciais para sua construção, são eles: a unidade física do corpo ou de fronteiras de pertencimento ao grupo; a continuidade temporal física e psicológica; e o sentimento de coerência ou unificação individual. A partir desses subsídios, Pollak afirma que “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fato extremamente importante no sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992, p. 204).

Nesse sentido, as memórias trazidas no enredo de *Pessach: a travessia* colaboram para a consolidação, dentro do universo ficcional do romance, da identidade pessoal de Simões, subsidiando as relações entre seu passado, suas atitudes e suas crenças, e de sua identidade social. Essa identidade social é construída através das memórias coletivas alçadas pelo romance, que, junto às do protagonista, tecem uma caricatura do cidadão brasileiro: aquele descrente da nação, não interessado pelas questões políticas e sociais, alienado.

Além do mais, ao afirmar que a memória e a identidade são flutuantes e seletivas, ou seja, que nem tudo fica gravado no indivíduo, Pollak (1992) também mostra que a memória e, por conseguinte, a identidade são constructos sociais, pois o que gravamos e

carregamos conosco vai depender das relações sociais do indivíduo. Essa aceitação possui fatores políticos, étnicos, históricos, econômicos, enfim, em todas as esferas da convivência humana. Nas palavras do autor: “a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos.” (POLLAK, 1992, p. 205). Assim, elas podem ser negociadas, dependendo da aceitação ou rejeição de determinados grupos, tornando-se oprimidas, marginalizadas e até mesmo esquecidas.

Podemos compreender ainda que essas negociações de apagamento ou continuidade das memórias e identidades é um ponto relevante em *Pessach*, pois através de seu enredo, essas memórias, perspectivas e opiniões se impõem e pedem seu espaço, não permitindo que as mesmas sejam relegadas ao esquecimento. Exemplar dessa luta pelo não apagamento da memória coletiva é o vestígio das torturas ocorridas no período: “Essa aí foi torturada. Era dirigente de sindicato, passou cinco dias na tortura. Quebraram-lhe a perna de tanto torcer. O rosto foi queimado a vela. Lentamente. É pior que o maçarico.” (CONY, 1997, p. 182).

A perspectiva do perdedor e do massacrado servem para lutar contra o esquecimento e o decalque, para “lutar contra a repetição da catástrofe por meio da rememoração do acontecido” (FRANCO, 2003, p. 356); ou como sugere Lizandro Calegari, “a luta para se manterem vivas as lembranças do passado é importante para a definição do presente, mas também para a garantia de um futuro não ameaçador” (CALEGARI, 2011, p. 185). Estes momentos conturbados devem ser lembrados e relembrados como um sinal de resistência contra o poder totalitário a fim de libertar a coletividade das persistentes amarras do passado.

Além dos elementos memorialísticos que contribuem para a definição de uma identidade coletiva, em *Pessach: a travessia*, a construção de uma identidade social sólida é realizada no decorrer de sua narrativa. Essa composição se realiza paralelamente à constituição e mudança de identidade do protagonista da trama, a qual pode ser considerada representativa e em decorrência daquilo que Stuart Hall (2011) considera a *crise de identidade*: “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado.” (HALL, 2011, p. 7). Tal tendência se encontra na modernidade tardia, ou seja, a partir da segunda metade do século XX. Portanto, é uma mudança marcada pelo signo da modernização e da globalização, uma vez

que as identidades culturais estão cada vez mais amalgamadas e deslocadas. Por identidade cultural o autor entende determinados aspectos de nossas identidades que aparecem com o sentimento de pertencimento às culturas linguísticas, raciais, étnicas, religiosas e, sobretudo, nacionais (HALL, 2011, p. 8).

É nessa situação de fragmentação e deslocamento identitário que o protagonista de *Pessach: a travessia* se encontra. Como já assinalado anteriormente, Paulo Simões inicia a trama como um escritor pequeno burguês que se mantém inerte frente aos acontecimentos políticos nacionais. A situação governamental brasileira não lhe agradava, mas também não lhe agradava governo algum: “Politicamente, sou anarquista, mas sobretudo sou comodista” (CONY, 1997, p. 37). Suas atitudes mais engajadas eram no máximo a assinatura de alguns manifestos:

Assino-os aqui mesmo, no meu gabinete, de short, o ar refrigerado, o cachimbo. Entra aqui uma atriz de teatro ou da televisão, um estudante, mostra o manifesto, as assinaturas já apanhadas, eu assino e pronto. Faça um manifesto pedindo todo poder ao povo e eu assino agora mesmo. Faça outro manifesto mandando o governo à merda e eu também assino. (CONY, 1997, p. 37-8).

Em linhas gerais, Simões se apresenta como um homem egoísta e cético, de classe média, preocupado apenas com seus problemas literários e com seu círculo mais íntimo: filha adolescente e pais idosos. Não se sentia representado ou responsável pela situação em que se encontrava a nação, como o personagem afirma: “não me sinto responsável nem comprometido com nada do que aí está” (CONY, 1997, p. 52). Essa falta de identificação com sua realidade sinaliza uma perda de sentimento de pertencimento, uma perda do *sentido de si* estável, arraigado em sua realidade social. O que falta a Paulo Simões, então, é uma identificação com a realidade social e cultural, pois, por uma visão sociológica, a identidade une o espaço entre o interior e o exterior e “estabiliza tanto sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis.” (HALL, 2011, p. 12).

O que caracteriza Paulo Simões é um *duplo deslocamento*: há tanto o deslocamento de seu lugar no mundo social e cultural quanto o descentramento de si mesmo. Esse deslocamento identitário faz parte de sua travessia, da transformação que Simões enceta. No início do romance, esse deslocamento identitário, esse não reconhecimento de si é

acentuado por sua crise interior devido à chegada de seus quarenta anos, como se pode observar no excerto a seguir:

Se tivesse coragem de começar a vida novamente, é possível que não repetisse alguns enganos e acertos, mas, de qualquer forma, gostaria de repetir esta disponibilidade em que estou agora, no vértice da outra metade. Há otimismo em chamar de *metade* os quarenta anos. Dificilmente chegarei aos oitenta, mas *metade* talvez não seja cronológica, e sim intemporal, interior. Pelo menos é assim que me sinto. Ainda que morra amanhã, essas vinte e quatro horas deverão ser densas, densas como as passas estragadas são densas de açúcar. Há equilíbrio na vida e esse equilíbrio é que a torna monótona. (CONY, 1997, p. 7, grifos do autor).

A referência ao seu aniversário e ao seu deslocamento interior é recorrente em diversos trechos do romance: “Fecho a porta e examino o que ficou atrás da conversa. Olho, num relance, quarenta anos de vida. Estou só, é manhã ainda, [...]. O dia custará a passar e já começa mal. [...] São onze horas e são quarenta anos quando fecho a porta e entro no mundo” (CONY, 1997, p. 41-2), nesse excerto é como se o escritor só passasse a viver a partir daquele momento, quando realmente entra no mundo, ou, sendo outro, passa a ter uma vida distinta. Por outro lado, essa também parece ser uma outra dimensão da travessia, na qual ao cruzar o umbral da porta, Simões entra em outra realidade, outro mundo.

Com a sua postura, Paulo Simões apresenta a faceta individualista do sujeito moderno que busca incansavelmente um sentido para a sua existência, mas que exatamente devido a sua atitude egoísta, não obtém sua resposta (BARROS, 2005). Essa é uma característica da época moderna, a qual se tornou lugar comum, de acordo com Stuart Hall (2011, p. 24), devido ao movimento de crescente inteiração na teia global e às transformações sociais geradas pela industrialização e pelo capitalismo.

A autoimagem apresentada por Simões é negativa, permeada pela opinião alheia: “É importante ter cara adequada. Os outros têm razão: sou um hipócrita ou um cínico, talvez as duas coisas juntas. Só a mim mesmo essa cara não tapeia. Também, olho-me pouco no espelho, o suficiente para fazer a barba. Não gosto de estranhos” (CONY, 1997, p. 17), com base nesse trecho, a perturbação do protagonista é tamanha que ele não se reconhece ao espelho, como se no dia de seu aniversário o escritor se tornasse outro, o que é característico de alguém que se encontra com sua identidade abalada.



Essa perspectiva depreciativa de si mesmo é confirmada pela opinião dos outros, que mostram esse lado negativo do protagonista: “O Macedo disse que você é um intelectual típico: alienado, confuso e fraco” (CONY, 1997, p. 173), ou ainda a opinião de Débora, médica que fora para o acampamento ajudar aos feridos: “Você só pensa em si mesmo. Há um mundo à sua volta e você só se preocupa com seus probleminhas pessoais, suas angústias existenciais.” (CONY, 1997, p. 223).

Essa imagem de um homem fechado e resignado a tudo que se passa ao seu redor é como que uma carapaça, um disfarce para encobrir seus verdadeiros temores e problemas, como o personagem mesmo afirma:

Para os quarenta anos não é ruim de todo: quase cinquenta segundos. Talvez suportasse mais um pouco, mas tenho de me apressar. Sílvio chega de repente e não quero que ele me surpreenda desarmado. Faz parte de meu código: nunca mostrar-me sem os meus disfarces, sem a cumplicidade de minha cara e de minhas ocupações. Tenho medo de que alguém me surpreenda, nu assim, sem as máscaras que me protegem. (CONY, 1997, p. 17).

O excerto acima mostra como, subjetivamente, Paulo está cindido, fragmentado em diversas facetas, formado não de uma, mas de várias identidades, combinadas de forma contraditória e não resolvidas, isto é, em crise.

De modo sucinto, essa é a figura de Paulo Simões em toda a primeira parte do romance, “A passagem por cima”. No entanto, na segunda parte, com o decorrer da trama, e sua ida até o acampamento resistente, com o contato com pessoas que realmente são prejudicadas pelo regime militar, com o choque de ver como as pessoas estão sofrendo e lutando pela queda ditatorial, Simões vai mudando seu posicionamento: passa a entender melhor e a compartilhar as aspirações guerrilheiras.

O próprio Paulo se dá conta dessa mutação quando não possui mais o mesmo interesse em assuntos literários publicados no jornal, o que ele buscava mesmo eram informações sobre a causa política: “São recortes de jornais, seções de livros, apareço em algumas, sempre alguma espinafração, poucos elogios, a rotina de um escritor. Não tenho interesse em ler. Sem me dar conta, sinto que já estou realmente em outra.” (CONY, 1997, p. 252). Essa sua oscilação identitária também é percebida quando o personagem tem a possibilidade de uma fuga, mas não mais a gana inicial de fugir, como fica patente no fragmento a seguir em que Macedo, mesmo que indiretamente lhe dá a possibilidade de escolha:

- Você vai fugir?

- Ainda não sei. Como prisioneiro, minha obrigação é querer fugir de qualquer maneira. O diabo é que não sei exatamente se sou um prisioneiro.

- Isso só você pode saber. O problema é seu. De qualquer forma, mesmo que resolva fugir, compre uma passagem para Vera e siga depois a sua vida. (CONY, 1997, p. 246).

Ele não foge, nem sequer tenta. Essa incerteza em saber se continuava sendo um prisioneiro ou se era um guerrilheiro disposto a lutar por ideais revolucionários o mantém dentro dos planos militantes. Ao contrário da pretensa fuga, Simões sente-se revigorado com uma nova tarefa para fazer, sente-se “dentro do negócio”. Ainda que incerto, finalmente ele tinha um destino:

Finalmente, estou na rua, sozinho, livre. Não tenho nenhuma emoção especial, nem mesmo a de liberdade. Posso fazer muitas coisas, e, eliminando a hipótese de traição – ir à polícia e denunciar todo mundo -, sobra-me muito. Experimento a sensação nova, inédita em minha vida: pela primeira vez *tenho* de fazer alguma coisa. Pela primeira vez há sentido em meus passos, [...] Não sei bem o que vou fazer em Porto Alegre, mas meu destino – eu tenho um *destino* finalmente -, meu futuro, minha missão é ir à agência e é nela que eu entro. (CONY, 1997, p. 249, grifos do autor).

