

COLEÇÃO
AUSTREGÉSILO DE ATHAYDE



ACADEMIA BRASILEIRA
DE LETRAS



ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

Raquel Illescas Bueno

 OS INVÓLUCROS DA
MEMÓRIA NA FICÇÃO DE
CARLOS HEITOR CONY

Rio de Janeiro 2008

COLEÇÃO AUSTREGÉSILO DE ATHAYDE

Antonio Carlos Secchin (Diretor)

José Murilo de Carvalho

José Mindlin

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

Diretoria de 2008

Presidente: *Cícero Sandroni*

Secretário-Geral: *Ivan Junqueira*

Primeiro-Secretário: *Alberto da Costa e Silva*

Segundo-Secretário: *Nelson Pereira dos Santos*

Tesoureiro: *Evanildo Cavalcante Bechara*

PUBLICAÇÕES DA ABL

Produção editorial

Monique Mendes

Revisão

Augusto Sérgio Bastos

Projeto gráfico

Victor Burton

Editoração eletrônica

Estúdio Castellani

Catálogo na fonte:

Biblioteca da Academia Brasileira de Letras

B928 Bueno, Raquel Illescas.

Os invólucros da memória na ficção de Carlos Heitor Cony / Raquel Illescas Bueno; apresentação de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: ABL, 2008.

348 p. ; 21 cm. – (Coleção Austregésilo de Athayde ; v. 28)

ISBN 978-85-7440-118-8

I. Cony, Carlos Heitor, 1926-. 2. Literatura brasileira. I. Secchin, Antonio Carlos, 1952-. II. Academia Brasileira de Letras III. Título. IV. Série.

CDD 869.3

Para Ana Lupiañez del Castillo, que gostava de unicórnios;
para Gabriel e Julia, filhos do irmão mais velho;
para Fabrício, o mais novo.

Nota explicativa e Agradecimentos

Este trabalho foi originalmente Tese de Doutorado, apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH – USP), em 2002.

A pesquisa e a maior parte do texto datam de período anterior à entrada de Carlos Heitor Cony na ABL, à criação de seu site oficial e à publicação do volume dedicado a sua obra dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles (dez. 2001), que reuniu significativo material biobibliográfico. Tais circunstâncias não minoram a falta de atualização das informações desta publicação, nem justificam a incompletude do panorama da obra ficcional do autor de *O Ventre*. Não são contemplados aqui os romances *A Tarde da Sua Ausência* (2003), *O Adiantado da Hora* (2006) e *A Morte e a Vida* (2007).

Surge agora a oportunidade tão honrosa de publicar o trabalho completo (melhor dizendo, incompleto...) justamente no ano que

marca o cinqüentenário de *O Ventre*, romance de estréia de Cony. Escrevi sobre *O Ventre* no século passado, enquanto cumpria os créditos da pós-graduação na USP. Apresentei essa parte da pesquisa em evento dedicado a Machado de Assis, promovido pela PUC de Minas Gerais. Na ocasião, comparei o romance de Cony a *Dom Casmurro*, que em 1999 festejava seu primeiro centenário. O artigo, intitulado “Histórias de Subúrbios”, aparece nos referidos *Cadernos de Literatura Brasileira* e recentemente foi incorporado ao volume comemorativo do cinqüentenário de *O Ventre*, editado pela ABL/Alfaguara.

Minha profunda gratidão ao professor Antonio Carlos Secchin, atual diretor de publicações da Academia Brasileira de Letras, por seu generoso convite para homenagear o escritor cuja obra estudei – homenageada sinto-me eu.

Desde o início de meu interesse pela obra de Cony, chamou-me a atenção sua trajetória ímpar na ficção e no jornalismo nacionais. No início da tese tento rastrear esse caminho percorrido, como que preparando o terreno para a tarefa de vasculhar os invólucros de sua memória feitos romance. Menciono a certa altura seu discurso de posse na casa de Machado. Certamente não era tudo “poeira de idéias”, como propunha o acadêmico-calouro, citando Quincas Borba.

Tomando posse na mesma casa alguns anos depois, Antonio Carlos Secchin dimensionou a imortalidade institucional por suas bordas e franjas, ao dizer: *Assim gostaria de entrar na Academia Brasileira de Letras: entendendo-a como fronteira franqueada ao livre trânsito de todas as temporalidades. De um lado, receptáculo de nossas mais fundas, atávicas heranças; de outro, passagem para a paisagem do novo.*

Sinto imenso orgulho ao contribuir, por menor que seja o contributo, com uma instituição que busca atualizar-se, franqueando espaço inclusive para estudo sobre a obra de um imortal em plena atividade literária. Se me permitem mais uma justificativa para a incompletude

do trabalho, a verdade é que ao longo dos últimos cinquenta anos Carlos Heitor Cony segue produzindo com freqüência e velocidade que nós, acadêmicos das universidades, não conseguimos acompanhar. Há longo caminho para percorrermos.



Agradeço muito especialmente ao prof. Alcides Villaça, orientador e amigo, amigo e orientador. Agradeço aos professores que compuseram a banca examinadora, Ariovaldo Vidal, Fábio de Souza Andrade, Márcia Lígia Guidin e Paulo Venturelli, pelas argüições a um tempo criteriosas e compreensivas, e ainda a Renato Bittencourt Gomes, pelos recortes e pela revisão.

À minha família querida, exemplos primeiros de amor e de trabalho: Jayme Ferreira Bueno, meu pai, e Francisca Illescas Bueno, minha mãe; Francisco Illescas, Ramón, Norma, Rossana, Márcio. Aos amigos do coração, aos amigos-colegas da Universidade Federal do Paraná e da Universidade de São Paulo, aos alunos. Na versão anterior do trabalho seus nomes ocupavam mais de duas páginas. Eles sabem que as palavras que naquele momento dirigi a cada um traduzem verdades permanentes do sentimento e da razão.

Agradeço a Carlos Heitor Cony, que no início da pesquisa disponibilizou seu tempo e energia, e franqueou a consulta de seus arquivos – papéis, caixas, voz, memória viva – e a Beatriz Lazta; também a Flávia, Beth e Edilson, pela receptividade no Rio de Janeiro.

Curitiba, junho de 2008.

SINAL DE AMOR E DE PERIGO

Patinhas & Capenga
(voz: Diana Pequeno)

À noite, a cidade parece que some
Perdida no sono, nos sonhos dos homens
Que vão construindo com fibras e vidro
Com canções de infância, com tempo perdido
Um grande cartaz, um painel de aviso
Um sinal de amor e de perigo.

Há tempo em que a terra parece que some
Em meio à alegria, à tristeza dos homens
Que olham pros campos, pros mares, cidades
Pras noites vazias, pra felicidade
Com o mesmo olhar de quem grita no escuro:
O melhor foi feito no futuro.

Enquanto o amor for pecado e o trabalho, um fardo
Pesado, passado, presente mal dado
As flores feridas se curam no orvalho
Mas os homens sedentos não encontram regato
Que banhe seu corpo e lave sua alma
O desejo é forte mas não salva.

Enquanto a tristeza esmagar o peito da terra
E a saudade afastar as pessoas partindo pra guerra
Nós vamos perdendo um tempo profundo
A força da vida, o destino do mundo
O segredo que o rio entrega pra serra
Haverá um homem no céu e deuses na terra.

Apresentação

A Academia Brasileira de Letras orgulha-se de se associar às comemorações do cinquentário da estréia do Acadêmico Carlos Heitor Cony, com a publicação *Os Invólucros da Memória na Ficção de Carlos Heitor Cony*, de Raquel Illescas Bueno.

Com *O Ventre*, Cony iniciou, há meio século, sua vitoriosa carreira literária. Apesar de imediatamente reconhecido e aclamado pela crítica, este extraordinário romance ainda não havia sido objeto de uma análise do porte da que Raquel desenvolveu, inicialmente como Tese de Doutorado junto à USP.

Com extrema argúcia e inteligência, a autora aponta novas e fecundas trilhas interpretativas que enriquecem nossa leitura de um romance que, apesar de inaugural, já demonstrava o vigor narrativo, a capacidade fabuladora e a maestria estilística, fundada na concisão, de um dos maiores ficcionistas da literatura brasileira.

ANTONIO CARLOS SECCHIN

Sumário

Resumo	XVII
☞ CARLOS HEITOR CONY: FICÇÃO E NÃO-FICÇÃO	I
Da arte de dizer não	I
Um ex(?)-seminarista	10
A atividade jornalística e outros legados	19
Um anarquista versátil	25
Uma obra vasta: aspectos de sua recepção	36
Notícia da fortuna crítica	48
Da primeira à segunda fase: paralelismos	56
☞ O TEMPO E OS INVÓLUCROS	61
De temporalidade, embrulhos e fantasmas	61
Dissolução, agonia, banimento, noite	103
Editar a vida, fugir do vazio	119

A memória não precisa de matéria	128
O embrulho que permanece fechado	148
 O ESPAÇO E OS INVÓLUCROS	159
<i>Antes, o Verão e A Casa do Poeta Trágico</i> : apresentação e sinopse	159
<i>Cave canem, cave hominem</i>	165
A casa e outros invólucros	173
O amor: do relativo ao absoluto	222
 PALAVRAS FINAIS	233
 ENTREVISTA COM CARLOS HEITOR CONY	239
 REFERÊNCIAS	309

Resumo

Este trabalho enfoca a obra de Carlos Heitor Cony atendo-se à percepção da passagem do tempo pelas personagens de ficção. No primeiro capítulo, são apontados temas recorrentes ao longo da trajetória intelectual do autor. O ceticismo e o relativismo, conjugados, resultam em uma visão de mundo permeada pela negatividade. Faz-se uma apresentação breve dos diversos romances, desde o livro de estréia, *O Ventre* (1958), até *O Indigitado* (2001). As referências à produção não-ficcional prestam-se a situar o conjunto da obra no tempo histórico, identificando linhas de força do pensamento e da cultura do século XX. A revisão bibliográfica perpassa a ainda pequena fortuna crítica da obra de Cony. No segundo capítulo, a ênfase vai para a análise da temporalidade, principalmente no romance *Matéria de Memória* (1962). A relação entre matéria e memória é analisada, com destaque para os motivos “fantasma” e “embrulho”. Tomam-se como base para a análise quatro categorias estabelecidas por santo Agostinho ao estudar a

temporalidade: *dissolução*, *agonia*, *banimento* e *noite*. O terceiro capítulo aborda a correspondência entre temporalidade e espaço ficcional, destacando os motivos “casa” e “cão”. Neste capítulo, são analisados dois romances que tematizam a dissolução das relações amorosas: *Antes, o Verão* (1964) e *A Casa do Poeta Trágico* (1997).

Carlos Heitor Cony: Ficção e não-ficção

La misión más alta de la palabra es el elogio del Ser. Pero, antes, hay que aprender a decir No. Sólo así podremos ser dignos y, tal vez, decir ese gran Sí con que la vida saluda diariamente al día que nace.

OCTAVIO PAZ, “ELOGIO DE LA NEGACIÓN”

~ Da arte de dizer não

Carlos Heitor Cony nasceu no dia 14 de março de 1926, na cidade do Rio de Janeiro, e passou a infância em Lins de Vasconcelos, então um subúrbio pacato. Sua obra literária, ainda em evolução, é composta por catorze romances publicados, vários livros de crônicas e um livro de contos, além de histórias escritas para o público adolescente e adaptações de textos clássicos. Jornalista, Cony destaca-se também por sua intensa atuação em diversos órgãos da imprensa brasileira nos últimos cinquenta anos.

Analisa-se aqui a produção literária do Cony ficcionista, sob o prisma de certa negatividade, correspondente, no plano expressivo, a uma visão de mundo cética. À descrença no homem e em boa parte das instituições sociais, o texto de Cony opõe um conteúdo humanista, com ênfase no individualismo. Sem encontrar uma posição estável

no mundo, o narrador típico de Cony diz caminhar sem saber para onde. O relativismo convive com a ausência de crença na superação das limitações pessoais ou coletivas.

Algumas vezes, a recusa a um determinado posicionamento se dá pela tentativa de busca das razões do outro lado, do eventual interlocutor. Esse elemento colabora para o viés de polemista, assumido principalmente nas crônicas. Entenda-se por relativismo a visão pela qual nenhum código moral é válido para todos os tempos e pessoas, diversificando-se ao sabor das circunstâncias. As correntes filosóficas céticas consideram importante o papel dos fatores aleatórios e subjetivos no processo cognitivo. Tais fatores impediriam conhecer o “absoluto”, a “verdade”.

O relativismo leva Cony a perguntar, por exemplo, se alguém que vivesse exatamente as mesmas circunstâncias de Hitler teria sido diferente de Hitler. Seu texto não defende o líder político alemão, mas denuncia a visão do homem em geral como fruto das circunstâncias. Seria impossível saber se ele nasce bom, contudo é certo que a sociedade e a própria vida o corrompem. Ampliando o raciocínio, a probabilidade da multiplicação descontrolada de ditadores tão perversos seria minúscula, e a de um segundo Hitler, impossível, já que as exatas circunstâncias que moldaram aquele indivíduo não se repetirão na história. Pode-se considerar, por outro lado, que não há grande mérito em “não ser” um facínora, pois a expectativa natural entre seres civilizados é de que as pessoas sejam humanitárias, benévolas.

Cony, o cronista, com frequência atende ao impulso de opinar sobre questões polêmicas, e reconhece ter herdado de seu pai, também jornalista, o interesse pela defesa de causas perdidas. A voz que fala nas crônicas dispensa aprovação. Cony frequentemente declara sua independência em relação a grupos e a linhas de pensamento. Esse apartidarismo interfere no tom com que ele defende ou ataca as causas escolhidas

como assunto. Irônico e muitas vezes contundente, reivindica o direito de falar bem ou mal de quem quer que seja, sem barganhar coro ou elogio. Seu primeiro livro de crônicas, de 1963, intitula-se *Da Arte de Falar Mal*, mesmo título da coluna que manteve na revista *República*.

Ao mesmo tempo em que emitem suas opiniões, o cronista e várias personagens de ficção afirmam-se infensos a compromissos e a envolvimento com grupos que compartilham as mesmas idéias, principalmente infensos a sectarismos ideológicos e ao politicamente correto. Porém suas afirmações não afastam os envolvimento. Tanto o cronista como, noutro plano, as personagens dos romances encontram-se inseridos em seu momento e sociedade e, além de participarem ativamente de grupos sociais, recebem, como contrapartida de suas atitudes, as cobranças a que ficam expostos os polemistas (no caso do cronista) e os revoltados (no caso de várias personagens).

Ao avançar pelo interior do universo de referências importantes na ficção de Cony, observa-se que a cultura clássica ocidental fornece a maioria delas, das tradições greco-romana e judaico-cristã aos mestres do romance do século XIX (Stendhal, Zola), dos grandes romancistas da língua portuguesa (Eça de Queiroz, Machado de Assis), incluídos aí alguns dos ficcionistas cariocas que melhor exploraram o humor e a ironia (o próprio Machado, Manuel Antônio de Almeida, Lima Barreto), aos textos-chave da ficção moderna (Proust, Faulkner), chegando a nomes centrais do cinema (Chaplin, Fellini).

Vistas de uma perspectiva totalizante, cada parte da obra ganha significação a partir da unidade dada por elementos do tipo “cultura clássica”, “formação católica”, “romancista carioca”, “anticonvencionalismo quanto à família como célula-base da sociedade”, “profissionalismo do escritor”.

O tratamento dado à composição narrativa é contemporâneo, com descontinuidades temporais e interesse na psicologia dos protagonis-

tas. O universo ficcional, predominantemente realista, poucas vezes se afasta desse registro. As exceções são o cáustico *Pilatos*, de 1974, e *O Piano e a Orquestra*, de 1996. A zona de negatividade na qual se busca situar o pensamento de Cony não é, portanto, a mesma daqueles que proclamaram o fim do autor, do sujeito e da própria história. Esses foram momentos culminantes de uma tendência teórica que se desenvolveu com a modernidade e a pós-modernidade, ora acercando-se do niilismo, ora, ao contrário, enfatizando a negação como princípio construtivo, sejam quais forem a atitude, o método ou o prefixo anteposto ao verbo *construir*.

A negação característica do período contemporâneo muitas vezes convive com a recusa à temática religiosa. Na obra de Cony, ao contrário, destacam-se os referenciais da filosofia e da religiosidade cristã, sobretudo do catolicismo. As posturas iconoclastas e declarações de ateísmo e de agnosticismo do escritor figuram nos textos juntamente com a fonte de imagens e conteúdos contra a qual se insurgem. A hipótese de transcendência tem importância no pensamento de Cony, ainda quando o texto a recusa. Para além do ceticismo, existe a preocupação com algo que transcende a matéria. Inclua-se aí a possibilidade de os destinos individuais serem conduzidos por um ser superior.

Em “Elogio de la Negación”, Octavio Paz afirma a capacidade de dizer “Não” como uma condição de desejável grandeza moral. O escritor mexicano discorria ali sobre os clássicos modernos do início do século XX, escritores incapazes, segundo ele, de lisonjear os gostos, os preconceitos e a moral de seus leitores: “no se propusieron tranquilizarlos sino inquietarlos y despertarlos”.¹ Nesse tex-

1  PAZ, Octavio. “Elogio de la Negación”. In: _____. *Obras Completas*. Barcelona: Club de Lectores; México: Fondo de Cultura Económica, 1996. v. X, p. 681.

to, Octavio Paz propugna pela diversificação e pelo arrojo do mercado editorial como caminhos para a sobrevivência da literatura, sobretudo nos países do Terceiro Mundo. Essas afirmações de Octavio Paz casam-se, por exemplo, com o espírito iconoclasta do romance de estréia de Cony, *O Ventre*, que apareceu com algum escândalo em 1958.

A negatividade pode ser considerada categoria basilar da literatura do século XX. Juntamente com os conceitos de caos, desintegração e fragmentação, a valorização da negação compunha o panorama cultural quando Cony começou a escrever e a publicar, na segunda metade da década de 1950. Pense-se em Marx e Freud como pais de uma idéia de modernidade marcada pela “perda do halo do sagrado” a que se referiu o primeiro. Em *O Futuro de uma Ilusão e Mal-Estar na Civilização*, Freud desenvolveu, noutro sentido, a idéia, apresentada por Marx, da religião como ópio do povo.

Assimiladas essas idéias (neste momento, não importa se para contestá-las ou para endossá-las) e vivida a difícil primeira metade do século XX, nos anos 50 a idéia de transcendência já havia cedido espaço para preocupações de natureza material, secular, cotidiana. Ateu ou agnóstico, o intelectual típico do período posterior à II Grande Guerra elegeu como temas de expressão artística ou de reflexão filosófica outras questões, afastando do centro de suas motivações a preocupação religiosa.

Em *O Homem Revoltado*, Albert Camus identifica revolta e capacidade de dizer “não”. A revolta seria a recusa do homem a continuar vendo seus direitos desrespeitados. Não haveria nas atitudes do homem revoltado uma renúncia, mas sim uma vontade de preservação. Camus indaga: “Para que há-de alguém revoltar-se se não existe nada de permanente a preservar?” O ensaísta acrescenta outras idéias que ligam o “não” dos revoltados ao “sim” dos humanistas,

ao afirmar: “O homem revoltado é o que se situa antes e depois do sagrado e que se dedica à reivindicação de uma ordem humana em que todas as respostas sejam humanas, isto é: racionalmente formuladas”, “a revolta é o direito do homem informado, que possui a consciência dos seus direitos”. Para Camus, os dois universos possíveis para o espírito humano seriam o do sagrado e o da revolta: “A actualidade do problema da revolta depende unicamente do facto de sociedades inteiras se terem voluntariamente distanciado das coisas sagradas. O homem — é certo — não se resume à insurreicção. Mas a história de hoje, mercê das suas contestações, leva-nos a afirmar que a revolta constitui uma das dimensões essenciais do homem. É a nossa realidade histórica.”²

Camus afirma também que a revolta que leva à destruição é ilógica, pois o revoltado está sempre em busca da unidade que ele próprio não consegue impor ao mundo, já que não é Deus. Além do que, a unidade, se fosse possível, esvaziaria a razão de ser da revolta. Por isso, o revoltado é sempre um inquieto: “Ele sabe o que é o bem e, contudo, pratica o mal embora contra vontade.”

Perante a obra de Cony, perguntamos: o que ela nega? como nega? por que nega? contra o que se revolta? quais, dentre os “nãos”, importam verdadeiramente para a compreensão de seu universo ficcional? São perguntas difíceis de responder, afinal o autor repete temas, procedimentos e perfis de personagens, mas sua independência, as dualidades e contradições delegam ao leitor a tarefa de localizar o lugar de onde ele fala. Desde a linguagem contundente do romance de estréia, sua obra coloca em tensão o “não” declarado no discurso e o “sim” que, *ultima ratio*, move os escritores humanistas. Seu “sim” é

2  Será mantida nas citações a ortografia das edições portuguesas. CAMUS, Albert. *O Homem Revoltado*. Lisboa: Livros do Brasil, 1951. pp. 25-38, especialmente p. 36.

presença ausente, talvez abafada pela tarefa de negar, encarada como missão.³

Entra aqui, no contraste, o papel afirmativo da arte, a validade e permanência da obra de arte no tempo. Ela é “obra” e é “arte”, ela significa porque é construída a partir da experiência e da expressividade do artista. Descortina aos olhos do leitor um universo, fechado no seu significado, fechado pelo seu significado. A obra de arte anseia dizer, no tempo que a justifica e sustenta. Essa dimensão criadora, afirmativa, percorre as estéticas, e embasa também a reflexão de Camus sobre a forma romanesca:

Ainda que o romance não revele senão a nostalgia, o desespero e a imperfeição, ainda assim ele cria a forma e a salvação. Nomear o desespero é ultrapassá-lo. A literatura desesperada é uma contradição nos termos. O mundo romanesco não passa da correção deste nosso mundo, segundo o profundo desejo do homem. É que se trata precisamente do mesmo mundo. O sofrimento é o mesmo e assim acontece com a mentira e o amor. Os heróis falam a nossa linguagem, possuem as nossas fraquezas e as nossas forças. O seu universo não é nem mais belo nem mais edificante do que o nosso. Mas eles, ao menos, vão até ao fim do seu destino.⁴

3 ☞ A esse respeito, leia-se o comentário de Carlos Heitor Cony ao *Fausto* de Goethe: “Indagado por Fausto, Mefistófeles se define como ‘uma parte daquela força que continuamente quer o Mal e continuamente cria o Bem’. E mais adiante, percebendo que Fausto não o compreendera, adianta esta outra definição de si próprio: ‘eu sou aquele que continuamente nega’. Um contestador, portanto, que gerando o Mal, cria o Bem, e que pela negação se afirma.” CONY, Carlos Heitor. “As Obras-Primas Que Poucos Leram – *Fausto*”. Rio de Janeiro, *Manchete*, p. 114, s.d. no recorte.

4 ☞ CAMUS, Albert, *Op. cit.*, p. 356.

A caracterização dos heróis da narrativa, das personagens de ficção como seres que “vão até ao fim do seu destino” (ao contrário dos homens de carne e osso, que não podem visualizar suas próprias vidas integralmente), retornará no próximo capítulo, não mais para falar da revolta como a viu Albert Camus, mas para aproximar a literatura de Cony do sentido da “náusea” e da “angústia” sartreanas.

Façamos uma analogia parcial entre o teclado de um piano – da maneira como o descreveu Marcel Proust ao falar da arte musical – e as palavras “em estado de dicionário” (cf. “Procura da Poesia”, de Carlos Drummond de Andrade) com as quais o ficcionista comporá a narrativa literária:

Sabia que até a lembrança do piano falseava ainda mais o plano em que via as coisas da música, que o campo aberto ao músico não é um mesquinho teclado de sete notas, mas um teclado incomensurável, ainda quase completamente desconhecido, onde apenas aqui e ali, separadas por espessas trevas inexploradas, algumas dos milhões de teclas de ternura, de paixão, de serenidade que o compõem, cada qual tão diferente das outras como um universo de outro universo, foram descobertas por alguns grandes artistas que, despertando em nós o correspondente do tema que encontraram, nos prestam o serviço de mostrar-nos que riqueza, que variedade oculta, sem o sabermos, essa grande noite indevassada e desalentadora da nossa alma, que nós consideramos como vácuo e nada.⁵

A obra de Cony fala freqüentemente do “vácuo”, do “nada”, da “noite desalentadora da alma”. Essas e outras palavras foram pinçadas

5  PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann*. Trad. de Mário Quintana. Porto Alegre: Globo, 1972. pp. 290-301.

por ele, abandonaram o estado de dicionário, foram transformadas em motivos literários, em inquietação e toque de despertar para o leitor (“inquietarlos y despertarlos”, como afirma Octavio Paz). É importante ler os romances de Cony buscando as determinações operadas pela linguagem no intuito de fazer com que o “vácuo” tenha algum significado. Desse modo será possível captar o quanto é rico e variado aquilo que usualmente percebemos – assim como os narradores dos romances estudados – como um indistinto “nada”.

Para tanto, é necessário dispor-se à “devassa” daquilo que está oculto. *Devassar* é “conhecer o que é vedado”, “investigar”. Segundo o texto de Proust, depois do contato com a criação artística, o homem comum terá mais instrumentos para alcançar a riqueza que se esconde em si mesmo.

Antes disso, é o próprio autor de ficção que procura devassar a “grande noite da alma”, nela mergulhando suas personagens fictícias. Na ficção de Cony, essas personagens são “gente como a gente”, anti-heróis contemporâneos e contraditórios: sensíveis e cruéis, virtuosos e dissolutos. Sendo ele artista, há nesse universo teclas de ternura e de paixão. Às vezes – raramente – alguma serenidade.

No enorme teclado-dicionário, é difícil distinguir as notas de ternura ou paixão em meio à “espessa treva”, mas elas estão ali. Também na obra de Cony é assim: o desalento e o vácuo convivem com a ternura, a paixão e a serenidade. A revolta, por sua vez, convive com a vontade de preservar o que diz respeito a alguma ordem de valores contestada, perdida, confusa, posta em xeque no plano histórico. Ainda quando nosso olhar seja conduzido para o “nada” por força do “não”, que soa mais alto do que o “sim”, a tensão entre esses pólos ajuda a construir o sentido e, por extensão, como diz Proust, presta-nos o serviço de revelar uma riqueza oculta.

~ Um ex(?)-seminarista

Os textos a serem analisados mais detidamente neste trabalho (*Matéria de Memória, Antes, o Verão e A Casa do Poeta Trágico*) tratam de relacionamentos afetivos, do amor que não se realizou ou que se desgastou no tempo. Nestes romances, a religião e a política não têm presença maior. Ainda assim, é importante dizer algo sobre esses temas neste capítulo introdutório.

Carlos Heitor Cony pôde acompanhar o ateísmo e a laicização característicos do século XX do ponto de vista de quem vivenciou a Igreja Católica como instituição. Ele estudou no Seminário de São José, no bairro do Rio Comprido (Rio de Janeiro), de 1938 a 1945. Sua adolescência foi vivida em lugar que desconhecia a agitação dos bares e festas, longe do que se poderia chamar “vida mundana” carioca e sem convívio familiar diário. Além disso, é provável que os seminaristas se ocupassem bem pouco de discussões de fundo político.

Essa fase da vida do escritor serviu como inspiração para um de seus textos mais claramente autobiográficos, *Informação ao Crucificado*. Escrito em forma de diário e publicado em 1961, o livro resume a crise da vocação religiosa do protagonista, João Falcão, nos anos de 1944 e 1945. Pouco depois do Dia D (06/06/1945), João Falcão escreve em seu diário: “A Humanidade acaba uma guerra – a maior, dizem, de sua história. Não anotei uma só palavra a respeito. [...] Pior que a guerra, pior que os mortos, que o *blitz* sobre Londres e o cerco de Berlim – é minha luta interior de cada dia, cuja última batalha parece que se avizinha, de previsão inglória.”⁶

6  CONY, Carlos Heitor. *Informação ao Crucificado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p. 93.

No final do diário que narra sua crise vocacional, João Falcão sai do seminário comunicando ao Cristo crucificado que “Deus acabou”. Além da religião e de seus dogmas, o próprio seminário é questionado. Vencer dentro de uma instituição como aquela não seria motivo de orgulho, por maior que fosse o respeito do adolescente por seus colegas e professores. A estada no seminário trazia o conforto da rotina regrada e a beleza dos rituais, mas não impedia a desconfiança nem garantia o fortalecimento da crença.

Para Cony, a saída do Seminário de São José significou uma derrota. Ele costuma afirmar em entrevistas que preferia ter possuído fé suficiente para seguir na vida religiosa. Por outro lado, a atmosfera intelectual do período prezava o cultivo da desconfiança como instrumento e método de conhecimento. Some-se a isso a inquietude pessoal do escritor carioca. Além do que, a existência ou não de Deus foi considerada por muitas pessoas dos meios intelectuais como questão irrespondível e, por isso mesmo, abandonável.

É assim para o existencialismo de Jean-Paul Sartre, por exemplo, uma das declaradas influências de Cony na década em que iniciou sua carreira de escritor. O autor tomou contato com os textos literários e filosóficos de Sartre logo após a saída do seminário, período em que iniciou o curso de filosofia. Outro enfoque filosófico bastante difundido na época era o da morte de Deus, como escreveu Nietzsche, que inspirou a frase de João Falcão, “Deus acabou”.

Se o século XIX presenciou a religiosidade romântica seguida do cientificismo predominantemente ateu, o século XX reservaria pouco espaço para as reivindicações de um novo humanismo. Foi grande o esforço argumentativo de Sartre na tentativa de mostrar que o existencialismo, reservando a cada indivíduo a responsabilidade de levar a

bom termo sua “condenação à liberdade”, era ao mesmo tempo um exemplo de pensamento humanista.⁷

Ganharam força nessa época, conforme ficou dito, o niilismo e o materialismo, bem como houve o avanço do capitalismo rumo ao panorama atual. “Morto”, como em Nietzsche, “adiável”, como em Sartre, ou “acabado”, como nos primeiros romances de Cony, Deus permaneceria no escanteio das ciências humanas por cerca de meio século, num contexto absolutamente diferente daquele do humanismo renascentista, que negava Deus, mas afirmava o Homem com otimismo.

Tema caro ao Cony ficcionista, a liberdade passou a ser discutida, seja em filosofia, seja em política, sobre bases bastante específicas. O livre-arbítrio existencialista apoiou-se na condenação do sujeito à liberdade, sem vislumbre de absoluto ou eternidade. No final dos anos 40, muitos intelectuais brasileiros compartilharam com Drummond a pergunta “E agora, José?” e também a falta de esperança na resposta a que se pudesse chegar.

Ainda a respeito da fé religiosa, leia-se a crônica de Cony publicada na *Folha de S. Paulo* em 4 de janeiro de 2001. Segundo ele, todas as coisas existiriam “dentro de um tempo e de um modo específico, por vontade que não podemos julgar”. Denomine-se, com o autor, *Graça* ao nexo entre o tempo e o modo para a atuação de Deus. Na visão da religiosidade católica, a concessão da graça independe do mérito de quem venha a recebê-la. O vocábulo já diz: a *Graça* é gratuita. No caso

7  Sartre afirmou: “Humanismo, porque recordamos ao homem que não há outro legislador além dele próprio, e que é no abandono que ele decidirá de si, mas que é procurando sempre fora de si um fim – que é a tal libertação, tal realização particular – que o homem se realizará precisamente como ser humano.” SARTRE, Jean-Paul & FERREIRA, Vergílio. *O Existencialismo é um Humanismo*. Lisboa: Presença, 1978. p. 269.

do escritor carioca, como para muitas outras pessoas, a Graça atuaria “com idas e vindas”. Fala-se, portanto, de uma fé esporádica, talvez insuficiente, porém desejada. Ao tomar posse na Academia Brasileira de Letras, em maio de 2000, Cony afirmou: “Continuo agnóstico, mas devoto dos meus santos tutelares. Considero-me em processo, doloroso mas sincero, de retorno à fé naquele Deus que o rei e profeta Davi dizia ter alegrado a sua juventude.”⁸

Essa temática está presente em sua ficção de mais de uma maneira. Por exemplo, observe-se o motivo literário do “romance por escrever”. Ele pertence ao passado de algumas personagens, como Cláudio, de *Tijolo de Segurança* (1960), e Tino, de *Matéria de Memória* (1962), ambos escritores frustrados. Também está nos planos presentes (no presente da narrativa) do escritor Paulo Simões, protagonista de *Pessach: A Travessia* (1967), bem como da advogada Iracema, a escritora iniciante de *Romance sem Palavras* (1999). O “romance por escrever” existe também na biografia de Cony.

Paulo Simões se vê às voltas com um texto “sobre o bidê”. Pretende entregá-lo ao editor e assim ganhar tempo para a escrita de outro romance, que ele considera mais importante. Ele já havia anunciado esse texto, que era cobrado pelo editor com as seguintes palavras: “e o livro do padre?”. 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.⁹

8 ☞ CONY, Carlos Heitor. *Discurso de Posse na Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro: 2000. p. 10. (Cópia obtida em correspondência pessoal com o autor).

9 ☞ BLOCH, Arnaldo. “Dr. Fausto às Avessas”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1999.

A escrita desse texto seria viabilizada, segundo o próprio Cony, por definições pessoais quanto a questões de natureza apolítica.¹⁰ Seu tema central giraria em torno da perda da fé e da possibilidade de recuperá-la, temática abordada, como ficou dito, em *Informação ao Crucificado*, mas também nos contos “Sobre Todas as Coisas”, “Por Vós e por Muitos”, e em *Romance sem Palavras*. Além dos padres que são personagens, o seminário deixou um legado tormentoso: a culpa, igualmente transformada em assunto literário.

Na coletânea *Posto Seis*, que reúne textos publicados entre 1963 e 1965, encontra-se a crônica “Milagre e Covardia”. O narrador conta um episódio marcante de sua estada no seminário, quando pensou ter presenciado um milagre natalino. A explicação para aquela visão era simples, prosaica até: a suposta asa branca de um anjo roçando a árvore de Natal era uma tira de papel celofane balançada pelo vento; a música celestial não vinha dos anjos, mas sim de uma caixinha de música

10  Em entrevista concedida pelo autor em 11 de abril de 2000 (ver página 239 e seguintes), Cony refere-se várias vezes a *Messa pro Papa Marcello*, apresentado assim: “Eu diria: a chamada reavaliação final de um homem na sua fase terminal. Ele faz uma visita aos valores antigos para ver se tira alguma conclusão. Mas o que me chateia nesse livro é que, para acabar de escrever, eu tenho que, eu próprio, chegar a algumas conclusões a que eu ainda não cheguei.”

Em 15 de fevereiro de 2002, em entrevista a Fabiana Pereira, Cony afirmou: “Assim como a Capitu adulta estava na semente da adolescente, eu também posso dizer que, nesse ponto, o que eu sou hoje estava em forma de semente lá dentro do seminário. Agora, isso é meio paradoxal porque, ao mesmo tempo, eu agrido esse adolescente que foi seminarista e é justamente por essa luta, esse embate entre o que eu fui adolescente no seminário e o que eu sou hoje que não pude chegar ainda a uma conclusão para terminar o *Messa pro Papa Marcello*. O dia em que eu chegar a uma conclusão, a um acordo comigo mesmo, talvez possa terminar esse livro. Essa é a minha grande contradição, ou seja, unir as duas pontas da existência.”

Ir. Oespecialista. <<http://www.oespecialista.com.br/livro/destaque.asp?Destaque=228>>. Acesso em: 13 abr. 2002.

escondida pelo padre Cipriano ao pé da árvore. Sobrou, então, a “vergonha de contar o quase milagre que me deslumbrara, que me fizera tremer os joelhos e o coração”. Porém ele afirma: “o instante de dúvida – mágico e bom – ficou em mim para sempre”.

Muitos anos depois, o narrador continua a montar árvores de Natal. Arranja para ele próprio a desculpa de que faz isso para agradar suas filhas pequenas, sabendo que, no fundo, continua à espera do tal milagre de que se julgou digno na meninice: “eu era puro e procurava ser bom, talvez merecesse um milagre de Natal”. Então conclui: “na lucidez de adulto corrompido, [...] pensando em tudo, olhando a vida em conjunto e sem mágoas, percebo que a culpa foi sempre minha. Culpa de não ter sabido esperar mais um pouco, ou culpa de não ter tido coragem para olhar mais fundo, e inapelavelmente”.¹¹

Olhar mais fundo o quê? A asa do anjo? Ou a fita de celofane e a caixinha de música, cujo conhecimento objetivo impediriam a dedução precipitada, favorável a si mesmo? Ainda seminarista, ele julgou ter sido distinguido com a honra de presenciar um milagre que agora sabe não merecer mais. O que poderia ter evitado a corrupção do adulto? Olhar mais fundo a fé? Ou a falta de fé? Olhar mais fundo a própria inocência ou a condenação à lucidez e à corrupção futuras, única maneira de se tornar adulto? De que culpa se está falando? O que, nesse episódio, o fez pensar em “covardia”? Houve um arrependimento circunstancial ou se trata da culpa que acompanha os preceitos éticos e religiosos?

Está-se falando, aqui, da culpa em sentido genérico, que a filosofia e a psicologia procuram explicar. Esse é um tema central da religiosidade católica e muito importante na obra de Cony, seja sob o viés do

II ☞ CONY, Carlos Heitor. *Posto Seis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. pp. 132-134.

pecado ou da falta moral. Ressalte-se que o conceito de “culpa” (jurídica, moral ou canônica) está ligado aos conceitos de *liberdade, responsabilidade, imputabilidade, remorso, castigo, expiação, penitência, desespero e angústia*. E, ainda, que “a verdadeira culpa é sempre relativa a uma ordem essencial ao homem, a uma ordem que ele pode de facto transgredir, mas à qual não pode fugir. [...] O homem não é livre para pertencer ou não pertencer à ordem que livremente pode transgredir, nem dependem de sua vontade as leis que pode infringir”.¹²

Tudo depende da ordem a que o homem se acha submetido e de sua relação com essa ordem. Tomemos um exemplo ficcional bem mais recente, que acrescenta elementos novos ao tema. Avancemos até 2001, ano da publicação de *O Indigitado*. Este livro foi escrito para figurar numa série intitulada 5 Dedos de Prosa, em que cada autor escolheu um dos dedos da mão como inspiração para uma narrativa. *O Indigitado* tem enredo muito próximo do romance policial e personagens menos densas que as de outros romances, porém interessantes para o tema de que estamos falando.

Para criar o suspense, o texto explora o tema do duplo: um menino a quem falta o dedo indicador é carregado por uma cigana, que em seu lugar deixa outro menino, este com todos os dedos, que vem a ser o narrador-protagonista. O tema central é a busca da identidade, ou a possibilidade da permuta de identidades entre duas pessoas. A partir daquela pista – a falta de um dedo – o narrador tentará descobrir seu “outro”.