Essa transformação é perceptível quando a vida comum e urbana, incólume aos acontecimentos políticos, aquela que ele mesmo possuía, lhe causa desgosto e raiva. Simões já não aceita mais essa inércia, e mais, critica-a e se auto rechaça nessa realidade:

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. Uma carneirada que nem sequer fedia. Homens de testículos inteiros – e passivos na rotina incolor, na cadeia imbecil de compromissos ridículos, mesquinhos. Aquela gente andando na cidade, parando nos cruzamentos, atravessando as ruas nas faixas de segurança – ah, a segurança! -, pedindo desculpas quando esbarra em outras pessoas. 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: parava nos cruzamentos, ia sempre a algum lugar fazer alguma coisa que eu não queria nem precisava realmente fazer. (CONY, 1997, p. 250).

Essa alteração se torna mais clara quando o grupo se desloca para o Rio Grande do Sul. Lá, o próprio Simões é espectador de sua transformação, e diversas vezes reflete sobre a mesma: “Consigo dormir, descobrindo que minha decisão está tomada, tal como a podia tomar, nos únicos termos que a aceitaria: uma soma de circunstâncias que me tornaram humilde mas obstinado. Fraco, mas, pela primeira vez, forte o bastante para ser capaz de uma escolha.” (CONY, 1997, p. 268)

Dessa forma, acompanhando esse distanciamento da identidade inicial há o distanciamento geográfico de suas origens, há uma perda de pertencimento local que colabora para a radical alteração identitária: “Vejo pela janela os campos, as planícies, paisagem estranha ao meu chão, pouquíssimos morros, uma vegetação mesquinha, rala, indica que estou longe de meus rumos habituais, distante de minhas raízes” (CONY, 1997, p. 263). Assim, o personagem está tanto longe de seu espaço, seu lugar de pertencimento, como está longe de sua (fragmentada) identidade inicial, a sua travessia está progredindo. Essa transformação do protagonista é representativa daquilo que Hall (2004) chama de *caráter de mudança* que se fez mais visível na modernidade tardia, pois esta possui tendência à mudança rápida, abrangente e contínua, afetando a experiência de identificação, convivência e outras práticas sociais.

Igualmente, a percepção das outras personagens vai mudando para Simões. Macedo, um dos chefes revolucionários que a princípio lhe parecia um simples homem, brutal e ignorante, com o tempo, passa a adquirir conformações heroicas, grandiosas e até mesmo míticas ao ser comparado com o Moisés bíblico:

Recomeçamos a andar e a breve parada, ao contrário de me descansar, me cansa daí por diante. Lembro que, ao ver Macedo pela primeira vez, notara que sua fisionomia era suburbana, o rosto cheio de espinhas. Agora, considerava-o um Moisés feito de carne. Eu mudara, agora fazia parte de um mundo que aceitava o pacto com a morte, com a aventura, o mundo que eu sempre recusara, que sempre negara à minha vida. (CONY, 1997, p. 305).

O ápice dessa mudança de identidade é representado nas derradeiras linhas do romance, em que retrata Simões atravessando um rio (novamente em analogia à travessia bíblica), após uma noite de lutas, e mortes: tanto Macedo como Vera acabam morrendo na tentativa de chegarem ao Uruguai. Macedo morre heroicamente, dando a vida para salvar seus companheiros, e Vera morre a poucos metros da fronteira com o Uruguai, a qual é atravessada por Simões: “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, 1997, p. 318). Às margens do Arroio Chuí, Macedo é novamente relacionado ao Moisés bíblico, pois no Êxodo, Moisés, que conhecia bem as águas do mar Vermelho, também escolheu um local no qual era possível atravessar a vau, o que garantiu a sobrevivência de seu povo. Também, o ato de lavar-se nas águas do rio nos remete à simbologia do batismo, da purificação e transformação pela água, como uma ação definitiva para a sua travessia identitária: o nascimento de um novo Simões, resignado e militante, que se revela nas linhas seguintes.

Assim, sozinho ele se encontra frente a uma nova terra, a um novo destino. Justamente aquele que não acreditava e que não via sentido no futuro tem uma nova chance de viver e lutar, de recomeçar. Esta reflexão sobre o possível princípio de um futuro desconhecido, no princípio de um novo dia, acentua e simboliza ainda mais a sua mutação subjetiva, o nascer de um novo homem:

Estou deixando a terra e penetrando num estranho espaço, sem raízes. Faço uma volta em torno de mim mesmo, contemplo o que ficou atrás, mundo de chão e céu. O sangue da madrugada torna fantástico aquele território imenso, feito não apenas de chão e céu, mas de dor e de gente, de águas e claridades, de prantos e afagos. Estou no vértice do enorme triângulo irregular. Do outro lado está o nada, que é pior que a morte. (CONY, 1997, p. 318).

Em sinal de seu despertar, de resiliência frente ao destino que o aguarda, ele eleva a sua metralhadora acima da água, mostrando resistência e luta. Essa é a marca de sua transformação total, pois ao invés de seguir para a liberdade no Uruguai, Simões escolhe a luta, ele volta:

Sinto uma alegria selvagem quando abandono a travessia e retorno à margem. A aurora, agora atrás de mim, esquenta com a vertigem e o clamor de sua luz vermelha um novo corpo que surge, afinal obstinado, lícido.  
Desenterro a metralhadora – e volto. (CONY, 1997, p. 319).

A alegoria da travessia de um riacho paralelamente ao despertar de uma nova identidade, assim como ocorreu com Moisés e o povo hebreu, torna ainda mais concreta essa transformação identitária do protagonista, pois a travessia judaica, assim como a

apresentada no romance, reflete a transformação de uma perspectiva de vida, de uma identidade.

Como podemos perceber, se na primeira parte do romance Simões apresentava uma face individualista, na segunda metade há uma transformação que se pretende mais preocupada com o social. Assim, consideramos a segunda parte do romance (em que Simões perde a ênfase egoísta), certa forma de reconciliação com a conjuntura social, pois o protagonista passa a mostrar sinais de engajamento e resistência frente aos ditames ditatoriais.

Ao mesmo tempo em que delinea e modifica a identidade individual de seu protagonista, as questões identitárias brasileiras também vão sendo revisadas e vão ganhando contornos mais bem definidos e engajados, mostrando que “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação.” (HALL, 2011, p. 49). De modo que uma nação é uma comunidade simbólica, da qual os indivíduos participam e se identificam na forma como ela é representada em sua cultura nacional. Essa transformação também pode ser lida como um convite ou apelo ao leitor para a assunção de uma posição frente às tensões da situação política e social do país.

Ao revelar as tensões que permeiam os anos 1960 do século XX e mostrar os temores e angústias de um personagem que não reconhece sua própria identidade (abalada), podemos conjecturar que Cony desnuda a situação de inúmeros brasileiros que igualmente vagaram entre a resistência e a convivência, entre a memória e o apagamento histórico, enfim, os quais tiveram suas identidades e realidades abaladas durante o regime militar.

### **3.4 Autobiografia e ficção: a política da escritura**

- *Não tenho nada com o que escrevo. Não me misture com meus livros.*
- *Não estou misturando nada. Você mesmo é que se mistura, às vezes.*  
(CONY, 1997, p. 35).

Como vimos procurando mostrar, *Pessach: a travessia* é uma narrativa que transita entre o ficcional e o factual. Para corroborar essa assertiva, a obra traz em seu bojo uma carga de elementos autobiográficos, aproximando-a ainda mais da realidade concreta. A mesma é considerada como uma obra de transição na produção de Carlos Heitor Cony, pois a travessia não é apenas de seu personagem, mas também a sua própria transformação em um escritor engajado. Como afirma Silverman (2000), esta obra é um divisor de águas.

Podemos relacionar essa necessidade literária de expressar-se politicamente como uma forma de premeditar ou revelar o desejo revolucionário. O autor não se isenta da responsabilidade crítica de um intelectual de sua época e os pontos autobiográficos ajudam a enriquecer o romance, pois ao se inserir na trama ficcional, o autor parece colocar, mesmo que implicitamente, sua análise e julgamento da realidade social.

Apesar de não praticar o famoso pacto autobiográfico idealizado por Phellipe Lejeune (2008), Carlos Heitor Cony insere em *Pessach: a travessia* inúmeros pontos de identificação entre o personagem principal, Paulo Simões, e sua pessoa empírica. A começar pela data de seu aniversário, 14 de março, dia que marca o início do romance, em que seu protagonista fazia 40 anos, e que coincide com a data de aniversário de Carlos Heitor Cony, que também estaria completando a mesma idade naquele ano. Apesar da negativa do autor, há uma especulação sobre a possibilidade da origem judia do protagonista ficcional também está alicerçada na origem do autor. Ainda, a personalidade, crenças e a situação social do personagem Simões se assemelham às de Cony: na época era um romancista, existencialista, cético quanto às questões políticas, divorciado, residindo sozinho no Rio de Janeiro, que tinha o hábito de usar cachimbo... Esses são apenas alguns dos pontos em que há uma confluência entre a personagem de Simões e a figura empírica de Cony.

Como mencionado nos capítulos anteriores, essa miscelânea entre elementos ficcionais e factuais é uma característica recorrente na produção literária contemporânea. O teórico Malcom Silverman (2000) traz algumas categorizações para essa produção, dentre elas há duas em que *Pessach: a travessia* se enquadra com maior propriedade, são elas: o romance memorial e o romance realista político, as definições e delimitações de tais categorias já foram amplamente abordadas anteriormente, mas cabe ressaltar que ambas as categorias trazem relações intrínsecas com o real concreto, com a realidade exterior ao mundo literário. Especialmente, concernente ao romance memorial, Silverman (2000),

aproxima e trata com sinonímia tal vertente com a produção de textos denominados de autobiografia semificcionalizada, pois a autobiografia é um texto memorial por excelência.

Apesar de possuir traços largamente memorialísticos e por apresentar em todo o texto a perspectiva implícita da memória, *Pessach: a travessia* não pode ser considerado um texto predominantemente memorial, assim como também não pode ser considerado plenamente autobiográfico. O que há nele é uma gama de traços memorialísticos e autobiográficos intrinsecamente amalgamados à ficcionalidade e à representação da realidade política do Brasil.

O texto é totalmente narrado em primeira pessoa, por seu narrador personagem, o escritor Paulo Simões. Essa forma de narração em primeira pessoa é uma busca de confidencialidade por parte do autor, que parece esperar que o leitor assuma o pacto ficcional e o encare como não apócrifo. Da mesma forma, corrobora Ligia Chiappini Moraes Leite para o nosso raciocínio quando afirma que a escrita testemunhal dá um passo à frente na apresentação do narrado, pois esta se desvencilha da mediação de uma voz exterior ao texto, dando mais amplitude e liberdade para o que está sendo narrado (LEITE, 1993, p. 37). Este é um ponto relevante da literatura brasileira contemporânea, em especial a dita pós-1964, uma vez que essa toma o leitor como alvo a ser acertado, visando o questionamento dos fatos narrados, bem como a reflexão crítica do contexto político nacional.

Um dos relevantes pontos de contato entre o escritor Carlos Heitor Cony e a personagem ficcional de Paulo Simões é que ambos fazem parte do mundo das letras, ambos são intelectuais e romancistas de sua época: enquanto Cony trabalhava para o jornal *Correio da Manhã*, Simões era um escritor de romances vinculado a uma editora carioca. Além disso, ambos possuíam certa tendência às temáticas existenciais, permanecendo alienados às questões políticas. Em diversos momentos, o personagem Simões é criticado por sua inércia frente aos acontecimentos políticos nacionais, essa crítica vem até de sua filha adolescente: “Papai, eu acho você um bocado alienado!” (CONY, 1997, p. 52), Vera e Sílvio também o criticavam por seu ceticismo e sua preocupação com enigmas existenciais, afirmando que eram coisas do século passado.