O início de *O Indigitado* dialoga ironicamente com o de *Esau e Jacó*, de Machado de Assis. Neste romance, uma cristã (Natividade) sobe uma ladeira, acompanhada por uma amiga, para ler a sorte de seus filhos gê-

12  FIDALGO, António. “Culpa”. In: *Logos Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*. Lisboa: Verbo, 1989. p. 1254.

meos, Pedro e Paulo. Carrega apenas fotos dos meninos. Em *O Indigitado*, duas ciganas descem uma ladeira carregando um bebê e se oferecem para ler a sorte da moça que está à janela com o sobrinho nos braços.

Mais tarde, o narrador, que havia sido deixado na casa dessa moça, tem dúvidas sobre ser ou não um cigano e cogita o que teria acontecido se tivesse vivido segundo as leis dos ciganos. A exclusão sofrida por essas personagens é peculiar na obra de Cony: tanto o indigitado (que teria sido cristão) como o narrador (que teria sido cigano) foram afastados ainda bebês da cultura à qual pertenceriam por laços de sangue. Além disso, quando adultos, nenhum dos dois está ligado a uma classe social definida. Enquanto um deles se incorporou à cultura de um povo desde sempre errante, o outro vive de rendas e tem dinheiro suficiente para sair pelo mundo para tentar compreender aquela troca de identidades.

O encontro do cigano e do cristão acontece depois de longa busca infrutífera: “chegara a ele por acaso, naquilo que comumente podia ser considerado um golpe de sorte, na verdade, o cumprimento de um destino, o dele e o meu, sendo que eu não poderia precisar, nessa embrulhada, quem era eu, quem era ele”.¹³ O narrador volta para o Brasil sem ter revelado a verdade ao outro e sem planos para o futuro. O indigitado, por sua vez, não reconheceu o narrador naquele momento como a pessoa de quem ele precisava para fazer fluir seu destino. Na seqüência, passa a procurá-lo no Brasil. O indigitado pretende completar sua vingança: já havia matado a cigana que trocara os dois bebês e queria eliminar também a moça carioca, sua tia, que cuidava dele e por distração viabilizou a troca. Por uma série de imbróglis, tanto o indigitado como o narrador passam a ser suspeitos desse segundo homicídio.

13 ☞ CONY, Carlos Heitor. *O Indigitado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 100.

Neste caso, a tentativa de enxergar mais claro no meio da embruhada depende da comparação entre duas ordens de valores: a dos ciganos e a dos não-ciganos, os *gadjos*. Sem entrar em pormenores sobre os padrões de comportamento e as crenças ligados à cultura cigana, frisemos o tratamento dado ao tema da culpa. O narrador se pergunta como seria uma vida livre de culpas coletivas a remir: “Vim a saber que os ciganos não têm sentimento de culpa, por isso são livres em qualquer parte. Ao contrário dos judeus, cristãos e muçulmanos, esmagados pelo pecado original, os ciganos não têm culpa coletiva a expiar. As culpas são sempre individuais, intransferíveis, devem ser punidas não pelos outros mas pelas vítimas e seus herdeiros.”¹⁴

Assim como no resto da obra de Cony, neste romance a herança e as relações familiares têm seu peso e seu valor. Mas a hipótese da ausência do pecado original joga luz sobre o tema da liberdade e seus correlatos: responsabilidade, imputabilidade, expiação das faltas. Enquanto em outras obras o tema é tratado com a inevitabilidade da culpa, advinda da sujeição a alguma ordem, aqui o desejo do narrador é de que a tal “ordem perdida” fosse – e ele descobre que é – cigana, errante, libertadora de muitas culpas, libertadora dos remorsos.

De toda forma, aquela era uma “ordem perdida” que podia ser encarada como a ordem à qual o garoto foi subtraído. Pode-se dizer: uma ordem que lhe foi “roubada”. Por isso se pode afirmar que a espécie de exclusão tematizada neste romance é diferente da exclusão que será vista no Capítulo 2 deste trabalho, sofrida por protagonistas que não vivenciam o troca-troca de origens. Basta uma única “ordem perdida”, como está na obra de Albert Camus, para gerar a revolta no homem moderno. Havendo duas possíveis “ordens perdidas” – por ameno que seja o tratamento dado ao tema em *O Indigitado* – a confu-

14  *Idem, ibidem*, p. 175.

são e a embrulhada são duplas, como é duplo o protagonista. Esse aspecto do tratamento dado ao tema lembra a hipótese machadiana de que a história possa ser regida por uma “ordem caprichosa”.

Retornemos ao tema da culpa entendida a partir da cultura judaico-cristã. Ainda que não se possa generalizar tal afirmação, considere-se que são freqüentes os depoimentos de ex-seminaristas dizendo que o sentimento de culpa é uma herança a ser carregada por toda a vida, independentemente de eles se terem tornado ateus ou agnósticos, por exemplo. O ex-seminarista costuma agregar esse elemento a sua autodefinição como sujeito social.

Por outro lado, a expressão *ex-seminarista* provoca a mesma dúvida suscitada por *ex-padre* e *ex-professor*. Até que ponto o *ex-* é verdadeiro? Quando a formação – no caso do seminarista adolescente – ou a atividade profissional são, além de apreendidas, professadas, pode ser impossível abandoná-las completamente. O ex-seminarista Carlos Heitor Cony, logo depois de sua decisão de não ser padre – mais de cinqüenta anos antes de escrever *O Indigitado* – viria a ser o ex-seminarista e jornalista Carlos Heitor Cony.

~ A atividade jornalística e outros legados

Em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, Cony referiu-se a Ernesto Cony Filho, seu pai, como alguém mais sábio e mais puro que o filho. O pai teria sido um jornalista obscuro que ele transformou em personagem – protagonista de *Quase Memória* (1995) – que todas as noites prometia a si mesmo: “Amanhã farei grandes coisas!” Cony afirmou:

este pai natural foi substituído por um pai espiritual, que colocou no pensamento do cão de Quincas Borba, o próprio cão sendo também

Quincas Borba, a frase com que iniciei este discurso e o encerro: a vida não é necessariamente boa nem má. Sendo este o pensamento de um cão cujo dono era um louco, não restou a Machado de Assis, em cuja Casa estamos hoje reunidos, senão a desculpa de que tudo no homem não passa de uma “poeira de idéias”.¹⁵

Considere-se a profunda ironia de Machado de Assis ao dar vida a Quincas Borba, o cão, e ao dar vida e pensamento filosófico a Quincas Borba, o homem. Machado de Assis é o escritor fundamental para a prosa literária brasileira, um intelectual profundamente cético que encontrou na língua portuguesa os modos e formas de expressão mais contundentes para denunciar as fraquezas humanas e sociais. A identificação de Cony, neste caso, dá-se a partir da frase que considera insignificantes as diferenças entre as formas de pensar. “Poeira de idéias” e indefinição entre “boa” ou “má” são índices do relativismo de que se falou acima.

No mesmo discurso, espécie de balanço parcial de sua trajetória, Cony identifica outro pai espiritual, padre Cipriano, citado em diversas crônicas e em *Informação ao Crucificado*. Padre Cipriano foi o professor de latim que incentivou o estudante tímido a falar em público e a escrever. Desde muito pequeno, Cony preferia a escrita, forma mais segura de transmitir suas idéias, à fala, que se tornava motivo de zombaria por sua dificuldade em pronunciar alguns sons. Uma pequena intervenção cirúrgica minimizou o problema mais tarde, quando a palavra escrita já se havia revelado eficiente para a comunicação e a expressão.

Padre Cipriano foi importante, também, enquanto contador de belas histórias e mentor intelectual. Em *Informação ao Crucificado*, ele apa-

15  *Idem. Discurso de Posse na Academia Brasileira de Letras.* p. 10.

rece com esse mesmo nome, que não passou pelo processo pelo qual o seminarista Carlos veio a se chamar João Falcão. Esta personagem escreve em seu diário: “Mais que a meu pai, a ele devo minha formação. Tudo que é bom em mim, este pouco que não satisfaz a ninguém e que me envergonha – devo a ele.” E também: “Posso trilhar os mais absurdos caminhos. Chegar a Papa ou a Anti-Cristo. Terei Pe. Cipriano intacto, num lugar todo especial do coração. Sinto-me bom sabendo que gosto do Pe. Cipriano.”¹⁶

Após a saída do Seminário de São José, o abandono da Faculdade Nacional de Filosofia e cerca de três anos no Centro de Preparação dos Oficiais da Reserva, Cony foi-se direcionando para o jornalismo, no início acompanhando as atividades de seu pai. Em meados dos anos 50, começou a escrever *O Ventre*, romance cujo tema central é a infidelidade. Trata-se de um texto realista, que dialoga de perto com o existencialismo, mas também com Machado de Assis, particularmente com *Dom Casmurro*.¹⁷

Além da gratidão ao padre Cipriano, da dívida intelectual com Machado de Assis, e da relação – além de familiar, profissional – com o jornalista Ernesto Cony Filho, outros homens com quem Cony conviveu por razões profissionais assumiram importância na sua trajetória. Pode-se pensar nesses profissionais enquanto figuras representativas de autoridade, superiores hierárquicos, mas também como colegas e amigos.

Chefes ou patrões, Ênio Silveira, Adolpho Bloch e Juscelino Kubitschek são exemplos de relações profissionais que ultrapassaram esse plano estrito, fazendo surgir amizades duradouras. Com o ex-pre-

16 ☞ *Idem. Informação ao Crucificado*. pp. 78-81.

17 ☞ Análise as relações entre os autores no artigo “Histórias de Subúrbios”. *Cardernos de Literatura Brasileira*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.º 12, pp. 114-130, 2001.

sidente, Cony conviveu nos anos 70, primeiro editando suas memórias, depois redigindo o registro biográfico de seus últimos anos de vida. Do primeiro editor, Ênio Silveira, da Civilização Brasileira, Cony teve o apoio de que necessitava para lançar seu livro de estréia. A Civilização Brasileira editou todos os livros de ficção que Cony publicou na primeira fase de sua obra, nas décadas de 1950 a 70. Ênio Silveira, filiado ao Partido Comunista Brasileiro, deu a sua editora um perfil peculiar: ela privilegiava escritores socialistas e marxistas. Isso possivelmente contribuiu para ampliar a expectativa da esquerda em torno do comprometimento político de Cony.

No final dos anos 60 e nas décadas de 1970 e 80, Cony conciliava a escrita direcionada ao ascendente mercado do livro infanto-juvenil, a adaptação de textos literários clássicos com vistas a esse mesmo público e a atuação como jornalista. Foi dos principais responsáveis pela revista *Manchete* e por outras publicações da Bloch Editores. O proprietário da empresa, Adolpho Bloch, costuma ser lembrado por Cony como alguém que lhe ofereceu emprego no momento mais difícil de sua trajetória profissional, quando outros cargos lhe foram negados por motivos políticos.

Adolpho Bloch foi também o amigo que lhe ofertou a cachorra Mila, a *setter* de pêlos dourados, imortalizada em algumas das crônicas mais conhecidas e mais belas de Cony. Num primeiro momento, ele rejeitou o presente, mas Mila não o abandonou. Ao contrário, escolheu-o para ser seu dono. A circunstância em que Cony venceu sua resistência de mais de vinte anos e voltou a escrever romances – ou “quase-romances”, misturando autobiografia e ficção – tem relação com esse animal de estimação. Mila estava doente e, para fazer-lhe companhia nas madrugadas, Cony escrevia.

Com o tempo, percebeu-se desenvolvendo um texto longo, diferente das crônicas diárias que redigia para a *Folha de S. Paulo* desde

1993. No início, não estava claro, para ele, se sua principal fonte de inspiração era seu pai ou o padre Cipriano, menos ainda se o texto seria predominantemente ficcional ou de memória autobiográfica. Prevaleceu na escrita um acerto de contas com a memória do pai, Ernesto Cony Filho. *Quase Memória* fez grande sucesso já no momento de seu lançamento, em 1995.

O outro lado da moeda mostra Carlos Heitor Cony, o pai. Em muitas crônicas, algumas com feitiço de contos, a personagem principal é um homem de meia-idade, ora casado, ora descasado, que cuida de duas filhas pequenas ou já adolescentes. Vários desses textos estão reunidos no volume intitulado *Quinze Anos*, publicado na década de 1960. Os textos falam da tentativa de superação do conflito de gerações. O tom oscila entre o humor e o lirismo. O pai-narrador é cúmplice de travessuras, mas também se vê obrigado a justificar suas ações e a reconhecer, no texto, as fragilidades que disfarça na frente das garotas.

Antes disso, a experiência de pai inspirou a criação das personagens de um romance ambientado na Ilha do Governador, denominado *Tijolo de Segurança*, cujo enredo não é autobiográfico. *Tijolo de Segurança* narra a divisão de personalidade de um homem, resultando no assassinato gratuito de um marginal. Nessa história, espécie de *roman à clef* no que diz respeito aos nomes, o pai atormentado se chama Cláudio e suas filhas, Renata e Valéria. As filhas de Cony chamam-se Regina (Celi) e (Maria) Verônica. Em algumas crônicas de *Quinze Anos*, Regina Celi é nomeada; em outras, aparecem os nomes fictícios Renata e Cristina. O filho çaçula, André, com quem Cony conviveu menos, é mencionado eventualmente em crônicas recentes.

A coletânea *Posto Seis* (1965) tem sessões dedicadas a duas temáticas diferentes: Primeira Parte, “Crônicas”; Segunda Parte, “Política, ainda”. Dos volumes de crônicas mais recentes, *Os Anos mais Antigos do Passado* (1998) e *O Harém das Bananeiras* (1999) também priorizam os

textos não-políticos, enquanto *O Presidente que Sabia Javanês* reúne crônicas de Cony e charges de Angeli publicadas entre 1994 e 2000, enfocando o período de governo de Fernando Henrique Cardoso, do início até a data de publicação.¹⁸

O jornalista Cony fala com frequência sobre sua profissão, cuja essência é levar informação a um grande número de pessoas. Por outro lado, um de seus bordões – na ficção, inclusive – diz que a alegria é privilégio das pessoas mal informadas. Bem informados e angustiados, os protagonistas dos textos ficcionais de Cony confirmam essa visão pessimista. Ernesto Cony Filho, de *Quase Memória*, é o único protagonista mal informado, portanto feliz, ao preço de alguma ingenuidade e de uma enorme esperança no futuro. Ele representa, dentre outras coisas, o jornalismo carioca anterior à época da profissionalização das redações.

Cony é frequentemente convidado a falar para platéias distintas, muitas vezes formadas por estudantes da área de comunicação social. O papel da imprensa é tema constante em suas palestras. Uma de suas crônicas leva o título jocoso de “O papel da Imprensa” e trata da utilidade do papel-jornal nos rituais de higiene de suas cadelas. Em crônica de 14 de fevereiro de 2001, Cony reconhece o valor dos colegas jornalistas que priorizam a divulgação de experiências bem-sucedidas de valorização da cidadania. Nesse texto, ele se declara envergonhado por ter assumido como obrigação a crítica às autoridades, deixando de lado o registro do “bem que diversas formiguinhas fazem pelo ser humano em sua fragilidade”. Ao contrário dele, alguns de seus colegas de profissão – Gilberto Dimenstein e Márcio Moreira Alves são nomeados – “acreditam no homem, no Brasil” e “optaram por um jornalis-

18  CONY, Carlos Heitor & ANGELI. *O Presidente que Sabia Javanês*. São Paulo: Boitempo, 2000.

mo mais útil”.¹⁹ O jornalista cético não desmerece aqueles que são movidos pelo otimismo.

O papel é certamente útil, a imprensa pode ser útil. A palavra, escrita ou falada, é instrumento para noticiar, para comunicar experiência e reflexão, para expressar a má consciência, para denunciar a revolta e para exigir providências. A palavra é a profissão de Carlos Heitor Cony.

~ Um anarquista versátil

Como aconteceu para o protagonista de *Informação ao Crucificado*, a crise de fé de Carlos Heitor Cony coincidiu na linha do tempo com o início da Guerra Fria. Nesse período, evidenciou-se a divisão ideológica entre direita e esquerda. O posicionamento político passou a ser quase uma obrigação entre os intelectuais. Na medida em que não se admitiam atitudes apolíticas, a neutralidade passou a ser condenada, alimentando formas diversas de patrulhamento ideológico. No Brasil, o início dos anos 60 foi marcado pela instabilidade política que sucedeu à renúncia de Jânio Quadros, levando ao acirramento da polaridade direita-esquerda durante o mandato de João Goulart. O golpe de 31 de março de 1964 conduziu ao longo período de ditadura militar.

Em ficção, Cony só viria a tematizar diretamente a questão política em 1967, no romance *Pessach: A Travessia*. Nos seus sete primeiros romances, pode-se identificar um perfil de protagonista que se repete (assunto do Capítulo 2 deste trabalho), cujo raio de ação não inclui atividades político-partidárias. Em *Matéria de Memória*, de 1962, o envolvimento político assumiu relativa importância na caracterização de um dos personagens, João (não confundir com o protagonista de

19 ☞ *Idem*. “Prêmio de Jornalismo”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 fev. 2001.

Informação ao Crucificado), filiado ao Partido Comunista e pouco convicto de sua opção.

Nesses romances, Cony coloca em primeiro plano a contestação dos valores burgueses e da família como instituição. O prefácio dele próprio ao livro de crônicas *O Ato e o Fato*, de 1964, revela *a posteriori* a feição programática dessa atitude:

Sou, em substância, um escritor que pretende uma obra literária, programada inicialmente para dez romances, seis dos quais já estão impressos ou reimpressos. [...] em todos os meus livros será encontrada não uma mensagem – que repilo a palavra e o conceito de mensagem – mas uma idéia central em torno da qual aglutino outras idéias.

[...] a família, célula da sociedade, é hoje um instituto falido. Precisa de uma reforma substancial e corajosa. [...] ou o sujeito é um desajustado na sociedade porque ajustou-se demasiado à família; ou é um ajustado dentro da sociedade à custa de um profundo desajustamento na célula original. Isso sem falar na variação muito freqüente de ambas as vertentes: os numerosos casos em que o indivíduo consegue desajustar-se na família e na sociedade ao mesmo tempo.²⁰

Antes da escrita das crônicas de *O Ato e o Fato*, Cony era conhecido como romancista várias vezes premiado e freqüentava as listas dos mais vendidos. Sua trajetória foi alterada pelos desdobramentos do golpe militar de 31 de março. Os textos foram publicados originalmente no *Correio da Manhã*, jornal carioca que ocupou lugar de destaque na oposição ao golpe. Até pouco tempo antes, Cony criticava du-

20  *Idem*. *O Ato e o Fato*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. pp. XVII – XVIII.

ramente o governo de João Goulart. Nesse momento, tornou-se opositor intransigente dos militares no poder. Nos primeiros dias de abril, outras vozes se calaram e Cony continuou falando, mostrando sua indignação pela supressão do estado de direito. Reunidas em livro que foi editado pela Civilização Brasileira ainda no calor da hora, essas crônicas logo se tornariam um marco da resistência à “quartelada de 1.º de abril”, um libelo de acusação que nomeava marechais e generais, jornalistas e políticos de vários partidos.

O papel de referência nacional, voz número um do jornalismo diário contra o golpe militar, não se harmonizava com o individualismo reivindicado pelo autor. Além do que, em momentos de acirramento ideológico, a palavra pública – sobretudo a que aparece na imprensa diária – tende a ser interpretada ao sabor das expectativas represadas dos leitores. Depois da publicação de *O Ato e o Fato*, ficou difícil, tanto para o público como para Cony, distinguir o escritor agressivamente individualista, criador de personagens atentos unicamente a suas questões existenciais, do cronista engajado a ponto de se tornar símbolo de resistência. Leia-se o depoimento do romancista Cristovão Tezza, nascido em 1952, ao resenhar a edição revista de *O Ventre*:

Li *O Ventre*, de Carlos Heitor Cony, aos meus 13 ou 14 anos, sentindo as delícias secretas da transgressão: ali se encontravam blasfêmia, revolta e, naqueles tempos castos, uma vaga pornografia. Desde então – e muitos da minha geração dirão o mesmo – Cony passou a ser uma referência dupla, a do jornalista militante e a do romancista agressivamente contemporâneo, falando direto ao seu leitor daquilo que naquele momento nos assombrava.²¹

21 ☞ TEZZA, Cristovão. “Sem Sotaque, sem Mito e sem Exotismos”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 mai. 1998. Mais!, p. 10.

Essa dualidade vive nos textos, assim como o embate entre ceticismo e compromisso.

Cony demitiu-se do *Correio da Manhã* em 1965, foi preso diversas vezes e processado pelos textos publicados. *Pessach: A Travessia*, tematizando a pressão exercida sobre os intelectuais para que se engajassem, contribuiu para vincular ainda mais o nome de Cony à temática política. Esse livro, escrito e publicado antes do recrudescimento do regime militar (*Pessach* saiu em 1967, o AI-5 foi editado em 1968), retrata um momento de mobilização de forças. O panorama conturbado não era exclusivo do cenário nacional. Passagens do romance abordam com detalhes a divisão das forças políticas no contexto internacional. Alfredo Bosi refere-se a *Pessach: A Travessia* como “romance político em sentido lato”.²²

Esse panorama é filtrado, em *Pessach*, pela consciência de Paulo Simões, escritor em crise pessoal. Ele está completando quarenta anos de idade e se divide entre criar livremente sua literatura e atender encomendas de seu editor. Assediado por um amigo para participar ativamente da oposição ao regime militar, ele fica indeciso e acaba se envolvendo meio ao acaso em uma experiência traumática. Junto aos militantes de uma organização que preparava um ataque guerrilheiro na fronteira do Rio Grande do Sul, Paulo Simões conhece a sordidez e o despreparo de alguns dos seus membros. O final do romance é trágico: ele é o único sobrevivente de uma emboscada viabilizada por um racha ocorrido dentro da organização.

Pessach: A Travessia repercutiu mal tanto junto à esquerda quanto junto à direita. A esquerda sentiu-se desnudada, denunciada, e parte da direita criticou o final ambíguo. Na última cena, Paulo Simões ain-

22  BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 421.

da está no local da emboscada e não se sabe que atitude tomará depois, nem de que maneira os fatos repercutirão em sua consciência, reconduzindo-o para a vida anódina que levava ou suscitando mudanças significativas.

Para a direita, Cony continuava a ser um opositor de peso, pela virulência das crônicas do *Correio da Manhã*, consagradas pela opinião pública num momento estratégico do processo de transição da democracia para a ditadura. Em novembro de 1964, Cony escreveu a crônica “Compromisso e Alienação”, recolhida na coletânea *Posto Seis*, onde declarou:

O que ficou em jogo – e continua em jogo, mas de forma já desmascarada – foi a dignidade da pessoa humana, das instituições civilizadas. Como homem, como escritor, não podia ficar alienado aos descabros de abril e meses seguintes. Não me violentei. Não fiz política. Fiz o que sempre pretendi fazer: dei o meu testemunho.

[...] Ênio Silveira [...] definiu-me perfeitamente ao classificar-me de “lobo solitário, de feroz individualismo”. Sou assim, fui assim e continuarei assim: não darei ao fato político o direito de me modificar.²³

Em 1967, ano da publicação de *Pessach: A Travessia*, Cony retomou em outro texto a argumentação de que os posicionamentos políticos de intelectuais considerados combativos em suas épocas só se tornaram marcantes em suas biografias por força das circunstâncias. O livro em questão, organizado por Cony, aborda a produção cinematográfica de Charles Chaplin e a certa altura cita o romancista francês Émile Zola. Antes de serem posições de combate, as atuações de Chaplin e de Zola,

23 ☞ CONY, Carlos Heitor. *Posto Seis*. pp. 211-212.

segundo Cony, teriam sido manifestações espontâneas de individualismo. Embora em nenhum momento Cony se refira a sua experiência pessoal, o texto pode ser lido como uma justificativa para seu esforço – explicitado nas crônicas reunidas em *Posto Seis* – de deixar para trás o cronista de *O Ato e o Fato* e voltar a ser, antes de tudo, o romancista.

Segundo Cony, a atuação de Zola no caso Dreyfus teria paralelo com a realização do filme “O Grande Ditador”, por Chaplin, em 1940. O caso Dreyfus, marco do intelectual engajado, é conhecido também como “J'accuse!”, título atribuído por Zola à carta-protesto publicada na imprensa francesa em 1898, em defesa de um militar que havia sido incriminado injustamente, por conta de questões políticas. Segundo Cony, Zola atuou no caso Dreyfus na defesa de um inocente, depois teria voltado a ser “o Zola de sempre, encravado em seu individualismo”. Chaplin, por sua vez, dando voz a Carlitos, “falou por todos numa hora em que o medo e a prudência consentiam que as bestas-feras do nazismo se enchessem de gás e de crimes”. Ainda segundo Cony, os filmes seguintes de Chaplin não viriam a aprofundar o engajamento, ao contrário do que haviam previsto alguns analistas de sua trajetória cinematográfica, interessados em elevá-lo à condição de porta-voz de um discurso “a serviço de” alguma causa.

Em ambos os exemplos teria ocorrido algo que Cony interpretou como “uma gloriosa rotina na vida de alguns artistas e pensadores que interrompem a cômoda posição de intelectuais e entram numa luta específica, levados por motivações específicas”. Carlitos, *alter ego* de Chaplin em “O Grande Ditador”, teria falado para conservar o direito de falar: “Como todo individualista, Carlitos julga-se num caminho certo, porque cético e honesto.”²⁴

24  *Idem*, org. *Chaplin* (ensaio/antologia). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 5

Em seu ensaio, Cony afasta a idéia de um “Carlitos santo”, porque há o “Carlitos sádico”; repele a idéia de um “Carlitos monstro”, porque a mesma personagem é capaz de arriscar a vida para educar um garoto apanhado na lata do lixo; nega a hipótese do “Carlitos agitador social”, porque em vários filmes Carlitos se alia à polícia. Cony vê no personagem de Chaplin uma “anárquica insurreição contra todos os princípios sociais”.²⁵

Essa identificação entre Cony e o criador de Carlitos surgiu na década de 1950, ou antes disso. É interessante observar sua permanência em obras posteriores. Em *O Ventre*, o protagonista se vê obrigado a atuar no papel de pai de um garoto que não é seu filho; em *Pilatos*, o personagem central é um vagabundo, um indigente que circula por albergues e cadeias. De seu não-lugar social, ele passa por uma bizarra série de experiências que denunciam de forma cômica e patética as injustiças sociais, as arbitrariedades dos detentores do poder, a falta de valores morais, a miséria, a exploração do trabalho, além da falta de senso crítico e estético. O personagem de *Pilatos*, como Carlitos, é capaz de “uma anárquica insurreição contra todos os princípios sociais”. O humor de Cony, porém, é de tom mais sarcástico que o de Charles Chaplin.

O individualismo e o combate ao pensamento totalitário seguem sendo motes da participação de Cony na atividade jornalística e literária. Ao lado disso, perdura a má consciência típica do intelectual contemporâneo. Aos 74 anos, tomando posse na ABL, ele acrescentaria os seguintes elementos:

Não tenho disciplina mental para ser de esquerda, nem firmeza monolítica para ser de direita. Tampouco me sinto confortável na imobilidade tática, muitas vezes oportunista, do centro.

25 ☞ *Idem, ibidem*, p. 132.

Encontro em Eça de Queiroz, em suas *Notas Contemporâneas*, as palavras que poderiam me definir ideologicamente.

“A presença angustiada das misérias humanas, tanto velho sem lar, tanta criança sem pão, a incapacidade da Monarquia e da República, da Ditadura e da Democracia para realizar a única obra urgente do mundo, a casa para todos, o pão para todos, lentamente me tem tornado um vago anarquista, um anarquista entristecido, humilde e inofensivo.”²⁶

Pode-se contrapor o caráter quase elegíaco da afirmação de Eça de Queiroz à virulência do cronista Cony dos anos 60, retomada, com alguma moderação, nas crônicas políticas sobre o período de governo de Fernando Henrique Cardoso. Ambos os tons têm lugar cativo na expressão do cronista carioca. Nas crônicas políticas, predomina o ímpeto contestador; nas crônicas mais líricas, sobretudo naquelas de viés memorialístico, há lugar para a melancolia.

A escolha desse texto de Eça de Queiroz para compor o balanço de sua longa trajetória literária mostra que Cony não é infenso à cobrança de seus leitores – anônimos, críticos literários ou acadêmicos – quanto a uma definição ideológica. Ele não se nega a falar sobre isso, porque reconhece as exigências de seu tempo e lugar. Deixa de lado, no balanço, a virulência do cronista, e fala sobre preferências ideológicas no tom em que se expressa o memorialista melancólico (seja Eça de Queiroz, seja Cony).

Mas o que caracterizaria um “vago anarquista” hoje? A palavra *anarquismo*, empregada no último ano do século XX, assume conotação diferente daquela que tinha mais de cem anos antes. O texto de Eça de Queiroz citado por Cony, intitulado “A Rainha”, foi publi-

26  *Idem. Discurso de Posse na Academia Brasileira de Letras*. p. 10.

cado originalmente em 1889, momento áureo do anarquismo enquanto movimento revolucionário. Era relativamente recente, então, o rompimento entre marxistas e anarquistas, selado com a expulsão de Bakunin e de seus seguidores da I Internacional Socialista (1872). Seguiram-se a Revolução Russa (1917) e a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), episódios históricos em que o anarquismo teve grande força política. Progressivamente, o próprio conceito de *anarquismo* passou a ser mais vago e o “vago anarquismo”, por extensão, algo ainda mais indeterminado.

Mais indeterminado, por exemplo, que o “anarquismo construtivo” de outro intelectual brasileiro bastante polêmico, o sociólogo Gilberto Freyre. Em 1976, aos 76 anos de idade, depois de ter sido considerado comunista num período em que combateu o nazi-fascismo, em seguida conservador e reacionário, por ter apoiado o golpe de 64, Gilberto Freyre se autodefiniu como um “anarquista construtivo, dispensando as bombas e os atentados”.²⁷

O texto de Eça, como o de Cony, não era propriamente uma definição política. Logo depois do trecho citado por Cony, Eça escreve que ele não se julgava um bom cortesão perante a rainha que governava Portugal: “Anarquismo, mesmo vago; tristeza, mesmo filosófica; idealização, mesmo escondida – não compõem um bom cortesão.”²⁸ Tanto Eça como Cony conotaram a expressão “vago anarquista” com ironia – que não elimina a melancolia – e nenhum dos dois se ateu à contextualização histórica. Estas observações visam a esboçar o horizonte de expectativa dos leitores ou ouvintes contemporâneos de cada um dos textos.

27 ☞ In: FARIA, José de Assis. “Gilberto Freyre, um Anarquista Construtivo”. *Brasil Rotário*, pp. 16-20, out. 2000.

28 ☞ QUEIROZ, Eça de. “A Rainha”. In: _____. *Notas Contemporâneas. Obras*, Porto: Lello & Irmão, 1966. v. II, p. 1615.

Em crônica na qual comenta esse seu discurso (de posse na ABL), Cony joga dúvidas também sobre o anarquismo, capaz de gerar “a caricatura do cara que joga bombas nas creches, tenta enforcar o último rei com as tripas do último papa”. Termina afirmando: “Fico na minha: o teto e o pão para todos, seja lá como for, desde que com liberdade para ser do contra ou a favor.”²⁹

O aspecto construtivo está presente em outros textos. Na crônica publicada na virada do milênio (31/12/2000), Cony afirma que o sentido da existência poderá ser atribuído no futuro, mas fica na dependência da mais difícil e desafiadora tarefa, ou seja, eliminar a dor e a miséria do mundo: “passado que só terá sentido se realmente a humanidade vencer o desafio da dor e da miséria. [...] Se chegarmos a esse dia, teremos justificado nossa condição humana, e seremos dignos de uma memória abençoada.”³⁰

Entenda-se, então, o vago anarquista do terceiro milênio como o humanista que anseia por justiça social e desconfia da capacidade do Estado para promovê-la. Às vezes — é o caso de Cony — ele colocará sua palavra a serviço da máxima “*si hay gobierno, soy contra*”, frase anedótica atribuída no Brasil aos imigrantes anarquistas. Se a peculiaridade do anarquismo de Gilberto Freyre era o pacifismo, um dos traços característicos do anarquismo de Cony, o cronista, é o discurso “do contra”.

Esse “contra” ganha força por sua constante atualização e pela argumentação solidamente embasada no conhecimento dos movimentos da História. Acreditar sem reservas em causas e promessas, apontar caminhos para o futuro, principalmente no campo político, é algo que Cony não faz nem almeja fazer em seus textos de opinião. Por outro lado, depois de se concretizarem, os fatos têm e fazem História. Avaliar e

29  CONY, Carlos Heitor. “O Teto e o Pão”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 jun. 2000.

30  *Idem*. “Fim de Século”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 31 dez. 2000.

comparar fatos recentes à luz de episódios do passado, denunciar e apontar fraturas, cobrar empenho e determinação dos homens que estão no poder são para ele movimentos naturais, espontâneos.

Na crônica “O Vento da História” (de *Os Anos mais Antigos do Passado*), Cony fala de sua vontade de neutralidade, que julga ser preferível à mudança de opinião ao sabor do momento. Ele condena aqueles que se aproveitaram dos ventos soprando a favor da esquerda, no início dos 60, para se tornarem funcionários públicos. Depois do golpe, esses funcionários ficaram em situação delicada. Dentre eles, alguns mantiveram sua opinião e acabaram no exílio ou na cadeia. Houve, porém, os “calhordas mais ostensivos”, que “tiveram cara e coragem para colocarem suas velas a favor dos novos ventos que sopravam”. Escreve Cony: “naquele tempo, quem não era de uma ou outra banda simplesmente não existia. Até hoje continuo não existindo. [...] Navegador solitário, vou aonde posso ir com meu próprio remo. Vejo passar enormes veleiros numa e noutra direção, com suas velas bojudas, infladas pelo sopro da História. Como aquele personagem de Gorki, eu me aborreço em voz alta, e me divirto em silêncio”.³¹

Resistindo a tirar proveito de ventos que o impeliriam para um ou outro posicionamento ideológico, o cronista exterioriza seu fastio sem deixar de se distrair observando a volubilidade alheia. A desfaçatez do cronista reflete sua resistência às cobranças, sobretudo quando feitas por interlocutores que têm “telhado de vidro”.

A seleção de crônicas não traz referência à data de publicação desse texto em jornal. De toda forma, a autodefinição de Cony como livre-pensador é reiterada ao longo do tempo. Repete-se, igualmente, a visão do fato político como matéria jornalística que fornece subsídios para o ganha-pão do cronista. No plano pessoal, entretanto, a impor-

31 ☞ *Idem. Os Anos mais Antigos do Passado*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 158.

tância dos episódios cotidianos do cenário político é pequena, para ele, se comparada à gravidade das questões sociais e existenciais.³²

Uma obra vasta: aspectos de sua recepção

A escolha da obra ficcional de Carlos Heitor Cony para este trabalho partiu da constatação de sua importância no panorama da literatura brasileira dos últimos quarenta anos. Por si mesmos, os romances escritos pelo autor nos anos 50, 60 e início dos 70 constituem um conjunto importante para a ficção brasileira contemporânea, merecedor de maior atenção do que vem recebendo da crítica acadêmica. A retomada da ficção, nos anos 90, ampliou a necessidade de buscar o espaço e as categorias adequadas para a inserção do conjunto dessa obra na história da literatura brasileira. Este trabalho pretende colaborar com a investigação desse lugar e dessas categorias.

Existem também pontos em comum entre personagens de livros diferentes, da primeira e da segunda fase. As repetições, inclusive de nomes próprios, multiplicam-se quando passamos a considerar também os contos e crônicas de ambos os períodos e os textos publicados nos anos 70 e 80. Há mais continuidade do que ruptura, portanto.

A controvérsia em torno do nome de Cony, como ficou dito, não começou com as crônicas do *Correio da Manhã*. O romancista cético de *O Ventre*, revelação literária do final dos anos 50, antecedeu o jornalista combativo celebrizado pelas crônicas publicadas naquele jornal no período imediatamente posterior ao golpe de 64. Na seqüência, depois

32  “Eu não gosto da política. Ela é, digamos assim, um subproduto do meu problema existencial. Eu nunca perdi um minuto do meu dia, do meu tempo, da minha reflexão pensando em problemas políticos. Problema social, sim. Problema existencial, sim. Mas problema político, não.” Entrevista de 11 de abril de 2000.

de outros livros, Cony escreveria *Pessach: A Travessia e Pilatos*, seus romances mais polêmicos. Sua visão da natureza humana vinha sendo considerada chocante desde o livro de estréia.

O *Ventre* denuncia a sordidez das relações familiares. No final, o protagonista assume a responsabilidade de criar um menino, filho da mulher que ele sempre amou, a qual, depois de se casar com o meio-irmão do protagonista, engravidou de um terceiro homem. Assim, o menino de quem ele passa a cuidar não é seu filho, nem sobrinho, é o “fruto errado de um ventre errado”, “o resto com quem é necessário conviver”. A linguagem do romance foi considerada excessivamente forte. Os temas, também fortes, reapareceriam em outros livros publicados por Cony nos anos 60: adultério, homossexualismo e incesto, por exemplo.

O *Ventre* não obteve o prêmio Manuel Antônio de Almeida – oferecido pela prefeitura do Distrito Federal – no concurso de 1956. As justificativas elencadas para atribuir o prêmio a outro livro provocaram em Cony irritação e estímulo para novas empreitadas. A comissão avaliadora, composta por Austregésilo de Athayde, Manuel Bandeira e Celso Kelly, reconheceu a superioridade literária de *O Ventre*, mas alegou a impossibilidade de conceder-lhe o prêmio, por razões de ordem moral.