Da mesma forma que seu personagem, Cony também possuía gosto voltado aos problemas existenciais e literários, não se interessando por questões políticas, sociais e econômicas, como discorre sobre quando teve que escrever algumas crônicas que fugiam de sua temática ‘preferida’:

Destaco duas delas, escritas após o julgamento do meu processo no Supremo Tribunal Federal. Sobretudo aquela que dei o título de “Compromisso e alienação”, na qual procurei historiar os atos e fatos que me fizeram abandonar por um tempo a minha temática preferencial, envolvendo-me por inteiro na situação criada pelo golpe militar daquele ano. Já eram comuns, então, as críticas que recebia pelo fato de não continuar no estilo panfletário. Gostava de escrever sobre outros assuntos – os meus assuntos. Cobravam-me uma permanência integral naquela linha, reclamavam de continuar me preocupando com problemas existenciais, na atitude comum do escritor alienado. (CONY, 2004, p. 66, grifo do autor).

Assim, as mesmas problemáticas pessoais, críticas políticas e literárias enfrentadas por Cony, são transpostas para o protagonista de *Pessach*. Fato que confirma que a arte, em especial a arte literária, é comunicação expressiva, “expressão de realidades profundamente radicadas no artista” (CANDIDO, 2000, p. 20). Ademais, a obra funciona como veículo para as aspirações individuais mais profundas do autor, pois o texto é fruto da confluência de suas aspirações sociais e de suas condições sociais, as quais estão essencialmente conectadas (CANDIDO, 2000, p. 23-4). Nas palavras de Sainte-Beuve: “O poeta não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade” (apud CANDIDO, 2000, p. 18).

Ademais, a própria tarefa de escrever um romance a muito pretendido é característica simultânea entre Simões e Cony: Paulo Simões há muito vinha pensando em escrever um romance sobre um judeu assimilado: “Quem sabe não é chegada a hora de descer a fundo no velho projeto que me persegue há tempos? A crônica de um judeu assimilado que não teve coragem de retornar às origens, nem covardia bastante para continuar escondido” (CONY, 1997, p. 15). Esse seu projeto já era de conhecimento de seu editor, que lhe perguntava sobre o texto: “É aquela história do padre?” (CONY, 1997, p. 100). Da mesma forma, Carlos Heitor Cony mantinha o projeto de escrever um livro sobre um padre que tinha perdido a fé e era epilético, como corrobora Raquel Illescas Bueno:

O texto que corresponde àquela “história de padre” na trajetória literária de Cony vem sendo anunciado desde o início dos anos 60, primeiro como *A Paixão segundo Mateus* e, recentemente, como *Messa pro Papa Marcello*. Em 1999, o jornal *O Globo* chegou a publicar um excerto desse



romance, anunciando que ele seria lançado no ano seguinte. (BUENO, 2008, p. 33)

A propósito, o próprio editor ficcional é aproximado a Ênio Silveira, editor, colega e amigo de Cony, como ele assume em entrevista:

RIB – De qualquer forma, em *Pessach* o editor era mais ou menos o Ênio Silveira e a história do padre era mais ou menos a mesma.

CHC – Era. O Ênio sempre me cobrou, sempre queria “a história do padre”. Porque eu tinha anunciado. Quando saiu *Pessach*, já estava anunciado *Messa pro Papa Marcello*. (BUENO, 2008, p. 267, grifos da autora).

Dessa forma, o texto de *Pessach: a travessia* carrega consigo uma miscelânea de elementos ficcionais imbricados a vestígios autobiográficos, conformando-se, assim, naquilo que poderíamos chamar de (semi)autobiografia ficcionalizada (SILVERMAN, 2000). Dessa maneira, o romance em questão se enquadra na produção que se localiza “na fronteira entre o relato verídico, referencial dos fatos acontecidos e a ficção, construção literária marcada por recursos estilísticos e estéticos.” (TURCHI, 1997, p. 208). E concretiza-se no paradoxo deste tipo de autobiografia, um jogo duplo em essência: “o de pretender ser, ao mesmo tempo, um discurso verídico e uma obra de arte, um sistema de tensão entre a transparência referencial e a pesquisa estética” (TURCHI, 1997, p. 209). Por conseguinte, o romance autobiográfico sempre estará no entrelugar da ficção e do discurso verídico - o da autobiografia legítima (e utópica).

Outros pontos autobiográficos ficam patentes quando da leitura de obra memorialística posterior, *A revolução dos caranguejos*, publicada em 2004. Assim como Simões, Cony também fora convidado para pegar em armas, como revela ao falar de sua produção anterior: “Começavam as cobranças e o patrulhamento, a ponto de ter sido convidado por um amigo, para a aventura guerrilheira, isso em 1964, quando a situação ainda comportava outros tipos de luta contra o regime militar” (CONY, 2004, p. 74). A própria ideia para a produção do romance parte desse convite para a guerrilha, assim como o posicionamento descrente que acompanha Simões é aquele que norteia o autor:

Evidente que a guerrilha, naquela ocasião, era mais uma alucinação romântica do que uma solução para nossos problemas. Esse convite seria o ponto de partida para o romance que escreveria nos meses seguintes (*Pessach: a travessia*), que provocaria a cólera da esquerda nacional,

sobretudo de intelectuais ligados ao Partido Comunista. (CONY, 2004, p. 74).

Além disso, o autor também assume a persistência de sua concepção política e econômica, que não se alterou e que era demonstrada pelo livro na época: “Em que pese alguns exageros logísticos que usei na trama, o romance permanece atual para mim. Expressa não apenas a minha visão dos fatos políticos daquela época como exprime da mesma forma o meu sentimento pessoal, que continua o mesmo” (CONY, 2004, p. 74-5).

No entanto, não se pode pensar em uma total identificação ou distanciamento entre autor e personagem, entre *persona* e *papel*, pois “a personalidade do autor nem sempre coincide com as personagens, e não podemos passar livremente de um domínio para outro.” (LEITE, 1979, p. 27). Assim, podemos tomar o personagem de Paulo Simões como uma máscara simbólica de Cony, pois mesmo que Carlos Heitor Cony pretendesse escrever uma autobiografia não ficcional, esta seria realizada de forma imaginativa. Tal ponto se dá devido ao fato de que ao se exteriorizar, o indivíduo, com toda sua complexidade psicológica, cria em torno de sua imagem uma “carapaça simbólica”, a *persona*, a qual se socializa (se relaciona consigo mesmo e com os outros), mas só se constitui realmente quando assume um *papel* (LIMA, 1991, p. 43).

Na mesma linha de pensamento, no campo social, Luiz Costa Lima defende sobre a maior representação quando há ficcionalização. Para o autor, é próprio do desempenho de um papel que o seu agente (o autor) através do personagem, presume que entenda o mundo (LIMA, 1991, p. 48), em outras palavras, o ficcionista acredita que entende melhor o mundo a partir da visão do papel assumido, pois este não é um instrumento diretamente reflexivo, uma vez que “tende a convencer seu agente que ele é seu desempenho, o papel seleciona o mundo como fantasia, i.e., conforme a ótica com que o enfrentamos. E transforma em fantasia o que o agente pensa de si mesmo.” (LIMA, 1991, p. 48-49). Deste modo, por meio da ficcionalização, há o desvio da *persona* de seu próprio autor, o que possibilita que ele se veja à distância e partilhe de um campo representacional ampliado (LIMA, 1991, p. 51).

Finalmente, de acordo com Costa Lima, na literatura autobiográfica ou memorial, o fato de o autor assumir um papel não implica necessariamente a sua desonestidade (LIMA, 1991, p. 47), assim, o *papel* assumido por Cony não sugere a sua desonestidade, mas é tomado como um norteador, selecionador de informações: o papel “enquanto instrumento selecionador do caos de informações que recebemos, oferece a seu agente [o autor] um

modo de direcionamento perante a desordenada movência interna e externa.” (LIMA, 1991, p. 48).

Além desses diversos pontos de contato entre a biografia de Cony e a obra aqui abordada, há também, em alguns momentos, certo debate sobre problemáticas autorreferenciais, ou seja, questões metanarrativas, as quais debatem e refletem o próprio ato de escrever. Nesse ponto, a própria temática de permutar assuntos pessoais em trabalhos literários é trabalhada no romance, em um duplo híbrido e plurissignificativo: tanto Simões não queria admitir suas marcas pessoais em seus escritos, como Cony também pretendia deixar seus sinais de forma camuflada:

- Não se assuste. É o seu primeiro livro, o único que cheguei a ler e reler. Você era, então, recuperável, como escritor. Há um trecho que deve ser citado aqui, em nossa conversa.
- Não tenho nada com o que escrevo. Não me misture com os meus livros.
- Não estou misturando nada. Você mesmo é que se mistura, às vezes. Você sempre dizia isso, antes de escrever seus livros vivia repetindo a mesma coisa, até que... justamente no primeiro livro, fui encontrá-la, textualmente, [...] (CONY, 1997, p. 35).

Com base no exposto, podemos perceber que há uma linha tênue entre os elementos ficcionais e aqueles de origem autobiográfica, da mesma forma em que há uma relação intrínseca entre o discurso fictício e o factual. Fato que enriquece ainda mais o romance, pois possibilita uma ampla gama de sentidos a partir das críticas e exames da conturbada realidade nacional da época.

## 4 ENGAJAMENTO E RESISTÊNCIA: O DISCURSO SOCIAL E IDEOLÓGICO DE *PESSACH*

Com mostramos no decorrer deste trabalho, *Pessach: a travessia* é um romance que flutua entre elementos factuais e ficcionais, nessa estreita passagem, as relações sociais, políticas e ideológicas com a realidade concreta são constantes, inserindo o romance no bojo do engajamento literário. A literatura engajada, também considerada de ênfase social, realiza um exame ético e moral da sociedade a que pertence, frequentemente com implicações políticas e ideológicas. É nesse sentido que o presente capítulo realizará uma breve abordagem teórica sobre a literatura engajada, concebida e teorizada por autores como Jean Paul Sartre e Benoît Denis; mostrará suas principais características; fará uma breve abordagem sobre sua dicotomia entre contexto e forma estética e seu deslizamento para a ótica do leitor. Também apresentará de forma teórica e sucinta aspectos formadores do discurso ideológico e do discurso social na narrativa literária. Finalmente, em um terceiro momento, mostrará formalmente como o romance em questão dialoga com as peculiaridades da literatura de comprometimento social e político.

### 4.1 Os contornos teórico-formais do engajamento

*Enquanto vive, o homem pertence à “preocupação”.* (HERDER, apud KOSIK, 1976, p. 69).

Podemos associar o termo engajamento ao estabelecimento de um compromisso ou um pacto entre duas ou mais partes para a prestação de um serviço; em seu sentido literal e amplo, engajar significa colocar ou *dar em penhor*, empenhorar sua pessoa, serviço ou palavra para alguém. Por isso, sinaliza uma relação de troca ou contrato entre diversas partes. Na literatura de engajamento, essa relação de troca se dá entre o âmbito literário e o social, entre a obra e o desenvolvimento de seu papel social, ou melhor, entre a função que a sociedade atribui ao literário e aquela que a literatura admite assumir para si (DENIS, 2002, p. 31).

O que torna uma obra engajada é a presença manifesta de uma aspiração ideológica, pois a obra comprometida traz para seu enredo reflexões sobre aspectos éticos e morais, pontos definidores de o que é engajamento literário; não necessariamente, portanto, essa deva ser política, o que acontece é que geralmente os embates éticos e morais se movem para o plano do político, tornando a obra engajada uma obra também política:

A literatura engajada não é antes de tudo política; ela só o é em virtude de uma necessidade secundária, que quer que as questões morais ou éticas, colocadas concretamente e coletivamente, desemboquem quase inevitavelmente em considerações políticas (DENIS, 2002, p. 35).

É devido a esse deslizamento do moral e ético para o político que surge uma noção não distorcida, mas mais superficial do engajamento literário, resumindo-o em obras que possuem alcance político: a obra ou o autor que faz política em seus textos, que busca desvendar e denunciar as mazelas políticas de sua realidade. Como afirmado, essa denúncia não fica apenas no âmbito político, mesmo esse sendo o mais aparente, também são contemplados aspectos sociais e econômicos da sociedade, os quais apresentam caráter de denúncia, crítica e resistência, frequentemente. Por isso, a obra engajada também é denominada como uma obra de compromisso, preocupação ou ênfase social (ABDALA JUNIOR, 1989), pois ela assume um compromisso de responsabilidade com a sociedade em que está inserida.

Da mesma forma, a literatura engajada é um texto que reflete e critica as relações entre os homens, a hierarquia e os abusos, geralmente dentro de uma família, clã ou comunidade (SANTIAGO, 2002). Assim, ela é uma tipologia literária que busca expor as relações de poder e submissão existentes na sociedade, bem como revelar e combater suas arbitrariedades.

Cabe aqui assinalar que a inscrição histórica da literatura engajada nos mostra a presença de duas concepções distintas, mas aparentadas: a primeira delas é aquela vinculada à figura de Jean-Paul Sartre, que afirma que a mesma é um fenômeno historicamente situado, elaborada no século passado a partir da segunda grande guerra, com seu apogeu entre 1945 e 1955, e corresponde a uma postura marcada pela preocupação política e social. Uma segunda noção é mais ampla e flexível, também desenvolvida a partir dos postulados de Sartre, compreende os textos produzidos antes da definição sartriana, incluindo textos de Voltaire a Camus, de Hugo a Flaubert, e se define como uma possibilidade trans-histórica de produção literária que se ocupou da organização

social, de valores universais como a justiça e a liberdade, geralmente em oposição aos poderes instituídos (DENIS, 2002, p. 17).

É para essa segunda concepção que grande parte dos estudos recentes tendem e é com vistas a essa noção que doravante iremos tratar o sentido e as implicações do engajamento literário, pois, após os estudos de Sartre (2004), em *Que é a literatura?*, publicado em 1948, o engajamento, “sendo discutido e se definindo ao longo desse século [XX], adquiriu um valor trans-histórico e tornou-se numa possibilidade literária suscetível de se aplicar a outros momentos ou outras épocas da história literária” (DENIS, 2002, p. 19), estendendo-se também para as mais variadas temáticas e ambientes.

Concebida como uma possibilidade trans-histórica, a obra engajada aborda questões que transcendem a política, mostram também o problema do homem e a sua difícil relação com o mundo. Nessa empreitada, o escritor engajado apresenta sua produção literária não mais como um fim em si mesma (defendida pela moderna teoria literária), mas a provê de um motivo, da aspiração de servir para uma causa, em uma tentativa de rearticulação entre a literatura e a sociedade.

Dessa forma, o escritor comprometido é aquele que assume um compromisso com a sociedade e carrega o signo da responsabilidade social, por isso sua escrita é de *participação*, não de abstenção, alienação ou intimismo (DENIS, 2002, p. 38). O autor preocupado busca, através de seus textos, um devir histórico diferente, pois o incumbe de um motivo, de uma função ou papel social na busca de alterar a realidade e seu futuro. Além do mais, esse devir histórico está alicerçado nos modos ideológicos de articulação, os quais são temporais e se elevam em momentos social ou politicamente conturbados, como corrobora Benjamin Abdala Junior:

Os modos ideológicos de articulação são temporais e constituem modelos de trabalho que podem ou não ser confirmados pela enunciação. Entre eles estão os vinculados a momentos históricos diferentes: alienação capitalista violenta, situação de agressiva repressão, de hegemonia política do populismo, de guerra revolucionária, de democracia etc. São linhas históricas de conduta que marcam o texto literário, interagindo com as articulações ideológicas voltadas para a atualização do devir e que sensibilizam o escritor engajado. (ABDALA JUNIOR, 1989, p. 13).

Face às contingências dessas situações problemáticas na realidade concreta, a literatura engajada apresenta atitude urgente, seu tom de denúncia possui caráter imediato, instantâneo, pois seu autor pretende atingir as problemáticas e o público contemporâneos.

Plenamente ciente dessa urgência, o escritor engajado se propõe a tratar dos fatos que a sociedade lhe oferece em seu presente, fato que torna a obra obsoleta com rapidez, pois o tempo passa e a obra continua presa ao momento que representa. Consciente da efemeridade de sua obra, o autor engajado escolhe se prender ao seu tempo em busca de alterá-lo, abdica, portanto, da longevidade de sua produção, em outros termos, o escritor engajado “renuncia a apostar na posteridade e escolhe resolutamente responder às exigências do tempo presente” (DENIS, 2002, p. 41). Carlos Heitor Cony nos parece ciente dessa efemeridade de seu texto e assume as consequências de se escrever sobre um momento bem definido, o seu momento. Essa renúncia à posteridade, provavelmente se dá pela busca urgente de uma alteração, pois a situação pedia uma intervenção imediata e uma maneira possível era tentar comover o público leitor de sua época.

Podemos considerar, assim, que o engajamento político acolhe e é decorrente de momentos problemáticos para a realização de um exame crítico do social. Exemplo disso foi sua extensa produção nas décadas posteriores à segunda guerra mundial (de 1945 a 1955), após a onda ditatorial que tomou a América Latina na segunda metade do século XX e, no Brasil, a produção posterior aos anos de chumbo da Ditadura Militar, da qual é representativo o romance *Pessach: a travessia*, que foi produzido e publicado nos primeiros anos após o golpe militar de 01 de abril de 1964.

Aspecto importante, que o diferencia da literatura militante, é que no engajamento o literário se integra ao político, enquanto que na militância a política é a caução da literatura, ou seja, o engajamento chega à política porque é nesse campo que a visão do homem e do mundo que pretende expor se concretiza, enquanto a militância é política desde o início. Também, o escritor engajado dificilmente é filiado a algum partido político, não é o defensor de uma doutrina política, mas busca que seus textos apresentem “as contradições e as dificuldades de uma empreitada onde a política, avaliada pelo lado da moral, aparece, frequentemente, mais como um mal necessário do que como uma escolha positiva.” (DENIS, 2002, p. 36). Essa aparente neutralidade política é presente em *Pessach: a travessia*, pois seu autor Carlos Heitor Cony não era filiado a nenhum partido político, e tece em seu enredo ferrenhas críticas aos dois extremos políticos que formavam a polaridade dos anos ditatoriais: o Partido Comunista e os Militares.

De acordo com Sartre, o romance é o gênero engajado por excelência. Devido ao seu caráter utilitário é facilmente e naturalmente engajável, o qual se destaca na estética realista. Com efeito, o Realismo pode ser considerado como uma corrente estética que se

predispõe a ser suporte de uma representação engajada do real e da História, pois a produção literária realista não reproduz o real, mas o representa, reconstrói, organiza e interpreta. Como vimos mostrando no conjunto desse trabalho, é essa representação comprometida com a realidade concreta e com a História que *Pessach: a travessia* traz em suas páginas, a qual é realizada com princípios formais fundamentados na estética realista, a qual foi reavivada no Brasil com o modernismo dos anos de 1930 (SANTIAGO, 2002, p. 14).

Em sentido amplo, sempre há certo engajamento do romancista, pois esse sempre possuiu uma visão orientada, situada e singular. Toda obra literária carrega o signo do engajamento, seu autor carrega os sinais do mundo a que pertence. Mesmo uma obra que se pretenda não engajada o é, pois até mesmo calar é falar, recusar-se ao engajamento é uma forma de engajar-se. Como corrobora Denis (2002), “toda obra literária, qualquer que seja a sua natureza e a sua qualidade, é engajada, no sentido em que ela é portadora de uma visão do mundo situada e onde, queira ela ou não, se revela assim impregnada de posição e escolha” (DENIS, 2002, p. 36), assim, não há escapatória, mesmo o silêncio, a recusa em falar, é comprometido.

Porém, isso apenas não basta para um romance ser considerado engajado: pois “o engajamento supõe uma atitude refletida, voluntária e lúcida do autor, e a recusa de toda espécie de imparcialidade ou de passividade com relação ao real representado” (DENIS, 2002, p. 87-8). Nessa perspectiva, o que difere uma obra engajada é que o escritor comprometido faz o engajamento passar da espontaneidade para o refletido e recusa a passividade da inevitável relação com o mundo. Com efeito, o engajamento “implica numa reflexão do escritor sobre as relações que trava a literatura com a política (e com a sociedade em geral) e sobre os meios específicos dos quais ela dispõe para inscrever o político na sua obra” (DENIS, 2002, p. 12-3). A inserção do político, realizada pelos diferentes meios disponíveis, é feita através de recursos narrativos, linguísticos e estilísticos variados, escolhidos, trabalhados e avaliados pelo autor engajado. Tal fato nos remete a um deslizamento do terreno político social para o plano do estético, uma vez que a obra engajada também carrega o esforço do trabalho artístico e deve ser “Uma imagem que seja ação, sem tolher a imaginação, a criatividade” (ABDALA JUNIOR, 1989, p. 15).

Nesse ponto nos aproximamos de uma dificuldade do escritor engajado: a necessidade de fazer uma obra engajada, com relevância e apelo político, sem deixar de fazer, ao mesmo tempo, uma obra de arte, trabalhada esteticamente, pois “as adesões



político-sociais do escritor participante não podem prescindir da criatividade” (ABDALA JUNIOR, 1989, p. 134), por isso habita um espaço de tensão entre a prática literária purista e a intervenção na vida pública (DENIS, 2002, p. 247).

Essa é uma problemática que nos remete à acepção moderna de literatura como uma arte pura, a qual entra em conflito com o conceito mimético de arte. Para Sartre, a forma é uma portadora de sentidos e participa completamente no empreendimento literário e no engajamento. A preocupação com a forma não é incompatível com a preocupação social, mas a primeira prescinde da segunda, é submetida a ela. O que não há, em sua acepção, é a autonomia da forma, ela não significa independentemente do conteúdo e deve estar a serviço deste (DENIS, 2002, p. 73). Barthes, por sua vez, defende a autonomia da linguagem, afirma que a moderna literatura é um organismo independente, que apresenta em primeiro plano a sua forma, e em um nível secundário o conteúdo das palavras, a ponto de considerar impossível a conciliação integral entre os imperativos literários e os do engajamento (DENIS, 2002, p. 146). É nessa dicotomia que o escritor engajado habita:

As posições polares de Sartre e de Barthes definem assim um espaço polêmico no qual se move o debate sobre o engajamento. Entre a estrita indexação sartriana da forma ao conteúdo e a radical disjunção que Barthes opera entre “situação do pensamento” e “destino [autônomo] da forma”, existe um vasto intervalo entre os dois no qual evolui a literatura engajada: o escritor engajado está, com efeito, dividido entre a preocupação de tomar posição com clareza, a fim de ser entendido, e o desejo de fazer, apesar de tudo, uma obra literária (apesar de todas as ambiguidades que contém a escritura literária), o que significa querer se engajar sem renunciar à literatura. (DENIS, 2002, p. 74)

Dessa forma, abordar os princípios do engajamento é retomar o antigo debate sobre a função representativa da arte literária, é “voltar a se interrogar sobre o alcance intelectual, social ou político de uma obra” (DENIS, 2002, p. 11).

Por isso, ao se discutir sobre as particularidades e os limites do engajamento na produção literária torna-se latente uma segunda discussão, aquela da capacidade representativa da obra literária, em outras palavras, da capacidade que o livro possui de ser e representar o mundo exterior a ele. Esse debate vem da moderna querela alçada pela Teoria Literária e a crise mimética da arte: a dualidade entre as defesas da *arte pela arte*, a arte pura defendida pelos estruturalistas, na qual o texto não fala nunca de algo que não o próprio texto; e a arte social, plenamente mimética que representa a realidade exterior à obra e não aceita o purismo estético.

A função e a representação da realidade na literatura foram e têm sido motivos de grandes discussões. Como sabido, a teoria literária, alçada a partir da arbitrariedade da língua, surgiu com a assertiva de que o livro não fala nunca de outra coisa a não ser do próprio livro, sendo autossuficiente e antimimético, rompendo com uma longa corrente que defendia a capacidade referencial (mimética) da linguagem, que se estabeleceu desde a *Poética* de Aristóteles (1991). Após um longo caminho de debates, a representação mimética foi novamente se abrindo com o dialogismo bakhtiniano e a estética da recepção desenvolvida por Jauss (1994). Assim, com o dialogismo e a estética da recepção, o texto acenou novamente para os livros e para o mundo.