A publicação desse livro pela Civilização Brasileira, dois anos depois do concurso, deveu-se à persistência do editor, rebatendo um parecer que condicionava sua publicação à reescrita de quase todo o texto. Cony revisou alguns detalhes que comprometiam a verossimilhança, mas se recusou a fazer alterações profundas. Contou, então, com a convicção de Ênio Silveira, que confiava no sucesso do estreante. Cony escreveu a ele, nessa época: “Creio que o senhor se arrisca demasiadamente em publicar um livro de tão poucas possibilidades – embora o livro não seja mau, pelo contrário. Falta-lhe, porém, adequação. É, por isso, um livro falso e mau. Um soco no ar na impossibili-

dade de atingir a Deus com o cuspo que pode na volta cair em nossa cara.”³³ A publicidade para o lançamento de *O Ventre* apostou no viés atrativo dos seguintes *slogans*: “Um romance que chocará a muitos, mas que impressionará a todos.”; “Um libelo contra a mulher!”³⁴

A grande aceitação do romance, por uma parcela da crítica e pelo público, incentivou a publicação de outros livros. Dois deles alcançaram a premiação máxima naquele mesmo concurso. O nome do prêmio – Manuel Antônio de Almeida – coloca em evidência o escritor brasileiro com quem Carlos Heitor Cony afirma identificar-se mais profundamente. Inconformado com a censura a *O Ventre*, o autor escreveu *A Verdade de Cada Dia* em nove dias, justamente para concorrer à edição seguinte do mesmo prêmio. Laureado em 1957, *A Verdade de Cada Dia* foi publicado pela Civilização Brasileira em 1959; *Tijolo de Segurança*, premiado na edição de 1958 do mesmo concurso, sairia em 1960.³⁵

O ano de 1960 marcou, também, a entrada de Cony no *Correio da Manhã*. A atividade eventual, substituindo o pai em suas ausências como jornalista do *Jornal do Brasil*, iniciada em 1947, passava agora a ser profissão. Cony tinha 34 anos e três romances publicados. Sua produção ficcional continuaria intensa por mais algum tempo: os oito primeiros romances foram publicados num período de menos de nove anos. Cinco deles antecederam os episódios relacionados ao golpe de 64, que tornaram Cony, a um tempo, conhecido do grande público e perseguido pelos defensores do novo regime. A atividade de cronista iniciou-se em 1962, quando seu nome já aparecia nas listas dos mais vendidos autores de ficção.

33  CONY, Carlos Heitor. Carta a Ênio Silveira. Rio de Janeiro, 21 out. 1957. (Arquivo do autor).

34  Obtive parte dessas informações consultando o arquivo particular de Carlos Heitor Cony.

35  HOUAISS, Antonio. *Do Ventre à Verdade de Cada Dia*. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, mar. 1960.

Em 1974, dezesseis anos depois do lançamento de *O Ventre*, os originais de *Pilatos* foram os últimos a serem entregues à mesma editora e ao mesmo editor, depois dos anteriormente citados *O Ventre*, *A Verdade de Cada Dia*, *Tijolo de Segurança*, *Informação ao Crucificado*, *Pessach: A Travessia*, e ainda de *Matéria de Memória* (1962), *Antes, o Verão* (1964) e *Balé Branco* (1966). Segundo Cony, Ênio Silveira teria sofrido pressões do Partido Comunista Brasileiro tanto por publicar *Pessach: A Travessia* como pela publicação de *Pilatos*.³⁶ A Civilização Brasileira detém os direitos de publicação de alguns livros de crônicas e de contos, mas, a partir de meados dos anos 90, todos os romances, novos e antigos, tiveram seus direitos de publicação cedidos à Companhia das Letras.

Pilatos, que o autor considera seu melhor romance, anunciava uma despedida da ficção logo na epígrafe, extraída do “Samba Erudito”, de Paulo Vanzolini: “E assim me rendi ante a força dos fatos:/ lavei as minhas mãos como Pôncio Pilatos.” Cony realmente se afastou por mais de vinte anos de um certo cenário literário. Não que tivesse parado de escrever. Passou a dedicar-se preferencialmente ao jornalismo, assinou matérias de cunho ensaístico, publicou literatura infanto-juvenil e contos de humor, adaptou clássicos da literatura universal. O trabalho conjunto com Juscelino Kubitschek, para a edição do texto das memórias do ex-presidente, começou no final dos anos 60 e estendeu-se até 1976.

36 ☞ “Pouco antes de morrer, o Ênio Silveira falou desse conto. Ele tinha lido o *Quase Memória*. Tinha ficado chateado comigo porque o livro saiu pela Companhia das Letras e não pela Civilização Brasileira. Na época ele era empregado da companhia da qual ele havia sido dono. Depois ele leu, gostou muito mas disse: ‘Não é o teu melhor livro, não. *O Ventre* é melhor do que o *Quase Memória*. Agora, a melhor coisa que você escreveu foi “Sobre Todas as Coisas”.’ Do *Pilatos* ele não gostou. Publicou contra a vontade, muito pressionado pelo Partido Comunista. Ele era do Partido. Tanto por *Travessia* quanto por *Pilatos*, que foram livros quase seguidos, ele foi muito criticado.” Entrevista de 11 de abril de 2000.

Cony começou a trabalhar para o grupo Bloch em 1968. O carro-chefe da editora, nos anos 70, era a revista *Manchete*. Nessa época, uma publicidade interna da revista invocava o prestígio de sua carreira literária para valorizar o trabalho do jornalista: “Com a maestria do autor de romances famosos. [...] Muitas vezes, contando detalhes da personalidade psicótica de um marginal, as reações humanas de um presidente da República.”

O aspecto ensaístico de algumas reportagens resultou na publicação de *O Caso Lou: Assim É se Lhe Parece* (1975), romance-reportagem sobre um crime que movimentou a crônica policial da época. Em 1981, foi editado o livro-reportagem *Nos Passos de João de Deus*, pela Bloch Editores. Antes de afastar-se com *Pilatos*, Cony já havia publicado um ensaio biográfico sobre Getúlio Vargas, igualmente nascido nas páginas de *Manchete* (*Quem Matou Vargas?*, 1972). Em 1982, *JK: Memorial do Exílio*, totalmente redigido por Cony, completou a série das memórias de Juscelino Kubitschek, interrompida seis anos antes em virtude da morte do ex-presidente num acidente automobilístico. A suspeita de que esse acidente tenha sido um homicídio com razões políticas – a mesma suspeita pesa sobre as mortes de João Goulart e Carlos Lacerda – é tema de *O Beijo da Morte*, livro que mistura reportagem, depoimento e ficção, escrito por Cony em parceria com a jornalista Anna Lee.³⁷

Cony também adaptou textos clássicos para as Edições de Ouro, experiência que o conduziria em seguida à autoria de obras infanto-juvenis. Ambas as atividades ainda são executadas por ele. Muitos desses livros – tanto os adaptados como os originais – foram trabalhos de equipe. Os temas às vezes são propostos pelas editoras para atender

37  CONY, Carlos Heitor & LEE, Anna. *O Beijo da Morte*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

às necessidades de um segmento específico do mercado editorial, composto por estudantes do ensino fundamental e médio. Nos textos originais reaparecem, com menor grau de tensão, temas recorrentes dos romances, como a disputa entre irmãos e a definição da opção sexual na adolescência (*O Irmão Que Tu Me Deste*), o adultério (*Rosa, Vegetal de Sangue*) e os preconceitos que tendem a isolar as pessoas (*Uma História de Amor*,³⁸ *A Gorda e a Volta por cima*; *Luciana Saudade*; *Marina, Marina*³⁹).

Além de cronista, Cony já foi redator, editorialista e editor. Se *imprensa* é vocábulo adequado para falar de seu preferencial espaço de atuação durante um longo período, convém recorrer à palavra *mídia* para dar conta de outros campos. Ele mantém colaboração regular, como cronista ou debatedor, em jornais e revistas (*Folha de S. Paulo* e outros periódicos que reproduzem a mesma crônica, *República*) e no rádio. Participa do programa diário “Liberdade de Expressão”, da Rádio CBN, comandado por Heródoto Barbeiro, no qual discute assuntos variados com o jornalista Artur Xexéo. Também com esse colega de profissão, além da atriz Fernanda Montenegro, Cony participou da série de debates “De Conversa em Conversa” (2000), exibida pelo Canal Brasil (NET).

A variedade de campos de atuação também encontra precedentes na primeira fase da obra. Em 1965, Cony concebeu e escreveu parte da telenovela “Comédia Carioca”, para a TV Rio, e só não continuou esse trabalho porque a Secretaria de Segurança condicionou a continuidade da novela à substituição de seu polêmico autor. Às pressas, a emissora contratou Oduvaldo Vianna para terminá-la.

Ainda na década de 1960, Cony escreveu um roteiro cinematográfico a pedido de Vera Fischer e de Perry Salles. O filme chamou-se

38 ☞ Segundo Carlos Heitor Cony, *Uma História de Amor* é seu livro mais vendido.

39 ☞ Atualmente, os direitos autorais de *Marina, Marina* pertencem a Sulema Mendes, que fazia parte da equipe da Edições de Ouro e ajudou a desenvolver o texto.

“Intimidade” e do roteiro originou-se *Vera Verão*, livro publicado na série Edijovem, da Ediouro. Nos anos 80, Cony dirigiu o núcleo de teledramaturgia da TV Manchete, tendo atuado nos projetos de “Dona Beja”, “A Marquesa de Santos” e “Kananga do Japão”.

Em 1976, ele escreveu o roteiro de “Paranóia”, filme que foi dirigido por Antonio Calmon. Esse roteiro foi reescrito sob a forma de “cine-romance” e publicado no mesmo ano, com o título *A Noite do Massacre*.

Ainda que o afastamento da ficção não tenha sido total entre 1974 e 1995, ele certamente colaborou para a redução do interesse da crítica especializada pelos romances da primeira fase. A rotina de publicar um romance por ano, mantida quase sem exceção de 1958 a 1967, foi alterada logo depois da publicação de *Pessach: A Travessia*. De 1967 a 1974, Cony ficou sete anos sem publicar romances, como que se preparando para outros 21 anos de ausência. *Pilatos* foi anunciado como definitiva despedida da literatura.

Em 1977, crônicas dos anos 60 foram republicadas lado a lado com textos mais recentes. As publicações, em formato de bolso e papel jornal, distribuídas em bancas de jornal pela Editora Cedibra (uma divisão da Civilização Brasileira), caracterizam muito bem o espírito iconoclasta que sobrevivia à censura na década de 1970, a começar pelos títulos: *O Abominável Umbigo do Curador de Resíduos* e *Autobiografia Precoce da Empada-Que-Matou-o-Guarda*. Vários textos desses volumes haviam aparecido em *Posto Seis*, que reuniu, em 1965, material publicado anteriormente na imprensa. Outros escritos dessas coletâneas de 1977 reapareceram, no final dos anos 90 e início do século XXI, nas páginas da *Folha de S. Paulo*. É certo que foram produzidos nas décadas de 1960 e 70, mas não foi possível precisar a data original de cada um deles.

A ênfase no humor e no deboche foram destacados no prefácio de José Louzeiro à *Autobiografia Precoce da Empada-Que-Matou-o-Guarda*:

Quando Carlos Heitor Cony lançou *O Ventre*, surpreendeu a crítica [...] Tornou-se um profissional da palavra impressa, o que implica em vencer umas tantas cafonices e até mesmo preconceitos. Nunca se preocupou com a imortalidade e por isso sempre diferiu dos que sonhavam ser Balzac, Joyce, Pound ou até mesmo Proust. Cony quis ser ele mesmo. Neste livro, Carlos Heitor Cony dá uma prova de seu vigoroso sarcasmo. Ele é capaz, em poucas linhas, de criar denso clima de mistério e, depois, desfazê-lo com um pontapé ou uma gargalhada. Ao contrário de Gogol, seu riso não é amargo nem filosófico. É riso mesmo. Típico de um carioca que considera este mundo e esta sociedade autênticas piadas.⁴⁰

Essa análise do humor e do sarcasmo é apropriada para muitos contos e crônicas de Cony. O discurso transita entre a paródia e o pastiche de outros registros, como por exemplo os contos policiais, os livros de aventuras, os folhetins e o estilo de Guimarães Rosa. Quanto à criação de um clima denso e sua quase imediata dissolução “com um pontapé ou uma gargalhada”, essa espécie de desvio tonal é freqüente no cronista e encontra paralelo nos romances. Na maioria destes, que não investem no sarcasmo, o desvio de tom conduz ao contraste entre a linguagem fortemente irônica e o intimismo da problemática existencial expressado em tom de queixa. São freqüentes também os movimentos que encaminham o leitor para a construção de um sentido, logo sucedida por seu esvaziamento ou relativização.

Comparemos o enfoque de Louzeiro com o de Marcelo Coelho, em recente análise do humor nos textos curtos de Cony. “Em Busca da Espiritualidade Perdida”⁴¹ é o título do texto em que o jornalista apre-

40 ☞ LOUZEIRO, José. “Prefácio”. In: CONY, Carlos Heitor. *Autobiografia Precoce da Empada-Que-Matou-o-Guarda*. Rio de Janeiro: Cedibra, 1977.

41 ☞ COELHO, Marcelo. “Em Busca da Espiritualidade Perdida”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 dez. 1999. Ilustrada, p. 6.

senta dois lançamentos quase simultâneos: a coletânea *O Harém das Bananeiras* (Objetiva, 1999) e a reedição de *Informação ao Crucificado* (Companhia das Letras, 1999). Marcelo Coelho afirma que a geração anterior à de Cony havia sido marcada pelo ceticismo de Anatole France e pela apostasia de Renan, ao contrário da geração dos nascidos nos anos 20 e 30, que enfrentou a amargura de Sartre e de Camus: “nestes autores, o absurdo ganha dimensões teológicas; confirma-se um ateísmo radical, que nada tem de leve ou sorridente”. Na seqüência, escreve: “É como se Cony tentasse, em suas crônicas, anular a experiência existencial [desse] absurdo, exorcizá-lo pela alegria de viver, encontrando a dimensão cômica da tragédia, ou do escuro pessimismo, em que ele vive. [...] Essa comicidade não tem nada de frívolo. Ao contrário, poderia, no limite, reconciliar o autor com a espiritualidade que ele perdeu.”

Por este enfoque, o riso de Cony tende ao filosófico, e não ao frívolo: é um humor que exorciza a angústia existencial. O texto de Marcelo Coelho é esclarecedor, sobretudo na parte em que menciona a súbita mudança de tom, muito freqüente nas crônicas: “é como se a melancolia, o tédio, a tristeza mesmo, que o acometem de vez em quando, tivessem de ser exorcizadas [...] Esta sensação está presente nas crônicas de Carlos Heitor Cony; é raro, entretanto, que Cony se deixe impregnar por ela. Ou surge a reação brusca, mal-humorada, como se o autor estivesse com raiva do sentimento que tem, ou então, o absurdo, o sem-sentido, se transfigura em celebração”.

Voltemos à análise de José Louzeiro. Ela diz respeito ao espírito geral do livro que ele apresentava (*Autobiografia Precoce da Empada-Que-Matou-o-Guarda*), registro próximo daquele que predomina em *Pilatos*. Suas observações não valem, porém, para todos os textos dessa coletânea, nem da outra, sua contemporânea (*O Abominável Umbigo do Curador de Resíduos*). A alteração brusca de tom acontece também na economia

interna desses dois pequenos volumes, os quais incluem textos mais líricos e intimistas.

O *Abominável Umbigo do Curador de Resíduos* é encerrado com o conto “Por Vós e por Muitos”, uma narrativa em tom grave, anteriormente referida neste trabalho como uma das “histórias de padre” da obra de Cony. Desde esses dois títulos – do volume e do conto – fica sugerido o contraste radical, que não se limita ao tom. “Por Vós e por Muitos” trata de temas igualmente graves: a suspensão das ordens eclesíásticas por causa de epilepsia, um homicídio cometido pelo padre epilético, e suspeito de pedofilia, e o sentimento de exclusão desse padre, primeiro na cadeia, depois sendo expulso com violência física da mesma igreja em que fora batizado. “Por Vós e por Muitos” é um conto denso, bem mais longo do que as crônicas-conto que predominam no volume. Começa com um tom de mistério, evolui para um diálogo kafkiano entre o protagonista e outro padre, e cresce para um final bem próximo do trágico, com o protagonista machucado, sentado no meio-fio, cansado de sua impotência e de sua solidão. Um final bem parecido com o de *Pilatos*.

No outro livro, a alternância entre textos ligeiros e outros de maior densidade se repete. O primeiro texto de *Autobiografia Precoce da Empada-Que-Matou-o-Guarda* é “Um Avô, um Neto, um Primo”, bem mais extenso do que a maioria dos demais contos e crônicas do volume. É um texto satírico, mas não chega a ser sarcástico, e apresenta ao público personagens e intrigas desenvolvidas, bem mais tarde, em *O Piano e a Orquestra*. Este romance foi publicado em 1996, no embalo da repercussão positiva de *Quase Memória*, e é um dos mais extensos de Cony. Nele, número expressivo de personagens, em grande parte autobiográficas, envolvem-se em variadas peripécias. Na contracapa, o romance é identificado como “folhetim cômico-transcendental”. Seu primeiro capítulo é, justamente, “Um Avô, um Neto, um Primo”.

Logo depois do texto hilariante cujo título nomeia a coletânea (*Autobiografia Precoca...*) e encerrando-a, lemos uma das mais pungentes crônicas de Cony, “Ainda Que não Olhemos para trás”⁴², texto que aproxima romantismo idílico e sensualidade. O narrador se dirige à namorada da adolescência para fazer-lhe uma proposta delicada, etérea: “Faz de conta que tomo a tua mão...” A partir daí, o texto oferece ao leitor o percurso da memória de uma relação amorosa proibida, distante no tempo.

O olfato, sentido que sobressai nas narrativas de Cony, mescla os perfumes primitivos da natureza aos da mulher. Uma seqüência de elementos simbólicos concorre para instalar o tom melancólico do relato, que não é quebrado em nenhum momento. Convite aceito, o casal passearia por um antigo cemitério, milharais (“um dia associei os milharais à idéia da fecundidade. E achava os milharais generosos e bons e me sentia generoso e bom, tão bom e generoso que um dia poderia te merecer”), bambuais, um bosque, uma capela (“casa branca e abandonada, oca como O Ventre de um fantasma sem vísceras”), uma fonte (Fonte do Menino), sinos tocando, açudes e uma canoa onde o narrador convida a namorada a se deitar (“esta canoa fatigada que foi nosso leito e nossa mesa, onde repousamos nosso desejo e matamos nossa fome”). Tal simbologia remete a fertilidade e esterilidade, vida e morte, espaços protegidos e espaços abertos, religiosidade e secularidade, saudosismo e renovação, sobre o que se falará adiante.

Essa longa digressão quer frisar a convivência do Cony escritor humorista e debochado com o Cony escritor lírico e melancólico, mesmo em volumes de apelo popular (baratos, vendidos em bancas de

42  CONY, Carlos Heitor. “Ainda Que não Olhemos para trás”. Cito esta crônica a partir de sua publicação na *Folha de S. Paulo*, em 23 de novembro de 2001, acompanhada de ilustração de Dora Longo Bahia.

jornal) publicados num momento em que o humor era instrumento de dessacralização, de protesto contra a censura. Certamente o riso é importante em sua obra, a ironia é constante e dimensiona a atitude de negatividade dos narradores a ponto de o discurso soar mal-humorado. Cony explora com humor esse mau humor: o narrador rabugento é uma de suas mais peculiares *personae* ao longo dos anos. Mesmo ela não está livre da ironia do autor, que escreveu numa crônica: “mais uma vez descobri que não sou xiita em nada. Quando estou distraído, até que gosto de gostar dos outros”.⁴³

Cony já afirmou ter lido Sartre “às avessas” e estar escrevendo um romance que terá como personagem um Fausto “às avessas” (a personagem receberá um emissário de Deus, não do Diabo). Ele aposta na capacidade do riso às avessas, um riso que pode ser patético, anárquico (como ele apontou em Carlitos), ou reprovador. Muitas vezes, é um humor mal-humorado. Mas existe também o Cony lírico, melancólico, conforme será visto no próximo capítulo. A alternância de humor e melancolia será retomada quando tratarmos de *Pilatos*. Três anos antes da publicação das coletâneas editadas pela Cedibra, o autor de *Pilatos* havia se proposto a não mais escrever ficção. Nesses volumes de capas e títulos engraçados, os editores deixaram claro que nem só de “puro riso” se faz a canoa da ficção de Cony.

Há várias explicações possíveis para o longo afastamento que marcou a transição entre a primeira e a segunda fase da trajetória do romancista: evitar o patrulhamento da esquerda, que lhe exigia compromissos que ele não estaria disposto a assumir, ou evitar o patrulhamento dos que o consideravam um autor excessivamente iconoclasta. Existe também a justificativa, declarada pelo autor em diversas entrevistas, de que o período do final dos anos 60 e início dos 70 foi marcado por intensa

43 ☞ *Idem*. “Quando Setembro Acaba.” *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 set. 1999.

felicidade pessoal, motivada por um relacionamento amoroso iniciado em 1969 e que terminaria em 1975.⁴⁴ Para Cony, um homem feliz não sente necessidade de escrever. Esse esclarecimento é válido para que se entenda a interrupção da produção literária, mas não chega a explicar por que ele demorou tanto tempo para retomá-la.

Notícia da fortuna crítica

O levantamento bibliográfico da fortuna crítica de Carlos Heitor Cony encontra três dissertações de mestrado e nenhuma tese de doutorado. *Pessach: A Travessia: narrativa especular*, de Lélia Parreira Duarte (Belo Horizonte: UFMG, 1980),⁴⁵ detém-se no romance publicado por Cony em 1967. Apoiada em teoria de Lucien Dällenbach, Lélia Parreira Duarte analisa a técnica da estrutura do romance. O trabalho estuda a reduplicação, em *Pessach: A Travessia*, do enunciado do Êxodo bíblico e de parte de um texto de Jean-Paul Sartre sobre a questão judaica, além da reduplicação da enunciação de *Os Moedeiros Falsos*, de André Gide.

Maria Fernanda Domingues Cordoville, autora de *Carlos Heitor Cony: O Filósofo do Cotidiano* (Rio de Janeiro: UFRJ, 1997),⁴⁶ procura demonstrar o valor estético da crônica. Após uma primeira parte, teórica, a autora analisa crônicas da primeira fase da obra de Cony, dividindo-as em “políticas”, “domésticas” e “urbanas”. Como apresentação do cronista, Maria Fernanda D. Cordoville monta uma pa-

44  “Eu me casei com a Maria Inês em 70, o casamento durou de 70 a 75.” Entrevista de 11 de abril de 2000.

45  DUARTE, Lélia Parreira. *Pessach: A Travessia: Narrativa Especular*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 1980.

46  CORDOVILLE, Maria Fernanda D. *Carlos Heitor Cony: O Filósofo do Cotidiano*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

norâmica da trajetória literária até 1996 (“O Escritor Carlos Heitor Cony”, pp. 78-92).

Juarez Poletto, autor de *História, Memória e Ficção em Obras de Carlos Heitor Cony* (Curitiba: UFPR, 2001)⁴⁷, analisa o imbricamento dos discursos memorialístico, ficcional e histórico em três obras da segunda fase: *Quase Memória*, *Romance sem Palavras* e a antologia de crônicas *O Harém das Bananeiras*. Para isso, ele apresenta um levantamento teórico sobre a relação entre história e literatura, além de um enfoque histórico dos gêneros literários, com destaque para a crônica, o romance, a autobiografia e os textos de memória.

Dos quatro artigos acadêmicos sobre a obra de Cony localizados na pesquisa, três analisam *Quase Memória*. O quarto, aborda *Romance sem Palavras*, comparando-o a *Pessach: A Travessia*.⁴⁸ Quanto às resenhas, segue breve levantamento daquelas mais difíceis de localizar, por terem sido publicadas na imprensa nos anos 60, acompanhando o início da carreira do escritor.⁴⁹ Recentemente, com os relançamentos, o número de resenhas críticas das obras da primeira fase foi bastante ampliado.

Publicaram textos críticos sobre a obra de Cony, nos anos 60, em cadernos literários dos jornais e em publicações especializadas, dentre outros, Antonio Houaiss (*Jornal do Brasil*, em 1961), Paulo Rónai (*O*

47 ☞ POLETTTO, Juarez. *História, Memória e Ficção em Obras de Carlos Heitor Cony*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: UFPR, 2001.

48 ☞ São eles: GOMES, Gínia M. “Ficcionalização das Memórias ou Romance Memorialista?” *Ciências e Letras*, Porto Alegre, n.º 28, pp. 295-303, jul./dez. 2000; MENDES, Luro B. “Memórias do Século XX: Bênção Paterna e *Quase Memória*, de Carlos Heitor Cony.” *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 18, n.º 22, jan./jun. 1998; SARMAZ, Leandro. “Lembra, Palavra”, *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 34, n.º 4, pp. 47-58, dez. 1999 e VOGEL, Daisi I. “Em Cony, Silêncios Que Falam da Opressão”. *Anuário de Literatura* 7, Florianópolis: UFSC, pp. 205-217, 1999.

49 ☞ Para reuni-las, contei com a generosa colaboração de Carlos Heitor Cony, que disponibilizou para consulta e reprodução as pastas de recortes organizadas por ele desde os anos 50.

Estado de S. Paulo, em 1961 e *Comentário*, em 1963), Otto Maria Carpeaux (*Leitura*, em 1964 e *Jornal do Brasil*, em 1967), Assis Brasil (*Suplemento Literário do Diário Nacional*, em 1962), José Louzeiro (*Jornal de Letras*, em 1965) e Paulo Francis (*Revista Civilização Brasileira*, em 1967).

É grande o número de resenhas recentes, tanto das obras relançadas como dos romances da segunda fase. Sobre *A Casa do Poeta Trágico* (obra analisada neste trabalho), as matérias localizadas foram todas divulgadas na imprensa, à exceção de uma resenha de Malcolm Silverman, publicada na revista acadêmica *World Literature Today*.⁵⁰

Em 1967, a *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*, de Otto Maria Carpeaux, foi ampliada para incluir os nomes de João Cabral de Melo Neto e de Carlos Heitor Cony. Para Carpeaux, naquele momento, “Cony é o representante principal do neo-realismo brasileiro”.⁵¹ Alfredo Bosi escreve, na *História Concisa da Literatura Brasileira*: “Experiência cortante de neo-realismo psicológico é a de Carlos Heitor Cony, narrador que oscila entre a representação do universo degradado da *persona* burguesa (*O Ventre*, 1958; *Antes, o Verão*, 1964) e a ênfase no compromisso individual perante a sociedade, caminho do romance político em sentido lato (*Pessach: A Travessia*, 1967).”⁵²

Pelo menos cinco livros editados pela Civilização Brasileira trouxeram em suas primeiras edições textos de apresentação redigidos por nomes importantes da crítica literária. A primeira edição de *Informação ao Crucificado* inclui trechos de depoimentos de Antonio Houaiss, Paulo Rónai, Adonias Filho, Antonio Olinto e Assis Brasil; a segunda edição traz ore-

50  SILVERMAN, Malcolm. Resenha de *A Casa do Poeta Trágico*. *World Literature Today*. (Norman, University of Oklahoma, 1998).

51  CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*. 4.^a ed. S.l.: Ediouro, s.d. p. 317.

52  BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 421.

lhas de Alceu Amoroso Lima. A primeira edição de *Antes, o Verão* foi prefaciada por Otto Maria Carpeaux e as orelhas desse livro foram escritas por Mário da Silva Brito. A primeira edição de *Pessach: A Travessia* tem prefácio de Leandro Konder e orelhas de Paulo Francis, que também assina os textos das abas do livro de contos *Babilônia! Babilônia!* finalmente, *Pilatos é* apresentado por Mário da Silva Brito e Otto Maria Carpeaux.

Curiosamente, a primeira edição de *Balé Branco* (1966) tem orelhas assinadas pelo próprio Carlos Heitor Cony. Nesse texto, além de apresentar o romance, Cony dedica-o àqueles que haviam prestado depoimento a seu favor em processo movido contra ele com base na Lei de Segurança Nacional: Austregésilo de Athayde, Carlos Drummond de Andrade, Alceu Amoroso Lima e Fernando de Azevedo.

Nessa época, a maioria de suas obras teve capas criadas por Eugênio Hirsch; as reedições, bem como os romances novos publicados pela Companhia das Letras, trazem capas do também renomado Victor Burton.

Dos romances republicados por essa editora, *Antes, o Verão* mantém o prefácio escrito por Otto Maria Carpeaux para a primeira edição, enquanto *O Ventre, Matéria de Memória* e *Pessach: A Travessia* trazem orelhas redigidas, respectivamente, por Otávio Frias Filho, Antonio Callado e Paulo Francis. Dos quatro romances da segunda fase, apenas o primeiro traz algum texto de apresentação assinado: o jornalista Jânio de Freitas apresenta *Quase Memória*.

São escassas as referências à obra de Cony em panoramas da ficção brasileira contemporânea publicados em livros e em revistas acadêmicas. O brasilianista Malcolm Silverman analisa rapidamente diversas obras de Cony em seus livros *Moderna Ficção Brasileira*⁵³ e *A Moderna Sátira*

53 ☞ SILVERMAN, Malcolm. *Moderna Ficção Brasileira*. Trad. de João G. Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

Brasileira.⁵⁴ Jorge de Sá, em livro didático sobre a crônica, dedica o capítulo “Carlos Heitor Cony: O Lirismo como Reflexão” às crônicas do volume *Quinze Anos: A Juventude como Ela É*.⁵⁵ *Escritores Brasileiros Contemporâneos*, de Renard Perez, inclui Carlos Heitor Cony entre os vinte autores cujas biografias são apresentadas ao leitor, seguidas por trechos de suas obras.⁵⁶ Italo Moriconi, organizador de *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*, incluiu o conto “O Burguês e o Crime”, do livro *Sobre Todas as Coisas* (1968), na parte da antologia intitulada “Anos 60: Conflitos e Desenredos”.⁵⁷

O Instituto Moreira Salles dedicou o volume 12 (dez. 2001) dos *Cadernos de Literatura Brasileira* a Carlos Heitor Cony. Essa publicação, fruto de cuidadoso trabalho de pesquisa, apresenta amplo rol de referências bibliográficas “de” e “sobre” a obra, além de informações biográficas, entrevista, trecho do romance *A Tarde da Sua Ausência*⁵⁸ (na época, inédito), depoimentos, ensaio fotográfico e ensaios interpretativos. Os depoimentos são assinados por Ruy Castro, Márcio Moreira Alves, Heloisa Seixas, Zuenir Ventura e Luis Fernando Verissimo. O ensaio “O Caso Cony”, de Antonio Hohlfeldt, analisa a trajetória literária do autor pelo viés do escritor profissional. Colaborei nesse volume com o artigo “Histórias de Subúrbios”, que aproxima e compara *O Ventre e Dom Casmurro*, de Machado de Assis.⁵⁹

54  *Idem*. *A Moderna Sátira Brasileira*. Trad. de Richard Goodwin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

55  SÁ, Jorge de. *A Crônica*. São Paulo: Ática, 1985. (Princípios, 5).

56  PEREZ, Renard. *Escritores Brasileiros Contemporâneos*. 2.^a série. 20 biografias seguidas de antologia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. pp. 41 e ss.

57  MORICONI, Italo, org. *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

58  CONY, Carlos Heitor. *A Tarde da Sua Ausência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

59  _____. *Cadernos de Literatura Brasileira*.

Ao considerar como paradoxal a escassez de textos críticos sobre a obra de Carlos Heitor Cony, é de se perguntar se não estamos diante de uma falsa questão. Afinal, outros escritores importantes do mesmo período não vêm recebendo atenção maior. A resposta está relacionada ao estágio atual da crítica. Como se sabe, importante parcela da crítica literária migrou da imprensa para a universidade nos últimos quarenta anos. Os textos críticos publicados nos suplementos literários nos últimos anos não têm a mesma repercussão daqueles escritos por Mário de Andrade nos anos 40, Álvaro Lins nos anos 50, ou Otto Maria Carpeaux nos anos 60. O início da carreira de Cony aconteceu nesse período de transição. No mesmo sentido, leia-se a observação que o *Jornal do Brasil* estampou no início de matéria sobre o lançamento de *Pessach: A Travessia*:

A grande queixa da nova geração de escritores brasileiros se concentra na ausência de uma crítica idônea, que sirva como termômetro à temperatura da criação literária. Otto Maria Carpeaux, um dos nomes mais respeitáveis dessa crítica, suaviza em parte a angústia dos jovens autores brasileiros com a lucidez de sua análise e o compromisso de uma frequência irrepreensível neste Suplemento.⁶⁰

Um raciocínio comparativo com outros ficcionistas brasileiros vivos e em alguma medida atuantes, sobre cujas obras existe um relativo consenso em termos de valor estético e possibilidade de permanência, pode especificar um pouco mais essa questão. Ao excluir os autores que já encerraram seu percurso literário, evito comparações com a fortuna crítica de escritores tão importantes como João Antô-

60 ☞ CARPEAUX, Otto Maria. "A Travessia de Cony." *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1967.

nio, Antonio Callado, Otto Lara Resende e Caio Fernando Abreu, por exemplo.

Dalton Trevisan, Rubem Fonseca e Raduan Nassar – possivelmente os três principais ficcionistas brasileiros surgidos na segunda metade do século XX – negam-se terminantemente a conceder entrevistas e a frequentar a mídia. O caso de Raduan Nassar é peculiar. Mal comparando, o autor paulista assumiu atitude que lembra a de Cony nos anos 70, ao optar por uma aposentadoria precoce, que ele interrompe de vez em quando. Nem por isso sua obra ou a dos outros dois autores citados, que continuam a produzir e a não falar sobre suas obras, vêm sendo ignoradas pelo meio universitário e pela crítica especializada.

Por outro lado, autores como João Ubaldo Ribeiro, Lygia Fagundes Telles, Moacyr Scliar, Sérgio Sant’Anna, João Gilberto Noll, Chico Buarque, Zulmira Ribeiro Tavares, cujas obras – assim como a de Carlos Heitor Cony – não gozam de idêntico reconhecimento crítico, têm sido objeto de estudo de diversas dissertações e teses. Todos eles têm vida literária intensa, se comparada à dos escritores anteriormente citados. Não se está falando apenas sobre sua presença na mídia, seja como cronistas diários, resenhistas ou colaboradores eventuais (João Ubaldo Ribeiro, Moacyr Scliar), ou como assunto de notícias e entrevistas (Chico Buarque), mas de sua participação em academias literárias (Academia Brasileira de Letras, por exemplo, para João Ubaldo e Lygia Fagundes Telles), em eventos de divulgação literária, como as agitadas bienais do livro, em debates promovidos por instituições de ensino, ou na orientação de oficinas literárias (Sérgio Sant’Anna e João Gilberto Noll).

Nem o ostracismo nem a exposição explicam ou deveriam explicar o interesse da crítica pelas obras, mas, sob esse ângulo específico, a posição ocupada por Cony é peculiar. Cony se afastou, mas voltou ao ro-

mance e à mídia, e voltou a receber prêmios literários: Machado de Assis, Jabuti, Livro do Ano, Nestlé.⁶¹

Se sua ausência colaborou para a diminuição do interesse da crítica especializada pela obra ficcional, é possível que sua volta à atividade tenda a alterar esse panorama. Talvez se trate, efetivamente, de uma falsa questão. Talvez baste dar tempo ao tempo. Programas de pós-graduação de Minas Gerais e de Santa Catarina já incluem o estudo da obra de Cony, e é bastante provável que outros trabalhos acadêmicos estejam sendo escritos neste momento.

Voltando ao romancista dos anos 60: o intelectual que condenava o golpe de 64 em suas crônicas estaria assumindo o compromisso de tratar de temas políticos também na ficção? Quem pensasse dessa maneira precisaria esperar até 1967, ano do lançamento de *Pessach: A Travessia*. Três anos podem parecer um período muito breve, mas há que se considerar a velocidade com que Cony vinha publicando até então.

Havia uma grande expectativa em torno de *Matéria de Memória*, cujo lançamento foi antecedido pela publicação de trechos no Suplemento Literário do *Diário de Notícias*. Em meio a textos favoráveis, de Edna Savaget⁶² e de Paulo Rónai⁶³, lemos uma resenha de Assis Brasil, publicada no mesmo suplemento que divulgou os trechos do livro, afirmando

61 ☞ Em 1996, a Academia Brasileira de Letras concedeu-lhe o Prêmio Machado de Assis pelo conjunto da obra; *Quase Memória* recebeu o Prêmio Jabuti em 1996; *O Piano e a Orquestra* recebeu o Prêmio Nacional Nestlé em 1997, na categoria “consagrado” e *A Casa do Poeta Trágico* recebeu os Prêmios Jabuti e Melhor Livro do Ano, da Câmara Brasileira do Livro. Em 1998, o governo francês concedeu a Cony a comenda da *Ordre des Arts et des Lettres* no grau de Chevalier.

62 ☞ SAVAGET, Edna. “O Homem atrás da *Matéria (de Memória)*”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro. Suplemento Literário (s.d. no recorte). Trata-se de texto de apresentação que inclui entrevista com o autor.

63 ☞ RÓNAI, Paulo. Resenha de *Matéria de Memória*. In: *Comentário*, Rio de Janeiro, jul./set. 1963.

que *Matéria de Memória* era um passo atrás na trajetória do escritor.⁶⁴ O livro viria a ser sucesso de público. Segundo Renard Perez, a primeira edição “se esgotará em menos de seis meses: a história de Tino, artista fracassado, que vinga na família que terá, as humilhações daquela de onde proveio, será um pequeno *best seller*”.⁶⁵

~ Da primeira à segunda fase: paralelismos

Em 1964, foi lançado *Antes, o Verão* e, em 1966, *Balé Branco*, história que se passa nos bastidores de uma companhia de balé clássico. *Balé Branco* trouxe novos assuntos (lesbianismo, consumo de drogas) sem alterar o ceticismo dos romances anteriores e sem acrescentar temas políticos. Cony aproximava sua literatura do universo típico da obra de Nelson Rodrigues, ao unir perversões sexuais e adultério em dramas que envolvem inveja e degradação, alguns deles vividos por personagens que habitam na periferia.

Balé Branco tem como protagonista uma personagem feminina bem à frente de seu tempo: Betinha decide ser mãe solteira, engravida do namorado, que desconhecia sua intenção, e depois suporta sozinha as conseqüências de um aborto acidental. Nesta narrativa, Cony continuou a questionar os padrões comportamentais pelos quais se regia a família brasileira no período que antecedeu a revolução sexual.

Como ficou sugerido acima, *Antes, o Verão* – por ter sido publicado logo depois de *O Ato e o Fato* – pode ter contrariado a expectativa de um livro de ficção voltado à cena política. Se havia essa expectativa, porém, ela não era devida ao conteúdo dos romances anteriores. Tan-

64  BRASIL, Assis. “Duas Novelas”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, Suplemento Literário. (S.d. no recorte).

65  PEREZ, Renard, *Op. cit.*, p. 49.

to quanto *Balé Branco* — que os sucedeu — *O Ventre, A Verdade de Cada Dia, Tijolo de Segurança, Informação ao Crucificado* e *Matéria de Memória* são narrativas predominantemente centradas em questões de consciência individual. O assunto da filiação partidária é abordado em *Matéria de Memória* sem se constituir em elemento central.