Tratando-se da arte engajada, podemos considerar impossível a afirmativa de que os textos não se referem ou não fazem alusões ao mundo e à sociedade, uma vez que a arte é uma elaboração realizada a partir da realidade factual. Para o escritor comprometido a obra nunca remete apenas a si mesma, ela não é auto-suficiente, pois escrever é um ato público, de responsabilidade social. Por isso o escritor engajado sabe que:

descobrir no coração da intenção estética um imperativo ético, é recusar-se a conceber a obra literária como uma “finalidade sem fim”, tendo nela mesma o seu próprio princípio e o seu próprio fim. Noutros termos, o escritor engajado não acredita que a obra literária remeta apenas a ela mesma e que encontre nessa auto-suficiência a sua justificação última. Ao contrário, ele a pensa atravessada por um projeto de natureza ética, que comporta uma certa visão do homem e do mundo [...] (DENIS, 2002, p. 35).

A representação da realidade é tão fundamental nas teorias sobre o engajamento de Sartre, que em *Que é a literatura?* ele é acusado de considerar apenas essa referencialidade e de não considerar a forma, ou seja, a estrutura estética, em sua formulação:

A reprovação mais comum dirigida contra a concepção sartriana do engajamento é a de que ela negligencia a dimensão especificamente estética do empreendimento literário. É verdade que situações II abunda em fórmulas que confirmam essa impressão: “a beleza não é [...] senão uma força doce e sensível”; “o prazer estético não é puro, como se viesse acima do mercado” (Sartre, 1984<sup>a</sup>: 30-1); “no fundo do imperativo estético nós discernimos o imperativo moral” (ibid.: 69). Como se vê, todo o esforço de Sartre consiste aqui não em recusar a dimensão estética da obra, mas antes em torna-la secundária, fazendo-a depender de uma outra natureza, essencialmente ética (DENIS, 2002, p. 68-9).

Entretanto, como mencionado, essa acusação não se sustenta plenamente, pois Sartre não abandona a forma, mas sim acredita que a mesma deve ser escolhida de acordo com o conteúdo, nunca o contrário: a forma deve permanecer à disposição do conteúdo, não significar independentemente dele. É necessário sempre ter em mente que a literatura de ênfase social não deixa de possuir preocupação estética. Aliás, como citado, o bom texto engajado é aquele que possui consideração por seu projeto ideológico, mas também por seu projeto estético.

Também, na literatura engajada há um deslizamento da perspectiva de avaliação das obras, partimos de uma apreciação estética para uma perspectiva ideológica e ética, necessária, responsável e urgente para a sociedade:

O engajamento induz desse modo, e em graus diversos, a uma re colocação em causa da representação que a modernidade construiu da literatura: [...] a obra ela mesma parece perder a auto-suficiência que havia conquistado na *doxa* moderna; ela não parece mais ser o seu próprio fim, mas torna-se um meio a serviço de uma causa ou de um propósito que a ultrapassa. O sonho da literatura pura esfacela-se em proveito de uma outra coisa, que é aqui a vontade de se engajar, de reconciliar literatura e sociedade para além da ruptura moderna (DENIS, 2002, p. 67-8).

A realização dessa nova avaliação, não apenas estética, mas ideológica, recai para o público leitor da obra, pois é o leitor que irá construir conhecimento (ou re-conhecimento) a partir de sua leitura.

Apesar das problematizações alçadas entre a arte pura e a arte social, para que se possa sustentar essa querela, a mesma prescinde de um elemento essencial da literatura e que por muito tempo foi deixado de lado: o leitor. Uma vez que a questão da representação na realidade está na ótica do leitor, pois é o leitor que estabelece relações através de sua leitura, de seu horizonte de expectativas, de sua memória literária e de sua vivência de mundo. Como avalia Jauss (1994, p. 26), “a literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra”.

É o leitor o responsável pela construção de sentidos da leitura, é ele, através de seus conhecimentos de mundo, linguísticos e textuais que constrói significação a partir do texto. É seu horizonte de expectativas como quer Jauss, (ou como quer Izer, seu repertório), construído a partir de seus conhecimentos linguísticos, textuais e culturais que permite ao leitor traçar relações de intertextualidade e conferir referencialidade ao mundo dos livros.

A partir do texto se tem um leque de possibilidades. Como afirma Eco (2012), uma variedade infinita de interpretações sempre tomadas a partir de um ponto central: o texto literário, pois “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho” (ECO, 1994, p. 9).

A propósito, esse é outro ponto no qual a literatura engajada possui papel categórico, pois engajar-se está relacionado com o espírito coletivo da vida social, é estar em fidelidade consigo mesmo e inserir-se em um ato voluntário de ação e participação na vida coletiva, a literatura engajada tem como finalidade atingir e modificar a situação de seu leitor, de forma que a “massa leitora”, a quem a obra se dirige, torne-se ativa, revelando-se como força atuante que intervém no debate político (DENIS, 2002, p. 58). Sendo assim, ela possui estreitas relações com a sociedade e volta seu crivo para o público leitor: para que a obra alcance seu objetivo ela precisa afetar o leitor, modificá-lo, fazê-lo refletir sobre a realidade.

Com este objetivo de participação na vida social de sua audiência, a literatura de engajamento pode ser considerada como uma tentativa de reconciliação entre o público leitor e a obra. Uma vez que a obra engajada participa dos debates sobre as relações entre literatura e sociedade e se direciona a um público necessitado e (geralmente) desfavorecido, geralmente denominado de massa popular. No entanto, esse tipo de literatura nem sempre é procurada pelo público a que se destina. Na verdade, o público a que se destina é o que menos a lê e o que, por questões econômicas e sociais, menos tem acesso a ela: “por um tipo de efeito perverso, parece que a autonomia da prática literária – que ninguém sonha em contestar ou restringir – criou um fosso entre os escritores e a coletividade, e uma distância intransponível instaurou-se entre literatura e a sociedade que a acolhe, mas não a lê” (DENIS, 2002, p. 56).

Dessa forma, esse apelo “profano” do escritor engajado ao seu público direciona sua escrita a uma massa de leitores que geralmente são excluídos do intercâmbio literário por uma literatura de veia elitista. Com efeito, seu propósito é “reconciliar a literatura com o público, ganhar para ela um número de leitores cada vez maior, a fim de que ela (re)tornasse a ser uma força atuante, um meio de abalar as consciências e de fazer mudar o mundo” (DENIS, 2002, p. 60).

E é esse desejo de abalar consciências, de causar uma reflexão crítica sobre a sociedade que pode ser percebido em *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, obra notadamente engajada, produzida como uma resposta às arbitrariedades geradas pelo golpe

militar e como forma de mostrar as dificuldades da polaridade política que se estabeleceu. Também, podemos considerar que *Pessach* possuía uma possível intenção de atingir o público popular de sua época, especialmente a massa pobre e alienada. No entanto, como afirmado num primeiro momento, durante os anos da Ditadura o público leitor era pequeno, portanto sua audiência e influência eram estreitas, o que fez com que esse romance, como muitas outras obras de preocupação social, permanecesse entre seus pares, a elite intelectual e conscientizada da época.

Embora Cony afirme amplamente seu ceticismo em relação à realidade concreta, *Pessach* carrega consigo o signo do engajamento; por isso nos parece que a obra traz uma tentativa de tirar a população da situação conformista em que se encontrava, convidando o leitor a uma atitude reflexiva e não alienada sobre a sociedade, como será demonstrado mais adiante.

## 4.2 O discurso ideológico e social do engajamento

*Não é a consciência dos homens que determina o seu ser, mas ao contrário, seu ser social determina a sua consciência.*  
(MARX & ENGLES apud EAGLTON, 2011, p. 17)

Ao tomarmos a literatura engajada com seu poder referencial integral – tal como defendemos anteriormente –, a percebemos como um produto da linguagem que carrega marcas ideológicas e sociais, sendo representativa de uma ou mais perspectivas ideológicas e portadora de seu discurso social.

Falar em engajamento político nos parece ser sinônimo de falar em discurso ideológico. É certo que todo discurso é ideológico, entretanto o discurso engajado possui viés ideológico de mais fácil visualização, de modo mais aparente. Os debates sobre o engajamento e a ideologia literária sempre estiveram indissolúvelmente vinculados à classe socialista, marxista. Por isso, suas definições frequentemente se pautam em conceitos oriundos do Marxismo.

Podemos entender por ideologia um conjunto abstrato de conceitos e normas que regem o ser social, suas crenças e atitudes, em outras palavras, são as “formas definidas de

consciência social” (EAGLETON, 2011, p. 18), incluindo sua dimensão política, religiosa, ética, estética, dentre outras. Uma vez que a literatura é a apresentação de certa visão de mundo e de homem, definida e determinada por seu produtor, ela também é inexoravelmente ideológica. Por isso, a escrita literária também é a apresentação de uma perspectiva ideológica que é capaz de penetrar nas realidades de seus leitores e oferecer a experiência dos homens em uma situação determinada (EAGLETON, 2011, p. 23). Em *Pessach: a travessia*, temos a visão de Paulo Simões. Por meio de seu ceticismo e alto grau de pessimismo, o leitor sensível é capaz de apreender a experiência que a obra lhe oferece, introduzindo-se na realidade de um escritor, aparentemente ateu, com origens judaicas, que não gosta de política, mas que por ironia vive durante um dos episódios mais conturbados da história política brasileira.

Toda arte surge de uma concepção ideológica do mundo, e a literatura, por ser mais rica e opaca, nos oferece uma perspectiva menos puramente ideológica do que os discursos políticos e econômicos, porém não há qualquer obra de arte que não apresente conteúdo ideológico, sendo que essa possui uma complexa relação com a ideologia que vincula.

Dessa relação temos que, tal como a literatura, a ideologia apresenta os modos imaginários que os homens vivem e concebem a realidade concreta: “a sensação de viver em determinadas condições em vez de uma análise conceitual dessas condições”. Contudo, a arte não se limita a refletir passivamente essa experiência, tanto ela é entumecida de ideologia, com ela consegue distanciar-se da mesma, possibilitando sentir e observar a ideologia de onde ela nasce. Assim, “a arte nos proporciona a experiência dessa situação, que é equivalente à ideologia. Mas ao fazer isso, ela nos permite ‘ver’ a natureza dessa ideologia e, assim, começa a nos conduzir ao entendimento completo da ideologia” (EAGLETON, 2011, p. 38-9), por isso sua representação é tão rica.

Ao nos proporcionar a experiência da vivência dos anos iniciais da ditadura militar, Carlos Heitor Cony nos permite enxergar a ideologia dominante de sua época, o que faz de modo às avessas, pois o que o texto nos apresenta é uma ideologia que vai contra a dominação do conservadorismo, e nessa empreitada, ele revela uma dupla perspectiva: aquela do oprimido, do vencido, que vai contra a segunda, a ideologia dominante, conservadora e elitista. Essa característica faz com que o leitor atento possa apreender completamente aquela situação em seus aspectos políticos, religiosos, sociais e ideológicos.

Entretanto, é a partir da definição de determinada forma, inserida dentro de seus limites ficcionais, que a literatura é capaz de distanciar-se da ideologia, revelando, assim, seus limites; pois, para Lukács, o elemento verdadeiramente social na literatura é a sua forma. Assim, forma e conteúdo participam de uma relação dialética, em que a forma é o produto do conteúdo, que o orienta de forma bilateral (EAGLETON, 2011, p. 43-4). De modo que não é exclusivamente o conteúdo que veicula a ideologia de uma obra de arte, mas também, e especialmente, a sua forma. A construção formal da narrativa de *Pessach* carrega o signo da simplicidade e da coloquialidade vocabular para a construção de uma alegoria que examina o presente sob as luzes de acontecimentos passados (vide Cap. 1).

Para Pierre Macherey (apud EAGLETON, 2011), a obra não é uma totalidade unificada, como queriam Goldman e Lukács, mas é incompleta, pois ela é arraigada à ideologia que representa não por aquilo que diz, mas principalmente por aquilo que não diz, por seus silêncios e omissões, as mesmas lacunas e silêncios que determinam o seu engajamento social e político:

O texto é, por assim dizer, proibido ideologicamente de dizer determinadas coisas; ao tentar dizer a verdade de sua própria maneira, por exemplo, o autor acaba forçado a revelar os limites da ideologia dentro da qual ele escreve. Ele é forçado a revelar as lacunas e os silêncios, o que a ideologia é capaz de articular. (EAGLETON, 2011, p. 68)

Por essas lacunas ou silêncios ela é incompleta, não da forma em que os críticos possam apontar ou preenchê-la, mas é incompleta por natureza: é vinculada a uma ideologia que, muitas vezes, a silencia – pode-se dizer que é completa em sua incompletude. Em *Pessach*, essa completude incompleta pode ser percebida na forma como Cony articula as diferentes facções políticas de sua época ou as diferentes posturas políticas adotadas. As opiniões apresentadas não colidem, elas convivem criticando-se (“alfinetando-se”), apresentando suas facetas positivas e negativas, o que permite uma maior compreensão daquela situação política ideológica:

Tomamos cautelas, esperamos sempre pelo pior. Uma denúncia, uma suspeita, um descuido, e teremos a batida policial ou militar que nos matará a todos. [...] Mas vi você: eu o conheço mal, sei que seria o último homem a se engajar no tipo de luta como a nossa. Nunca li nada seu, somente alguns artigos publicados em jornais, vejo seu nome nos manifestos, você não chega a ser reacionário, não passa de um liberal, um burguês liberal. Não desprezo essa turma, mas não a aprecio. (CONY, 1997, p. 158).

Até mesmo a posição de Macedo sobre o grupo guerrilheiro a que pertence é bastante crítica e imparcial, o que, em seu âmago, não deixa de mostrar a descrença quanto aos grupos militantes: “Isto aqui é uma mistura de caserna, colégio interno, partido político, acampamento de ciganos e até bando de criminosos. Temos de tudo. Não podemos facilitar. Você compreenderá.” (CONY, 1997, p. 169).

É a partir dessa incompletude completa, juntamente com as determinações de sua forma, que fazem da obra de arte engajada ideológica, de modo que opções formais como um enredo “aberto” ao invés de “fechado”, marcado pelo conflito e pelo questionamento em vez da resolução, faz com o que mesmo apresente traços de engajamento (EAGLETON, 2011, p. 70).

Aliás, essas são características encontradas em *Pessach: a travessia*. Carlos Heitor Cony tece seu enredo portando características de uma “obra aberta”. Na acepção de Umberto Eco, um texto aberto para a interpretação do leitor, um modelo hipotético, que indica uma forma de “manuseio prático, uma direção da arte contemporânea” (ECO, 2012, p. 26), fórmula que não indica como os problemas literários serão resolvidos, mas sim como são propostos pelo texto, e prescinde da “relação frutiva de seus receptores” (ECO, 2012, p. 29). *Pessach* permite o trânsito de suas interpretações, possibilitando múltiplas interpretações, referentes ao passado judaico remoto, aos anos da Segunda Guerra Mundial e os anos da Ditadura Militar Brasileira, do mesmo modo, podemos ter uma perspectiva da identidade de Paulo Simões, de determinada classe social ou da população nacional. Esse aspecto pode ser percebido no seguinte excerto, em que Simões reflete sobre a passagem do Êxodo e essas reflexões também são pertinentes para o presente da narrativa, para a sua situação:

o episódio do Êxodo, cujas evidências sociais, políticas e religiosas são claras, nasceu de motivação estritamente pessoal. [...] Uma vez no exílio, resolveu seus problemas imediatos: sobrevivência, amor, família. Mas – então sim – estava contaminado pela obstinação de libertar o povo que não o escolhera. Ele é que escolhera aquele povo. A motivação pessoal cedeu à motivação social. [...] Em termos de povo – termos coletivos – aquela noite foi uma noite existencial, embora, mais tarde, tenha sido também um grande fato social e político. (CONY, 1997, p. 219).

Tal como no episódio religioso, Simões também inicia o romance comovido apenas por questões pessoais e passa a uma postura menos egoísta com o passar do tempo, tempo



esse que também foi passado em um exílio – o período em que passou confinado no acampamento militante –, onde o personagem sofreu sua transformação político identitária, e a noite da passagem judaica pode ser comparada à própria guerrilha (em analogia à de Caparaó), que apesar de ter fracassado teve grande repercussão política.

Por essa perspectiva, tomando o texto como uma obra aberta, o autor não é mais capaz de saber, nem de controlar se a interpretação e a fruição de seus leitores condizem com as formas tais como ele produziu e imaginou. A partir do momento em que seu texto é publicado, o autor perde o domínio sobre o mesmo e qualquer pessoa pode o “usar” como bem quiser, configurando-se como contínua e indefinida possibilidade de aberturas (ECO, 2012, p. 47). O que colabora para a assertiva de que “o engajamento não se limita à apresentação de opiniões políticas corretas pela arte; ele se revela no grau em que o artista reconstrói as formas artísticas à sua disposição, transformando autores, leitores e espectadores em colaboradores.” (EAGLETON, 2011, p. 112).

A obra engajada, progressista e ideologicamente bem marcada, carrega consigo os signos da realidade em que é produzida. Como já mencionado, os momentos historicamente conturbados servem de combustível para a produção literária engajada. Além do mais, como afirma Eagleton, “toda a grande arte é ‘progressista’, no sentido restrito de que qualquer arte isolada dos movimentos marcantes da sua época, separada em algum sentido daquilo que é historicamente central, relega-se a um status inferior.” (EAGLETON, 2011, p. 104-5). Cony não se abstém de questionar os problemas marcantes de sua época, e não se contenta apenas com o seu momento histórico, ele retoma problemáticas mais antigas que, inseridas no enredo, lançam novas luzes aos problemas da década de 1960.

Por apresentar uma das “formas definidas de consciência social”, além de viés ideológico bem marcado, a apresentação do discurso social também é inerente à obra literária, uma vez que a narrativa sempre revelou um ou vários aspectos da realidade humana por meio da linguagem, a qual é social por natureza. Assim, a literatura se aproxima e condiz com características da própria sociedade, reproduzindo suas crises, dificuldades e mudanças, bem como suas possíveis visões de mundo e crenças:

Ambas abarcan una totalidad, una 'estructura dinámica significante' como producto de los constantes cambios que sufre la sociedad en el plano geográfico, político, socioeconómico e ideológico. La continua y constante carga que incluye todos esos cambios es expresada en el texto a través del lenguaje, que responde precisamente a lo que Goldmann llamó

'visión del mundo,' una especie de 'consciencia colectiva de grupo' que otorga una identidad colectiva. (THON, 1995, p. 287).

Desse modo, uma visão de mundo é apresentada pelo texto literário, e essa visão de mundo, baseada e determinada pela realidade concreta, é ideologicamente marcada, dando acesso ao discurso social, que, de acordo com Fowler, “es el discurso que debe observarse desde una perspectiva macro-sociolingüística, como producto y expresión de hechos ampliamente basados en la organización social y económica de una comunidad.” (THON, 1995, 291). Como vimos mostrando no transcorrer do trabalho, o discurso social de *Pessach: a travessia* deixa transparecer as tensões políticas, sociais e econômicas de sua época, mostrando a revolta, os medos e as ambições populares. Seu discurso também serve como uma forma de denúncia e revolta frente às atitudes arbitrarias do governo militar, podendo ser lida também como uma forma de apelo e moção para mudanças da realidade concreta.

É com esta concepção em mente, a de produto e expressão de acontecimentos baseados na organização social e econômica de uma realidade, que pretendemos melhor analisar o engajamento em *Pessach: a travessia*, uma vez que o romance carrega consigo as marcas ideológicas e sociais dos primeiros anos em que os militares estiveram no poder.

### 4.3 Resistência e engajamento na travessia

*Tudo começa em mística e termina em política.* (PÉGUY apud DENIS, 2002, p. 231)

*Se as cobras andassem na vertical o mundo seria infinitamente pior.  
Bastam os homens.* (CONY, 1997, p. 112).

Como vimos mostrando ao longo desse trabalho, *Pessach: a travessia* pode ser considerado um romance de ênfase social e política. Situada nos conturbados anos de 1960, a obra mostra uma faceta que até então não havia sido completamente explorada, rompendo com a vigilância estabelecida desde a tomada do governo pelos militares em 01 de abril de 1964.

Para a compreensão de sua importância ideológica e política, cabe (re)assinalarmos alguns pontos abordados anteriormente, os quais são erigidos concomitantemente: *Pessach: a travessia* dialoga constantemente com a história; traz a problemática da Segunda Guerra Mundial para seu enredo; trabalha com estratégias de memória, possui traços autobiográficos e, finalmente, tem discurso político-ideológico bem definido - ressaltamos que é bem definido (facilmente identificável), pois nenhum texto é neutro, todo discurso possui uma ideologia subjacente. Esses pontos colaboram para a fundação da alegoria que utiliza a travessia bíblica, o Êxodo, para a construção da travessia identitária, política e ideológica representada em *Pessach*.

A questão, nas obras engajadas, é apreender o quanto a questão ideológica é realmente radical, e o quanto ela representa o signo de sua época (MELLO, 2005, p. 142), pois, em diferentes graus, toda obra é engajada, mas apenas aquelas realmente comprometidas com a realidade concreta apresentam uma vertente ideológica relevante. Em Cony, podemos perceber que o engajamento não deixa de ser a marca de uma época, pois apresenta uma faceta que muitos questionavam, mas também é uma marca da resistência literária, pois Cony, juntamente com Antonio Callado (com *Quarup*, publicado em 1967), é um dos primeiros a usar sua escrita literária para questionar e desnudar as mazelas políticas e sociais que a nação enfrentava, mostrando uma postura adversa à visão ideológica dominante.

Cony escrevia para o jornal carioca *Correio da Manhã*, e já tinha crônicas políticas publicadas. No entanto, ele escolheu fazer um romance para se opor ao Regime, o que nos leva a crer que possuía a necessidade de se expressar artisticamente, pois trabalhando para o *Correio* ele poderia ter se exprimido de inúmeras outras formas. Ele escolheu o romance, levando-nos a acreditar que, como bom escritor engajado, queria fazer política sem deixar de fazer arte. Confirma, assim, a assertiva de que “a questão que está no centro do engajamento não é somente política, mas também e sobretudo literária, já que se trata de determinar em que medida e como os imperativos da literatura podem conciliar com os da ação política” (DENIS, 2002, p. 239).

Além disso, o romance possui a força representacional de construir inteiramente um universo ficcional. Essa força decorre da capacidade do leitor de se inserir nesse universo, o qual passa a fazer parte de seu ser e o move para o terreno da reflexão crítica. Ciente disso, Cony elabora todo um universo ficcional, com uma relação de verossimilhança em sua relação com a realidade concreta, e nesse espaço completo ele apresenta uma condição

de tensões humanas decorrentes de conflitos políticos e sociais. Tais tensões impactam o leitor que, dentro desse universo, experimenta um *estranhamento* que toca sua consciência analítica, conferindo relevância ainda maior à narrativa.

Fundado sob o princípio de verossimilhança herdado do Realismo, *Pessach: a travessia* (re)constrói a situação nacional como representação da realidade concreta e, devido a essa reconstrução, apresenta maior representatividade, uma vez que a estrutura do texto oscila entre as redundâncias do já esperado de um texto engajado e a informação nova, jogando com as expectativas do leitor, redimensionando-as ideologicamente. Essa abrangência ou pluralidade representativa é, geralmente, consciente para o escritor de ênfase social: “ele conhecerá a relatividade de suas ‘estratégias’ discursivas e também as potencialidades das estruturas textuais como elementos geradores de significação.” (ABDALA JUNIOR, 1989, p. 38). Esse parece ser o intuito representativo de Cony na construção de sua alegoria: a formação de sentidos abrangentes por meio da apropriação de mecanismos comprometidos com as aspirações populares, de forma que o leitor (tomado como um sujeito ativo, possuidor de capacidades interpretativas) desloque a sua postura inicial, saindo do conformismo alienador. Para a significativa realização dessa tarefa, para que o romance permita a superação da alienação conformista, é necessário que o texto possua tanto preocupação estética como ideológica, que sua organização formal contemple a construção temática ideológica. Somente dessa forma o texto trabalha com as expectativas do leitor, buscando desautomatizar o leitor competente e romper com a sua situação alienada.