Envolver-se é sinônimo dicionarizado de *embrulhar-se*, e as personagens de Cony mantêm relação problemática com os *embrulhos*, conforme será visto. As tramas evoluem e os protagonistas, desconfortáveis, consideram que seu grau de envolvimento superou o que eles haviam se proposto, seja no convívio social ou quanto ao mergulho em seus próprios conflitos individuais. Em alguns romances, a impossível neutralidade assume tamanha importância que se torna, mais que assunto, um tema.⁶⁶

Leia-se trecho de uma nota de José Condé, anunciando o lançamento de *Antes, o Verão*:

Depoimento de Carlos Heitor Cony sobre *Antes, o Verão*, seu quinto romance (que aparece, em edição da Civilização Brasileira, simultaneamente com a segunda edição de *Matéria de Memória* e a terceira de *O Ato e o Fato*, livro de crônicas políticas que, como se sabe, é um dos *best sellers* do momento):

– Meu livro pretendeu ser, em plano e em realização, um romance de amor – diz Cony. Explicando: – De 1930 para cá tive-
mos grandes romances: problemas regionais, sociais, políticos, cos-

66 ☞ A definição de “tema”, da maneira como foi empregada aqui, está registrada no *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés: “[tema] designa a idéia principal e/ou secundária que se pode abstrair de um conto, novela, romance ou peça teatral. Nesta acepção, o tema pode revelar-se de forma direta ou indireta, voluntária ou involuntária”. O “assunto”, ao contrário, revela-se sempre de forma direta, sem necessidade de abstração por parte do leitor.

tumes – tudo isso abasteceu a ficção nacional. Mas o grande tema – de que *A Moreninha* ou *Iracema* seriam os modelos mais legítimos – foi diluído em dramas e tramas as mais diversificadas.⁶⁷

Diferentemente do que informa o texto citado, aquele não era o quinto, mas o sexto romance de Cony. Numa mesma nota, anunciavam-se três edições novas, sendo um lançamento e duas reedições: a primeira, do livro de crônicas editado fazia poucos meses; a outra, de *Matéria de Memória*, lançado dois anos antes. O reconhecimento e a popularidade se ampliavam, passando do romancista ao cronista e vice-versa, mais ou menos como voltaria a acontecer nos anos 90, em contexto bastante diferente.

Na segunda fase de sua obra, Cony continuou alternando os temas de seus romances, como fizera na primeira fase. Dos quatro romances recentes, *Quase Memória*, que narra o convívio entre o autor e seu pai, o jornalista Ernesto Cony Filho, é o mais abertamente autobiográfico. Retoma, portanto, a veia lírica e o memorialismo de *Informação ao Crucificado*.

O *Piano e a Orquestra* (1996) também tem muito de autobiográfico e, por outro lado, aproxima-se de *Pilatos* pela sátira, pela presença do escatológico e por seu registro pouco realista. Afasta-se desse romance porque, nele, a sátira não é direcionada à problemática socioeconômica, girando em torno da existência do demônio e do encontro entre as crenças e costumes do protagonista carioca e as de seus parentes do interior.

A Casa do Poeta Trágico (1997) é a história da paixão entre um homem e uma mulher bem mais nova e a conseqüente destruição dessa paixão. Os motivos centrais e o tema desse romance dialogam de perto com os de *Antes, o Verão* (assunto do Capítulo 3 deste trabalho). Ro-

67  CONDÉ, José. Sem título (Nota de lançamento). (Recorte sem identificação da fonte).

mance sem palavras (1999), por sua vez, reúne a temática do engajamento político no período da ditadura, o questionamento religioso e as questões amorosas, retomando temas abordados em *Pessach: A Travessia*.

Constata-se, portanto, que os mesmos quatro núcleos – autobiografia lírica, sátira com elementos fantásticos, o amor e sua corrosão, o engajamento – estão presentes nos romances da primeira e da segunda fase.

As peculiaridades da trajetória intelectual de Carlos Heitor Cony, como ficou dito, fazem com que sua obra mereça uma atenção maior do que lhe vem sendo dada pela crítica especializada. Em primeiro lugar, porque essa obra dá conta de um vasto período temporal, mas também porque ela fala de exigências e contradições próprias de uma época marcada pela sucessão especialmente acelerada de ventos e calmarias no plano histórico – tanto que o século passado tem sido identificado como o “breve” século XX.⁶⁸

Breve ou longo, curto ou interminável, o século XX, como todos os demais, durou cem anos. A observação, óbvia como tantas outras que já se fez em estudos sobre o tempo, convida a falar mais sobre essa grandeza, categoria importante para o conteúdo do Capítulo 2 deste trabalho. A trajetória literária de Carlos Heitor Cony apresenta singularidades também na linha temporal, dentre as quais se destaca seu longo intervalo de descanso do romance, ocorrido justamente “no meio do caminho”, na meia-idade, num *mezzo del cammin* mais temporal que espacial.

Apenas na dimensão temporal é possível interpretar os *leitmotive* e símbolos fortes da ficção de Cony, dentre os quais destacamos especialmente o *embrulho* e os *fantasmas* (assuntos do Capítulo 2), a *casa* e o *cão*

68 ☞ *A Era dos Extremos: O Breve Século XX* é título de obra do historiador Eric Hobsbawm.

(assuntos do Capítulo 3). Esses símbolos estão inscritos no tempo, falam do tempo, ganham força nas fábulas – que aparentam simplicidade mas são bastante complexas, criadas com o engenho do ficcionista que dispõe das técnicas narrativas. Esse universo literário, ainda em evolução, é habitado por anti-heróis que retomam em outro diapasão o Cony conhecedor da arte de dizer não, o Cony ex-seminarista, o Cony profissional da palavra, o Cony anarquista do novo século.

O tempo e os invólucros

~ De temporalidade, embrulhos e fantasmas

*O mundo te chama:
Carlos! Não respondes?*

*Quero responder.
A rua infinita
vai além do mar.
Quero caminhar.*

Mas o embrulho pesa.

DRUMMOND, “CARREGO COMIGO”

Um embrulho é qualquer coisa envolvida em papel, pano ou outro material. É também o próprio pacote, composição em que uma matéria recobre outra, envolve-a completamente, impedindo que se veja o conteúdo. O vocábulo *embrulho* aparece com frequência desde os primeiros romances de Cony, seja para falar de pacotes prosaicos, dos

que guardam algo com que é difícil conviver, ou daqueles cujo conteúdo permanece em segredo. Também são freqüentes nos textos do autor as derivações *embrulhada* e *embrulhar-se*.

Embrulhar vem de uma forma latina tardia, *involvere*, formada a partir do substantivo clássico *involutrum*, derivado do verbo *involve* e convive, na língua portuguesa, com o verbo *envolver*. Noutra sentença, *embrulho* quer dizer confusão, embaraço, o mesmo sentido de *embrulhada*. Do italiano, vem o vocábulo *imbróglia*: situação confusa, embaraçosa.

Em *Quase Memória* (1995), um embrulho ocupa toda a narrativa, permanecendo fechado até o final. Além desse, muitos outros figuram na obra de Carlos Heitor Cony. Sua ficção – como o próprio gênero narrativo – é arranjo verbal, “pacote” que a um só tempo instaura, guarda e adia sua significação. Para além da ampla metáfora da criação literária como algo a ser desembulhado *a posteriori* pelo leitor, pretende-se relacionar o *leitmotiv* “embrulho” a outros motivos recorrentes na obra de Cony que, articulados, remetem à temporalidade.

O imbróglia existencial em que está metido o protagonista mais característico da obra de Cony tem a ver com sua irrealização e sua inquietude, dimensionadas no tempo. Desde a primeira epígrafe da obra de estréia, trecho de um monólogo do *Fausto I*, de Goethe, o tema estava posto. O *Ventre* (1958) tem uma segunda epígrafe, extraída da carta de São Paulo aos Filipenses: “Aqueles cujo Deus é o ventre e cuja glória está na confusão deles mesmos.” Detenhamo-nos na primeira, a de Goethe. O texto afirma que a imaginação sonha com a eternidade, porém um espaço estreito é suficiente quando a alegria e a esperança arrefeceram. Nesse momento, a inquietude se instala para nunca mais partir:

A inquietude aloja-se no fundo do coração e nele produz dores secretas: ela trabalha sem descanso e destrói o prazer e o repouso; assume mil fisionomias diversas: é ora o nosso lar, ora uma mulher,

depois uma criança, uma casa, o fogo, o mar, um punhal, um pouco de veneno. O homem treme diante desses males que não o atingirão e chora continuamente os bens que não perdeu.¹

Evidenciando as diferentes faces e lugares com que e em que aparece a inquietude, temos: *lar, mulher, criança, casa, fogo, mar, punhal, veneno*. Com exceção dos dois últimos, todos esses vocábulos são motivos relevantes da obra de Cony, a serem analisados. Serão enfatizados o *lar* (lareira) e a *casa*.

À primeira leitura, esse conjunto pode parecer pouco sugestivo, afinal são numerosas as histórias que falam de casas, mulheres e crianças, tanto no gênero narrativo amplamente considerado, como no romance urbano brasileiro contemporâneo. Ocorre que esses motivos agregam-se a outros elementos da ficção, revelando aspectos importantes da visão de mundo de Cony.

Além disso, o “choro pelos bens que não perdeu” tem importância, por remeter às dualidades “nostalgia e melancolia”, “tempo perdido e tempo desperdiçado”. Outro *leitmotiv* a ser perseguido na obra de Cony é o “fantasma”. Não custa recordar que as visões fantasmagóricas são uma constante no *Fausto* de Goethe.

A representação da inquietude no discurso pode começar a ser percebida a partir de um levantamento das características recorrentes na construção das personagens. O protagonista típico da obra de Cony é um homem de classe média que sente o peso da entrada na “idade da razão” sem ter conseguido a desejada segurança econômica, sem ter alcançado satisfação nos aspectos emocionais. Normalmente está envolvido com mais de uma mulher ao mesmo tempo. Evita todo tipo de cobrança, mas verifica que a neutralidade é impossível na vida em

1 ☞ GOETHE, *apud* CONY, Carlos Heitor. *O Ventre*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 7.

sociedade. Em seu passado, há episódios de rejeição familiar e de disputa com um irmão, mais velho e melhor enquadrado nas exigências do meio em que vivem. Por outro lado, o protagonista muitas vezes tem idade próxima ou igual à do autor, motivo pelo qual as observações sobre a crise da meia-idade valem sobretudo para os romances da década de 60.

Em *O Ventre*, escrito entre 1955 e 1958, o protagonista narra episódios desde o seu nascimento até o período da ação principal, quando ele conta aproximadamente trinta anos. Esse romance dialoga de perto com *A Idade da Razão*, de Jean-Paul Sartre, influência admitida pelo autor e comentada pela crítica. O título do romance de Sartre indica a fase da vida que o protagonista dessa obra atravessa. Mathieu tem 34 anos e sente o peso da expectativa, própria e alheia, de que esse seja o início da “idade da razão”. O romance de Sartre termina com as frases seguintes a respeito de Mathieu:

O dia estava acabado e acabava minha mocidade. Morais comprovadas já lhe ofereciam seus serviços. O epicurismo desabusado, a indulgência sorridente, a resignação, a seriedade de espírito, o estoicismo, tudo isso que permite apreciar, minuto por minuto, como bom conhecedor, uma vida malograda. Tirou o paletó, pôs-se a desfazer o nó da gravata. Repetia bocejando: – Não tem dúvida, não tem dúvida, estou na idade da razão.²

Tino, protagonista de *Matéria de Memória* (1962); Luís, de *Antes, o Verão* (1964), e Paulo Simões, de *Pessach: A Travessia* (1967), têm exatos quarenta anos no tempo da ação principal. Assim como Mathieu, o

2  SARTRE, Jean-Paul. *A Idade da Razão*. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 365.

balanço que eles fazem do que foi vivido até essa idade os leva à constatação de fracasso, irrealização, “vida malograda”.

No caso de *Pessach*, a recente revisão do texto encaminha para uma leitura que valoriza o aspecto autobiográfico. A primeira frase do romance foi alterada para incluir a data de aniversário de Paulo Simões, a mesma de Carlos Heitor Cony: “Hoje, 14 de março de 1966, faço quarenta anos.” Na primeira edição, a data exata não aparecia, mas a reflexão sobre seu significado já estava presente: “Faço hoje 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 aceitá-la com honestidade, mas não estou pronto, ainda, para assimilá-la como um fato de rotina, inexorável.”³ Com a revisão enfatizando o aspecto autobiográfico, podemos identificar esse aspecto como “fisiológico”, para aproveitar a expressão de Cony em comentário à estreita relação entre experiência e representação ficcional na obra de Goethe, citado a seguir.

Cony escreveu: “torna-se necessário lembrar a chave de sua interpretação; vida e obra, uma coisa só. *Werther* é tão fisiológico para o rapaz de 25 anos, quanto o *Fausto I* para o gênio de 60. E evidentemente, tão fisiológico quanto o *Fausto II* para o ancião de 83 anos”. No mesmo texto, Cony abre um parágrafo em primeira pessoa para afirmar a importância da obra de Goethe em sua vida, desde sua primeira leitura do *Fausto*, em 1954. Publicada nos anos 70, na série “As Obras-Primas Que Poucos Leram”, da revista *Manchete*, essa análise inclui também a observação de que Cony considerava o texto de Goethe sobre a inquietude e a lamentação pelos bens que não se perderam como uma epígrafe válida não apenas para um romance específico, mas para

3  CONY, Carlos Heitor. *Pessach: A Travessia*. 2.^a ed. revista. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 7.

sua própria vida. Essas observações sugerem que a mesma chave de interpretação apontada por ele na leitura de Goethe seja válida para interpretar sua vida e sua obra: “uma coisa só”.⁴

No capítulo anterior, procurou-se relacionar vida e obra com uma preocupação biográfica. A partir de agora, essa pista – a vida que explica a obra e vice-versa – passa a ser um subsídio a mais, e a leitura se encaminha para aspectos que na maior parte do tempo se afastam do autobiográfico. De todo modo, o aspecto “fisiológico” que aproxima vida e obra tem importância, pois estamos falando de temporalidade e de memória.

Em *Matéria de Memória*, romance em que uma mulher (Selma) conduz boa parte da narrativa, um homem tenta convencer essa personagem de que a saudade não aumenta ou diminui com o passar do tempo e de que o passado de cada um deles não importa. Ele argumenta: “Se já passou dos quarenta deve saber que a vida agora é que toma sentido.”⁵ A resposta de Selma – “Já passei dos quarenta e não acho sentido algum.” – aproxima-a da galeria de personagens típicos da obra de Cony, embora seja mulher e mais velha.

Nas narrativas da década de 1990, os protagonistas masculinos também são mais velhos, mas sua visão de mundo não é muito diferente. Além disso, eles arquivaram na memória a “crise dos quarenta anos”. Essa é a expressão empregada, por exemplo, para identificar uma fase da vida do protagonista de *A Casa do Poeta Trágico* (1997).

4  CONY, Carlos Heitor. “As Obras-Primas que Poucos Leram – *Fausto*.” *Manchete*, Rio de Janeiro, p. 113, s.d. no recorte. Anteriormente, em carta dirigida a Ênio Silveira, a respeito da publicação de *O Ventre* (a carta foi mencionada no capítulo I), Cony escreveu: “Dá-me a impressão que o crítico não se debruçou sobre a epígrafe de Goethe. [...] Ela não é enfeite. Há que mastigá-la palavra por palavra.”

5  CONY, Carlos Heitor. *Matéria de Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 63.

Augusto Richet tem 66 anos no plano temporal que será identificado como *Tempo 2* (a visita) desse romance. No *Tempo 1* (o encontro), aos 46 anos, Augusto atravessou sua crise, também chamada “idade do lobo”. É nesse momento que sua vida toma um novo rumo, quando ele se apaixona por uma adolescente (Mona). Antes da queda final, muitas experiências boas resultam dessa guinada. A crise da meia-idade, portanto, pode ser produtiva, pode ser encarada como uma oportunidade para projetar o futuro.

Na crônica “O Tempo Redescoberto”, dos anos 90, Cony escreve sobre a inesperada constatação de que sua vida não teria sentido se tivesse terminado antes dos quarenta. Afinal, as melhores coisas foram experimentadas por ele nesse período e depois, na faixa dos cinqüenta. Esse texto, surpreendentemente positivo enquanto balanço de perdas e danos, reitera a consciência da morte como prazo fatal do ser humano: “Sei, as paredes se estreitam, o tempo é curto mas denso. Não há motivo para rir muito.” Na seqüência, há um retorno ao otimismo, tão raro em sua obra, aqui relativizado pelo tom menor da última frase: “Cada dia que surge é uma eternidade na qual espero que as coisas aconteçam. Ao menos, que eu aconteça para mim mesmo.”⁶

Em entrevista de 1997, o autor enfatiza ainda mais o relativismo da crise da meia-idade, apontando esse período como o auge da existência e citando a imagem de Juscelino Kubitschek, para quem a vida era uma subida numa cordilheira, seguida da inevitável descida. Após comentar que viveu o período mais feliz de sua vida aos 44 anos, em virtude de um casamento, Cony acrescentou: “Difícilmente vou viver 88 anos, mas 44 seriam mais ou menos a metade – e os grandes momentos são na metade da vida. Se você pegar os personagens do

6 ☞ *Idem*. “O Tempo Redescoberto.” In: _____. *Os Anos mais Antigos do Passado*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 181.

Dickens, do Tolstói, do Stendhal, do Flaubert, e o grande personagem que é o Dante da *Divina Comédia*, vai ver que é tudo na metade, *nel mezzo del cammin della nostra vita*.⁷

Na mesma época, ao revisar *O Ventre*, cuja edição pela Companhia das Letras saiu em 1998, Cony amenizou um dos trechos mais fortes do romance, em que o protagonista afirma que pretende se suicidar antes de atingir a velhice. Comparem-se ambas versões: “envelhecer é porcaria. Um homem depois dos 50 é anti-higiênico, começa a cheirar mal, a se decompor. A velhice não é apenas feia. É porcaria no todo, é sujeira, é fedor”. Na versão mais recente, o texto ficou assim: “envelhecer é porcaria. Depois de certa idade, o homem começa a cheirar mal, a se decompor. A velhice não é apenas feia. É também porcaria”.⁸ A linguagem é menos incisiva e a barreira temporal (“depois dos 50”) deixa de ser indicada com precisão.

Muita coisa mudou, efetivamente, entre 1958 e 1998. Passaram-se quarenta anos. O protagonista, José, permaneceu com a mesma idade; o autor, Carlos Heitor Cony, não. A passagem dessas quatro décadas proporcionou experiências capazes de alterar a visão do autor quanto à época da decadência física. Por outro lado, a revisão do texto se dá de modo a tornar as personagens ainda mais cínicas, incapazes de reações tendentes ao sentimentalismo. Foram eliminadas, por exemplo, referências a “amor”, “alma”, “saúde” e “coração”. José continuou com a mesma idade e manteve o plano de se suicidar no futuro; tornou-se, contudo, incapaz de lágrimas ou das poucas palavras românticas que pronunciava no texto original.

O pessimismo do típico personagem principal dos textos de Cony, somado à insatisfação profissional e amorosa, faz com que ele encare

7  *Idem*. Entrevista a Humberto Werneck. *Playboy*, São Paulo, p. 46, jul.1997.

8  *Idem*. *O Ventre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958. p. 54 e _____. _____. 8.^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. pp. 65-66.

com desconfiança o passado, temendo “fantasmas”, e que despreze o futuro, porque não acredita em mudanças significativas de si mesmo ou daqueles com quem convive. Nos “fantasmas” dos protagonistas de Cony estão significadas várias formas assumidas pela culpa de que se falou no Capítulo I deste trabalho, assim como a necessidade de perdão que eles sentem.

Alguns exemplos, tomados dos romances, ilustram a relação intensa que se estabelece na ficção de Cony entre a maneira como as personagens sentem a passagem do tempo e os *leitmotive* “embrulho” e “fantasma”. Essa reflexão articula-se com a abordagem de outros aspectos da temporalidade na obra do autor carioca.

Em *O Ventre*, há referências prosaicas a um embrulho em que fica guardado o arsênico que uma personagem usa para matar galos de briga e a outro, igualmente trivial, contendo um romance de Eça de Queiroz. No romance de estréia também se encontram estas ocorrências: “[o] pai, sempre embrulhado em suas contradições, ora alegre, ora trevoso, olhar enlouquecido”. Em outra cena, o narrador observa demoradamente um grupo de pescadores chegando à praia, momento em que eles se transformam a seus olhos em “uma porção de coisas separadas, embrulhadas, com donos, com leis, com ódios”.⁹

Fantasmas, por definição, são aparências destituídas de realidade, que apavoram por sugerir a possibilidade de convívio entre os mortos e os vivos. Em Cony, os fantasmas remetem freqüentemente a pessoas do passado, no sentido usual da metáfora, como obsessão ou fixação que permanece na mente de alguém. Falam também do fracasso pessoal, como por exemplo em *fantasma de mim mesmo*. Nessa expressão, há medo, culpa e consciência de que o tempo tanto pode extinguir como alimentar a covardia e suas manifestações. Para o protagonista de *O Ventre*, o

9 ∞ *Idem, ibidem*, pp. 46 e 87.

“passado é a mentira que eu torço a meu modo, de acordo com os fantasmas [...] E o futuro também é a mentira de uma esperança que não irá acontecer”.¹⁰ A ilusão alimenta a mentira e vice-versa, resultando no círculo vicioso de que José não se libertará até o final do romance.

Em *Tijolo de Segurança* (1960), Cláudio tem perturbações mentais constantes e fortes dores de cabeça. Num momento de angústia, ele observa os transeuntes como num pesadelo: “Todos parecem embrulhos, sem contactos, estanques, impessoais como árvores.”¹¹ As referências aos fantasmas são abundantes neste romance: referem-se às lembranças obsessivas de pessoas do passado, enquanto Cláudio está acordado, mas também aos “fantasmas da noite”, que o perseguem.

Em *Informação ao Crucificado* (1961), logo no primeiro parágrafo o seminarista e narrador orgulha-se de sua vestimenta nova e de seu título: “o italiano que me fez a batina nova botou no embrulho: ‘Ao filósofo João Falcão, n. 28’, sou eu mesmo, filósofo João Falcão.”¹²

A identificação do destinatário, com nome e função, lembra a do embrulho de *Quase Memória*: “Para o jornalista Carlos Heitor Cony”. Neste livro, o narrador, Carlos, recorda os pacotes que o pai lhe mandava quando ele era seminarista e viajava com os colegas para a fazenda dos padres, situada numa região conhecida como Arcas, entre Itaipava e Teresópolis. A fazenda chamava-se São Joaquim da Arca, mas o pai “esquecia ou preferia adotar a própria técnica de dizer ou nomear as coisas. Colocava nos envelopes, em letras bem desenhadas e nítidas, FAZENDA SÃO JOAQUIM D’ARC, como se houvesse um santo a mais na família da heroína francesa”.¹³

10  *Idem, ibidem*, p. 193.

11  *Idem. Tijolo de Segurança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 58.

12  *Idem. Informação ao Crucificado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p. 3.

13  *Idem. Quase Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.13.

Em *Informação ao Crucificado*, aproximando-se o final de umas férias idílicas passadas na fazenda dos religiosos – que aqui recebe o nome de Rainha da Arca – João Falcão sente medo de não poder voltar ali nunca mais. No final de tarde, ele passeia observando uma última vez a cachoeira, o curral, o campo de futebol: “Melancólica peregrinação ressuscitando intemporais *fantasmas*.” De volta ao Rio de Janeiro, o casarão do seminário parece-lhe uma pessoa idosa de quem ele estivesse afastado alguns dias, tempo suficiente para revelar “rugas, decadência, irreparável ruína”.¹⁴

Assim como são diferentes os nomes São Joaquim da Arca e Rainha da Arca, também não se pode afirmar que o Carlos de *Quase Memória* e o João Falcão de *Informação ao Crucificado* sejam uma mesma personagem. Ao compósito de autobiografia fictícia de *Quase Memória* pertence, aliás, uma referência a um outro João Falcão, portador de outro embrulho remetido a Carlos pelo pai, em cujo envelope ele escreveu: “Por Especial Favor do Desembargador, Professor e Bacharel João de Deus Falcão, o Caveirinha”. Esse embrulho continha mangas carlotinhas, remetidas do Rio de Janeiro a Paris para o filho já adulto, um bom exemplo dos comportamentos excêntricos de Ernesto Cony Filho. O filho novamente se divide entre o constrangimento e a admiração, como no episódio da troca do nome da fazenda, que deu margem a todo um enredo envolvendo um santo fictício chamado Joaquim D’Arc, que seria irmão de Joana.

Quase Memória reúne diversos casos parecidos com esse, nos quais o pai usava de algum truque imaginativo para esconder seus erros ou simplesmente para impressionar seus ouvintes. A criatividade do pai certamente estimulou a capacidade de invenção do filho. Ernesto Cony Filho é representado como um homem sempre disposto a es-

14  *Idem. Informação ao Crucificado*. pp. 42-43.

trair prazer da vida. Seu lema era: “Amanhã farei grandes coisas!” Esse pai otimista e folgazão figura na obra de Cony como a outra face do típico protagonista de que se falou acima. Na mesma obra, o narrador, Carlos, preenche o espaço de pessimismo e melancolia. Se o pai é luz, o filho será predominantemente sombra, mergulhada na noite.

Enquanto em *Informação ao Crucificado* se falava em “fantasmas intemporais”, em *Matéria de Memória* e em *Antes, o Verão* as pessoas do passado figuram como “fantoques indormidos”, ou “fantasmas antigos e indormidos”. Mesmo para identificar alguém que apenas começava a interagir com Luís, o narrador afirma que essa mulher (Dréia) era “muito recente para merecer a categoria de fantasma”, acrescentando que a simples lembrança de seu rosto trazia ao amante “promessas e alucinações”. Dréia ainda não era um fantasma para Luís, mas tinha tudo para ser no futuro próximo.

Ainda em *Antes, o Verão*, um embrulho trazia uma roupa de boa qualidade, presente que fez Luís sentir-se inferior perante a namorada de família rica. Em *Pessach: A Travessia*, outra personagem feminina oferta a outro protagonista um presente no dia de seus quarenta anos. Ele recebe o pacote com indiferença. Incitado pela namorada a abrir o tal “embrulho retangular ao qual não dera atenção”, Paulo Simões, que esperava ganhar uma gravata, surpreende-se com um cachimbo do tipo que ele mais apreciava. Mesmo assim, ele continua a tratar a moça com frieza: “Descubro que estou irritado com o dia. Desejava passá-lo sozinho, com meus fantasmas e medos, sem reparti-lo, sem conspurcá-lo.”

Na seqüência, Paulo vai visitar sua ex-mulher e ela, que se unira a outro homem, traz nos braços o filho pequeno: “Laura vem lá de dentro com uma coisa que, à primeira vista, parece um embrulho comprido. Não é embrulho: é uma criança. [...] Há impulso, de minha parte, em estender os braços e apanhar aquele embrulho. [...] Não me fica

bem segurar aquela posta de carne, pedaço da carne de Laura e do outro. A pureza com que ela mostra a criança pede um pouco de piedade e amor.” Mais tarde, envolvido a contragosto numa operação de guerrilha e sem entender bem os acontecimentos, Paulo Simões afirma que “o embrulho está complicado” e procura responsabilizar outra personagem pelo seu envolvimento: “ela me metera num embrulho complicado demais para a minha simplicidade”.¹⁵

A expressão *embrulho complicado* aparecera anteriormente em *Balé Branco* (1966). Uma menina interiorana pede ajuda depois de ter sido molestada sexualmente por seu padrasto. Geraldo, o visitante a quem ela recorre, não quer se envolver, mas sucumbe ao pedido da adolescente, com quem acabaria se casando mais tarde no Rio de Janeiro. No momento de eles partirem para a cidade, Geraldo “viu aquela menina, caipirinha mal embrulhada no vestido ordinário, a cara suja de lágrimas, teve uma pena inexplicável do mundo, dela, dele mesmo”.

Geraldo tinha mais afeto pela cadela Flag do que pela esposa. Quando Flag adoece, ele a envolve num cobertor para sacrificá-la. O tiro falha, mas a cadela já estava morta. Então Geraldo agarrou-se “ao pequenino embrulho e enfiou-se na cama, os olhos duros, mãos crispadas e frias – o vazio no peito secando-lhe as lágrimas”.¹⁶

Em *Pilatos* (1974), o protagonista teve seu pênis amputado num atropelamento. No hospital, o órgão é mantido dentro de um vidro de conserva. Saindo dali, a personagem batiza-o de Herodes, embrulha o vidro em jornal e passa a carregar o pacote por todo lugar. Perto do final da narrativa, quando finalmente consegue um miserável emprego de garçom, ele precisa separar-se do vidro para poder trabalhar e decide guardá-lo na geladeira do restaurante. Pedem-lhe que retire o pa-

15 ☞ *Idem. Pessach: A Travessia*, pp. 23, 66 e 156.

16 ☞ *Idem. Balé Branco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, pp. 89 e 176.

pel, argumentando: “Na geladeira não entra nada embrulhado.” Ele acata o pedido: “Sendo uma regra geral da casa, obedeci e rompi o meu embrulho. Pensei que a mulata ficasse curiosa, mas ela nem ligou para o embrulho, agora que o sabia desembrulhado.”¹⁷

Pilatos é cheio de cenas de humor corrosivo, às vezes em tom quase macabro. Leia-se a análise de Renato Bittencourt Gomes, em resenha à edição revista de *Pilatos*.

Para a nova edição (terceira) deste seu mais querido romance, Cony fez alterações textuais, pequenos ajustes que deixam intacta a verve humorística, a metralhadora giratória, a crítica corrosiva. Naqueles meados dos anos 1970, quando o mundo estava perfeitamente dividido entre um lado e outro, o herói conyano não adere a qualquer dos lados. Mais que isso, aproxima-se dos errados e torna-se companheiro de cela de fascistas e alienados. Em um personagem como o Grande Arquimandrita, um finório sem profissão definida que alardeia origens aristocráticas, é satirizado o centralismo democrático das esquerdas. E eis aqui o ponto da fervura: não se trata de patrulhar esta ou aquela posição mas de, rindo, castigar a todas.¹⁸

Assim como José Louzeiro, na análise citada no capítulo anterior, o resenhista analisa o humor de Cony no diapasão do descompromisso, da não-adesão a nenhuma causa. Porém, ao contrário de José Louzeiro, que falava de um riso que é “riso mesmo” – nem amargo, nem filosófico – Renato Bittencourt Gomes destaca a vertente *castigat riden-*

17  *Idem. Pilatos*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. p. 147.

18  GOMES, Renato Bittencourt. “Profissão de Fé”. *Rascunho*, Curitiba, p. 15, jan. 2002.

do *mores* desse humor. Esta, aliás, é outra expressão em que se podem enfatizar dois significados. *Castigar* pode ser entendido como *corrigir*, ou *aplicar correção*, como na tradução corrente: “corrigir os costumes pelo riso”. Porém, no texto do resenhista, *castigar* é, antes de mais nada, “punir”, “admoestar”, “reprender”.

Herodes, depois de desembrulhado, foi confundido com uma lingüiça e consumido pelo dono do restaurante. O protagonista, que se acostumara à condição de homem castrado, mas, apesar disso, era dono de um falo cujo nome remetia a governantes autoritários,¹⁹ viu-se obrigado a arranjar um pênis substituto. Para tanto, aproveitou sua ida ao necrotério, motivada pela necessidade de reconhecimento do corpo de um de seus melhores amigos, um indigente de nome desconhecido, apelidado Sic Transit. Após o reconhecimento do corpo, o protagonista sai dali carregando um falo que ele nem sabe a quem pertenceu, e que passa a ser seu único bem.

Muito ironicamente, *sic transit gloria mundi* – rei morto, rei posto: imediatamente batizado como Herodes II, esse órgão vai parar em novo vidro, novo embrulho. Na última cena, desiludido, o protagonista se desfaz de Herodes II:

senti de repente que o embrulho era um fardo exagerado para carregar pela vida. Não tinha o direito de possuir qualquer coisa: era um homem solitário e mutilado, minha recuperação, minha salvação deveria começar pela consciência de que nada era e de que nada me era devido. Precisava me agarrar à vida, molusco apenas. Morto, de nada eu adiantava. Vivo, ao menos pisava um chão e tinha o

19 ☞ Herodes I, o Grande, mandou assassinar as criancinhas para não correr o risco de ver nascer o rei dos judeus. Herodes Antipas, ao atender um pedido de Salomé, propiciou a cena macabra protagonizada pela cabeça de são João Batista.

direito de pisar os outros, se fosse o caso. Molusco sem veneno, ridículo, tentando ser cruel.²⁰

O tom sarcástico é substituído no epílogo pelo lirismo e pela melancolia. É possível estabelecer aqui um breve paralelo com *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Perto do final deste romance, tendo mergulhado numa lagoa e perdido para sempre várias partes de seu corpo, o “herói de nossa gente” deixa de ver sentido na vida. Ele abandona as estripulias picarescas e decide transformar-se em estrela do céu. Assim como em *Pilatos*, o registro predominantemente cômico cede lugar à melancolia do herói desiludido.

Nem ele, nem o protagonista de *Pilatos* se recuperam de seu esfacemento (*sparagmós*). Ao contrário de *Macunaíma*, o protagonista de *Pilatos* não tem à sua disposição a solução poética do mito: ele não alcançará nada parecido com o “brilho inútil das estrelas”, que compensa eternamente o herói de Mário de Andrade. Apesar de serem ambos textos cômicos, neles não há lugar para a *anagnórisis* (reconhecimento). Nenhum desses romances seria classificado como *comédia*, nos termos de Northrop Frye, mas sim como *ironia* ou *sátira*, modo da ficção cujo tema específico é justamente o *sparagmós*: “senso de que o heroísmo e a ação eficaz estão ausentes, desorganizados ou predestinados à derrota, e de que a confusão e a anarquia reinam sobre o mundo”.²¹

O vocábulo *anarquia* nos remete ainda uma vez à comparação entre *Pilatos* e Carlitos (Capítulo I deste trabalho), outro herói cômico e lírico, patético, sujeito às variadas formas de *sparagmós* a que os tempos modernos submetem os indivíduos. Herodes, Pilatos, Carlitos: a semelhança fonética será mera coincidência? Na cena final de *Pilatos*,

20  CONY, Carlos Heitor, *Op. cit.*, p. 173.

21  FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. de Péricles E. da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 190.

alguém tenta devolver a seu dono o vidro com Herodes II, já disforme pela água do mar. Ele despreza o achado e diz: “Faça bom proveito.” Em seguida, o homem comenta a alegria de um grupo de pessoas que passava por ali, vindo de alguma festa, ao que o protagonista retruca: “Estão mal informados...” Como ficou dito, a má informação é a única opção de felicidade, na visão de mundo dos narradores de Cony. Ter consciência do absurdo da vida, ao contrário, anula a possibilidade de ser feliz. O protagonista de *Pilatos* não sugere em nenhum momento a hipótese de se unir ao grupo de mal informados felizes que passeia à sua frente. A última frase do livro é lacônica: “E afastei-me.”²²

O romancista Carlos Heitor Cony também se afastou, embora não tenha parado de escrever. Como ficou dito no capítulo anterior, a palavra é a profissão de Cony. Nos termos de Renato Bittencourt Gomes: “ele sempre militou na imprensa, além de confeccionar literatura infanto-juvenil, adaptações de clássicos e gêneros de nomes híbridos como ‘romance-reportagem’ ou ‘cine-romance’. Os mais de vinte anos entre *Pilatos* e *Quase Memória* não passaram em brancas páginas.”²³

Depois do embrulho atirado ao mar, o próximo embrulho importante da ficção de Cony veio a ser aquele de *Quase Memória*, 21 anos depois da publicação de *Pilatos*. Voltaremos a ele no final deste capítulo. Nas narrativas dos anos 90, os protagonistas seguem embrulhados e perseguidos por fantasmas, às vezes mais literais, como em *O Piano e a Orquestra*, onde o narrador, capaz de conversar com uma vaca, afirma que os seus fantasmas não são metafóricos.

Também nas crônicas são abundantes os exemplos de ambos os *leitmotifs*. Merece citação “Grande Cena do Homem Gordo no Aeroporto”

22 🌀 CONY, Carlos Heitor, *Op. cit.*, p. 174.

23 🌀 GOMES, Renato Bittencourt, *Op. cit.*, p. 15.

(1999), que dialoga com o romance *A Casa do Poeta Trágico* e retoma, em outro diapasão, a epígrafe de *O Ventre* extraída do *Fausto* e analisada no capítulo anterior. Nesse texto, o narrador descreve seu constrangimento por ter de se sentar ao lado de um homem muito gordo, no espaço estreito de um avião.

A seqüência em que o narrador acompanha os passos desse homem, torcendo para que ele tome outro vôo ou se sente bem longe, lembra a seqüência de perseguição do protagonista d'*A Casa do Poeta Trágico*, Augusto Richet, seguindo seu suposto rival em portos e aeroportos. Esse rival, também gordo, é identificado como “homem grosso”. Parte do romance se passa na Itália, e Cony explora o parentesco etimológico de *grosso* e *grasso* (“gordo”, em italiano).

Ao contrário do que ocorre n'*A Casa do Poeta Trágico*, em que a perseguição tem uma motivação mais séria, a crônica ora analisada é cheia de humor, exagerando desde o título – “grande cena” – o tamanho da aventura narrada. O texto de Goethe é aproveitado ironicamente. Enquanto o homem gordo tenta se espremer na poltrona do avião, o narrador comenta sua própria aflição pelo aperto: “Fantasticamente, ele coube no estreito espaço onde Goethe, num monólogo do *Fausto*, garantiu que cabia toda a angústia humana.” Antes disso, aparece no texto uma versão divertida de embrulho-gente: “Não trazia embrulhos nem qualquer bagagem de mão. Ele apenas se trazia. Mas era, em si, um embrulho, uma carga que devia pagar excesso de bagagem.”²⁴

Em *Romance sem Palavras*, também de 1999, a confusão e a fragilidade são os traços principais dos seres humanos. A miséria é sua seqüência mais cruel: “...*men are men*, os melhores homens muitas vezes se esquecem deste lugar-comum nas embrulhadas da condição humana.

24  CONY, Carlos Heitor. “Grande Cena do Homem Gordo no Aeroporto”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 nov. 1999. Ilustrada, p. 12.

Quando se pensa que não é possível existir tanta miséria, sempre alguém mais sábio ou mais pérfido terá oportunidade de dizer que os homens são homens para o bem ou para o mal, geralmente para as duas coisas juntas”.²⁵

Fantasma e embrulho são obstáculos à compreensão do sentido da existência, pontos-cegos, desmaterialização ou materialização ao quadrado. Desmaterialização, no caso dos fantasmas, e para isso basta retomar os sentidos originais dessa palavra, ou seja, aparências destituídas de realidade, simulacros, visões apavorantes. Materialização ao quadrado, no caso dos embrulhos, matéria que esconde matéria.

Em *Quase Memória*, o exterior do embrulho traz as marcas de um modo individual de direcionar encomendas, característico do pai: “o barbante, em si, já era um indício dele. O nó também: exato, sólido, bem no centro do pacote. Se tudo era ele no papel, no barbante e no nó, havia a letra. Fosse eu cego, mergulhado na treva mais profunda da carne, bastaria passar a mão sobre ela para saber que era a letra dele”.²⁶

Roland Barthes, em livro dedicado à compreensão de aspectos da cultura do Japão, *O Império dos Signos*,²⁷ destaca o valor artístico e simbólico das embalagens nipônicas. Nelas, a futilidade da coisa é desproporcional ao luxo do invólucro. As diferenças entre um delicado e luxuoso pacote de presente oriental e os pacotes da obra de Cony mostram o total descompromisso do escritor com o aspecto artístico dos embrulhos, à exceção desse último, de *Quase Memória*, descrito como obra-prima – e obra póstuma – do engenhoso Ernesto Cony Filho. Os demais são pacotes ocidentais, modernos, absolutamente prosaicos até que o tempo e a memória provem o contrário.

25 ☞ *Idem. Romance sem Palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 91.

26 ☞ *Idem. Quase Memória*. p. 12.

27 ☞ BARTHES, Roland. *L'Empire des Signes*. Genebra: Albert Skira, 1970. pp. 58-65.

O embrulho de *Quase Memória* fala de seu hipotético criador, por isso se pode dizer que foi assinado por ele. O espaço do remetente está vazio, porém a “assinatura” foi posta com a técnica inigualável que distinguia os pacotes feitos pelo pai do narrador. Veja-se a observação de Roland Barthes sobre os invólucros: “Géométrique, rigoureusement dessiné et pourtant toujours signé quelque part d’un pli, d’un noeud, asymétriques, par le soin, la technique même de sa confection, le jeu du carton, du bois, du papier, des rubans, il n’est plus l’accessoire passager de l’objet transporté, mais devient lui-même objet; l’enveloppe, en soi, est consacrée comme chose précieuse, quoique gratuite; le paquet est une pensée...”²⁸

O desenvolvimento da análise de Barthes remete diretamente à temporalidade. Para o semiólogo francês, a embalagem brinca de ser signo (“joue au signe”). Como invólucro, tela ou máscara, ela vale pelo que esconde, protegido mas previamente *designé* – “designado”, “distinguido entre os demais”. Aquilo que ela encerra e significa permanece adiado por longo tempo, “comme si la fonction du paquet n’était pas de protéger dans l’espace mais de renvoyer dans le temps”.²⁹

Ainda segundo Barthes, o objeto envolvido perde sua existência, torna-se miragem. De invólucro em invólucro (*d’enveloppe en enveloppe*), o significado nos foge, e quando finalmente o alcançamos – pois sempre há alguma coisa no pacote – isso parece insignificante, vil. O prazer,

28  “Geométrico, rigorosamente desenhado, no entanto sempre assinado em algum lugar por uma dobra, um nó, assimétricos, pelo cuidado, pela própria técnica de sua confecção, pelo manejo do papelão, da madeira, do papel, das fitas, não é mais um acessório passageiro do objeto transportado, mas se transforma ele próprio em objeto; o invólucro, em si, é consagrado como coisa preciosa, embora gratuita; o pacote é um pensamento.” (Trad. Maria Leonor Loureiro). BARTHES, Roland, *Op. cit.*, p. 61.

29  “como se a função do pacote não fosse proteger no espaço, mas adiar no tempo”. *Idem, ibidem*, p. 64.

campo do significante, foi atingido antes disso. O pacote não está vazio, mas esvaziado, e encontrar o objeto que está dentro dele, ou o significado no signo, seria jogá-lo fora. O que verdadeiramente importa é o lugar onde a coisa é transportada. Para finalizar, Barthes acrescenta: “La richesse de la chose et la profondeur du sens ne sont congédiées qu’au prix d’une triple qualité, imposée à tous les objets fabriqués: qu’ils soient précis, mobiles et vides.”³⁰

A distinção entre vazio e esvaziado será retomada quando tratarmos da distinção entre tempo perdido e tempo desperdiçado.

Michel Serres, na obra *Os Cinco Sentidos*, de 1985, aproveitou largamente a imagem da caixa para refletir sobre o tempo. A metáfora foi ampliada para alcançar outros invólucros, em sua dimensão simbólica: o corpo, a casa, a prisão, o navio e o balão, por exemplo. Em seu esforço interpretativo da cultura contemporânea, esse historiador das ciên-

30 ☞ “A riqueza da coisa e a profundidade do sentido não são despedidos senão à custa de uma tripla qualidade, imposta a todos os objetos fabricados: que sejam precisos, móveis e vazios.” *Idem, ibidem*, p. 65.

Complementando a citação: “C’est dans l’enveloppe que semble s’investir le travail de la confection (du faire), mais par là même l’objet perd de son existence, il devient mirage: d’enveloppe en enveloppe, le signifié fuit, et lorsque enfin on le tient (il y a toujours un petit quelque chose dans le paquet), il apparaît insignifiant, dérisoire, vil: le plaisir, champ du signifiant, a été pris: le paquet n’est pas vide, mais vidé: trouver l’objet qui est dans le paquet ou le signifié qui est dans le signe, c’est le jeter: ce que les Japonais transportent, avec une énergie formicante, ce sont en somme des signes vides.”

[“É no invólucro que parece estar investido o trabalho de confecção (do fazer), mas por isso mesmo o objeto perde sua existência, torna-se miragem: de invólucro em invólucro, o significado foge e quando finalmente o alcançamos (sempre há alguma coisinha dentro do pacote), revela-se insignificante, irrisório, vil: o prazer, campo do significante, foi atingido: o pacote não está vazio, mas esvaziado: encontrar o objeto que está dentro do pacote ou o significado que está no signo é jogá-lo fora: o que os japoneses transportam com uma energia formicante são, em resumo, signos vazios.” – Trad. Maria Leonor Loureiro]

cias enfatiza a importância da matéria (“dureza”, “forças materiais duras”, “realidade”), por oposição ao campo predileto dos filósofos da linguagem, sempre dispostos a abandonar “a rigidez sublime e logo tola para que a língua não morra – por sufocamento do sentido”. Segundo Serres, essa rigidez afasta os filósofos da linguagem da materialidade, levando-os na direção da doçura e da linguagem em si, desejáveis, porém insuficientes, uma vez que dependem do que é duro para serem plenas. Serres acrescenta:

O progresso vai em direção à segunda assim como o tempo; a história, bem sei, passa da realidade à linguagem, da coisa ao signo e da energia à informação: da solução dura à outra, chamada doce. Peço apenas que se lembrem da dureza. [...] Uma espécie de fluxo ou de sentido ou de elã vai desse duro para o doce: a história, decerto, mas a evolução também, e o tempo, com certeza.

[...] Mas esse rio direcional encontra ziguezagues e obstáculos, paredes ou filtros, e os manobra, atravessa, abraça, contorna. Percola por entre um intervalo atravancado.³¹

Do invólucro em si ao invólucro como signo, representação, o leitor de um romance também percorre esse trajeto, que depende da passagem do tempo para incorporar significados. O percurso interpretativo é sugerido e guiado pela linguagem literária. A coisa em si, “dura”, também depende do tempo para revelar sua “doçura”. Serres pede que não olvidemos a dureza ao falar do que é doce. Ele seleciona termos muito precisos para falar de líquidos meneando por entre coisas sólidas: *rio, filtros, manobra, percolar*. Esse avanço por um não-caminho

31  SERRES, Michel. *Os Cinco Sentidos*. Trad. de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. (Filosofia dos Corpos Misturados, 1). pp. 109-112.

estreito lembra a “água mole em pedra dura, tanto bate até que fura” do dito popular. Lembra também o problema que os rios cortados trazem ao povo nos períodos de seca, e a bela solução poética de João Cabral de Melo Neto, em os “Rios sem Discurso”, de *Educação Pela Pedra*: “um rio precisa de muita água em fios/ para que todos os poços se enfrasem:/ [...] até a sentença-rio do discurso único/ em que se tem voz a seca ele combate”.³²

As idas e vindas necessárias para a interpretação de um romance seguem a trilha deixada entre as paredes que barram a possibilidade de se chegar rapidamente ao sentido, de enxergar com nitidez, de fechar questão em torno de algum tópico, de abrir por completo um embrulho cujo poder sugestivo está em permanecer fechado, por isso aberto a mais de uma leitura. Nem sempre interessará libertar os fantasmas que habitam os embrulhos, pelo menos não ao preço de matar o símbolo, atribuindo-lhe uma única chave interpretativa. De todo modo, é importante verificar como se configura o sentido de cada símbolo enquanto tal, seu valor estético na obra literária, sua motivação. Para perseguir esses sentidos na obra de Cony, além do levantamento das ocorrências, é necessário aprofundar o estudo da percepção da temporalidade pelas personagens.

Importa agora destacar os múltiplos aspectos em que o tempo faz a diferença, tanto na ficção de Cony como nesta tentativa de interpretação dos símbolos que ela aproveita e constrói. O fluxo que leva da matéria à memória exige atenção dobrada quando esbarra nos “em-

32 ☞ “Quando um rio corta, corta-se de vez/ o discurso-rio de água que ele fazia; [...] Em situação de poço, a água equivale/ a uma palavra em situação dicionária:/ isolada, estanque no poço dela mesma,/ e porque assim estanque, estancada;/ e mais: porque assim estancada, muda,/ e muda porque com nenhuma comunica,/ porque cortou-se a sintaxe desse rio,/ o fio de água por que ele discorria.” MELO NETO, João Cabral de . *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. pp. 350-351.

brulhos”, “fantasmas”, “casas”, “cães”, representações artísticas da matéria e da memória, da desmaterialização ou da materialização ao quadrado, do duro que pode ser doce, do duro que pode não ser doce, ziguezague do sentido na espiral do tempo.

Verifiquemos o tratamento do tempo ficcional na obra de Carlos Heitor Cony, considerando-o em seus múltiplos aspectos: duração, frequência, anacronias, simultaneidades, tempo físico, tempo psicológico, tematização do tempo. Vale ressaltar que, comparadas às narrativas descontínuas da modernidade – Proust, Faulkner, Oswald de Andrade – e da pós-modernidade, o texto de Cony é bem mais simples e fluido, não apresentando experimentalismos que se reflitam diretamente na linguagem.

Destacam-se as seguintes características e problemas:

- a) preocupação das personagens com a passagem do tempo – que limita suas possibilidades de realização – considerada em contraste com o esvaziamento dessas mesmas possibilidades, já que as personagens não nutrem projetos para o futuro;
- b) breve aproximação à problemática do tempo como aporia, a partir da tradição filosófica inaugurada por Aristóteles. Para essa aproximação, consideram-se as leituras filosóficas de Cony, admirador de santo Agostinho, Henri Bergson e Jean-Paul Sartre;
- c) identificação do descompromisso de Cony com o estabelecimento de uma cronologia perfeita – os pequenos erros de continuidade verificados em alguns romances inviabilizam a exata disposição dos acontecimentos narrados na linha do tempo ou no calendário e, mesmo quando isso não acontece, é impossível precisar a duração e o distanciamento temporal entre os *flashbacks* e o plano principal da ação (não que isso seja

necessário para a narrativa de ficção – pretende-se sinalizar, a partir desses detalhes, que a ênfase vai para as conseqüências da passagem do tempo, e não para a ordenação esquemática das ações);

- d) presença de enredos e intrigas presididos pelo conceito de *contingência*, conforme foi elaborado por Sartre – os acontecimentos e vivências independem de ordem ou causalidade: quem vive não ordena a própria vida, poderá apenas ordenar, no futuro, uma série de acontecimentos passados, enquanto um narrador, ao contrário, pode fazê-lo, e o faz, com alguma consciência de que a narrativa é um olhar para fatos passados vividos pelas personagens, sob a batuta dele mesmo, o criador-demiurgo, e daí decorre outro tópico, que é a verificação sobre até que ponto o escritor domina o mundo que cria (para Sartre, é preciso desconfiar do escritor que afirma desconhecer a totalidade de sua ficção, ou ser dominado pelas suas personagens);
- e) ausência de finais que representem solução, balanço final ou fechamento das questões, como afirmou o autor, ao apresentar *Balé Branco*, “a história não acaba com o livro. Os personagens principais não morrem nem vão viver muitos anos felizes. Condeno-os a uma crueldade maior: a de continuarem vivendo os mesmos dramas, os mesmos equívocos, sempre distantes de qualquer solução”.³³

Antes de prosseguir na análise de dois embrulhos em especial, um que é aberto (em *Matéria de Memória*), outro que permanece fechado (em *Quase Memória*), adiantemos outras observações genéricas sobre o tratamento do tempo ficcional.

33 ☞ CONY, Carlos Heitor. *Balé Branco*. (Orelha).

Como ficou dito, a linguagem de Cony é fluida, sem maiores experimentalismos. Os enredos variam bastante, seja no que diz respeito à quantidade de episódios narrados, seja quanto ao tempo total da ação. Alguns são ricos em peripécias (por exemplo, *Pessach: A Travessia*), outros bem econômicos (por exemplo, *Antes, o Verão*). Quanto à duração total, a ação principal de alguns romances se passa num único dia (como em *Matéria de Memória*, *Quase Memória* e *A Casa do Poeta Trágico*). O passado preenche a tessitura da intriga, seja como memória das personagens, seja em *flashbacks* dos narradores em terceira pessoa.

Às vezes não há informação alguma sobre a infância e a adolescência das personagens, como em relação ao protagonista de *Pilatos* e ao Augusto Richet, d'*A Casa do Poeta Trágico*. Nos primeiros romances de Cony, ao contrário, são focalizados episódios marcantes na formação da personalidade dos protagonistas, sobretudo quanto a sua iniciação sexual.

Também são recorrentes as referências a momentos críticos de seu relacionamento familiar, principalmente com um irmão mais velho com quem ele disputa a atenção dos pais. Em *O Ventre*, José disputa a afeição familiar e a de Helena com o irmão, matemático conceituado que acaba se suicidando no final. Em *Matéria de Memória*, como será visto, Tino disputava com seu irmão a preferência dos pais, depois da madrasta. Também competia pelo reconhecimento de seu estilo de pintar. Ele era um pintor abstrato e ninguém apostava no seu futuro como artista – enquanto isso, o irmão mais velho, que adotara o estilo clássico, era incentivado e reconhecido pelos familiares.

Variam a quantidade e a importância dos *flashbacks*. Por vezes, eles compõem um segundo plano narrativo, alternado com o plano principal (por exemplo, em *A Casa do Poeta Trágico*, *Antes, o Verão* e *Romance sem Palavras*). Em alguns romances, a cronologia é descontínua (*Quase Memória*, em que a lembrança resgata episódios vividos em épocas diferentes, sem preocupação com a ordem da narração). Em outros, a

ordenação cronológica predomina (*O ventre, Informação ao Crucificado*, em que a seqüência é regida pelas datas de um diário, e *Pessach: A Travessia*).

Quando aparece a intercalação de dois planos temporais, como em *A Casa do Poeta Trágico* e *Romance sem Palavras*, o leitor se deterá nas frases iniciais de algum trecho marcado por um espaçamento maior, ou nas primeiras frases de um novo capítulo, sem saber a qual dos planos elas pertencem, porque fariam sentido em ambos. Não demorará, entretanto, para encontrar referências que dissolvem a ambigüidade.

É marcante, também, a presença da cena e do diálogo nos longos *flashbacks*. A narração dos fatos do passado, às vezes iniciada com os verbos conjugados no presente do indicativo, atualiza a experiência, aproxima o leitor da personagem. O narrador se afasta de seu papel de condutor da narrativa para dar voz a si mesmo no passado e àqueles com quem conviveu.

Na seqüência da narração, predominarão os verbos no imperfeito, tempo privilegiado da narrativa de ficção em geral. O imperfeito produz resultado oposto, distanciando o leitor. Conforme explica Jean Pouillon, em *O Tempo no Romance*, é “este, com efeito, o verdadeiro sentido do imperfeito: não se trata de um sentido temporal mas, por assim dizer, de um sentido espacial; ele nos distancia do que estamos olhando”.³⁴ Lembremos, *contrario sensu*, o embrulho, conforme foi analisado por Barthes, isto é: um elemento material que ocupa lugar no espaço, porém cuja existência se presta a adiar o sentido (no tempo).

As personagens de Cony atravessam as situações embaraçosas, ora numa dimensão mais estritamente pessoal, introspectiva, ora com implicações sociais que ultrapassam o individualismo que elas reivindicam. Como característica do homem moderno, são flagradas em

34 ☞ POUILLON, Jean. Trad. de Heloysa de L. Dantas. *O Tempo no Romance*. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 115.

momentos de indefinição, devendo escolher entre possibilidades mesquinhas. Por vezes, a arte (literatura, pintura) surge como possível ponto de fuga e elevação – o qual, na seqüência dos enredos, também é relativizado ou abandonado. Veja-se a constatação final sobre Tino, de *Matéria de Memória*, pouco antes de ele destruir seu quadro mais importante, denominado, justamente, *Movimento em três tempos*: “transcender o quê? Sua arte fora fracasso igual. Na verdade, nunca sentira o chamado, a arte nunca lhe bastara”.³⁵

À exceção do protagonista de *Pilatos*, todos os demais pertencem à classe média e a maioria deles exerce atividade intelectual. José, de *O Ventre*, inaugura essa linhagem de fracassados e amargurados, mas se distingue de seus sucessores quanto ao nível de estudo. Rebelde, expulso do colégio interno, motorista de ônibus, ele rejeitava a educação humanista que seu padrinho tentava favorecer. Ainda assim, e a despeito de se dizer anti-humanista e antiintelectual, seus raciocínios revelam preocupações existenciais, intelectualizadas.

É dele, por exemplo, o pensamento de que sofrer com um desfecho trágico é preferível ao prolongamento das dúvidas e da inquietude: “tragédia é sopa, duro é a aflição”.³⁶ Na edição revista do romance, reforça-se a aversão da personagem às incertezas sucessivas: “Tragédia é sopa. Pior é a aflição. A dúvida – por mais fortes que sejam as evidências, sempre se dá um jeito de introduzir a dúvida – é pior.”³⁷

Faz parte do perfil de José (e de várias outras personagens) a grande dificuldade para conviver com as situações de indefinição. Seu desabafo surge durante a narração de uma cena da adolescência. José angustiava-se, imaginando o que seu irmão e Helena, a vizinha de que ambos gostavam, poderiam fazer trancados no quarto. Ele se sente

35  CONY, Carlos Heitor. *Matéria de Memória*. p. 179.

36  *Idem*. *O Ventre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958. p. 26.

37  *Idem*, *ibidem*. 8.^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 39.

traído pelo casal, mais ingênuo que os colegas, inferior ao irmão mais velho, que ele desprezava por ser comportado e estudioso. Os companheiros de meninice, agora adolescentes, desenvolveram-se mais rapidamente que José na dinâmica da vida social. A descoberta de que o irmão mais velho era na verdade seu meio-irmão é outro golpe para o protagonista, obcecado pelos “frutos errados de ventres errados”.

José colecionava sucessivas reprovações no colégio interno, local escolhido pela família para aplacar sua rebeldia. Enquanto isso, até Julinho, mau exemplo da vizinhança, “mestre em todas as patifarias”, que metia medo nos garotos da rua submetendo-os sexualmente, havia amadurecido. Helena seria sempre um mistério para José. Os demais tendiam à acomodação das regras familiares e no entanto se permitiam os jogos sensuais que José via como depravação. Nas férias do internato, além do namoro entre o irmão e Helena, ele escuta de Julinho que ele agora era estudioso e responsável. Ressentido, José passa a odiar aquele universo, em grande medida por se sentir excluído dele.

Na seqüência, Helena, adulta, irá se mostrar fria e cínica. O irmão, matemático destacado no contexto internacional, vive torturado pela indefinição sexual até se suicidar. O protagonista termina responsável pelo filho de Helena. A narrativa não informa quem é o pai da criança, apenas diz que o menino não era filho de nenhum dos dois irmãos ligados a Helena. A traição da mulher cobiçada e a traição do irmão, primeiro marco na vida amorosa de José, somadas a outros percalços, potencializam a exclusão e a casmurrice. Fechado em si, nada se resolve dentro dele. Ele narra a história já adulto e com a responsabilidade de educar o menino. O discurso é pleno em expressões virulentas, iconoclastas. O último diálogo dos meio-irmãos, pouco antes do suicídio do mais velho, inaugura na ficção de Cony outro tema recorrente: a necessidade de maior aceitação da precária condição humana.

Pense-se em Augusto Richet, personagem de quase setenta anos que protagoniza *A Casa do Poeta Trágico*, sobre quem o narrador afirma: “no passado, ele contava o tempo a seu favor, não se incomodava de esperar o crescimento dos pinheiros, só temia o que dependesse de ele escolher, porque estava condenado a arrepender-se de suas escolhas”.³⁸

O mesmo vale para Beto, de *Romance sem Palavras*, que também resiste a admitir sua fragilidade, sua incapacidade de ser forte e adequado, porque não lhe interessa integrar-se mais do que já havia feito. Para alguém que julgava fazer parte de uma “geração desperdiçada”, o grau de inserção social de Beto não é pequeno. Entre os anos 70 e os 90, o ativista político medianamente convicto cedera lugar ao desencantado “professor titular de história”, que trabalha em uma universidade federal. Beto se esquivava de ler o texto sobre o tempo em santo Agostinho que seu melhor amigo escreveu: “Comecei a lê-lo, é bem escrito mas o assunto não me prende nem me comove.”³⁹

Se lhes fosse dada essa opção, as personagens eliminariam o desconforto da angústia em torno das grandes questões do homem – tempo, amor, morte, crença religiosa – na tentativa de evitar o que lhes parece complicado ou penoso. Uma das razões pelas quais a opção não existe é o fato de os homens terem memória. Parcial, seletiva, fragmentada, fragilizada pelo estresse da vida urbana contemporânea, ainda assim a memória insiste e resiste, como diria o próprio Cony, “para o bem ou para o mal”. A memória ajuda a embrulhar fantasmas, mas também alimenta a doce melancolia. Tem a ver com recalque, mas pode propiciar a sublimação. Ou ainda, na imagem poética extraída de *Quase Memória*, ela é âncora e luz.

38  *Idem. A Casa do Poeta Trágico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 49.

39  *Idem. Romance sem Palavras*. p. 134.

Para Bergson, em *Matéria e Memória*, a memória é um elemento de ligação entre a matéria (física) e a realidade imaterial. Na crônica intitulada “Matéria e Memória”, de 24 de fevereiro de 1999, Cony escreve que aprecia esse livro de Bergson, que ele considera filósofo e poeta, e aceita a diferença ali estabelecida entre idealismo e realismo:

Como filósofo, Bergson confessa que se rendeu tanto à realidade material como à espiritual. Negar o mundo físico seria um absurdo igual à negação de uma realidade imaterial que atravessa não apenas a história, mas a aventura pessoal de cada um.

Seriam duas realidades paralelas, e quase sempre em confronto. O tecido conjuntivo que uniria as duas verdades seria então a memória. O nexa onde a matéria e o que não é matéria coexistem e se condicionam.⁴⁰

O progresso da filosofia e da ciência – especialmente da psicologia e da física posteriores à obra de Bergson – não elimina o poder sugestivo dessa abordagem: a memória funcionaria como aproximação entre a matéria e o que não é matéria – por exemplo, as realidades mentais e a vida espiritual.

A alternância das visões da temporalidade na filosofia e na literatura é assunto sem fim. A prevalência da visão do tempo como eternidade ou como uma seqüência de “antes e depois” interfere também nas ciências ditas exatas. O eterno não é questão que se restrinja à religião ou à arte. A título de exemplo da repercussão que uma ou outra postura (tempo como seqüência / tempo como eternidade) podem ter, convém mencionar a importância para o avanço da Física e da Química da descoberta da entropia das moléculas, no final do século XIX, comprovando cientificamente que existem o antes e o depois.

40 ☞ *Idem*. “Matéria e Memória”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 fev. 1999.

Outro exemplo da importância desse problema teórico é a recente agitação dos físicos em torno das teorias do caos e dos sistemas complexos, na tentativa de esclarecer a existência objetiva do horizonte temporal. Ainda antes, a teoria da relatividade, a física quântica e a teorização sobre o Big Bang como início do universo, nenhuma dessas correntes científicas dispensou a reflexão objetiva sobre o tempo, e nenhuma delas a resolveu. A aporia continua desafiando os filósofos, os físicos e os ficcionistas, para ficar nos efes.

Santo Agostinho, nas suas *Confissões*, Livro XI, escreveu a célebre passagem:

Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei.⁴¹

Mais de quinze séculos depois, atribui-se ao físico contemporâneo John Wheeler a seguinte frase sarcástica: “Perguntem a uma molécula o que é o tempo e ela rir-se-vos-á na cara!”⁴²

Agostinho apresenta também a hipótese dos “três presentes”: “talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas pas-

41  SANTO AGOSTINHO. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores). p. 322.

42  *apud* FIOLEAIS, Carlos. Recensão do livro *Entre o Tempo e a Eternidade*. <http://nautilus.fis.uc.pt/softc/Read_c/gradiva/r2040.htm>. Acesso em: 09 de abril de 2002.

sadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente nas coisas futuras”.⁴³ A “lembrança presente das coisas passadas” é a memória e pode ser a saudade. O presente é o que se pode visualizar. O presente das coisas futuras é a espera.

Retomemos aqui as dualidades “vazio e esvaziado”, de Barthes, “perdido e desperdiçado”, acrescentando o raciocínio que procura diferenciar “nostalgia” e “melancolia”. Para Cony, a nostalgia tenta recuperar uma alegria perdida, enquanto a melancolia seria a lamentação por uma alegria que nunca se teve,⁴⁴ fazendo lembrar a expressão de Manuel Bandeira: “A vida inteira que podia ter sido e que não foi”.

Chorar o que não se perdeu, por conta da inquietude renovada dentro do coração, é o conteúdo da epígrafe de *O Ventre*, extraída do *Fausto* de Goethe, acima comentada. Paralelamente, Cony propõe a distinção entre a saudade de um tempo que se viveu intensamente e a constatação, entre amargurada e melancólica, de um tempo que poderia ter existido. Quem escreve aproveita seu tempo para preencher um vazio. Da maneira como o tema aparece em Cony, fica sugerido um paralelo entre, por um lado, saudade (ou nostalgia) e melancolia e, por outro, os conceitos de neurose e sublimação da teoria psicanalítica freudiana.

Senão, vejamos: a saudade ou nostalgia é regressiva, imobiliza o sujeito no passado, é desejo condenado à insatisfação, remetido para o inconsciente, de onde posteriormente poderá ressurgir. Neurose ou fantasma, esse desejo reprimido pode retornar à consciência. Nesse caso, receberá os nomes de *retorno do reprimido* ou *desrecaleque*. A melanco-

43 ☞ SANTO AGOSTINHO, *Op. cit.*, p. 328.

44 ☞ Bate-papo com Carlos Heitor Cony, 29 set. 1999.

<://chatter.uol.com.br/batepapo/arquivo/bp_carlos_cony2.htm.> Acesso em: 29 set. 1999.

lia, ao contrário, pode remeter à criação, à imaginação, à narração do que poderia ter sido e não foi, ao impulso construtivo que gera algo novo no mundo, algo a ser posteriormente acolhido pelo sujeito e por outras pessoas, porque direciona a insatisfação do desejo para um fim considerado nobre. A melancolia, quando propicia a arte, promove a sublimação.

Em Cony, o tempo é “desperdiçado” por causa do ceticismo, da sensação de tédio, do cansaço de existir. Esse é um movimento de consciência presente tanto nos textos de memória predominantemente autobiográfica (como *Quase Memória*) quanto em ficções que apenas esporadicamente assumem cunho autobiográfico, como *Romance sem Palavras*.⁴⁵

Desperdiçar tempo não era a vontade do menino Carlos, de *Quase Memória*. No episódio mais lírico do livro, ele se alia ao pai, contra a mãe, ansiosos por construir balões e vê-los soltos no céu nas noites de junho. Se eles tinham que ser felizes, queriam ser felizes no momento em que surgia um motivo de felicidade, sem adiamentos. O balão, como escreve Michel Serres, é “caixa”, invólucro, por isso podemos aproximá-lo dos embrulhos. Cheios de ar, soltos no espaço com o impulso do fogo, na iminência da queda que é morte, os balões são belos e frágeis, poéticos e condenados ao fim, “duros” por seus materiais precisamente selecionados, “doces” porque se transformam em linguagem enquanto voam no céu. Um fragmento de *Quase Memória* trata da materialidade dos balões e de sua sugestão de festa para os sentidos mesmo antes de iniciado o processo de seu fabrico:

Se era imenso o fascínio das folhas enroladas, formando nas beiras a espiral colorida, maior era o encanto das resmas empilhadas

45  Acerca da alternância desses aspectos em *Quase Memória* e *Romance sem Palavras*, cf. POLETTTO, Juarez. *História, Memória e Ficção em Obras de Carlos Heitor Cony*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: UFPR, 2001.

num canto da mesa. A pretexto de alisá-las, de não deixar nenhuma ponta virada, eu ficava passando a mão nelas, eram macias, e cada cor tinha uma reação diferente ao tato: as brancas eram as melhores, as mais complacentes, mas eu as considerava sem graça, por serem comuns. O vermelho e o verde me apaixonavam, não me cansava de olhá-los – até hoje, num sinal de trânsito, olhando para o verde e o vermelho, descubro neles a referência iluminada de um tempo antigo e colorido.⁴⁶

Anteriormente, afirmou-se que Ernesto Cony Filho nada tem do típico protagonista de Carlos Heitor Cony. Otimista, o pai aposta no futuro, tempo em que pretende realizar grandes coisas. Porém, o narrador é o filho, o jornalista que valoriza a capacidade de Proust de escrever sobre o tempo perdido, enquanto ele se vê às voltas com o tempo desperdiçado. Por memoráveis que tenham sido as noites de junho – antes, durante e depois da soltura dos balões –, por inesquecíveis que sejam para ele outros tantos momentos de cumplicidade com o pai, o narrador é cruel consigo mesmo e exige do passado mais do que ele poderia guardar.

A dualidade *perder* e *desperdiçar* foi retomada em contexto bastante diferente, em entrevista do autor. Também ali, o “perdido” e o “desperdiçado” logo remeteram à diferença entre melancolia e nostalgia: “Fui fazer o casamento da Lady Di. A *Manchete* foi lá. Não tenho nada a ver com a história. Não vou dizer que é tempo perdido. É tempo desperdiçado. A grande genialidade do Proust era quando ele escrevia sobre o tempo perdido, não sobre o tempo desperdiçado. Volta àquele problema da melancolia e da nostalgia.”⁴⁷

46 ☞ CONY, Carlos Heitor. *Quase Memória*. p. 98.

47 ☞ *Idem*. Entrevista de 11 de abril de 2000.

No poema dramático de Goethe, Mefistófeles adverte Fausto: “O que eu lhe digo é que um palerma que desperdiça o tempo em perpétuo hesitar, é como besta levada pela beíça à roda, por mão de um trasto em árida charneca insulada entre flóridos pastios.”⁴⁸ Parafrazeando: o homem que desperdiça o tempo por hesitar é como uma besta conduzida por uma aparição (duende ou diabo) no único espaço estéril de um largo terreno fértil. Dito de outra forma: a hesitação torna a vida descolorida e monótona, o homem que incorre repetidas vezes nesse erro estará desperdiçando seu precioso tempo e abrindo mão da capacidade de guiar seu próprio destino. A liberdade é uma conquista dos que não hesitam demais.

Antes do encontro com Mefisto, Fausto perdeu muito tempo na busca inútil de objetivos desmesurados, metafísicos. Em análise junguiana do mito fáustico, Joseph L. Henderson esclarece em “Os Mitos Antigos e o Homem Moderno”: “Para a maioria das pessoas o lado escuro ou negativo de sua personalidade permanece inconsciente. [...] Aceitando o desafio de Mefistófeles, Fausto ficou sob o domínio de uma ‘sombra’, um personagem que Goethe descreve como ‘parte de uma força que, desejando o mal, encontra o bem’.”⁴⁹ Na seqüência, Henderson afirma que Fausto deixou de viver plenamente uma porção importante da sua vida, conservando-se uma pessoa “pouco real e incompleta”. Para esse intérprete, o idealismo seria benvindo na mocidade, por levar o jovem a “lutar por um objetivo mais alto do que aquilo que lhe é fácil obter”. Já o excesso de idealismo pode conduzir ao excesso de confiança, o que conduziria ao desastre, ou a oferecer-se em sacrifício, “vender a alma”. A decisão de Fausto resulta, por essa

48  GOETHE. *Fausto*. Trad. de Castilho. Lisboa: Clássica, 1919. p. 147.

49  HENDERSON, Joseph L. “Os Mitos Antigos e o Homem Moderno”. In: JUNG, Carl G., org. *O Homem e Seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s. d. pp. 120-121.

leitura, de seu elevado grau de ambição, confrontado com o reconhecimento de que boa parte da vida foi gasta à toa.

Convém lembrar que a epígrafe de *O Ventre* foi extraída de um monólogo do início do *Fausto I*, que Otto Maria Carpeaux analisou como texto típico da psicologia adolescente, e não de uma personagem que vive a “idade da razão”:

Esses monólogos iniciais de Fausto são os trechos mais famosos da literatura alemã. Todo colegial os sabe de cor, e quase cada frase tornou-se citação, ocorrendo na linguagem da conversa até entre menos cultos. [...] não é por acaso que os colegiais gostam tanto dessa parte do *Fausto*; foi escrita por um jovem como eles, refletindo as angústias da adolescência que se julgam metafísicas e muitas vezes não são outra coisa do que revelações dissimuladas da ânsia sexual. É uma verificação que não tem absolutamente sentido pejorativo; o próprio Goethe autoriza a interpretação, transformando em desejo sexual as angústias filosóficas de Fausto, quando rejuvenescido.⁵⁰

Também na obra de Cony, as sensações de tempo perdido e de inutilidade da vida fazem parte do universo mental de personagens relativamente jovens, como será visto em seguida. *Perdido e desperdiçado* guardam entre si uma relação semelhante à de *vazio e esvaziado*, desen-

50 🌀 Na seqüência, Carpeaux analisa dois temas de *Fausto* que também estão em *O Ventre* – o suicídio e a falta de fé: “Típica da psicologia do adolescente também é a resolução que termina o segundo monólogo: a de suicidar-se. E típica é a facilidade com a qual Fausto desiste do suicídio, só porque os sinos da noite de Ressurreição lhe sugerem lembranças sentimentais. Nota-se porém que Fausto exclui, *verbis expressis*, o sentimento religioso: ‘Ouço a mensagem, mas falta-me a fé’”. CARPEAUX, Otto M. “Prefácio”. In: GOETHE, *Fausto*. Trad. de Antônio Feliciano de Castilho. São Paulo; Rio de Janeiro; Porto Alegre: Jackson, 1949. (Clássicos Jackson, XV). pp. X-XI.

volvida em *Quase Memória*. Quando justapostos, dão conta de um processo, algo que necessita de tempo para se transformar, com a diferença de que, entre o *perdido* e o *desperdiçado*, etimologicamente, existe o *perdulário*, aquele que perde porque usa sem proveito, esbanja.

Observemos exemplos dessa dualidade num dos primeiros romances de Cony. A sensação de derrota pessoal havia sido caracterizada como “tempo perdido” pelo narrador em terceira pessoa de *Tijolo de Segurança*, ao descrever Cláudio:

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

Assaltara-lhe súbito desespero pelo tempo perdido. De braços cruzados só lhe resta assistir ao lento desmoronamento do ídolo de lama: a água subindo, subindo, os joelhos se derretendo, até que o peso do corpo faz o resto e ele desaba no pó.⁵¹

A dualidade entre perdido e desperdiçado é importante, igualmente, em *Romance sem Palavras*, de 1999. Neste texto, toda uma geração de brasileiros é identificada como “desperdiçada”, por oposição à geração “perdida” (*lost generation*) do final dos anos 20, mencionada de passagem no romance. Assim denominado por Gertrude Stein, esse grupo reunia opositores do *American way of life*, tais como F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway e John dos Passos, vários dos quais se auto-exilaram na Europa, a maioria em Paris. O choque de valores, no

51  CONY, Carlos Heitor. *Tijolo de Segurança*. p. 139.

contexto do entre-guerras, fazia com que eles se sentissem deslocados tanto nos Estados Unidos como na Europa. Vozes dissonantes em relação ao sistema, não tiveram meio ou forças de realizar algo que revitalizasse a terra devastada. A adjetivação – “perdida” – inclui a crítica e a autocrítica: o que poderia ter sido feito e não foi, apesar dos talentos individuais e da disposição de não compactuar com determinados valores.

Entre o *J'accuse!* de Zola – episódio histórico freqüentemente mencionado por Cony – e a autocaracterização de escritores americanos do início do século XX como *lost generation*, a maior semelhança talvez seja que a expressão de ambas as idéias ocorreu em solo francês, reconhecido historicamente como berço dos ideais de igualdade, liberdade e fraternidade. Por outro lado, os episódios se aproximam porque em ambos é tematizado o engajamento do intelectual em momentos históricos decisivos, seus limites e sua relativização.

Os intelectuais de *Romance sem Palavras* seriam uma geração “desperdiçada”. À idéia de perda, agrega-se a de gasto inútil. As personagens desse livro se envolveram na causa revolucionária dos anos 60 e início dos 70, que – como aparece em *Pessach: A Travessia* – foi vista por Cony como tendente ao fracasso desde muito cedo. Nascidas em meados dos anos 50, essas personagens são flagradas num dos planos narrativos quando jovens e, noutro plano temporal, já na “idade da razão”. Para Cony, nas décadas de 1980 e 90, o idealismo e o engajamento de quem formava essa “geração desperdiçada” cederam lugar a posturas e profissões de acomodação ao *status quo*.

Essa acomodação define as personagens centrais de *Romance sem Palavras*. Beto e Jorge Marcos atuam como professores universitários, com rendimentos que lhes permitem aplicações no mercado financeiro. A personagem feminina, Iracema, é advogada bem-sucedida. No final da narrativa, dois dentre eles tentam retomar parte do que foi

desperdiçado. Jorge Marcos, que havia sido padre na juventude, separa-se de Iracema, converte-se à vida monástica e aprofunda seus estudos sobre o tempo em santo Agostinho. Iracema, ao que tudo indica, vai em busca de seu verdadeiro amor, Raul, um dos ex-líderes guerrilheiros. Jorge Marcos resgata a fé, e Iracema, o amor.