Com efeito, *Pessach: a travessia* faz uso de distintas configurações estético-formais em oposição à apatia alienante. Suas estratégias de memória, sua abordagem social (sociolinguística) da linguagem e as relações de intertextualidade com a narrativa bíblica, são exemplos disso. Por meio do empenho estético, ao fixar a intriga nos anos ditatoriais, articular problemáticas ético-morais, examinando a situação sócio-política da época, Cony recria artisticamente as tensões e arbitrariedades da sociedade, as quais podem incentivar a reflexão no leitor e lhe possibilitar a libertação da situação alienada imposta pelos modismos da indústria cultural, fato que se faz premente frente à onda industrialista pela qual o país vinha passando desde as primeiras décadas do século XX.

Essa possível busca desalienadora pode ser percebida em diferentes pontos temáticos do romance: na aproximação à Segunda Guerra, na recorrência da temática judaica, nas considerações sobre as alas direitista e esquerdista (o Partido Comunista e a

Aliança conservadora), mas principalmente no apelo e na tomada de posicionamento do protagonista, Paulo Simões. A transformação de Simões de um escritor alienado em um militante guerrilheiro é um modo explícito de causar reflexão e estranhamento no leitor, pois parte de uma postura individualista (e egoísta) para uma atitude de preocupação social, procurando engajar tanto seu personagem como seu espectador, o leitor, que é interpelado a sair de seu estado de alienada inércia. Exemplo mais declarado desse chamado ao engajamento é a ocasião em que Simões é convidado por seu editor a escrever algo que fosse comprometido com a realidade de sua época:

O pessoal anda irritado com você, seus livros são alienados, você não se compromete, não se engaja, muita gente me torce o nariz porque edito seus livros. [...] Precisamos é de costurar todos os descontentamentos existentes, e, com essa colcha de retalhos costurar a mortalha da ditadura que aí está. Dar tiro não resolve. Nem cuspir na cara do marechal. [...] A sua participação nisso, consciente ou não, será uma palhaçada. Se você, por acaso, quiser tomar uma atitude, escreva alguma coisa séria, que denuncie, que traga uma problemática útil à realidade do nosso tempo. [...] Eu apenas edito livros, e o faço com prazer, você sabe disso. Mas teria orgulho de você se... (CONY, 1997, p. 101-3).

Também essencial à obra comprometida, o escritor engajado possui preocupação com o devir histórico, pois ele busca no passado uma forma de contemplar o seu presente e alterar o futuro. *Pessach* faz isso através da rearticulação do passado de opressão ao povo judaico e do apelo, em seu tempo presente, ao engajamento: as considerações sobre o presente da narrativa à luz dos acontecimentos opressores passados levam a um repensar examinador e à vontade de mudança. A rearticulação do passado com vistas ao presente e ao futuro é provocada pelas possibilidades de significações universais, as quais trazem os conflitos perenes entre o *eu* e o mundo, tal como afirma Denis ao tratar da obra de Malraux: “a literatura engajada [...], transcende os fatos e a experiência para dotá-los de uma significação universal – a revolução não é nada mais do que o avatar contemporâneo do eterno enfrentamento trágico do homem com o destino e a história.” (DENIS, 2002, p. 260).

*Pessach* carrega consigo prefigurações do imaginário político de sua época, que “constituem articulações ‘comprometidas’ com o devir social e que deslocam formas de representação mais ‘fotográficas’ da realidade [...], impregnando-a das marcas (ideológicas) da subjetividade do sujeito” (ABDALA JUNIOR, 1989, p. 21). Essas prefigurações são vinculadas intimamente à situação histórica, pois os períodos históricos

conturbados são campos férteis para a produção literária engajada. Nelas, o escritor engajado tem consciência de que a “representação da história é necessariamente incompleta, motivo pelo qual ele se afasta de uma suposta verdade totalitária” (MELLO, 2005, p. 146). Na obra supracitada, essa representação histórica (incompleta e refutável) é patente, pois a obra dialoga incansavelmente com a história, que é plenamente reconstruída pelo discurso ficcional.

Essa reconstrução histórica é feita de forma bastante imparcial, considerando-se o momento histórico político em que a mesma é escrita. Cony apresenta duras críticas ao recém-imposto Regime Militar, mas, ao mesmo tempo, também elabora alusões à postura conservadora do Partido Comunista. Assinalemos, portanto, que o romance em questão não se apresenta como uma obra militante, na acepção de Benoît Denis, pois *Pessach* apresenta um exame nevrálgico das duas principais frentes políticas da época – o que não quer dizer que não havia outras frentes políticas e outras formas de representar a sociedade –, não toma partido explícito de nenhuma, tanto seu autor como os protagonistas não são partidários nem filiados a qualquer partido político: “Ninguém aqui é do Partido. Ele não apóia o nosso movimento. Estamos divididos em dezenas de posições e conflitos. Cada setor tem seu esquema. Isso é que prejudica tudo. Bastava a nossa união e o governo cairia de podre.” (CONY, 1997, p. 179). Tais características apenas confirmam a sua perspectiva engajada, pois elas parecem se manifestar de forma não partidária, mostrando as contradições da arena política e as dificuldades sociais enfrentadas na época, avaliadas sempre pelo lado da moral e colocadas como uma necessidade, não uma escolha positiva.

Com tais ponderações, *Pessach: a travessia* também se estabelece como um romance de resistência, ou seja, uma obra que apresenta uma perspectiva contra a ideologia dominante e enfrenta a realidade adversa a que pertence. Resistir em “seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é *in/sistir*; o antônimo próximo é *de/sistir*.” (BOSI, 2002, p. 118).

Em *Pessach*, a força de vontade de Cony diz um não contra a ideologia conservadora que apoiava os militares. Para isso, o protagonista Paulo Simões é colocado como uma personagem desistente: Cony faz um romance de resistência com uma figura de desistência. Desistência que, para Sartre, ainda seria uma forma de resistir, a “desistência de todo projeto é também um projeto” (BOSI, 2002, p. 127). Simões nos parece ser parte

do projeto de Cony, pois sua postura alienada implica a desalienação do leitor competente, que atende ao apelo contra ideológico da obra.

Por ser uma obra apartidária, podemos considerar que a ela realiza uma dupla oposição, pois ao mesmo tempo em que se opõe à ideologia elitista dos Militares, então detentores do poder, também faz uma crítica feroz ao Partido Comunista, sua principal frente antagonista; como é possível ratificar no trecho em que Simões conversa com Macedo sobre a falha de um atentado esquerdista à embaixada e seus autores: “Havia abandonado o Partido porque achava que dali não sairia nada. Veio para cá por causa disso, acusando o Partido de ser uma oposição acadêmica, uma burocracia estéril. Depois que saiu daqui, passou a achar que nós também estávamos perdidos [...]” (CONY, 1997, p. 182-3).

A propósito, a neutralidade é uma aspiração e uma postura que aparece diversas vezes no discurso de Paulo Simões: “Procurei ficar neutro, o mais neutro possível, neutro diante de tudo o que está me acontecendo. Passo por cima. Pessach.” (CONY, 1998, p. 188). Essa neutralidade temática pode ser tomada como uma forma de matizar a ideologia esquerdista apresentada pela totalidade da obra. Engrossando essa neutralidade, Simões sempre fica no meio, dividido ou em dúvida em suas decisões: “Ficava assim onde queria: no meio” (CONY, 1997, p. 11), até mesmo suas cogitações sobre seus anos o colocam nesse meio: “gostaria de repetir esta disponibilidade em que estou agora, no vértice da outra metade” (CONY, 1997, p. 7). A recorrência simbólica do “estar no meio” também pode ser relacionada à dupla possibilidade do protagonista: o engajamento político ou a alienação, tal como a possível postura do leitor competente, que pode lê-lo com imparcialidade ou com perspicácia crítica.

Aparentada do engajamento, a literatura de resistência também busca alterar a sua realidade concreta. Ela é, portanto, movida por uma vontade, uma força de ação que almeja um devir diferente. Esse devir é movido pelos valores que seu autor carrega, e ele precisa saber se é verdadeira e justa a sua empreitada. Cony busca esse devir diferente. Trabalhando contra o discurso conservador da sociedade burguesa, o carioca traz a perspectiva do *outro*, em especial daquele que teve sua voz abafada e oprimida pela censura e repressão:

A escrita resistente não resgata apenas o que foi dito uma só vez no passado distante e que, não raro, foi ouvido por uma única testemunha, [...] Também o que é calado no curso da conversação banal, por medo,

angústia ou pudor, soará no monólogo narrativo, no diálogo dramático. E aqui são os valores mais autênticos e mais sofridos que abrem caminho e conseguem aflorar à superfície do texto ficcional (BOSI, 2002, p. 135).

São esses valores que ascendem da trama ficcional de *Pessach*. Seus diálogos em tom de denúncia e seus personagens resistentes dão visibilidade ao discurso do vencido, que se coloca contra a situação estabelecida arbitrariamente. O excerto abaixo é exemplar no que se refere ao tom político de denúncia e resistência apresentado pelo romance:

É aqui que o Partido poderá nos ajudar. Ele se recusa a aceitar qualquer tipo de luta armada, mas há muito que procura costurar os descontentamentos e formar uma frente que consiga, em termos políticos, derrubar a ditadura. Os militares não temem a articulação de um partido clandestino, a conspiração de políticos decaídos ou exilados. Mas se criarmos um fato, se tomarmos a iniciativa do ataque, a situação será diferente, [...] (CONY, 1997 p. 210-1).

Assim, seus personagens almejam a queda do poder militar, regime instituído autoritariamente e apoiado pela elite conservadora. Com esse e outros excertos podemos verificar que *Pessach: a travessia* expressa uma ideologia de esquerda, indo além do domínio contextual e se estabelecendo como parte da estrutura formal: perceptível nas escolhas lexicais, na construção das personagens, no encadeamento narrativo.

Em conjunto, todas essas propriedades permitem considerar o romance em pauta uma obra engajada, pois em *Pessach*, “marcada pela apropriação ideológica, a palavra articula signos verbais e não-verbais em sobrecodificações discursivas que se inter-agem.” (ABDALA JUNIOR, 1989, p. 51). Essas sobrecodificações são realizadas por meio do diálogo com a história, muitas vezes utilizando o recurso da memória; na construção da alegoria, a recorrência da opressão ao povo judeu; na retomada de diferentes momentos históricos conturbados; no desejo de escrita de um romance engajado em um romance também engajado; no protagonista escritor que dialoga com a figura empírica de Cony, dentre muitas outras justaposições. A interação dessas sobrecodificações pode comover o leitor competente: sua vontade de mudança lança chamadas sobre a alienação, que cede espaço para a reflexão-ação tão almejada pelo romance engajado.



## 5. À GUIA DE CONCLUSÃO

*Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, publicado em 1967, é um romance que pode ser considerado como realista político, no qual o diálogo entre a história e a ficção é evidente. Com ação situada nos primeiros anos da Ditadura Militar brasileira, em 1966, o romance dialoga com a realidade concreta contemporânea a sua escritura em seus aspectos históricos, sociais e políticos.

A leitura de *Pessach: a travessia* realizada por nós não pretendeu esgotar as possibilidades de análise que esta narrativa permite. A percepção das características citadas no decorrer de todo o trabalho, o diálogo com a história, a transformação identitária, a concretização de uma alegoria ao Êxodo, e muitas outras, foram originadas no ato fundamental para a existência da literatura: a leitura. Cabe ao leitor, com seu horizonte de expectativas, com sua memória literária, linguística e de mundo, realizar as relações, analisar as semelhanças, traçar ou não paralelos, escolher dentre os caminhos de leitura possíveis e completar a sua travessia literária.

Nosso objetivo foi mostrar como a alegoria proposta no título do romance se compõe a partir de sua realização estética e formal. Para tanto, buscamos analisar alguns aspectos considerados de relevância na construção do romance, a saber: a intrínseca relação entre o histórico (factual) e o ficcional; as relações entre a memória, a história e a literatura, mostrando como o passado revisitado pela memória é capaz de trazer elementos históricos em narrativas literárias, como as memórias são representativas e constituídas pela memória social e histórica, e como os elementos memoriais colaboram para a construção da identidade – individual e coletiva; e, por fim, como as formas de engajamento social e político refletem e interagem com a realidade concreta da época, mostrando sua ideologia e discurso social subjacentes.