Enquanto isso, o narrador, Beto, sente-se “desperdiçado”: Iracema, definitivamente, não seria sua; a fé e o tempo são assuntos que não lhe interessam. Ele dá aulas de história do Brasil para alunos que considera incapazes de reflexão, carentes de cultura geral, insensíveis à compreensão das motivações da aventura humana. Prevalece o pensamento de que o país será um dia comandado por uma geração medíocre, incapaz inclusive de obter algo a ser desperdiçado mais tarde.

Um outro exemplo: n’*A Casa do Poeta Trágico*, cada vez que olha para uma determinada parede, Augusto Richet recorda um dos piores momentos de sua vida. Aquele tinha sido o cenário para uma discussão seguida de violência física entre ele e seu filho Otávio, dependente de drogas, que morre antes do início da ação principal (*Tempo 2*). Augusto confessa não ter aprendido a amar o rapaz enquanto ele estava vivo. Fugir daquele cenário significaria fugir de um tempo desperdiçado na ausência de afeto.

Também em outros romances, o arrependimento por tudo o que ficou por fazer potencializa a permanente sensação da vida como contagem regressiva. Imagens e enredos diversos retomam, sob ângulos diferentes, a sensação da temporalidade como condenação à finitude. Tudo que diz respeito ao ser humano é finito, passível de ser gasto ou desperdiçado, os relacionamentos afetivos, principalmente. Transitórias por definição, as relações humanas se contaminam também da sensação de perda sem justificativa.

Outro motivo que se pode relacionar ao mesmo tema é a “caminhada inútil”, que enfatiza o espaço, em vez do tempo. A movimentação

ção que se espera dos homens é o “seguir em frente”, mas a ausência de sentido da caminhada pode paralisar as personagens ou fazê-las recuarem, como fazem os caranguejos.

Tijolo de Segurança traz em epígrafe versos de Apollinaire que comparam os seres humanos a caranguejos: *Incertitudes, ô mes delices/ vous et moi nous vous en allons/ comme s'en vont les écrevisses/ a reculons, a reculons*.⁵² Neste romance, o protagonista Cláudio, aos trinta anos, casado e com duas filhas, luta para se conservar equilibrado. É assim que as demais pessoas o vêem, porém ele se sente oprimido pela segurança de sua vida familiar e burguesa, ainda que ela seja constantemente agitada por suas aventuras extra-conjugais. Cláudio vive na Ilha do Governador. Paralelamente à sensação de estar ilhado em seu “tijolo de segurança” particular, ele desenvolve uma dupla personalidade e é sonâmbulo, o que o leva a cometer um crime. Cláudio diz – ou pensa, já que as aspas no texto não permitem diferenciar discurso direto e monólogo interior – frases que, com variações, serão repetidas em outras situações de ocaso das paixões nas narrativas de Cony: “Sei o que vem agora. A falar a verdade, começamos o fim e mal saímos do começo”; “Desde o início sabíamos, por mais que andássemos não chegaríamos nunca a lugar algum, nem sequer sairíamos do mesmo lugar.”⁵³

Também são freqüentes na obra de Cony as referências ao esgotamento de um prazo, como na imagem do seminarista de *Informação ao Crucificado*, que “gastou seu crédito com Deus”. O diário de João Falcão termina na última noite passada no seminário, posterior à decisão de abandoná-lo em vésperas da tonsura:

52 ☞ “Incertezas, oh minhas delícias/ vós e eu mesmo vamos andando/ como se vão os caranguejos/ recuando, recuando.” (Tradução minha).

53 ☞ CONY, Carlos Heitor, *Op. cit.*, p. 33.

Sinto nos olhos o peso morno de lágrimas. O calor da face impede que elas desçam. Partirei com ar de satisfeito, o ar cínico que alguns reclamam e condenam. Encerro alguma coisa. Sinto-me recém-qualquer-coisa. Um parto estranho, que a lucidez da dor torna ridículo e estéril. Mas não importa.

– E eis que vos dou a informação: Deus acabou.⁵⁴

Leia-se ainda um trecho da crônica “A prece”, de *Posto Seis* (coletânea de crônicas escritas entre 1963 e 1965), que também aproxima falta de fé e desperdício:

Não adiantou o Concílio Ecumênico, em boa hora realizado no Vaticano, reafirmar solenemente a existência do Inferno. Nem ler o *L'être et le néant* de Sartre: nem sequer no Nada acredito. Para acreditar no Nada é preciso haver uma consciência para negar o NADA. *Nil est in intellectu nisi prius fuerit in sensu* – e me perco de uma vez por todas ao lembrar meus escombros de filosofia e de aristotélico-tomismo.

Bem, nada disso tem a ver com a vida que está pior. A culpa já não é mais da vida – é minha, e nisso não há consolo nem glória. Deixei que as coisas se gastassem, e de tanto evitá-las, de tanto guardar-me para uma oportunidade que nunca veio – e agora sei que não adianta mais vir – construí um vácuo que me conserva monotonamente igual e frio, como um réptil de duras escamas, a esconder inutilmente a fragilidade de uma carne virgem e revoltada de ser carne.⁵⁵

Estão aí a influência das leituras filosóficas, incapazes de direcionar o escritor definitivamente para a fé, para o agnosticismo ou para a crença; o pessimismo; a ausência de consolo; a sensação de desperdício

54  *Idem. Informação ao Crucificado.* p. 101.

55  *Idem. “A Prece.” In: _____ . Posto Seis.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. pp. 120-121.

cio seguida da constatação de que é tarde demais para retomar a inútil caminhada; além de outros dois motivos recorrentes na obra de Cony: “escombros” e “vácuo”. Temporalidade é transitoriedade, fragilidade: no percurso da vida, os homens se agoniam e agonizam, dissolvem-se, sentem-se banidos, muitas vezes ficam presos em lugares escuros de onde raramente conseguem visualizar pontos luminosos.

~ Dissolução, agonia, banimento, noite

*Vazio de quanto amávamos,
mais vasto é o céu. Povoações
surgem do vácuo.
Habito alguma?*

DRUMMOND, “DISSOLUÇÃO”

Analisando a experiência do tempo segundo santo Agostinho, Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, aprofunda a noção de *distentio animis* (distensão da alma), cujo sentido depende da noção de eternidade. Na filosofia de Agostinho, pensador católico, a eternidade é entendida à luz da fé em um único Deus: “todo o passado e futuro são criados e dimanam d’Aquele que sempre é presente”.⁵⁶ As considerações agostinianas acerca da separação entre o corpo e a alma importam menos, aqui, do que as imagens suscitadas ao longo da obra do filósofo, que Paul Ricoeur empregou como base de sua teoria da narrativa de ficção.

Ao tratar da dialética entre tempo e eternidade, Ricoeur cita o estudo do padre Ladislav Boros intitulado “Les Catégories de la Temporalité chez Saint Augustin”, artigo que enfatiza o estudo da temporalidade por Agostinho, especialmente nas obras *Enarrationes in Psalmos* e

56 ☞ SANTO AGOSTINHO, *Op. cit.*, p. 320.

Sermones.⁵⁷ Segundo Ladislas Boros, quando a condição humana é sentida em oposição à hipótese de eternidade, ficam sugeridas quatro imagens sintéticas da relação com a finitude: *dissolução*, *agonia*, *banimento* e *noite*.

Boros enfatiza as vantagens de se falar sobre a temporalidade a partir de “imagens sensíveis”, em vez de recorrer a conceitos metafísicos, secos e abstratos. Para exemplificar, argumenta sobre a riqueza da cadeia de significados formada a partir da imagética relacionada ao pó. A concepção de que o homem é pó e ao pó retornará comunica-se com as idéias de “morte”, “anonimato”, “nada”, “dissipação”, “inconsistência”, “falta de significado”, “algo que se encontra em todo lugar, mas que não está em casa em parte nenhuma”.

Pela visão religiosa, durante a vida terrena, tudo que diz respeito à alma e ao espírito está ligado indissolivelmente a tudo que pertence ao corpo. O elo entre o material e o espiritual se encontra, portanto, em tudo que dizemos sobre a temporalidade.

As personagens de Cony participam ativamente de seu tempo, apesar da permanente sensação de inutilidade de suas ações. Não há redenção possível para elas, nem pela religião, nem pela arte. Frei Betto expressou com clareza a presença problemática da religião na obra de Cony: “Em seus romances, o sexo é tratado como religião, algo que requer rituais e celebrações, promessas e comunhões, rupturas e dores, e a religião – parafraseando São Paulo – como um espinho no espírito. A religião é como uma rolha que o menino quer afundar na banheira, mas basta largá-la no fundo para que ela emerja e permaneça na superfície.”⁵⁸ Po-

57  BOROS, “Ladislas. Les Catégories de la Temporalité chez Saint Augustin”. *Archives de Philosophie*, n.º XXI, s.l.: Bochesnes et ses fils, pp. 323-385, 1958.

58  Frei Betto elaborou essa análise como preâmbulo a uma pergunta a Carlos Heitor Cony, em entrevista publicada no volume 12 dos *Cadernos de Literatura Brasileira*. CONY, Carlos Heitor. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n.º 12. São Paulo: Instituto Moreira Salles, p. 49, 2001.

de-se afirmar, ainda, que a religiosidade de fundo judaico-cristão inspira variadas metáforas a Cony, mas suas personagens – salvo exceções – não têm fé.

A movimentação dos corpos buscando o prazer (principalmente a satisfação sexual) é observada por Cony em seus aspectos de Eros e Tã-natos, potência e destruição. Por outro lado, a morte é tema constante sem ser assunto constante. As personagens a sentem da mesma forma como ela é sentida pela sociedade burguesa moderna. Por ser assustadora, a morte é escamoteada, tornando-se em princípio pouco familiar, desligada do cotidiano. Recordemos as observações de Walter Benjamin, em “O Narrador”, ampliando uma reflexão de Paul Valéry acerca da “atrofia do pensamento de eternidade” na Era Moderna:

A idéia de eternidade teve na morte, desde sempre, sua fonte mais forte. Se ela desaparece – deduzimos – o rosto da morte deve ter-se modificado.

[...] Desde há vários séculos pode-se acompanhar a perda em onipresença e força plástica que o pensamento de morte sofreu na consciência comum. Em suas últimas fases este processo se desenrola em ritmo acelerado. [...] morrer, durante a Era Moderna, é cada vez mais repellido do mundo perceptível dos vivos.⁵⁹

Na seqüência, Benjamin afirma que a vida vivida, a matéria de onde surgem as histórias, assume “forma transmissível” primeiro naquele que morre: “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode relatar. Ele derivou sua autoridade da morte. Em outras palavras: ela é a história natural a que suas histórias remetem.”

59 ☞ BENJAMIN, Walter. “O Narrador.” In: _____. *et al. Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas*. São Paulo: Abril, 1980. (Os Pensadores). p. 64.

Michel Serres acompanha Benjamin nesse pensamento, ao afirmar: “Só a morte prova a seriedade do dizer, a presença do cadáver. Ela dá fé, direito e espetáculo. Única garantia de que aquele que diz não fala à toa. Só a morte fecha a janela lingüística por onde a verdade poderia evaporar-se ou sair voando como uma gralha. Ela faz da linguagem um sistema fechado onde a verdade ganha sua referência. Só a morte dá prova. Homens de língua, homens de morte.”⁶⁰

Mais à frente, mencionaremos a concepção de narrativa de ficção de uma personagem de Jean-Paul Sartre, o protagonista de *A Náusea*, Roquentin. Serão relacionadas as concepções de sentido da vida, sentido da morte, impossibilidade de domínio dos fatos vividos enquanto se vive, além do conceito sartreano de *contingência*. O ponto de partida para o estabelecimento dessas relações é a constatação de que uma trajetória de vida só se completa com a morte, mas uma trajetória de vida de personagem de ficção se completa naquilo que sobre ela disser o narrador. O narrador deriva sua autoridade da morte, como afirma Benjamin. Por outro lado, segundo Roquentin, o escritor faz da ficção o universo imagético que viabiliza as histórias completas, aquelas sobre as quais o narrador tem poder de atuar, organizando os fatos vividos, possibilitando perceber alguma completude.

Voltemos às imagens destacadas por Paul Ricoeur, partindo da leitura do texto de Ladislav Boros. A citação é de Ricoeur, em *Tempo e Narrativa*:

à temporalidade como “dissolução” ligam-se as imagens do arruinar, do desaparecer, do enterramento progressivo, do fim não-satisfeito, da dispersão, da alteração, da indigência copiosa; da temporalidade como “agonia” emergem as imagens da caminhada em direção à

60  SERRES, Michel, *Op. cit.*, p. 98-99.

morte, da doença e da fragilidade, da guerra intestina, de cativoiro nas lágrimas, de envelhecimento, de esterilidade; a temporalidade como “banimento” agrupa as imagens da tribulação, do exílio, da vulnerabilidade, da errança, da nostalgia, do desejo vão; enfim, o tema da “noite” governa as imagens da cegueira, da obscuridade, da opacidade. Nenhuma dessas quatro imagens-mestras nem suas variantes deixam de receber sua força de significação *a contrario* da simbólica oposta da eternidade sob as representações do recolhimento, da plenitude viva, do estar em casa, da luz.⁶¹

Essas quatro imagens-mestras – dissolução, agonia, banimento e morte – servirão de balizas para a continuidade do estudo da temporalidade nos romances de Cony, mais especificamente em *Antes, o Verão, A Casa do Poeta Trágico, Matéria de Memória* e *Quase Memória*.

Resumindo o que Ladislav Boros escreve sobre a imagem da dissolução, temos o seguinte: todo evento temporal é marcado por aquela desagregação interior que pertence à essência da temporalidade. Tudo que é temporal está a caminho de outro estado, vai da desapareição à permanência, do ter ao possuir, da falta à saciedade, da dissipação à recolha, do ser-outro ao ser-si (*l'être-soi*), da indigência copiosa ao estado de saciedade insaciável. Isso explica o dinamismo interno da temporalidade.

“Permanência”, “possuir” em vez de “ter”, “saciedade”, “recolha”, “ser-si” são o que Ricoeur identificou como simbólica oposta da imagem-mestra da dissolução, que lhe dá força de significação. Essa compensação, essa espécie de “final feliz”, na visão religiosa não é en-

61 ☞ Em vez de Ladislav Boros, a edição brasileira da obra citada menciona “Stanislav” Boros. RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*, t. I. Trad. de Constança M. Cesar. Campinas: Papyrus, 1994. pp. 51-52.

cerramento, é o início de outra vida, eterna, preenchimento dos desejos. Nos textos de Cony, essa significação *a contrario* não está presente.

A imagem da dissolução pode ser relacionada mais diretamente com *Antes, o Verão*, romance dividido em três partes cujos títulos nomeiam elementos da natureza – “as areias”, “o sal”, “os ventos”. Esses três elementos, que também são instrumentos de purificação, assumem no texto seu potencial destrutivo, desagregador. A insatisfação pessoal do protagonista Luís cresce com a ameaça de grandes estragos em sua casa de veraneio, provocados por uma tempestade de areia. Outras passagens mostram um automóvel estragado, enalhadado na areia da praia, uma vela de motor enferrujada, um maiô que desbota e cujo fecho fica enferrujado.

O assunto central desse romance é a iminência da separação do casal de protagonistas e a conseqüente dissolução da família. Com a justificativa de postergar o sofrimento dos filhos adolescentes para depois de nova temporada de férias naquela casa, marido e mulher resolvem compartilhar mais um verão ali. O prazo em que a relação se extinguiria não ficou marcado tão precisamente quanto as datas que abrem e fecham a temporada estival, mas esse é um tempo vivido pelo protagonista – acompanhado bem de perto pelo narrador – sob o signo da iminência do fim.

Nos parágrafos iniciais, trechos de uma carta de Luís para a esposa, Maria Clara, antecipam o tom em que se fala da dissolução: “Isso poderia ser o início ou o fim de um romance – e o é realmente, início e fim ao mesmo tempo. Afinal, terminamos o nosso prazo...”⁶² Recorde-se o que ficou dito sobre o esgotamento dos prazos na obra de Cony, tanto em relação à fé como em relação aos afetos e casamentos.

62  CONY, Carlos Heitor. *Antes, o Verão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 13.

A certa altura, Maria Clara diz: “Precisamos de trégua para nos recompor, para nos reencontrarmos. De qualquer forma, a expulsão é certa. Fomos expulsos não do paraíso... que não chegou a haver nenhum paraíso entre nós. Gastamos o paraíso...”⁶³

No desfecho de *Antes, o Verão*, o casal ainda não está separado. O espaço principal desse romance, a casa de Cabo Frio, foi construída para significar a estabilidade material alcançada pelo protagonista. De um verão a outro, ela incorpora sentido oposto. A areia que invadiu a casa no inverno não conseguiu arruiná-la, mas marcou a transição entre os dois verões, o Verão de antes – quando surgem suspeitas de infidelidade, tanto de Luís como de Maria Clara – e o verão de depois, quando as pistas deixadas para trás, como se fossem pegadas na areia, começam a ser visualizadas e a revelar seu potencial corrosivo. Se a casa é temporariamente salva do “enterramento progressivo” pela areia, o casamento, ao contrário, está condenado ao fim. Luís e Maria Clara se propõem a passar juntos esse “verão de depois” sabendo que adiam algo, tentando dar sobrevida a uma relação marcada de morte.

No texto de Boros, o “fim não-satisfeito”, relacionado com a imagem de “dissolução”, mereceu análise miúda no subtítulo “ter fome e estar saciado”. Em Agostinho, a insaciabilidade dos desejos presta-se a revelar e distinguir o bem supremo a ser alcançado na eternidade. A vida terrena abrange somente os bens temporais. Estes, antes de existir, não são, e quando existem, passam; uma vez passados, não mais existirão. A depreciação e a falta de estabilidade geram uma inquietude incessante.

As quatro páginas de abertura de *Antes, o Verão* misturam tempos e focos narrativos distintos. Na seqüência, é narrado, em terceira pessoa, o redespertar sexual do casal de protagonistas, durante a primeira

63 ☞ *Idem, ibidem*, p. 160.

temporada na casa de Cabo Frio. Para o narrador, esse era o “crepúsculo sensual de quem consumira os meios dias com as preocupações, com os filhos, com a vida”. Nessa fase, ambos estão seguros: Luís, por ter construído aquele símbolo de poder, provando ao sogro e à esposa sua independência financeira; Maria Clara, por se sentir madura, feminina, capaz de entrega.

Não parecia haver motivo para o fim da relação, já que esse despertar era vivido dentro da própria relação estável: “A aventura dos quarenta anos: tanto ele como ela – mais nova três anos – necessitavam disso, serem amantes mais uma vez, ou pela última vez, ou pela única vez. Muitos casais pagavam caro a aventura outonal. Procuravam cada qual a aventura na rua, com outros. Eles se procuravam e bastavam.”⁶⁴ Mas as aparências enganam: no verão seguinte, isso tudo pareceria bem distante. Em santo Agostinho, citado por Boros: “Temporalium... specierum multiformitas ab unitate Dei hominem lapsum diverberavit et... multiplicavit eius affectum.” (“As aparências das coisas temporais dividem o homem, destituindo-o da unidade divina, e introduzem no seu desejo a multiplicidade”).⁶⁵

Variando um pouco o sentido: a aparência enganadora das coisas conduz o homem da unidade à multiplicidade de desejos. Naquele primeiro verão na casa de Cabo Frio, os filhos de Luís e Maria Clara levam um amigo adolescente, e há indícios de que ele e Maria Clara tenham se envolvido. Depois, no Rio de Janeiro, um outro homem a beija inesperadamente, na mesma época em que uma tempestade põe à prova a casa da praia: os “ventos levantaram a areia no início do outono, justamente quando o verão estrebuchava em mormaços – um calor

64  *Idem, ibidem*, p. 35.

65  *Apud* BOROS, Ladislav. “Les Catégories de la Temporalité chez Saint Augustin”. p. 338. Boros indica assim a fonte do texto de Agostinho: *De Vera Religione*, in *Patrologia Latina* / 34.

feito de arrepios que já anunciavam os ventos gelados que breve começariam a soprar”.⁶⁶ Tendo ido à praia sozinho, para organizar as coisas depois da tempestade, Luís conhece a vizinha Dréia e ambos vivem um caso, também efêmero. Os desejos se multiplicam, fora do âmbito da relação estável, mas nada oferecem de estabilidade. Resta apenas a certeza de que o casamento acabou.

A carta de despedida de Luís a Maria Clara, que é intercalada com outro texto nas quatro páginas de abertura, volta a ser transcrita sem intercalações no final do romance. No trecho que segue, a imagem de dissolução combina-se com a de noite: “Gastarei esta última noite horrivelmente lúcido, esbarrando em meus próprios fantasmas. Se eu gritar mais forte – não há o que temer: é que os fantasmas ou os escombros feriram mais fundo, e irreparavelmente.” Finalizando a carta, ele escreve: “Conta é que estamos juntos pela última vez – e pela última vez ainda teremos a esperança de que o amanhã será a eternidade indolor com que a solidão – lá fora – nos espera com a saudade comum, e, quem sabe?, com o comum perdão.”⁶⁷

Em seguida, o narrador mostra que Luís, deixando-se levar pela preguiça, pelo “tédio em recomeçar”, abre mão de uma tentativa de reconciliação: “É dolorosamente bom saber que bastaria um gesto seu, subir as escadas, ou chamá-la: ‘Maria Clara’, ela viria, sentariam juntos, como nos antigos tempos, olhar-se-iam nos olhos e se perdoariam.” O trecho final destaca alguns motivos sobre os quais falaremos no Capítulo 3: uma vela de automóvel enferrujada, um cigarro apagado e uma tira do maiô de Maria Clara. Esses objetos, matéria de memória, estão em processo de dissolução: do ferro à ferrugem, da brasa à cinza, do traje de banho ao trapo.

66 ☞ CONY, Carlos Heitor. *Antes, o Verão*. p. 78.

67 ☞ *Idem, ibidem*, pp. 15-16 e 188-189.

Passemos à terceira categoria apontada por Boros: a agonia e as correspondentes imagens de envelhecimento e de esterilidade. Elas constituem o núcleo temático de *A Casa do Poeta Trágico*, romance protagonizado por um homem de quase setenta anos, imobilizado por vontade própria em uma cadeira de rodas. Pouco tempo antes dos fatos narrados, ele optou por encarar a vida como trajetória em direção à morte. Augusto Richet não deixará herdeiros: ele evitou filhos de sua relação com Mona (relacionamento que se constitui em núcleo da ação principal), um bebê nascido de um relacionamento fortuito morreu poucos dias depois do parto e seu filho adulto (Otávio) se suicidou.

Além dos temas da esterilidade e do envelhecimento, a diferença de idade entre Augusto e Mona começa a ser um fardo para ele. Ele tem 66 anos; ela, 36. Enquanto ele se sente próximo do fim, ela ainda teria muito o que viver: “Ainda bem que sobrou tempo para você. Tudo se resume a ter ou não ter mais tempo. Você tem. Eu não. Apesar de contraditório, isso ainda nos une... o tempo...” Augusto insiste, acrescentando a imagem dos fósforos que se consomem no curto tempo em que são úteis: “Eu sou o antigamente. Não era velho, mas antigo quando a procurei em Nápoles. E sempre fui antigo para você... lembra a história da caixa de fósforos? Você tem muitos fósforos para queimar... eu só tenho um... preciso acendê-lo com muito cuidado...”⁶⁸ A relação dessas personagens com o tempo voltará a ser comentada no Capítulo 3, para que se possa avaliar se o relacionamento entre Mona e Augusto é percebido como tempo preenchido, tempo perdido ou tempo desperdiçado.

Em *A Casa do Poeta Trágico* estão representadas, portanto, várias das manifestações da agonia citadas no resumo de Ricoeur e desenvolvidas no texto de Boros: “caminhada em direção à morte”, “do-

68  *Idem. A Casa do Poeta Trágico*. p. 142.

ença”, “fragilidade”, “envelhecimento” e “esterilidade”. Faltaria ainda estabelecer alguma relação entre esse romance e a imagem da “guerra intestina”.

A “guerra intestina” é explicada por Boros no item “Combat et paix”,⁶⁹ a partir de um enfoque histórico. Agostinho viveu um período atribulado, assistiu à queda de Roma frente a Alarico, em 410, episódio que significou um duro golpe para os que acreditavam na eternidade e na invencibilidade do Império Romano. Na visão de Agostinho, segundo Boros, a vida é guerra constante num mundo dominado por forças demoníacas, e a paz só existirá na dimensão da eternidade. A queda de Roma teria sido não um desastre, mas um castigo divino que anunciou a vitória do cristianismo. Para os comentaristas do texto do santo, essa interpretação foi a réplica de um homem de fé (o próprio Agostinho) à acusação de que o cristianismo havia sido responsável pela decadência do Império Romano.

N’*A Casa do Poeta Trágico* – romance em que o Império Romano é referido desde o título – o primeiro encontro dos corpos de Augusto e Mona acontece num cenário que remete a morte e agonia, em meio às ruínas da cidade de Pompéia. Outro aspecto que se relaciona a agonia e decadência é a nomeação irônica das personagens desse romance. Augusto, o decadente protagonista, carrega no nome o mais alto título nobiliárquico no Império Romano. Seu filho, cuja personalidade fraca levou às drogas e ao suicídio, foi batizado com o nome de um dos principais imperadores romanos, Otávio, um dos poucos que atingiu o grau de “Augusto”.

A última imagem de santo Agostinho relacionada à agonia é a do cativo de lágrimas. Seria exagero aproximá-la da experiência do orgulhoso Augusto, d’*A Casa do Poeta Trágico*, incapaz de derramar lágrima-

69 ☞ BOROS, Ladislav, *Op. cit.*, p. 345-348.

mas. Porém, outras imagens relacionadas ao cativo de lágrimas têm interesse. Nesse ponto de sua argumentação, ainda segundo Boros, Agostinho recorre às imagens da caverna (*spelunca*) e da prisão (*carcer*), que serão adiante relacionadas com a imagética da “casa”.

A hipótese de banimento, acompanhada das idéias de exílio e misantropia, está relacionada mais diretamente ao enredo de *Matéria de Memória*, romance que gira em torno das conseqüências da liberdade de opção. As três personagens principais (Tino, Selma e João) estão em conflito com o ambiente e com eles mesmos. Ficam submetidos durante grande parte da narrativa a formas diferentes de limitação à sua liberdade de movimentos, seja por vontade própria ou alheia. Os espaços de confinamento provisório descritos são um apartamento, um avião e uma delegacia.

O banimento pode ser visto como uma dimensão da fuga de si próprio, próxima da inautenticidade conforme definida por Heidegger. A vulnerabilidade e a errância respondem à incapacidade de as personagens reconhecerem qualquer espaço como “o seu lugar”, seu porto seguro. “Ser peregrino”, “ser estrangeiro”, “procurar”, “desejar ardentemente” e “esperar” constituem o desdobramento dessa categoria, no texto de Boros.

Apenas Selma se desloca no espaço o suficiente para justificar que se fale em peregrinação no romance *Matéria de Memória*. Além disso, quase nada se sabe das andanças dessa personagem. Por outro lado, as três personagens sentem-se igualmente excluídas e vulneráveis, e o tema da espera guia a narrativa. Os desejos de Tino em relação a Selma e de Selma em relação a Tino permanecem interditados. A conflituosa espera de João e Tino por Selma, e vice-versa, principal gancho narrativo de *Matéria de Memória*, resulta em desencontro total.

Quanto à imagem contrária ao banimento, o “estar em casa”, ela é insinuada no desfecho. Mas o retorno à casa por parte de Tino é um retorno às avessas. Ele renuncia à arte pictórica e desiste de se aproximar do grande amor de sua vida. Contenta-se em ser desenhista de

uma fábrica de tecidos e em formar família com a empregada Enedina, que desde o início fora contratada para fazer os serviços domésticos, mas também para satisfazer Tino sexualmente. Apenas no final, Tino se afeiçoa a ela e começa a perceber seus sentimentos.

Esse desfecho pode ser interpretado de mais de uma maneira: como coragem ou covardia, sensatez ou submissão. De todo modo, Tino, Selma e João têm consciência de que estar mais ou menos incluído na vida social, mais ou menos banido dela é algo que depende sempre de opções individuais. As personagens principais também sabem que a liberdade é uma faca de dois gumes. Seu exercício pode encaminhar ao conagraamento possível – matizado por diferenças sociais, econômicas, ideológicas – ou condenar à mais profunda solidão, independentemente do estado civil das personagens.

A idéia de noite (“cegueira”, “opacidade”) – última das quatro categorias relacionadas por Ladislás Boros – comunica-se diretamente com a temática de *Quase Memória*. Mantendo incógnito o conteúdo do embrulho recebido, o narrador desse romance evita entrar em contato mais direto com a idéia de morte, presente desde o início do texto. No final, surge para ele a percepção de que um dia inteiro havia se passado na contemplação daquele pacote fechado, e tenderia a estender-se ainda mais: “não gostaria de encerrar esse dia, pudesse, eu o prolongaria, até o infinito da memória”.

O livro termina com uma cena em que a memória do filho reavalia um dos principais legados do pai – a possibilidade de vislumbrar o futuro, o dia que segue a noite: “Vou andando, para onde a noite e o carro me levarem. [...] nesta noite que não termina nunca, enseada escura onde a memória é âncora e luz, noite que vai adormecer todas as coisas que ele assinou, mas só por algum tempo, até que chegue o amanhã onde as grandes coisas são feitas.”⁷⁰

70  CONY, Carlos Heitor. *Quase Memória*, p. 213.

Também para Boros, a noite (da vida terrena) é seguida da luz do amanhã quando as grandes coisas (as coisas plenas, eternas, que dizem respeito ao reino dos céus) serão experimentadas. Sigamos o raciocínio do teólogo: a noite – ou a madrugada, a escuridão total (*nuît*) – existe entre o início da noite (*soir*) e a manhã; vem depois da luz e a precede, chega quando uma luz se extingue e anuncia que outra será acesa. Para este teólogo, a noite, como a própria temporalidade, é uma passagem. Uma vez que a alma se acostuma à escuridão, ela não suporta mais abrir os olhos na luz. Esta seria a razão pela qual a essência divina permanece profundamente misteriosa para os homens. Desse modo, a única afirmação segura a que os homens poderiam chegar a respeito de Deus é a de que Ele *não é* a obscuridade que nos envolve. Durante a existência terrena, as coisas permaneceriam “misteriosas, opacas e escondidas” (*cachées*);⁷¹ ou seja: embaladas, envolvidas, embrulhadas.

Raciocínio análogo pode ser desenvolvido quanto ao convívio dos seres humanos, e em particular do narrador de *Quase Memória*: ele não abre seu embrulho porque permanece durante todo o tempo da narração intrigado com algo escondido, opaco, que o intriga e amedronta porque lhe fala a um tempo de vida e de morte. Voltamos, portanto, à imagem do embrulho que permanece na noite e no texto. Voltamos também à idéia de opacidade da matéria. Por ser significada em linguagem, a matéria da ficção pode se constituir em mistério – no sentido das coisas cuja significação fica procrastinada por algum invólucro. Mas essa possibilidade de adiamento, no texto de *Quase Memória*, ficava limitada apenas até “o amanhã onde as grandes coisas são feitas”.

71  “Parce que l’essence de Dieu nous demeure profondément mystérieuse, nous ne pouvons pas non plus pénétrer les choses, car nous ne pourrions les comprendre pleinement que selon leur rapport à Dieu. Les choses elles-mêmes demeurent tout autant mystérieuses, opaques et cachées.” BOROS, Ladislav, *Op. cit.*, p. 367.

Desde o início do tempo ficcional, Ernesto Cony Filho estava morto e o narrador de *Quase Memória*, vivo, mergulhado na noite. Já no plano histórico, biográfico, é sabido que Carlos Heitor Cony escreveu esse romance nas madrugadas em que fazia companhia a Mila, a “mais-que-amada”, sua melhor amiga. (Os cães não são, afinal, os melhores amigos do homem?) Mila agonizava, mas não estava sozinha. A frequente menção dessa circunstância da escritura de *Quase Memória*, em crônicas e em depoimentos do autor, evidencia a aproximação entre cão e morte, conforme será visto na análise d’*A Casa do Poeta Trágico*. Haveria para os animais algo parecido com a vida eterna ou com o amanhã que possibilitaria a realização de grandes coisas?

Essa pergunta sem resposta não é formulada pelo narrador de *Quase Memória*, que não escreve sobre cães, nem enfatiza o assunto morte nessa obra. *Quase Memória* representou, ao contrário, um reinício, uma ressurreição para a trajetória literária de Cony. Não se tratou de romper com o passado, mas sim de retomar algo que havia sido precocemente interrompido.

De 1958 a 1974, a carreira literária do autor teve um início, um meio – 1964: o ato, os fatos, as crônicas políticas – e um fim. O período de 1974 a 1995 foi nebuloso para o escritor, por conta do ostracismo; por outro lado, foi radiante para o homem. Descompromissado depois de ter “lavado as mãos como Pôncio Pilatos”, Cony, conforme registrou numa de suas crônicas, libertou-se de amarras, comprou um Karman-Ghia amarelo, deixou o cabelo crescer e foi viver mais intensamente.

Imagens desse período, fixadas num rolo de super-8, possibilitaram à memória do autor retornar àquela estrada quase três décadas depois: “Quem tem mais de quarenta anos fatalmente apelou para aquele processo de fixar o presente, tentando gravá-lo não apenas na caverna da memória mas no estranho desfile de sombras trêmulas e mal-ilumina-

das.” Para recuperar o suporte das imagens, ele precisou transformar super-8 em VHS, e comenta:

Sempre me intrigaram os achados perdidos, ou os perdidos que achamos sem querer. Já escrevi um romance em que o personagem principal – e praticamente único – é um embrulho que nunca é aberto. Como aquele quarto do castelo do Barba Azul, há sempre um espaço que não se deve penetrar. Nele estão, degoladas, todas as nossas fantasias.

Deveria ter feito o mesmo com o pequenino rolo de super-8. Em forma de vídeo, descoradas como as faces dos mortos, passaram diante de mim cenas que o soneto famoso diria que eram de pensamentos idos e vívidos.

Não, não foram pensamentos. Foram realidades. O Karmann-Ghia amarelo na estrada que vai para Cabo Frio, o chapéu de palha comprado em Sorrento, aquele homem de cabelo comprido, parecendo vilão de filme mexicano, bigode grosso e preto, os olhos, apesar de tudo, ainda claros e sem fadiga – que homem era aquele, que mundo era aquele?⁷²

De 1995 em diante, ainda é cedo para escrever sobre o percurso de Cony, ou, por exemplo, para subdividir a segunda fase de sua obra. Por outro lado, conhecendo *Quase Memória*, e sabendo da amizade do autor com Mila, conclui-se que uma das marcas fortes da fase pós-Karmann-Ghia é o reconhecimento do cão como melhor amigo do homem, o cão como sinal de amor e de perigo.

N’*A Casa do Poeta Trágico*, um cão da mesma raça de Mila (um *setter*), chamado Segredo, remete a outra opacidade, outra noite, um esconde-

72  CONY, Carlos Heitor. “Super-8”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 jul. 2001.

rijo. Retome-se a citação que serve de epígrafe a esta parte do trabalho, de autoria de Carlos Drummond de Andrade: “Vazio de quanto amávamos,/ mais vasto é o céu. Povoações/ surgem do vácuo./ Habito alguma?” Casa e cão, passado e presente dialogam com um Segredo no meio. Novamente, há uma interdição ao conhecimento, uma cegueira alimentada no medo de conhecer as pessoas e as verdades até o fim.

~ Editar a vida, fugir do vazio

Tanta coisa foi acumulando em nossa vida

Eu fui sentindo falta de um vão pra me esconder

Aos poucos fui ficando mesmo sem saída

Perder o vazio é empobrecer.

ANA CAROLINA E T. VILLEROY, “CONFESSO”

No item anterior, foi possível aproveitar as categorias destacadas por Ladislav Boros e Paul Ricoeur no pensamento de Agostinho, reconhecendo previamente que a ficção de Carlos Heitor Cony em princípio nega a concepção de eternidade da tradição religiosa cristã, alcançada com a hipótese da alma que se liberta da prisão corporal no artigo da morte.

Em Cony, o corpo pode ser prisão, e é também fonte de prazer, sede de variados desejos, infelizmente destinado à decadência. À exceção de *Quase Memória*, esse aspecto é importante em todos os romances. Em *Informação ao Crucificado*, a visão de uma menina nua repercute na crise de vocação do protagonista, e gera culpa. Há exemplos de sexualidade brutal em *Pessach: A Travessia* e em *Balé Branco*. Há também histórias em que os casais preservam o ímpeto sexual ao longo do tempo, mesmo, ou principalmente, nos momentos de crise conjugal, como acontece em *Antes, o Verão e n’A Casa do Poeta Trágico*.

Desde que a idéia de família como célula-base da sociedade deixa de ser a preocupação central de Cony, nos anos 90 (talvez já nos anos 70), o tratamento ficcional dado à corporalidade se descompatibiliza da missão de denunciar a falência da família como instituição. Ainda assim, há que se falar em culpa, em Eros e Tântatos. O tratamento da sexualidade é assim conduzido para uma visão ainda mais individualista, acompanhando a tendência verificada nas relações afetivas do final do século passado e início deste. Conforme analisa Jurandir Freire Costa, apresentando o pensamento de Alan Mac Farlane:

O amor não representa, como queria Max Weber, a irrupção do “irracional” nas sociedades burocratizadas e racionalizadas do Ocidente. Sexo e amor foram apropriados pela lógica econômica e se tornaram tão racionais e funcionais quanto qualquer outra atividade instrumental e produtiva. [...] O desejo de adquirir objetos no mercado de consumo e o “desejo de ter ou possuir completamente outro ser humano” são, por assim dizer, isomorfos e isonômicos. A sedução exercida pelo objeto de amor é diretamente proporcional à sede de posse de quem deseja amar.⁷³

Há, com certeza, outros enfoques mais pertinentes que esse, na filosofia e na antropologia. A idéia de isomorfia e isonomia entre os desejos sexual e amoroso e o consumismo, por excessivamente radical, simplifica relações muito complexas. A citação é feita para que não se perca de vista o contexto específico em que sexo e amor passam a ser tematizados na ficção, nos últimos anos.

Enquanto Mac Farlane defende essa idéia, Octavio Paz diagnostica a era contemporânea como a época em que a idéia do amor – “suporte

73  COSTA, Jurandir Freire. *Sem Fraude nem Favor: Estudos sobre o Amor Romântico*. São Paulo: Rocco, 1999. p. 153.

moral e espiritual de nossas sociedades durante um milênio” — sofre um processo intenso de dissolução. Octavio Paz atribui a responsabilidade por tal processo à visão do amor como passatempo, mas também à força do dinheiro, que converte amor em servidão:

sob pena de extinção, devemos encontrar uma visão do homem e da mulher que nos devolva a consciência da singularidade e da identidade de cada um. Visão ao mesmo tempo nova e antiga, que encare cada ser humano como criatura única, irrepetível e preciosa. Cabe à imaginação criadora de nossos filósofos, artistas e cientistas redescobrir não o mais longínquo e sim o mais íntimo e diário: o mistério que é cada um de nós. Para reinventar o amor, como pedia o poeta, temos de inventar outra vez o homem.⁷⁴

Por um ou outro ângulo, é impossível pensar as relações amorosas contemporâneas sem valorizar conceitos como “posse” e “perda da identidade”. N’*A Casa do Poeta Trágico*, é difícil saber se foi Augusto Richet ou Mona quem confundiu mais intensamente paixão, amor e interesses individuais. Essa conta difícil assume importância nesta interpretação na medida em que Augusto reflete sobre a possibilidade de assumir integralmente a responsabilidade pelo final da relação ou dividi-la com Mona. Novamente, o tema é a culpa.

Mas há outro tema, a ser destacado neste momento: o individualismo que não facilita a recuperação do “mistério de cada um de nós” reivindicada por Octavio Paz. Por isso, voltemos a outras questões anteriormente anunciadas, que dizem respeito, mais especificamente, ao indivíduo e à temporalidade.

74 ☞ PAZ, Octavio. *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*. Trad. de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001. p. 154.

Conforme ficou dito, a influência do existencialismo e de outras leituras filosóficas faz parte da visão de mundo dos narradores de Cony. Como em Heidegger, importam a angústia e o desamparo do homem enquanto ser-para-a-morte, sentindo a existência como um projeto. Carente e com um temor indeterminado, o homem sentirá medo e angústia. O medo acompanha a angústia, mas também a mascara. Mergulhado no cotidiano, o homem evita a compreensão da precariedade e assim, ainda segundo Heidegger, termina por abandonar sua autenticidade.

O existencialismo, admite Cony, foi moda no período de sua formação. Por outro lado, o ponto-chave da filosofia existencialista se chocava com sua crença pessoal de que a essência antecede a existência.⁷⁵ Cony justificou o abandono da faculdade de filosofia afirmando que os oito anos passados no seminário haviam sido muito proveitosos, possibilitando maior profundidade nos estudos do que a que ele encontrou no ensino superior. Cony não é nem pretende ser filósofo, a não ser no sentido em que João Falcão e os demais seminaristas eram identificados como tais dentro daquela instituição. Desde o início da carreira de jornalista, ele conduziu sua atividade e sua escritura para rumos pragmáticos. É importante reiterar que não se busca em seus romances uma literatura de cunho filosófico, mas sim a possibilidade de entender o papel das leituras e das crenças do autor na configuração de temas e símbolos literários centrais, como o são o embrulho e a casa.

As personagens de Cony se ressentem da ausência de sentido da vida, mas raras vezes ensaiam buscar algo além da banalidade ou da

75  “O Sartre estava em evidência, todo mundo era sartreano, e foi talvez o único modismo que eu adotei. Mas não integralmente. Esse lado muito existencialista, não, mas um certo lado da essência antecedendo a existência. Você já é uma coisa antes de existir e, por mais que faça, não consegue mudar. Em vez de ser existencialista, eu seria essencialista. Talvez eu leia o Sartre às avessas, mesmo...” Entrevista de II de abril de 2000.

mesquinhez em que se vêem envolvidas. Reconheçam-se as diferenças que afastam a temporalidade, como é vista no cristianismo, da temporalidade de que trata Heidegger em *Ser e Tempo*. Por outro lado, admita-se que tanto no catolicismo como no existencialismo prevalece a idéia do tempo como limitação das possibilidades humanas. Essa perspectiva se opõe, por exemplo, à visada do protestantismo, que encara a temporalidade de maneira bem mais positiva. Para os protestantes, o tempo é antes de mais nada a oportunidade de toda e qualquer realização.

Em Cony, como em Sartre, as personagens estão condenadas a serem livres e suas escolhas as fazem. Pode-se entrever aí, inclusive, um ponto de apoio para a concepção do corpo como elemento fundamental para a ação, já que o corpo é entendido por Sartre como a própria condição da liberdade. Dominadas pela nostalgia do sentido pleno que não há, as personagens gastam seu tempo de maneira que lhes parecerá desperdício, consunção. A orfandade em relação a esse sentido pleno – tão característica do século XX, potencializada algo programaticamente pelo ceticismo de Cony – é sentida, menos como injustiça ou abandono, mais como a única maneira possível de se viver. Vale lembrar outra idéia fundamental do existencialismo: o homem é obrigado a ser livre.

No ensaio “Imaginação”, Sartre discute o conceito de imagem de Bergson, desenvolvido em *Matéria e Memória*. Para ele, apesar de Bergson ter-se proposto a examinar a psicologia da imagem de maneira original, opondo-se ao associacionismo, sua teoria estaria embasada na mesma metafísica que apoiava as teorias empiristas que ele se propôs criticar. Para Sartre, na teoria bergsoniana a memória atuaria sobretudo como receptáculo, e não como um momento vivo da atividade espiritual. Isso porque Bergson teria apenas invertido a seta da reflexão anterior: “em vez de ser a consciência uma luz que vai do sujeito

à coisa, é uma luminosidade que vai da coisa ao objeto”.⁷⁶ Em Sartre, interessa o aspecto dinâmico, vivo, da memória.

Ainda segundo Sartre, deduzir a consciência do mundo, em vez de buscá-la originalmente no sujeito, deixaria a descoberto a indagação sobre o processo pelo qual passamos da imagem não-consciente para a imagem consciente: “como pode essa consciência inconsciente e impessoal tornar-se consciência consciente de um sujeito individual?”, pergunta Sartre. No final do ensaio, o filósofo indica o pensamento de Husserl como ponto de partida para o avanço dessas reflexões. Em Husserl, toda consciência é consciência “de”, ou seja, há sempre uma “intencionalidade”.

Tal ordem de reflexões repercutiu na ficção de Sartre mesmo antes da redação desses textos filosóficos, notadamente em *A Náusea*. Interessa observar mais de perto esse romance, por conta de concepções sobre a narrativa de ficção ali desenvolvidas, as quais dialogam com as de Paul Ricoeur, em *Tempo e Narrativa*, e com as de Walter Benjamin, em “O Narrador”.

Analisando *A Náusea*, Franklin Leopoldo e Silva⁷⁷ destaca a obsessão do protagonista-narrador, Roquentin, pela narratividade. A narração de Roquentin inclui este trecho:

Quando se vive, nada acontece. Os cenários mudam, as pessoas entram e saem, eis tudo. Nunca há começos. Os dias se sucedem aos dias, sem rima, sem solução: é uma soma monótona e interminável. De quando em quando se procede a um total parcial, dicen-

76  SARTRE, Jean-Paul. “A Imaginação”. In: _____. *O Existencialismo É um Humanismo*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores). pp. 54-56.

77  Essa análise de *A Náusea* foi apresentada por Franklin Leopoldo e Silva na disciplina Sartre e a Literatura, na Faculdade de Filosofia da USP, no segundo semestre de 1999.

do: faz três anos que viajo, três anos que estou em Bouville. Também não há fim: nunca deixamos uma mulher, um amigo, uma cidade, de uma só vez.⁷⁸

Segundo Franklin Leopoldo e Silva, Roquentin se ressentiria da ausência de algum fio de sustentação temporal para a vida. Ele descobre a náusea ao perceber que a vida segue um curso narrativo em que a “necessidade” existe sem que ninguém seja responsabilizado por ela. Os fatos existiriam sem qualquer conexão ou teleologia. Apenas *a posteriori*, depois de viver toda uma vida, seria possível ordenar o vivido. Roquentin conclui que é capaz de ordenar a vida do homem cuja biografia está escrevendo, mas que, ao contrário, sua própria vida é uma seqüência de eventos que não se inclui em nenhum curso, pois a vida não tem rigor.

A contingência narrada nos romances de ficção seria, portanto, diferente da contingência vivida, por ter o narrador para estabelecer as articulações entre os fatos. A contingência que o ser humano vive seria desarticulada: não havendo Deus para articular a realidade, tudo no mundo é contingência. O reconhecimento de que “tudo pode acontecer” gera instabilidade, insegurança, inconsistência.

Comparem-se estas observações de Franklin Leopoldo e Silva sobre o texto de Sartre com as seguintes palavras de Carlos Heitor Cony: “Deus seria uma edição? No meu caso, seria, porque você há de ver que quando eu era criança não tinha muita fé, mas era religioso, gostava dos ritos, da segurança que a religião dá. Depois, o meu lado agnóstico, e agora, nessa proximidade, nessa fase terminal em que estou, estou montando. Evidentemente, ao montar, ao editar, o intuito é dar

78 ☞ SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. Trad. de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 66.

um sentido. Sem Deus não tem esse sentido. Sem Deus não há edição, há pedaços.”⁷⁹

Voltemos à análise de Franklin Leopoldo e Silva: Roquentin, ao descobrir que uma música pode fazê-lo feliz, e que essa música permanecerá ainda que se destruisse o disco em que está gravada, é levado a pensar que a arte pode viabilizar o abandono do simples “existir”, instável e dependente das contingências, conduzindo ao “ser”. A arte abriria a possibilidade de transcender a contingência. Habitando o pensamento de alguém, os seres do passado, por meio de suas criações, estariam salvos da anulação completa. Os discos ou os livros guardariam o valor daquilo que havia sido contingente. Mesmo com a destruição do suporte material, haveria a música, ou a literatura. Roquentin decide, então, abandonar a escrita daquela biografia de cunho histórico, totalmente documentada, que não lhe permitia criar o novo, em favor da narrativa de ficção.

Ele termina a narração planejando algo para o futuro, para um tempo que poderia incorporar de alguma forma o passado: “Um livro. Um romance. [...] Naturalmente, no início seria um trabalho tedioso e cansativo; não me impediria de existir e de sentir que existo. Mas chegaria o momento em que o livro estaria escrito, estaria atrás de mim, e creio que um pouco de clareza iluminaria meu passado. Então, talvez através dele eu pudesse evocar minha vida sem repugnância. [...] E conseguiria – no passado, somente no passado – me aceitar.”⁸⁰ Em *A Náusea*, a literatura e as outras artes, muito mais do que a escrita da História, podem ser reconciliadoras.

Roquentin entende que o futuro soma dois tempos: o passado, quando o sujeito se aproximou do nada (vazio) por se sentir atirado à

79  CONY, Carlos Heitor. Entrevista de 11 de abril de 2000.

80  SARTRE, Jean-Paul, *Op. cit.*, p. 258.

insegurança da contingência; e o presente em que ele se põe a escrever, tentando distanciar-se desse nada para resgatar seu ego do perigo de dissolução. Para tanto, seria necessário escrever sobre o que nunca existiu, e não sobre algum personagem histórico.

A análise de Franklin Leopoldo e Silva aponta diferenças significativas entre o texto literário e os textos teóricos de Sartre. Por exemplo: para Sartre, ao contrário do que pensava Roquentin, escrever uma biografia não seria um caminho seguro para revelar o “ser”. O filósofo acreditava que a tentativa de ser fiel à vida alheia pesquisada também acabaria sendo atingida pela contingência. E mais: enquanto Sartre defendia a idéia de que o sujeito deve optar *na* contingência, Roquentin pretende existir *sem* contingência para poder ser.

Alguns pontos dessa análise do texto literário de Sartre são importantes para este trabalho, não importando que eles sejam verdadeiros apenas para Roquentin, e que não reflitam as concepções do pensamento filosófico de Sartre. Do primeiro trecho citado de *A Náusea*, saliente-se o pensamento de que não há começos nem fins: existem apenas os acontecimentos e a possibilidade de contabilizá-los parcialmente em períodos temporais (“faz três anos que viajo”). Além disso, destaca-se a concepção da narrativa de ficção como busca não da essência — já que Sartre nega as essências — mas do “ser”, preferível ao simples “existir”. Também é relevante a reflexão sobre o suporte físico, material (disco, livro) como algo de importância menor perante a capacidade da arte de transcender a contingência.

No início de *Matéria de Memória*, de Cony, o pintor fracassado Tino afirma que “a memória não precisa de matéria”. No final, bêbado, preocupa-se em destruir seu quadro mais conhecido, com o argumento de não deixar “matéria daquela memória para mais ninguém”. O artista, que agora não convive bem com sua obra, toma a iniciativa de eliminá-la do mundo. Conseguiria? Tino continuaria a ser lembrado

por seus companheiros de copo como o criador do *Movimento em Três Tempos*. Sem saber do gesto violento, as pessoas tinham opiniões divergentes sobre aquele momento da trajetória artística de Tino. Alguns acreditavam que a crise do abandono da mocidade levaria Tino a realizar sua obra-prima, outros julgavam que ele jamais conseguiria superar o resultado estético do *Movimento em Três Tempos*.

O romance acaba no ponto em que, com quarenta anos, Tino decide fazer do futuro algo diferente do passado. A análise dessa opção não é tranqüila. O ímpeto destrutivo de Tino, favorecido pela bebedeira, teria sido um gesto fundador ou uma incoseqüente demonstração de liberdade? A decisão de se tornar desenhista de uma fábrica de tecidos afastaria seus fantasmas ou criaria outros? Seria uma libertação do passado ou a comprovação de seu fracasso?

~ A memória não precisa de matéria

A família é pois uma arrumação de móveis, soma de linhas, volumes, superfícies. E são portas, chaves, pratos, camas, embrulhos esquecidos

DRUMMOND, “INDICAÇÕES”

A afirmação “a memória não precisa de matéria” denota o difícil convívio dos protagonistas de Cony com objetos que os remetem a um passado do qual não param de emergir fantasmas. Ao revisar *Ventre*, na segunda metade dos anos 90, Cony acrescentou uma frase para falar disso. José se hospedava na residência do casal formado por seu irmão e a cunhada, Helena. À noite, não conseguiu dormir porque um antigo retrato de família o perturbava. O texto da primeira edição é o seguinte: “Pensei jogar pela janela, seria bobo, amanhã não poderia explicar. Fiz o possível. Suspendi a ponta do tapete, escondi embaixo.

/ –‘Pronto. Esses fantasmas agora não mais incomodam!’ / E dormi tranqüilamente.”⁸¹ Na versão revista, o mesmo trecho aparece assim: “Irritado, cheguei a pensar na janela, jogando o quadro para a rua, mais cedo ou mais tarde algum carro o esmagaria, não sobraria memória física daquele tempo. / O quadro bem que merecia destino assim, mas nem o irmão nem Helena me entenderiam. Fiz o possível: suspendi a ponta do tapete, escondi embaixo. / ‘Pronto. Esses fantasmas agora não me incomodam mais.’”⁸² Nas duas versões, a atribuição de sentido literal às palavras que poderiam formar um tropo – “esconder debaixo do tapete” – lembra os processos de desmetaforização empregados freqüentemente por Machado de Assis.

A idéia de que a memória e os fantasmas que ela cria e alimenta podem ser destruídos com a eliminação da matéria aparece também em momentos decisivos de *Matéria de Memória* e de *Antes, o Verão*. Neste último, Maria Clara não quer deixar marcas pessoais na casa de praia, que seria vendida: “fazia dias vinha recolhendo o que era dela, ou o que podia constituir-se, mais tarde, em memória de sua passagem pela casa. Não quer deixar vestígios, apaga suas pegadas”.⁸³ Em *Matéria de Memória*, como ficou dito, Tino destrói o *Movimento em Três Tempos*, preocupado, como Maria Clara, com a memória alheia, mas também com a própria memória, pois pretende começar uma vida nova.

Esconder debaixo do tapete, apagar pegadas, destruir telas e fotografias – negando aos próprios olhos ou aos alheios a visão, negando às próprias mãos ou às alheias o tato – são atitudes de alguém consciente de que o futuro poderá voltar-se contra ele. Esses gestos podem ser ineficazes, bastando para isso retirar o objeto – ou a pessoa – de seu

81 ☞ CONY, Carlos Heitor. *O Ventre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958. p. 105.

82 ☞ *Idem*. *O Ventre*. 8.^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 116.

83 ☞ *Idem*. *Antes, o Verão*. p. 186.

esconderijo provisório ou constatar que a imagem que se tentou apagar ficou gravada na memória de alguém. De que adianta tapar o sol com a peneira, jogar fantasmas debaixo de tapetes? Essas atitudes não são soluções. Assim como os tapetes de Cony não são mágicos, suas personagens também não são prestidigitadoras. Dentre seus truques, não se inclui o poder de escamotear seus embrulhos por muito tempo.

Matéria de Memória tem três narradores. A composição narrativa – o “autor implícito” – deixa as três vidas em aberto no tempo e no espaço. Como o tema central do romance é justamente o da liberdade, os espaços fechados em que as personagens são banidas por algum tempo podem ser analisados como cárcere, cada um mais ou menos convincente enquanto tal. As portas desses cárceres se abrem no mesmo dia em que acontece quase toda a ação narrada: a porta do apartamento, para Tino; a do avião, para Selma; a da delegacia, para João. O futuro dessas três personagens não seria de banimento no sentido literal da palavra. Suas vidas continuam, eles são cidadãos livres. Seus grilhões têm a ver com a maneira como eles encaram sua liberdade e seus fantasmas.

Os narradores aproximam-se por uma mesma angústia, que resulta em desprezo às pequenas oportunidades de realização pessoal vislumbradas. Tino narra a primeira e a quarta partes, Selma narra a segunda e João, a terceira. A ação se desenvolve no dia do retorno de Selma ao Brasil, depois de uma longa ausência. Avisados de sua chegada, o genro, Tino (viúvo de Julinha, filha de Selma), e o filho, João, decidirão entre ir recebê-la no aeroporto ou deixá-la só.

Matéria de Memória insinua uma perspectiva de variação dentro da visão predominantemente monológica de Cony.⁸⁴ Essa abertura é mini-

84  Emprego a terminologia de Mikhail Bakhtin, que diferencia romances “monológicos” e “polifônicos”. Segundo esse autor, não basta dar voz a personagens variadas para multiplicar visões de mundo.

mizada pela constatação de que o pintor decadente (Tino), a mulher madura e cobiçada por todos os homens, que se conserva atraente apesar da idade (Selma) e o homem submisso e totalmente perdido em seu tempo (João) encaram a realidade com o mesmo ceticismo.

O passado comum comparece nas lembranças dos três. Seus discursos dialogam entre si, algumas vezes com contradições em relação aos fatos ou a sua interpretação. Para além dessas diferenças pontuais, suas visões de mundo são muito semelhantes: as personagens se aproximam por suas dificuldades de relacionamento e pela crueldade com que as apresentam. Os três discursos são igualmente cortantes, misturando ironia, revolta e autocomiseração. Nenhuma das três personagens se mostra verdadeiramente convencida a resgatar pelo afeto ou pela maior aceitação de si próprio (como tentou Roquentin, em *A Náusea*) o que se tenha perdido de esperança nas relações familiares, nos encontros afetivos ou na participação social. Ainda assim, no final Tino e Selma tomam decisões significativas.

Se, como afirmou Sartre, o inferno são os outros, quem vive em sociedade será sempre o inferno para alguém. Cada narrador de *Matéria de Memória* denuncia, além das suas próprias, as debilidades dos outros dois. Como ficou dito, não há um narrador que atue como moderador, esclarecendo as contradições. Por exemplo: João acredita que Tino e Selma chegaram a ser amantes, o que é negado nas narrações de ambos.

A temática do romance e a dinâmica das vozes, ainda que não haja diálogo propriamente dito, lembra “*Huis Clos*” (1945), texto dramático em que Sartre desenvolve o tema da liberdade considerando a hipótese de que o inferno de cada um está naqueles com quem ele convive. Em “*Huis Clos*”, o inferno total é a vida em sociedade, suas hipocrisias e mesquinhas para o que, como afirma uma personagem da peça, “não há nenhuma necessidade de atidores de brasas”.

A expressão “*huis clos*” significa, literalmente, “a portas fechadas”. O título foi traduzido para o português como “Entre Quatro Paredes”. Em língua inglesa, houve pelo menos duas traduções. Na primeira, a peça chamou-se “*In Camera*” (1946); na segunda, “*No Exit*” (1947). A expressão francesa sugere efetivamente essa variedade de significações. A idéia de interdição do deslocamento no espaço significa, por um lado, que não é permitida a entrada de mais ninguém no recinto; por outro, que quem está dentro não pode sair até o fim da sessão. “Entrada Proibida”, “saída proibida”, “sem saída”.

Na peça, um homem (Garcin) e duas mulheres (Estelle e Inez), igualmente covardes, agridem-se com palavras durante todo o tempo da ação e estão condenados a fazê-lo eternamente. A caracterização dessas personagens ecoa nas de *Matéria de Memória*. Em princípio, nenhuma delas – tanto as da peça de Sartre como as do romance de Cony – desperta a empatia do leitor: pelo contrário, elas foram concebidas como personagens antipáticas e seus discursos agressivos dificultam a adesão emocional.⁸⁵

O “sem saída” de *Matéria de Memória* aparece, na maioria das vezes, nas vozes das personagens, mas também se faz presente uma curiosa voz em terceira pessoa, que divide com Tino a narração da primeira e da quarta partes do romance. Na primeira parte, o Capítulo 2 narra em terceira pessoa os momentos mais traumáticos da infância e da adolescência de Tino. Na quarta e última parte, Tino narra os Capítulos I e

85  Observe-se o seguinte comentário sobre a recepção de “*Huis Clos*” pelo público, em sua primeira encenação: “Quando a obra-prima do existencialismo contemporâneo escrita para o palco, “*Huis Clos*”, do dramaturgo francês Jean-Paul Sartre, foi montada pela primeira vez, tanto o público como a crítica teatral ficaram igualmente perturbados com suas personagens antipáticas e suas teses impiedosas – sucintamente expostas por Garcin, o jornalista-covarde preso em uma sala com outros dois indivíduos medrosos, condenados, cada um deles, a atuar eternamente como torturadores dos demais – ‘O Inferno São os Outros.’” (Tradução minha). LEVIN, Todd. “*Huis Clos*” partie deux. <www.hermenaut.com/dev.>. Acesso em: 8 mai. 2002.

4, enquanto os Capítulos 2 e 3 são totalmente narrados em terceira pessoa. A função desse narrador externo, que se posiciona muito próximo de Tino, não é servir como fiel da balança. Ele narra o clímax, desde o momento em que Tino decide ir ao aeroporto para receber Selma até a destruição de sua obra-prima. Os momentos de maior tensão emocional, portanto, estão a cargo desse narrador externo — ou quase-externo, uma vez que, sem se constituir em monólogo interior, ele se aproxima muito do discurso de Tino.

A viagem de Selma, que na primeira edição tinha durado seis anos, aparece reduzida para a metade desse período na versão revista. Estranhamente, foi mantida a referência aos seis anos de afastamento em uma das falas da personagem. A variação de seis para três anos não tem repercussão no enredo — não resultou, por exemplo, em ajuste da continuidade das ações —, mas o fato de ela ter sido pensada sinaliza o que se falou anteriormente sobre a atenção de Cony ao tempo. A permanência de uma única referência a uma viagem mais longa pode ser simplesmente um erro de revisão. Ainda assim, esse pormenor reforça a hipótese de que a exatidão da linha cronológica não é grande preocupação para o autor, o que não significa que os “totais parciais” de que fala Sartre (na voz de Roquentin) não tenham importância para a compreensão da trajetória das personagens do escritor carioca. Essa característica voltará a ser comentada na análise de *A Casa do Poeta Trágico*.

Fora do Brasil, Selma afastou-se do genro, do filho, e da mediocridade de sua vida de viúva abonada. Afastou-se, em primeiro lugar, da dor e da culpa pela morte precoce de sua filha Julinha. Tino era casado com Julinha, mas amava Selma, que se apaixonou por ele sem suspeitar da reciprocidade. A frágil Julinha sofria com a infidelidade de Tino, que não teve Selma, mas teve outras amantes.

João, que narra a terceira parte, é infeliz no amor, na profissão e nas opções ideológicas. Mantém um casamento de conveniência e é filia-

do ao Partido Comunista, mas não tem qualquer convicção política. No texto das primeiras edições, sua opção sexual não estava clara, mas a versão revista reforça a suposição de que ele fosse bissexual. Ele se casou com uma mulher por quem não sentia atração nem amor simplesmente porque ela não gostava de Selma. Isso bastava para João pensar que havia encontrado uma aliada nas tentativas de afrontar sua mãe, com quem se relaciona de maneira tipicamente edípiana. João despreza igualmente a esposa (Teresa), o cunhado (Tino), a mãe (Selma) e o mais constante namorado dela, no passado (Valdomiro).

Enquanto Selma viajava de volta para o Brasil, nenhuma das três personagens centrais tinha convicção quanto ao reencontro, mas, vencendo a resistência inicial, tanto João como Tino tentam chegar a tempo para o desembarque dela. O encontro deixa de acontecer por força do acaso. Tino se atrasa no trânsito engarrafado e depois, já no aeroporto, na mesma investigação policial que deteve João numa delegacia até o dia seguinte.

Nenhum deles estava envolvido no crime investigado – um assalto seguido de homicídio, envolvendo uma quadrilha internacional. O episódio é um empecilho objetivo que se soma às indecisões das personagens para formar a embrulhada que constitui a maior parte da narração de João. Sua detenção traz à trama lances de humor negro e improbabilidades, além de passagens farsescas que aproveitam elementos típicos dos romances policiais: suspense, nomes esquisitos, companheiros de detenção patéticos, truculência dos investigadores, sexualidade transgressora. O sarcasmo reforça, no discurso, a atmosfera de irritação que tomou conta de todos os que estavam na delegacia. Enquanto Tino está preso em seu apartamento por vontade própria, João está literalmente detido, mas afirma que não sente a prisão: “Tenho a impressão de que sairei quando quiser, não há nenhuma tranca fechando essa porta, não há nenhum guarda do outro lado. Assim, estou preso porque quero.”⁸⁶

86  CONY, Carlos Heitor. *Matéria de Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 148.

Tendo passado toda a noite na delegacia, João não conseguiu se encontrar com a mãe. Liberado no dia seguinte, ele vai trabalhar e assina no livro de ponto da repartição o nome de Edmundo Dantès — nome do protagonista do romance *O Conde de Monte Cristo* —, registrando assim seu desejo de vingança pela detenção injusta. A aproximação intertextual é irônica: o herói de Alexandre Dumas é preso com o nome Edmond Dantès e sai da cela, muitos anos depois, como Conde de Monte Cristo, mais forte e preparado para enfrentar as adversidades que seu desejo de vingança lhe trariam. João, ao contrário, toma uma atitude socialmente inócua, quase infantil, autodestrutiva. De que adiantaria, afinal, deixar de ser João para ser Edmond Dantès? Na seqüência, ele observa, sádico, a perturbação de seu chefe tentando entender aquela assinatura.

Esse descompromisso de João com tudo e com todos não o satisfaz, mas ele reconhece que só teria chances de se adequar socialmente caso o mundo fosse regido por fórmulas e regras bem claras: “Deviam transformar o mundo em imensa repartição, o regulamento afixado na parede, o chefe para resolver os casos omissos, contínuos, obrigações específicas de cada um, hora de entrar e sair, respeito, asseio, ordem e promoções por antiguidade.” A obediência dispensaria de responsabilidades e de escolhas: “gosto de receber ordens, saber o que vou fazer, se estiver errado a culpa nunca será minha, isso pode ser covardia ou impotência, mas é cômodo”.⁸⁷

A segunda parte de *Matéria de Memória* é narrada por Selma a bordo do avião. Ela não tem escolha, portanto, quanto a seu destino mais imediato. Sua memória passeia pelos episódios que envolveram o namoro de Julinha e Tino, as traições deste, a morte daquela. Ao receber de outro passageiro um insólito pedido de casamento, Selma vislum-

87 ☞ *Idem, ibidem*, pp.114 e 118.

bra a possibilidade de prorrogar sua fuga. O impetuoso pretendente, por outro lado muito cerimonioso e educado, passa mal durante uma turbulência. Sua náusea faz com que Selma pense nele como um “porco”. Ela o considera desprezível, mas ainda assim inclina-se a aceitar a proposta de união conjugal: “Nada me impede de aceitá-la. Sou livre, não tenho laços com ninguém, afora o laço com o passado, que não chega a ser laço, é um apelo, uma possibilidade de, a qualquer avaria, voltar correndo para nele me abrigar, esperando o fim.”⁸⁸

Ela ainda se sente atraída pelo genro, passa a viagem obcecada com a idéia de revê-lo no aeroporto: “Tino vive em mim e eu sou dele – afinal estou próxima do fim e aprendi a amar.” Ela não imagina que Tino também a deseja: “É um contemplativo, a realidade para ele só funciona no passado. Eu podia ficar nua, provocá-lo – ele não reagiria, olharia para mim como se fosse um dos quadros absurdos que pinta. Ama fantasmas – o idiota.”⁸⁹

Numa escala em Recife, ela pensa nessa cidade como o local onde Tino tivera uma amante, traindo Julinha. Os ciúmes reaparecem de forma mais clara do que antigamente: “Essa recordação me trazia de volta a mim mesma. Era uma lembrança desagradável, mas me fazia sentir mais jovem.”⁹⁰ O envelhecimento é cruel para Selma – afinal sua vida fora uma seqüência de conquistas amorosas e sexuais, facilitada por sua semelhança física com Greta Garbo. Somente Tino a fazia sentir humilhada, ridícula, envelhecida, por ter escolhido para esposa a sua filha e, para amantes, várias outras mulheres, em sua maioria mulatas.

Enquanto Selma viaja em suas memórias turbulentas, Tino está em seu apartamento depois de ter solicitado que a empregada e amante Enedina o trancasse e levasse as chaves. Próximo do desfecho, na parte

88  *Idem, ibidem*, p. 79.

89  *Idem, ibidem*, p. 85.

90  *Idem, ibidem*, p. 61.

narrada em terceira pessoa, ele descobrirá cópias das chaves no bolso de um paletó antigo. Entre a vontade de permanecer entocado no apartamento e a decisão de ir até o aeroporto, ele despense algum tempo no convívio com a matéria de suas memórias. Desde o parágrafo de abertura do romance, há ressentimento e sentimento de perda: “Não tenho mais nada. A rigor, talvez nunca tenha tido realmente alguma coisa. Um sofá-cama forrado de novo, quadros, poucas roupas, algumas recordações desagradáveis – e as calçadas, as calçadas da minha rua, da minha cidade, do meu mundo.”⁹¹

Dentre os episódios narrados, o mais distante no tempo é marcado pela violência física e sexual. No dia da morte de sua mãe, Tino reage ao assédio sexual de um primo, esfaqueando-o e castrando-o. Tino seria sempre um garoto problemático. O banimento de que se falou aparece primeiramente em uma fuga de Tino da casa paterna, que durou menos de um dia. O adolescente logo se arrependeu: “Subiu uma ladeira que nunca soubera existir ali pelos sítios de sua casa: viu a cidade lá de cima e enterneceu-se com a própria solidão, com seu voluntário exílio.” O germe da vontade de isolamento já existia na adolescência de Tino, mas era uma vontade fraca.

A segunda fuga acontece depois da expulsão do(a) colega de internato chamado(a) Antônio Carlos, com quem Tino iniciou sua vida sexual. Corriam histórias de que Antônio Carlos fosse uma menina, filha de um padre, mas a narração em terceira pessoa distancia o leitor e ajuda a manter o suspense. Menino ou menina? Experiência hetero ou homossexual?

A solução narrativa (terceira pessoa) é engenhosa, mas cria uma sensação de inverossimilhança, mesmo com a afirmação de Tino de que ele próprio às vezes não tinha certeza sobre o sexo de Antônio

91 ☞ *Idem, ibidem*, p. 9.

Carlos. A ambigüidade desse relacionamento não se dissolve completamente, destoando da objetividade e da crueza com que são narradas as outras experiências de Tino. Essa ambigüidade reflete a insegurança do início da vida sexual ativa de alguém que ficara assinalado pela violência do episódio de assédio ocorrido justamente no dia do velório de sua mãe. O encontro de Eros e Tânatos deixou marcas profundas, que a meiguice de Antônio Carlos poderia ter amenizado, não fosse a sensação de culpa que brotava da possibilidade de ter havido relações homossexuais dentro do internato.

Como ocorre com José, em *O Ventre*, os ciúmes e o sentimento de exclusão de Tino nascem com a constatação de que Antônio Carlos o trai com outros garotos, inclusive com Golias, personagem que retoma o Julinho do romance de estréia, ameaçando os demais por ser mais forte e por submetê-los sexualmente. Tino “jamais aceitaria a gratuidade do sofrimento, Antônio Carlos de braços com Golias, e ele remoendo o pó dos caminhos, mastigando o suco amargo do capim, sofrendo porque não participava – a não ser do pó”.⁹²

Com a expulsão de Antônio Carlos, Tino resolve fugir do internato. Bem mais tarde, ele ficaria outra vez sem teto, com a decisão de Selma – viajar e alugar a casa onde ainda moravam juntos, mesmo depois da morte de Julinha. As despesas da casa eram pagas por Selma. Com a sua partida, Tino precisará tomar providências para sobreviver.

Como José, em *O Ventre*, Tino foi estudar em um colégio interno (em *Matéria de Memória*, trata-se do legendário Caraça) como castigo por suas desavenças com o irmão mais velho e mais estudioso. A principal causa de atrito entre eles era a competição para ver aprovadas suas formas de expressão artística. Enquanto o irmão era admirado por seu estilo clássico, equilibrado, Tino, que optara pela pintura abs-

92  *Idem, ibidem*, p. 40.

trata, chocava a família com suas telas. Soma-se a isso a reorganização familiar, motivada pelo afastamento do pai, que contraiu o bacilo da lepra e precisou ficar hospitalizado. Este banimento (mais um exemplo de restrição da liberdade individual) proporcionou a aproximação entre o irmão mais velho e a madrasta, que logo se tornaram amantes.

Ainda que Tino não se sentisse atraído pela madrasta, os ciúmes e o incesto simbólico contaminam o ambiente familiar com a tensão típica do universo dramático de Nelson Rodrigues. Por outro lado, o tema da disputa entre irmãos reflete a tendência dos protagonistas criados por Cony ao masoquismo e à autocomiseração. Entregando-se a comparações com outras personagens, eles favorecem o complexo de inferioridade e a inveja, o que potencializa seu sentimento de exclusão (banimento).

A matéria que mais diretamente fala a Tino sobre seu passado é composta por textos, cartas e fotos preservados em um empoeirado embrulho cor-de-rosa. Num primeiro momento, ele afirma que não precisa rever velhos papéis para permanecer em contato com sua inquietação:

O embrulho cor-de-rosa continua em minha mão. Não tenho vontade de abri-lo, libertar lacraias que esperam, silenciosas, para me devorar. A memória não precisa de matéria. Do pequeno trajeto que fiz, do armário até esta poltrona, lembrei momentos submersos nos meus porões. Devo cavar a esmo, memória devassando ângulos adormecidos ou mortos, em escala impossível de precisar, um minuto de memória equivalendo a anos de matéria.

Talvez nada esteja realmente morto. Simples foco em cima e tudo se agita, fantoches indormidos penetram-me novamente. O passado maciço, palpável como este embrulho cor-de-rosa que tenho nas mãos. Penetrante como o fox que o rádio do vizinho toca.⁹³

93 ☞ *Idem, ibidem*, p. 43. (Grifos meus).

O fox antigo transporta Tino para o tempo em que ia ao cinema com seu pai, um homem que “era bom quando se esquecia de ser cruel”. Do embrulho aos fantoches indormidos, destes ao passado redespertado, a música tem função comparável à do jazz que Roquentin escuta em *A Náusea*. Aquele jazz antigo era sua canção preferida. A música adia sua náusea, motiva-o a parar de ter pena de si mesmo e a rever com mais realismo seus ideais grandiosos, nutridos no contato com as artes pictórica e literária. Roquentin admite que, até pouco tempo, “vivia alhures, atrás dos quadros, com os doges de Tintoretto, com os dignos florentinos de Gozzoli, atrás das páginas dos livros, com Fabrice del Dongo e Julien Sorel, atrás dos discos de gramofone, com os lamentos longos e secos do jazz”.⁹⁴ Na seqüência, a música transporta o protagonista de *A Náusea* para fora de si mesmo e lhe traz “uma espécie de alegria”, seguida do ímpeto de planejar a escrita de um romance.

Roquentin era um homem do século XX encantado com idéias e atitudes do passado. Seus personagens literários prediletos, Fabrice del Dongo e Julien Sorel – protagonistas, respectivamente, de *A Cartuxa de Parma* e de *O Vermelho e o Negro* – foram concebidos por Stendhal com o perfil dos heróis românticos. Stendhal, na verdade Henri Beyle, escreveu no período final do Romantismo e é considerado um precursor do Realismo. Por acaso – ou não – Stendhal é um dos escritores preferidos de Carlos Heitor Cony.

Nem Fabrice nem Julien viveriam “felizes para sempre”. Arrebata-dos, impulsivos, inflamados por suas paixões e interesses, mas também calculistas e racionais, ambos têm destinos trágicos. Depois de muita infelicidade em seus amores, Fabrice se auto-exíla na cartuxa de Parma, onde viria a morrer. Julien, depois de sua impressionante ascensão social, é preso e condenado, recusa-se a apelar da sentença e é executado em praça pública.

94  SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. p. 254.

Esses heróis estão no extremo oposto de Roquentin e de Tino, portanto. O primeiro vive o exílio voluntário em uma biblioteca, biografando um homem morto. A única pessoa com quem ele conversa é o Autodidata, personagem que dedica a vida à leitura de todos os volumes do catálogo da mesma biblioteca, seguindo a ordem alfabética dos autores. Tino, por sua vez, tinha como desejo mais intenso a posse de Selma. Esta, apesar de ser caracterizada como uma mulher bastante experiente nas relações amorosas e sexuais, jamais percebeu as intenções do genro, a ponto de ter afirmado, como ficou dito acima: “Eu podia ficar nua, provocá-lo – ele não reagiria, olharia para mim como se fosse um dos quadros absurdos que pinta. Ama fantasmas – o idiota.” Os heróis de Stendhal afirmam-se, portanto, por suas ações; Roquentin e Tino, ao contrário, têm personalidade contemplativa e tendência à acomodação.