Podemos afirmar que *Pessach: a travessia* estabelece um constante diálogo com a realidade concreta dos anos de 1960, especificamente com o ano de 1966, caracterizando-se como um romance realista que faz uma representação verossímil do real concreto, em que a ênfase política é explícita. Desse diálogo, advém o caráter histórico do romance, que possui um enredo que permite a percepção e a crítica do presente social, histórico e político da narrativa, especificamente no tocante à situação política instaurada pela Ditadura

Militar, marcada pelo autoritarismo, censura e repressão, e no processo de industrialização do país.

Para a realização dessa empreitada histórica, *Pessach: a travessia* trabalha com a ambiguidade e metáforas de longo alcance. Dessa forma, revela verdades diferentes daquelas mencionadas pela história oficial, as quais são relativizadas, mas que são capazes de expressar as inquietantes verdades daquele momento, de denunciar as arbitrariedades cometidas durante o Regime, de expor a ambígua situação em que a população se encontrava, pois a população estava dividida entre o conformismo alienado e a revolta revolucionária, e de mostrar o caráter de resistência à censura e à opressão política vigentes.

Em sua totalidade, o romance também se constitui como uma releitura alegórica do Êxodo judaico presente no livro *Shemot* da Torá, igualmente encontrado no Antigo Testamento bíblico. Paulo Simões é comparado ao Moisés mítico e sua travessia parte do Rio de Janeiro para o Rio Grande do Sul, junto a esse deslocamento geográfico, o protagonista, que também possuía descendência judaica, sofre uma transformação identitária. Nessa tarefa alegórica, de releitura do episódio do Êxodo, outro ponto fundamental: a inserção da temática da Segunda Guerra Mundial, o que confere maior representatividade para sua ênfase histórica e política, pois, assim como na narrativa religiosa, no Holocausto o povo judeu ocupou uma posição maldadada, foi perseguido e massacrado. Nesse aspecto, *Pessach* se aproxima da necessidade de dar voz aos vencidos, àqueles que tiveram suas vozes silenciadas pelo peso da barbárie, além do povo judeu, também é apresentada a perspectiva vencida e oprimida dos anos de 1960.

Nessa perspectiva, o romance questiona a verdade dogmática da história oficial, transcende o real concreto e resiste à falsidade. Ao mesmo tempo em que nos mostra essa faceta da história factual, *Pessach* promove alguns questionamentos sobre o passado, tal como sobre o passado judeu, e também problematiza a história tida como oficial ao promover, de modo ficcional, um revisitar ao passado com a finalidade de lançar luzes às problemáticas do presente, em busca de um devir diferente.

Para a realização desse diálogo com o passado, Cony também explora o recurso formal da memória, a qual contribui para o enquadramento histórico da narrativa. O autor nos apresenta diversas facetas da memória individual de Paulo Simões – sobre sua mocidade, sua vida como pai e marido e ainda as memórias das histórias que seu pai contava sobre a Segunda Guerra Mundial e a perseguição judaica –, que também são

construídas coletivamente, com a colaboração de seus pais e pessoas próximas. Assim, por meio das memórias do protagonista, o leitor tem acesso às memórias coletivas da época, bem como ao discurso social difundido, pois a partir do confronto entre as memórias individuais com a memória coletiva (e histórica) podemos alcançar o que há de fundamental nas relações entre a história, a memória e a sociedade.

Apesar de apresentar muitos traços memorialísticos, possuir em todo o texto a perspectiva implícita da memória e diversos pontos de contato com a biografia de Carlos Heitor Cony, *Pessach: a travessia* não pode ser considerado um texto predominantemente memorial, assim como também não pode ser considerado plenamente autobiográfico. O que consideramos coerente é a presença de uma gama de traços memorialísticos e autobiográficos intrinsecamente amalgamados à ficcionalidade e à representação da realidade política do Brasil. Com nossa análise, podemos perceber a presença de uma grande interação entre os elementos ficcionais e aqueles de origem autobiográfica, mas de maneira secundária, escassa, que não permite o romance ser considerado uma autobiografia ou um texto pertencente à chamada *escrita do eu*. Esse fato, no entanto, enriquece ainda mais o romance, pois possibilita uma ampla gama de sentidos a partir das críticas e exames da conturbada realidade nacional da época.

Em *Pessach*, a memória também é um constituinte capital na formação da identidade individual e coletiva. Simões é um escritor que está com sua identidade abalada, que não se identifica com a sociedade em que vive e não possui nenhum sentimento de pertencimento. No transcorrer de sua travessia essa situação se altera, Simões interage com a realidade social e toma uma atitude militante, de modo que sai de uma postura individualista para uma posição socialmente preocupada. Essas características, embotadas na personagem de Simões, partindo de uma posição conformista e alienada rumo ao engajamento e à militância, são representativas da coletividade nacional, que possui suas identidades nacionais abaladas pela Ditadura Militar e nos parece ser interpelada para o engajamento social e político.

De fato, a interação com a realidade concreta dos primeiros anos ditatoriais e a representação da identidade nacional, inserem *Pessach: a travessia* no âmbito das obras engajadas, que são aquelas que apresentam preocupação social e política, que assumem um compromisso ético moral com a sociedade e que procuram um devir histórico diferente para a mesma. O romance, que possui sua dimensão política em decorrência de sua especificidade histórica, apresenta os fatos com tom de denúncia e resistência, desvelando

as mazelas e arbitrariedades que a sociedade enfrentava, sem cair em tom panfletário ou partidário. Sem deixar de reconhecer seu aspecto inerentemente ideológico, Cony expõe e critica as duas principais frentes políticas da época, a direita conservadora, favorável aos militares, e a esquerda, encabeçada pelo Partido Comunista, mas que possuía diversas outras facções militantes.

Assim, *Pessach: a travessia* se apresenta como um discurso que vai contra a ideologia dominante da época, conservadora e comodista, e que por apresentar procedimentos estéticos que conferem veracidade à narrativa, nos permite vislumbrar uma crítica feroz à esfera social e política dos primeiros anos em que se instaurou a Ditadura Militar.

Dessa forma, a nossa leitura de *Pessach: a travessia* o concebe como um romance realista político, com um intrínseco diálogo com a história, no qual a memória e a identidade são pontos fundamentais, em que o discurso social subjacente ao romance nos revela as tensões que a sociedade da época experimentava, em que os traços autobiográficos conferem possibilidades a mais de leitura e em que o engajamento político ideológico mostra a faceta mais árdua do Regime, com um forte clamor de resistência política e denúncia social.

## 6. REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política: Literaturas de língua portuguesa no século XX*. São Paulo: Ática, 1989.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. 2. ed. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco/Poética*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

BARROS, Deusa Castro. *Memória e história na ficção de Carlos Heitor Cony: um estudo dos romances Pessach: a travessia e Romance sem palavras*. 137f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense. 2012.

BERLATTO, Odir. “A construção da identidade social”. *Revista do Curso de Direito da FSG*. Caxias do Sul, ano 3, n. 5, jan./jun. 2009. p. 141-151. Disponível em: <http://ojs.fsg.br/index.php/direito/article/viewFile/242/210>. Acesso em 01 dez 2015.

BOSI, Alfredo. “O tempo e os tempos”. In: NOVAES, Adauto. *Tempo e história*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2013.

BUENO, Raquel Illescas. *Os invólucros da memória na ficção de Carlos Heitor Cony*. Rio de Janeiro: ABL, 2008.

BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

CALEGARI, Lizandro Carlos. “Trauma e memória em *Batismo de sangue*, de Helvético Ratton”. In: CUNHA, João M. S.; NEUMANN, Gerson R.; OURIQUE, João Luis P. (Org.). *Literatura crítica comparada*. Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011. p. 183 - 200.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiróz, 2000; Publifolha, 2000.

\_\_\_\_\_. “Poesia e ficção na autobiografia”. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 61-83.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Literatura: teoria e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CONY, Carlos Heitor. *Pessach: a travessia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Quase Memória: quase romance*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras 1995.

\_\_\_\_\_. *Romance sem palavras*. São Paulo: Companhia das Letras 1999.

\_\_\_\_\_. *A Revolução dos Caranguejos*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

DRAAISMA, Douwe. *Metáforas da memória: uma história das ideias sobre a mente*. Bauru: Edusc, 2005.

DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento*. Trad. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru: Edusc, 2002.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e crítica literária*. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FRANCO, Renato. “O romance de resistência nos anos 70”. *XXI Lasa Congress*, Chicago, EUA. 1998. Disponível em: <http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/Franco.pdf>. Acesso em 05 ago 2015.

\_\_\_\_\_. “Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória e literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

GUIMARÃES, Plínio Ferreira. “A Guerrilha de Caparaó, o medo da população e as táticas adotadas pelas tropas de repressão ao movimento para conquistar a simpatia popular (1966-1967)”. *Anais do primeiro colóquio LAHES*. Juiz de Fora, junho de 2005.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

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

HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAUSS, Hans Robert. *A história literária como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JUNKES, Lauro. O processo de alegorização em Walter Benjamin. *Anuário de Literatura*. n. 2. 1994. p. 125-137. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5361/4758>. Acesso em 01 dez 2015.

KOSIK, Karel. *Dialética do Concreto*. Trad. Célia Neves e Alderico Toríbio. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Borges. 5. ed. Campinas: Unicamp, 2003.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1993.

LEITE, Dante Moreira. “Ficção, biografia e autobiografia”. In: \_\_\_\_\_. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Usp, 1979. p. 25-33.

LEJEUNE, Phillippe. “Autobiografia e ficção”. In: \_\_\_\_\_. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 103-109.

LIMA, Luiz Costa. “A narrativa na escrita da história e da ficção”. In: \_\_\_\_\_. *A aguarrás do tempo: estudos sobre narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 15-121.

\_\_\_\_\_. “Persona e Sujeito ficcional”. In: \_\_\_\_\_. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 40-56.



\_\_\_\_\_. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MELLO, Cláudio José de Almeida. *Discurso social, história e política no romance histórico contemporâneo de língua portuguesa*: Leminski, Lobo Antunes e Pepetela. 286f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2005.

NUNES, Benedito. “Narrativa histórica e narrativa ficcional”. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (Org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988. p. 9-35.

\_\_\_\_\_. “Literatura e filosofia: (grande sertão: veredas)”. In: LIMA, Luiz Costa. *A teoria literária em suas fontes*. Vol. 1. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2002. p. 199-219.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EDUFSCar; Mercado de Letras, 1996.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. “História & literatura: uma velha-nova história”. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevo*. Débats, 2006a. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/1560>. Acesso em 01 dez 2015.

\_\_\_\_\_. “Cultura e Representações, uma trajetória”. *Anos 90*. Porto Alegre, v. 13, n. 23/24, p. 45-58, jan./dez. 2006b. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/anos90/article/viewFile/6395/3837>. Acesso em 01 dez 2015.

POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1980.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

SANTIAGO, Silvano. “Dor e alegria”. In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da Letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 13-27.

\_\_\_\_\_. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

SCHWARTZ, Roberto. *Cultura e Política*. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra. 2009.

SILVERMAN, Malcom. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Trad. Carlos Araújo. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SOUZA, Leonardo de Oliveira. *História e política em Pessach: a travessia de Carlos Heitor Cony*. 117f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

THON, Sonia. “El texto narrativo como discurso social: una perspectiva histórica”. In: *Actas XII* (1995). AIH. Centro Virtual Cervantes. p. 287-292. Disponível em: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih\\_12\\_7\\_039.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_7_039.pdf). Acesso em 03 dez 2015.

TROUCHE, André. *América: História e ficção*. Niterói: EDUFF, 2006.

TURCHI, Maria Zaira. “Graciliano Ramos: memórias cruzadas”. In: REMÉDIOS, Maria Luiza. *Literatura confessional – autobiografia e ficcionalidade – Porto Alegre: Mercado Aberto*, 1997. p. 205-231.

VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001.