A alegria que Roquentin sentiu ao escutar o jazz não chega a Tino enquanto ele convive com seu embrulho cor-de-rosa. O fox faz com que Tino lembre os passeios ao cinema, com o pai, mas logo lhe chegam lembranças de suas dificuldades com Antônio Carlos, com o irmão, com a madrasta. Quanto a suas pretensões, comparadas às de Roquentin, pode-se afirmar que elas também conduziram a um desligamento entre uma importante pretensão artística e uma parca realização. Desde a primeira frase do romance, Tino diz que é um pintor decadente.

O jazz que Roquentin apreciava dizia: “*Some of these days/ You’ll miss me honey*” (“Algum dia desses/ você sentirá minha falta, querido”). Em outro momento importante de *Matéria de Memória*, a música, vinda de uma loja de discos, é “*As Time Goes by*”, tema de “*Casablanca*”. No filme de Michael Curtiz, o individualista Rick se parece bastante com os personagens de Cony. Rick se diz apolítico, quer ser neutro todo o tempo. Ele está envolvido num triângulo amoroso, mas afirma que

não luta por mais nada além de si mesmo. A certa altura, acaba escutando do chefe de polícia aquilo que não gostaria de admitir: sob a sua capa de cinismo, ele seria na verdade um sentimental. Essa característica faz com que Tino e diversos protagonistas dos romances de Cony se aproximem de Rick.

O tema musical de “*Casablanca*”, de autoria de Herman Hupfeld, fala da ação do tempo sobre os sentimentos. *Matéria de Memória* cita somente o refrão, bastante divulgado: “You must remember this/ a kiss is just a kiss/ a sight is just a sight/ The fundamental things apply/ as time goes by.”⁹⁵ É interessante observar que a primeira estrofe dessa canção fala da necessidade de nos conformarmos com o parco domínio que temos sobre as grandes questões da humanidade. Considerando que a teoria de Einstein e outras investigações científicas da modernidade não resolvem todos os problemas, e podem até agravar alguns, seria preferível prestarmos mais atenção às pequenas coisas do dia-a-dia, que vão sendo redimensionadas à medida que o tempo passa.⁹⁶

Ocorre que Rick e Ilsa, protagonistas de “*Casablanca*”, vivem seu caso amoroso em tempo de guerra, exilados em sentido quase literal,

95  “Você precisa lembrar disto/ um beijo é só um beijo/ um suspiro é só um suspiro/ as coisas fundamentais valem / enquanto o tempo passa.” (Tradução: legendas de “*Casablanca*”).

96  HUPFELD, Herman: “This day and age we’re living in,/ gives cause for apprehension,/ with speed and new invention/ and things like fourth dimension./ Yet we get a trifle weary/ with Mr. Einstein’s theory,/ so we must get down to earth at times,/ relax relieve the tension./ And no matter what the progress,/ or what may yet be proved,/ the simple facts of life are such,/ they cannot be removed.” (“O dia e a era em que vivemos/ geram motivos de apreensão,/ com a velocidade e as novas invenções/ e coisas como a quarta dimensão./ Ainda ficamos um pouquinho preocupados/ com a teoria do Sr. Einstein,/ então devemos descer à terra de vez em quando,/ relaxar, aliviar a tensão./ E não importa o progresso/ ou o que ainda pode ser comprovado,/ os fatos simples da vida são assim,/ eles não podem ser apagados.”) (Tradução minha).

longe de suas pátrias e de suas origens, circunstâncias muito diferentes daquelas de Tino e Selma. Por isso, a aproximação com outro clássico da cinematografia seria mais apropriada para a comparação com o romance de Cony.

Tino se assemelha bastante a Marcello, protagonista de “*La Dolce Vita*” (1960), de Fellini. Ao longo de sua carreira, Fellini perseguiu temas como a morte interior, o medo da existência, a tentação à genialidade. “*La Dolce Vita*” não é exceção. Como Tino, Marcello desiste de sua carreira artística (no caso, literária) e coloca sua criatividade à disposição do mercado e do sistema capitalista, tornando-se publicitário. No final, bêbado, Marcello revê uma adolescente que representa no filme a ingenuidade e a pureza. Ele vira as costas para essa menina e vai embora com outra moça, bêbada como ele. Duas diferenças fundamentais com o enredo de *Matéria de Memória*: em primeiro lugar, Enedina tende a afastar Tino da bebida e da instabilidade. Além disso, a primeira das duas mulheres por quem Tino se interessou no tempo da narração (Selma e Enedina) não era uma garota ingênua e sim a experiente e amargurada Selma. Mas não nos esqueçamos de que houve também Julinha, encarnação de ingenuidade e de pureza, a quem Tino não soube amar.

A hesitação de Tino segurando o embrulho cor-de-rosa dura pouco. Ele logo o abre e passa a examinar cartas, tentativas frustradas de narrativa ficcional, desenhos e recortes de jornal com críticas a sua obra. A leitura o faz pensar que seu relacionamento com Selma é uma dentre muitas ligações afetivas complicadas: “antes dela já havia, em gestação, uma fórmula, um roteiro, um plano-piloto para Selma”.

Como bem definiu Paulo Rónai: “Suas indefiníveis relações com a madrasta, o pai, o irmão, o primo, a mulher, a sogra e a empregada formam um emaranhado absurdo, uma rede de sofrimento, concupiscência e nojo em que se vai prendendo irremediavelmente.” Para Rónai, Tino é um dos vários representantes de uma mesma “raça amaldiçoada-

da”, de que fariam parte igualmente os protagonistas de *O Ventre*, de *A Verdade de Cada Dia* e de *Tijolo de Segurança*. Tendo sido renegados na infância e na adolescência, eles se vingam das humilhações passadas nas famílias que constituem: “cuspidos pelo sangue, espoliados e foragidos, os estranhos personagens de Cony – com todo o seu amoralismo exibicionista – andam à procura de afeto, e, esfomeados, agarram-nos onde o encontram sob os mais inesperados disfarces”.⁹⁷

“Espoliados” e “foragidos” são variações para o “banimento” de que vimos falando. Recordemos as categorias relacionadas com essa imagem, apontadas por Paul Ricoeur a partir do texto de Ladislav Boros: tribulação, exílio, vulnerabilidade, errância, nostalgia, desejo vão. Essas são as condições de vida de Tino, de Selma, e mesmo de João.

Para Tino, há esperança, porque no final ele se aproxima mais de Enedina, personagem fundamental para a estabilidade que almeja. Nada garante que a história não se repetirá, com nova separação, infidelidade e desavenças – afinal todas as famílias da ficção de Cony contêm os ingredientes necessários e suficientes para sua formação e para sua dissolução: pessoas que convivem e compartilham ternura, amor, desprezo e ódio. É assim até o momento em que prevaleça o individualismo ou até que a infidelidade renda seus efeitos mais nefastos. A família e as relações afetivas permanecem até que se sobreponha alguma dessas “coisas complicadas” que propiciam o rebaixamento do ser amado a fantasma.

A coletânea *Os Anos mais Antigos do Passado* (1998) reúne crônicas escritas por Cony depois de *Matéria de Memória*, publicadas originalmente na imprensa. Uma nota do autor justifica sua reedição em livro: “Fantasmas antigos teimam em me assombrar. Dou-lhes a oportunidade de

97  RÓNAL, Paulo. “Apresentação”. In: CONY, Carlos Heitor. *A Verdade de Cada Dia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Universal Popular, 1963. p. 9.

um instante a mais. Em paga, que eles me tragam remorsos de menos.” Na crônica “Barba-Azul sem Castelo”, por exemplo, o fantasma é uma ex-namorada:

Barba-Azul sem castelo, carrego há tempos um embrulho que prometi nunca mais abrir desde o dia em que o fechei com o laço vermelho do ovo de uma distante Páscoa.

Jurei que poderia fazer tudo na vida, violar monjas, profanar santuários, roubar os vasos do Templo, morar na Bahia ou torcer pelo Flamengo, toparia qualquer coisa sórdida, mas jamais abriria aquele embrulho, jamais ultrapassaria aquela porta.⁹⁸

O narrador dessa crônica, assim como Tino e a esposa de Barba Azul, descumpre sua promessa, abre o embrulho e convive com a matéria de sua memória: a metade de uma fotografia de alguém com quem ele nunca tentara se reconciliar, um rosto “rasgado, mas não esquecido”. O “embrulho que não se deve abrir” evidencia o reiterado vaivém das personagens entre a negação total do passado, sua revisão à luz do presente e o abandono à melancolia.

Em Tino, a exacerbação do conflito entre aprisionamento e coragem para enfrentar a situação (“sinto-me onipotente em minha prisioneira liberdade”) resulta em sua fuga da prisão que ele mesmo tentou criar para si. Tino vai em direção a Selma e, atrasado, vê uma mulher embarcar num táxi, acompanhada. Poderia ser Selma, mas Tino não tem certeza. De toda forma, o que poderia ter sido um encontro resultou em novo desencontro. Também por isso, ele se embriega e destrói o *Movimento em Três Tempos*. Na seqüência, assume sua relação com Enedina, pedindo que ela se mude definitivamente para o apartamen-

98 🌀 CONY, Carlos Heitor. *Os Anos mais Antigos do Passado*. p. 211.

to onde ele mora. Enedina surpreende ao revelar que é mãe de um menino, de cuja existência nem Tino nem o leitor sabiam até então.

Esse final se parece bastante com o de *O Ventre*, em que José pensa nas inexplicáveis semelhanças entre ele e o filho de Helena, passando a considerar o menino como herdeiro de sua miséria. Assim como em *O Ventre*, relanceamos em *Matéria de Memória* a visão machadiana, cética, bem resumida na citação célebre que encerra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.”

Em *Matéria de Memória*, como em *O Ventre*, haverá herdeiro para a miserabilidade humana. Tudo leva a crer que o menino de Enedina seja filho de Tino, mas ele não se dá conta disso, ou se dá conta “até certo ponto”, afinal é sua voz que fornece ao leitor todas as pistas. O garoto é aceito na nova família sem que Tino faça qualquer pergunta sobre sua paternidade. O romance termina com estas palavras: “Deixo-o num canto, atarefado em destruir os pincéis que jogarei fora. Olho-o mais uma vez e vejo que é parecido comigo. Mas é impressão passageira. É que todos os meninos tristes se parecem comigo.” A última cena de *O Ventre* mostra o filho de Helena destripando um canário para verificar se tinha um apito na barriga, algo que explicasse seu lindo canto. No final de *Matéria de Memória*, o filho de Enedina destrói os instrumentos de trabalho (pincéis) que não farão parte da vida nova de Tino.

Há futuro (criança) e há sucessão (herança), mas a tristeza prevalece sobre todas as coisas. E estas, como os seres vivos, estão condenadas à dissolução, ao pó.

Antonio Callado escreveu: “Só um personagem marcante do livro não tem direito à palavra e fica preso às raízes. E no entanto assume grande importância. Creio que num romance de hoje Cony lhe daria também o pleno direito à vida. É a criada Enedina, início de uma possível vida nova de Tino.”⁹⁹ Enedina era a empregada doméstica total-

mente dedicada a seu patrão e que, como Selma, amou Tino em silêncio durante muito tempo. Selma era a mulher mais velha, a sogra, ao mesmo tempo distante e fatal. Sendo assim, um amor que não foi assumido por conta de convenções burguesas, somadas à incapacidade de comunicação (entre Tino e Selma) é substituído por uma relação iniciada com um acordo verbal marcado pela exploração presente na diferença de classes. O romance mostra esse arranjo com cruzeza.

O movimento de Tino leva da arte à produção em série. Leva também do desejo em estado puro por Selma às tentativas de desviá-lo, realizando-o com outras mulheres. Primeiro foi Julinha, a “mocinha casadoira”, depois a amante de Recife, depois Enedina, em quem ele encontra o afeto que buscava. Lembrando a citação anterior, de Paulo Rónai, os protagonistas de Cony “andam à procura de afeto, e, esfomeados, agarram-no onde o encontram”. Esse pode ser, efetivamente, o início de uma vida nova, mais honesta, pois Tino se arrepende de suas mentiras: “Ao descobrir que mentia para Enedina, percebo que ela está ficando importante para mim.”¹⁰⁰ Além de ter mentido sobre as chaves, ele havia dito que era estéril, para que ela não hesitasse em aceitar a oferta de complementação do salário como paga pelos favores sexuais. No final, Tino afirma que não haverá mais mentiras e propõe a Enedina que eles formalizem sua união, se ela assim preferir. Pela primeira vez ele se dirige a ela de igual para igual. Ambos se emocionam com a possibilidade do início de algo mais verdadeiro.

Nesse final, há ternura, uma família e um emprego. Desde *O Ventre*, porém, Cony deixou claro que esses três elementos não satisfazem seus protagonistas inquietos e livres, covardes e melancólicos.

99 ☞ CALLADO, Antonio. In: CONY, Carlos Heitor. *Matéria de Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (Orelha).

100 ☞ CONY, Carlos Heitor. *Matéria de Memória*. p. 194.

~ O embrulho que permanece fechado

“Quem desembaraçará este nó tão enredado e emaranhado?
É asqueroso; não o quero fitar nem ver.”

SANTO AGOSTINHO, *CONFISSÕES*¹⁰¹

Em *Quase Memória*, o embrulho é mais do que um motivo literário. Esse romance – ou quase-romance, como identifica o subtítulo – é constituído a partir das recordações que o narrador tem de sua convivência com o protagonista da narrativa, Ernesto Cony Filho. Recapitulando: o recebimento de um envelope faz surgir na mente do narrador a figura de seu pai. Aparentemente, o envelope conteria papéis, mas antes de tentar confirmar essa primeira impressão, a atenção do narrador se concentra no exterior do embrulho, em detalhes que remetiam ao pai, morto há mais de dez anos. Na seqüência, a memória retomará todo um passado que o narrador julgava ter desperdiçado.

O embrulho aparece à luz do dia, na hora do almoço, num endereço conhecido do narrador: a portaria do hotel Novo Mundo, no Flamengo, enquanto alguém lhe conta um filme em cujo resumo ele não estava interessado. No Capítulo I3, depois da narração de vários episódios do passado do pai e do filho, já é noite e o filho continua sozinho, olhando para o embrulho.

O tempo do menino Carlos ao lado de Ernesto Cony Filho não foi solitário, mas também não foi a idealizada “infância querida que os

101  Em nota explicativa a essa frase, os tradutores esclarecem: “Santo Agostinho reage perante o pecado como um esteta perante a fealdade monstruosa e repugnante. Depois de o ter analisado como santo, como jurista e como psicólogo, fixa-o sob o aspecto artístico. Acha-o repugnante!” SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. de J. O. Santos, S.J. & A. Ambrósio de Pina, S.J. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores). p. 74.

anos não trazem mais” do poema romântico. O tempo rememorado está definido sem limites precisos: um período entre os cinco ou seis anos e o início da adolescência do narrador. A memória resgata seus sentimentos contraditórios em relação ao pai: revolta, vergonha, admiração, fascínio. O pai jornalista revive na memória involuntária do filho, também jornalista. A escrita é algo natural para ambos. Por outro lado, considerando esse romance na trajetória de Cony, esse gesto de recomposição do tempo em palavras assume um sentido a mais quando relacionado ao mistério da morte. Como um embrulho poderia ter sido remetido por alguém morto há dez anos? O remetente seria um fantasma?

Considere-se também a mistura dos registros ficcional e biográfico, numa linguagem que o autor afirmou oscilar “desgovernada, entre a crônica, a reportagem e, até mesmo, a ficção”.¹⁰² Revisemos aqui as observações feitas acima acerca da distinção entre inventar uma biografia fictícia ou historiar uma vida, conforme a entendeu o narrador d’*A Náusea*. Para Roquentin, o futuro seria a soma do passado – época em que houve uma aproximação indesejada do vazio – com o presente da escrita, tentativa de distanciar-se desse vazio para resgatar o ego do perigo de dissolução. Para tanto, seria necessário criar, sem estar limitado pela obediência à documentação comprobatória dos episódios da vida real do cidadão biografado.

Em *Quase Memória*, o registro oscilante entre biografia e ficção é motivado por esse desejo de recuperação, por parte do narrador, da memória de si mesmo e das recordações acerca da figura paterna. Ernesto Cony Filho, nascido no século XIX e falecido em 1985, é o pai biológico de Carlos Heitor Cony. Ernesto Cony Filho é também o pai fictício do Carlos Heitor Cony fictício, nascidos ambos em 1995,

102 ☞ CONY, Carlos Heitor. “Teoria Geral do Quase” *In*: ____. *Quase Memória*. p. 7.

no texto de *Quase Memória*. Neste sentido, o discurso do filho é forma de fixar uma personagem, imortalizá-la em palavras. O final do romance, bastante poético, aproveita o lema de vida de Ernesto, e não o de Carlos. O filho parece querer se convencer de que há verdade no *slogan* paterno, e encerra o romance mencionando o “amanhã onde as grandes coisas são feitas”.

Marcel Proust, que sempre esteve em busca do tempo perdido enquanto escrevia, relacionou matéria e memória a partir de pressupostos semelhantes. Pouco antes de narrar o célebre episódio da *madeleine* que desperta a memória involuntária, ele escreve: “É assim com o nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços da nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculto, fora do seu domínio e do seu alcance, nalgum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material) que nós nem suspeitamos. Esse objeto, só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca.”¹⁰³

Esse objeto pode ser “de comer”, como a *madeleine*, ou “de pegar”. Se o acaso deposita-o no meio do caminho de alguém, resta a possibilidade de não tomar conhecimento dele por inteiro. No caso de um embrulho, matéria que recobre matéria, basta que ele permaneça fechado. É o que acontece no poema “Carrego Comigo”, de Carlos Drummond de Andrade de *A Rosa do Povo* (1945):

Carrego comigo
há dezenas de anos
há centenas de anos
o pequeno embrulho.

103  PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann*. Trad. de Mário Quintana. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 45.

[...]

Não ousou entreabri-lo.
Que coisa contém
ou se algo contém,
nunca saberei.

Como poderia
tentar esse gesto?
O embrulho é tão frio
e também tão quente.

Ele arde nas mãos,
é doce ao meu tato.
Pronto me fascina
e me deixa triste.

Guardar um segredo
em si e consigo,
não querer sabê-lo
ou querer demais.

Guardar um segredo
de seus próprios olhos,
por baixo do sono,
atrás da lembrança.

[...]

Ai, fardo sutil
que antes me carregas
do que és carregado,
para onde me levas?

Por que não me dizes
a palavra dura
oculta em teu seio,
carga intolerável?
[...]

Perder-te seria
perder-me a mim próprio.
Sou um homem livre
mas levo uma coisa.

Não sei o que seja.
Eu não a escolhi.
Jamais a fitei.
Mas levo uma coisa.

Não estou vazio,
não estou sozinho,
pois anda comigo
algo indescritível.¹⁰⁴

104  ANDRADE, Carlos Drummond de. "Carrego Comigo". In: _____. *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. pp. 79-80.

Esse embrulho de Drummond fica determinado a partir de antíteses: ele é frio e quente, arde nas mãos mas é doce ao tato, fascina e entristece. O eu lírico quer saber o que ele contém? Sim e não: “não querer sabê-lo/ou querer demais”. Melhor seria se ele se abrisse sozinho, revelasse sua “palavra dura” espontaneamente, poupando ao sujeito o gesto arriscado de desvendar o mistério. Para ele não se sentir vazio, basta reconhecer a presença constante daquela matéria que não foi escolhida e que não se pode descrever, porque não se mostra por inteiro. Esse embrulho, como os demais de que se falou, adia seu significado no tempo, enquanto o conserva no espaço. Oferece ao tato seu exterior – invólucro. “Aquilo” que está embrulhado assim permanece, protegido do tato e da visão. O embrulho de Drummond é, portanto, imagem poética, símbolo aberto a mais de uma interpretação por ele motivada, ou não seria símbolo.

Se a *madeleine* do narrador proustiano é consumida enquanto cumpre seu papel de despertar a memória involuntária, o embrulho de *Quase Memória*, como esse do poema do Drummond, permanecerá o tempo todo sólido e fechado, provocando os sentidos do narrador, que reconhece a proximidade entre o embrulho e motivos empregados com função semelhante por escritores que o antecederam: “Tudo pode acontecer a partir de um embrulho, de um biscoito, de um lenço.”¹⁰⁵ Essa referência aponta para a consideração do embrulho enquanto truque narrativo que prende o leitor porque desperta sua curiosidade, alimenta-a ao longo da leitura, permeia as diversas peripécias de Ernesto Cony Filho.

A surpresa chegara tão prosaicamente quanto a reminiscência proustiana. Em vez da mesa de chá, do ambiente familiar, o embrulho foi entregue em local público, avesso à introspecção, um típico lugar

105 ☞ CONY, Carlos Heitor, *Op. cit.*, p. 95.

de passagem: uma portaria de hotel. A reminiscência ganhará fôlego mais tarde, quando o narrador, instalado em seu local de trabalho, protegido do mundo, tem tempo e espaço para se dedicar a ela. Aquela sala, como qualquer habitação, tem paredes e uma porta, que, neste caso, fica fechada para garantir a privacidade. Não se fale, porém, em cárcere, a não ser que se considere a memória mais como âncora do que luz. A sala de trabalho protege narrador e embrulho. É outro invólucro.

O pacote de *Quase Memória* pode ser aproximado, também, do peso de papel do protagonista de “Cidadão Kane”, aquele em que está escrita a palavra-enigma *Rosebud*. O narrador de *Quase Memória* estabelece ambas as aproximações – com a obra de Proust e com o filme de Orson Welles –, mas, retoricamente, nega a possibilidade de ampliar as comparações para alcançar um sentido mais profundo. Ele afirma que o embrulho não lhe abre as portas do tempo perdido, até porque seu tempo não estaria perdido, mas desperdiçado.

A respeito da bola de vidro de Kane, ele afirma paradoxalmente: “Rosebud, só ele, Kane, sabia o que era, porque, no fundo, ele próprio não devia saber quem era.”¹⁰⁶ Cony refere-se nessa frase ao desenraizamento de Kane. Somente no final do filme o espectador conhecerá a cadeia associativa que aproximava a palavra *Rosebud* de um antigo trenó de brinquedo do menino Charlie Kane e, por extensão, da sua infância perdida. Recorde-se o que ficou dito sobre a ordem perdida vivenciada na mais tenra infância pelos protagonistas de *O Indigitado*. Se a busca da identidade é problemática por si própria, muito mais complicada será quando ocorre um desenraizamento que a sensibilidade da criança é capaz de filtrar, mas que o adulto nunca aceitará verdadeiramente, porque nunca o compreenderá.

106  *Idem, ibidem*, p. 95.

O destino trouxe a Kane fama e fortuna, mas não supriu a falta de sua família, daquela casinha isolada nos montes nevados, daquele trenó. Logo que vai para a cidade grande, o menino ganha outro trenó de seu tutor, mas não lhe dá a menor importância. Apenas o trenó *Rosebud* era matéria digna de sua memória, porque o conectava com o passado vivido e com a lembrança da possibilidade de prolongá-lo, num tempo que poderia ter sido e não foi.

Também no “quase-romance” de Cony o contato com o embrulho, e, conseqüentemente, a memória do tempo vivido junto ao pai são, para o narrador, momentos de reencontro consigo mesmo. O dia do recebimento do pacote é um dia de conexão, por exemplo, com paradoxos que o cotidiano encobre, com a percepção de coisas miúdas que não poderiam ser compreendidas pelo menino Carlos na época dos acontecimentos. Como esclarece Franklin Leopoldo e Silva, no artigo “Bergson, Proust: Tensões do Tempo”, Henri Bergson aprofundou a constatação de outros filósofos de que a percepção não é capaz de nos apresentar o real verdadeiro porque, excessivamente concentrados em dominar a natureza, percebemos o tempo apenas como instantes, e não nos damos conta do processo pelo qual os objetos evoluem.

Segundo Bergson, os conceitos filosóficos não ajudam a ampliar a percepção, pois priorizam o pensamento, e não os sentidos. No entanto, é possível redirecionar nossa atenção, desviando-a das percepções automatizadas. Citando a leitura que Paul Ricoeur fez de *Em Busca do Tempo Perdido*, Franklin Leopoldo e Silva conclui que, para perceber o tempo em sua essencialidade e também a transformação que marca o ritmo da história interior de cada um, seria preciso experimentar o tempo de maneira ficcional, como acontece no texto de Proust:

[...] em Proust esta descoberta se faz desde o início sob o signo do Tempo, o que significa que ela é temporalmente qualificada

como dissolução, como degradação do ser, como constatação fundamental da inscrição de todos os entes na finitude. Este aprendizado, portanto, “forma” o sujeito da mesma maneira que a temporalidade “forma” todas as coisas: predispondo-as para a dissolução, para a morte como verdade última do finito.¹⁰⁷

A dissolução contrasta com o esforço de permanência representado pelos invólucros, matéria que cobre matéria. O embrulho de *Quase Memória* tem ainda um duplo no passado. A certa altura surge a dúvida: não seriam os dois um único pacote? O embrulho do passado guardava algum segredo de Ernesto Cony Filho. Abrindo exceção no regime de confiança plena que o ligava ao filho, o pai não compartilhou com ele o conhecimento sobre o conteúdo daquele pacote, algo muito difícil de compreender ou perdoar.

A dúvida entre abrir ou não abrir o pacote gira em torno do sentido da vida, da validade das ações praticadas e daquelas abandonadas pelo meio. Interessa tentar ordenar a vida enquanto se vive, a despeito da contingência e do acaso? Vale a pena sofrer no presente as angústias de que nos poupamos no passado? O narrador não encontra respostas, nem abre o embrulho, privando ele próprio e o leitor da possibilidade de alguma revelação. Abrir o pacote seria tentar impor uma ordem inexistente, matar o símbolo, desafiar algo que pertence a um plano misterioso.

O texto vai e volta entre o lírico, o humorístico, a crônica de costumes, a descrição minuciosa de certos espaços e de momentos mais ou menos importantes da vida nacional. Essa variedade tem um único mote, uma única inspiração. No lugar indeterminado de onde o envelope teria sido enviado, o pai seguiria sendo o pai, aquele que prometera e cumpria a promessa de fazer grandes coisas:

107  SILVA, Franklin Leopoldo e. “Bergson, Proust: Tensões do Tempo”. In: NOVAES, Adauto, org. *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 149

Se ele deu um jeito de se virar, lá do outro lado onde está, seria fatal que a primeira mensagem, a primeira garrafa com o bilhete dentro viesse para mim. Depois, à medida que aperfeiçoar suas técnicas, ele procurará outras e melhores platéias. O primeiro sempre seria eu, não por preferência, mas como um piloto de provas, testando seus truques.¹⁰⁸

O tom ameno da passagem não elimina a ambigüidade expressada pelo narrador ao recordar o tratamento que seu pai lhe dirigia quando estava vivo. O narrador continua percebendo, como no passado, que havia compreensão e cumplicidade parciais entre ele e seu pai, e que seu pai lhe destinava papéis bem definidos. Piloto de provas das maluquices paternas, o narrador compensava o fato de não se ser a melhor platéia para as invenções de sucesso com a constatação de que o inventor depositava nele, e em mais ninguém, confiança suficiente para torná-lo a primeira testemunha de seus feitos – e dos “quase-feitos” –, capazes de render farta matéria-prima para a ficção. Aquele filho viria a ser um bom intermediário entre o cotidiano inventivo de Ernesto Cony Filho e o palco onde “as grandes coisas”, de tamanho impreciso, brilhariam mais tarde.

Das formas assumidas por essa intermediação, o livro *Quase Memória* é a que assume maior relevância para a carreira literária do filho, o autor empírico Carlos Heitor Cony. Apesar de morto há mais de dez anos, Ernesto Cony Filho não é um fantasma para seu filho. Se havia sido antes, como várias passagens do romance permitem concluir, deixou de ser no momento mesmo em que a palavra escrita envolveu a memória.

108 ☞ CONY, Carlos Heitor, *Op. cit.*, p. 211.

O espaço e os invólucros

~ Antes, o Verão e A Casa do Poeta Trágico: apresentação e sinopse

*Fizemos este verão com paciência
e firmeza, como os veteranos fazem a guerra.*

RUBEM BRAGA, “O VERÃO E AS MULHERES”

Antes, o Verão é narrado em terceira pessoa, com intervenções esporádicas de Luís, que narra em primeira pessoa nos Capítulos 12 e 16. O romance inicia alternando passagens de uma carta de despedida (escrita por um homem e dirigida a uma mulher) e trechos em terceira pessoa que narram o atropelamento proposital de um homem. Seguem as três partes: “As areias”, “O sal”, “Os ventos”. A carta de despedida é transcrita integralmente no Capítulo 20. A edição revista pelo autor (5.ª ed., Companhia das Letras, 1996) não apresenta alteração de foco narrativo, nem prejudica a sinopse aqui apresentada:

“As areias” (Capítulos I a 6)

Depois de 16 anos de casamento, Luís e Maria Clara inauguram sua casa de praia em Cabo Frio em ritmo de lua-de-mel. Durante a temporada, Maria Clara viaja ao Rio de Janeiro para buscar os filhos do casal, os adolescentes Sérgio e Fernando. Eles chegam a Cabo Frio depois do previsto por Luís e trazem consigo Pepino, colega de internato dos rapazes. Luís fica contrariado com a presença do hóspede. Os três rapazes saem com a Mercedes da família e Pepino a deixa atolar na areia. Luís irrita-se com isto e também por saber que Maria Clara havia permitido que Pepino dirigisse a Mercedes em alta velocidade, comportamento que ela condenava no marido. No final das férias, Luís e Maria Clara, sozinhos novamente, já não se entendem como no início da temporada.

“O sal” (Capítulos 7 a 12)

Um ano e meio mais tarde, uma tempestade de vento e areia faz estragos na casa de praia. Luís vai até lá para providenciar os reparos, enquanto Maria Clara atende seu pai, que está muito doente. Luís quase atropela um homem que inesperadamente surge na estrada. Para espanto de Luís, esse homem sabe seu nome e conhece sua família. Um mecânico descobre no motor da Mercedes uma vela que não é apropriada àquele modelo de automóvel. Luís inicia um caso extra-conjugal com Dréia, que também estava sozinha em Cabo Frio, fazendo reparos na casa de praia dela e de seu marido. Um dia, o homem quase atropelado por Luís o interpela dizendo que cuidou da Mercedes estacionada em frente da casa de Dréia e insinua que sabe do caso dela com Luís. Ele oferece uma gorjeta, mas o homem não aceita.

“Os ventos” (Capítulos 13 a 20)

Depois da morte do pai, Maria Clara viaja sozinha para a praia. Certo dia, ela telefona chamando Luís para que providencie o conserto da Mercedes. Logo que Luís chega a Cabo Frio, o homem misterioso o aborda novamente, desta vez para dizer que viu a Mercedes sendo rebocada por um Oldsmobile. Acrescenta ter sido quase atropelado uma segunda vez, talvez por Maria Clara. Indagada a respeito por Luís, ela confirma as informações. Eles discutem e Maria Clara acusa Luís de tê-la traído – fato de que ela pode ter tomado conhecimento por meio do homem misterioso. Naquele momento, o caso entre Luís e Dréia já havia terminado. Ao providenciar o reparo do carro, Luís recebe novas informações que lhe sugerem a infidelidade de Maria Clara. Convencido de que o Oldsmobile que rebocou a Mercedes seria o mesmo que lhe cedera uma vela tempos atrás, Luís provoca uma conversa que leva à decisão consensual pela separação. Ele propõe a Maria Clara que passem mais um verão na casa de praia para não decepcionarem os filhos. Nessa época, Luís já não consegue se aproximar fisicamente da esposa. Fernando e Sérgio encontram um homem atropelado na estrada. Depois de constatar que se tratava daquele mesmo homem misterioso, e que ele estava morto, Luís avisa a polícia, que deduz ter havido intencionalidade do motorista. Durante o interrogatório policial, Fernando menciona ao acaso o nome de Pepino. Mais tarde, arrependido, ele diz ao pai que sua fala poderia comprometer o colega. Pepino havia comprado um Oldsmobile recentemente, e esse modelo de automóvel se encaixava no perfil indicado pelos policiais. Fernando acrescenta que Pepino havia se afastado dele e de Sérgio sem explicar por quê. Perante os filhos, Luís disfarça sua desconfiança – quase certeza – de que Maria Clara e Pepino não só estariam envolvidos no atropelamento mas também seriam amantes. O narrador não desfaz essa dúvida. O casal decide vender a

casa de Cabo Frio. No último dia da temporada, Luís escreve uma carta de despedida para Maria Clara. Pensa ainda numa possível reconciliação, mas desiste antes de tentar.

Em *A Casa do Poeta Trágico*, a narração alterna, basicamente, três períodos temporais que, neste trabalho, serão denominados como *Tempo 1 – O Encontro*; *Tempo Intermediário – A Convivência*; *Tempo 2 – A Visita*. A alternância contínua entre esses períodos, somada à alternância do foco narrativo, inviabiliza uma ordenação cronológica precisa. Diversos acontecimentos são narrados mais de uma vez; a cada repetição, aparecem novos detalhes e novas reflexões das personagens a respeito dos fatos. A sinopse aqui apresentada em parte respeita a ordem da narração, mas prioriza a localização dos episódios nos referidos períodos (*o encontro, a convivência, a visita*).

“O poeta” (pp. 7-91; narração em terceira pessoa)

Tempo 2 – A Visita

Após três anos de ausência, Mona, 36, que vive em Milão, chega a Itaipava, à casa onde havia morado com Augusto Richet, 66. Sua visita é motivada por pendência a respeito de um imóvel. Apesar de não ter graves problemas para se deslocar, Augusto utiliza uma cadeira de rodas. Mona revê o cachorro Segredo, único bem que continuou a pertencer a ela e a Augusto depois da separação. Ela diz que passará a noite naquela casa, mas deseja dormir sozinha.

Tempo 1 – O Encontro

Em 1975, Augusto Richet, 46, publicitário, faz um cruzeiro pelo Mediterrâneo, a trabalho. No final da viagem, presta atenção em uma

adolescente cuja atitude discreta destoava do comportamento dos jovens que a acompanham. Augusto também fica intrigado com um homem mais velho (o “homem grosso”), que parece manter alguma relação com essa moça. Antes de desembarcar em Nápoles, a adolescente entrega a esse homem um bilhete. Obcecado por descobrir quem eles são, Augusto consegue se apossar do papel, que trazia um número de telefone. Ele e o “homem grosso” desembarcam no mesmo porto (Gênova) e acabam fazendo juntos um mesmo trajeto, improvável, para voltar à cidade onde a moça havia desembarcado. Augusto investiga o telefone anotado, descobre o endereço da moça e a aborda na rua. Seu nome era Francesca, porém ele decide chamá-la de Mona. Órfã, a moça morava com os tios italianos, mas vivera no Brasil até a morte dos pais, num acidente de automóvel. Dois dias depois do primeiro encontro, Augusto e Mona fazem um passeio em Pompéia. Na cidade-fantasma, cujas portas se fecham no final da tarde (fim do período diário de visitas), o comportamento de Mona conduz à opção de passar a madrugada ali. Mona diz que não quer passar a noite sozinha. Augusto a abraça para protegê-la do frio. Pensando que ela adormeceu, ele a aborda sexualmente. O “homem grosso”, professor de história, apesar de ser impotente, havia iniciado Mona na vida sexual.

“O trágico” (pp. 95-131; narração em primeira pessoa, por Augusto Richet)

Tempo intermediário – A Convivência

Augusto sintetiza os episódios que conduziram à separação dele e de Mona. No início, houve harmonia e uma total entrega aos desejos, de ambas as partes. Eles agiram como fugitivos por certo período, para ocultar o que, aos olhos da lei, seria o rapto de uma adolescente.

Tendo aprendido com Augusto os “truques” da profissão, Mona se torna uma publicitária bem-sucedida. Augusto narra seus conflitos com o filho, Otávio – fruto de seu primeiro casamento –, e o suicídio do rapaz. Depois de cerca de 13 anos de vida em comum, Mona quer oficializar a relação com Augusto. Ele resiste, mas o casamento acontece. Outro desejo dela, nessa época, não viria a ser atendido por ele: ela queria um filho. Mona recebe uma gravação telefônica revelando que Augusto foi infiel, o que resultou na gravidez de Teresa, que lhe enviou a fita. Augusto dera dinheiro para um aborto, mas Teresa manteve a gestação. A criança faleceu logo depois de nascer. Não fica claro para o leitor se Augusto traiu Mona ou sua primeira esposa, Sônia, mãe de Otávio. Posteriormente à revelação da infidelidade, em duas ocasiões Mona deixa à vista de Augusto um cartão-postal com a reprodução do cão de guarda desenhado em mosaico no chão da Casa do Poeta Trágico, em Pompéia. Abaixo da figura desse animal, aparece a inscrição latina *cave canem* (“cuidado com o cão”). O postal evocava em Augusto a lembrança do local em que, em 1975, ele tomara consciência de que sentia desejo sexual pela adolescente.

“A casa” (pp. 135-179; narração em terceira pessoa)

Tempo intermediário – A Convivência

Mona recorda o acidente doméstico em que Augusto havia machucado o joelho. A seqüela deixada pelo acidente, somada ao suicídio de Otávio, fez Augusto perder o gosto pelas viagens. Mona tenta convencê-lo a acompanhá-la em um congresso em Milão e ele se recusa. Ela vai sozinha e não volta. Apenas três dias depois de sua partida, Augusto tem uma crise nervosa. A ex-mulher, Sônia, vai visitá-lo no hospital. Ele decide deixar-lhe em testamento tudo que possuía, com exceção

de um apartamento em Ipanema, motivo da visita de Mona três anos depois. Os negócios de Augusto vão mal e ele não tem disposição para trabalhar. Decide estabelecer-se definitivamente em Itaipava.

Tempo 2 – A Visita

Mona está dividida entre a atração física que ainda sente por Augusto e o arrependimento por ter decidido passar a noite sob o mesmo teto que ele. Insone, ela procura Augusto. Eles conversam, ela lhe corta o cabelo como fazia quando estavam juntos, depois toma a iniciativa do ato sexual. Na manhã seguinte, Mona pede à empregada que cuide bem de Augusto e se prepara para viajar. Apesar da resistência de Segredo, que tenta impedi-la de chegar ao carro, Mona vai embora sem se despedir de Augusto, que continua dormindo.

~ *Cave canem, cave hominem*

*[...] o homem descobriu que é bom, simples e natural
ter um cachorro a seus pés, feito uma âncora
no passado que ele não sabe mas desconfia.*

RICARDO RAMOS, “UM CACHORRO”

Se, em *Quase Memória*, o espectro do pai foi exorcizado pela escritura, em *Antes, o Verão* e em *A Casa do Poeta Trágico* os protagonistas se digladiam com seus fantasmas. São várias as características pelas quais os dois romances a serem analisados neste capítulo se aproximam. Dentre elas, destaquem-se aqui os cenários. Primeiramente, importam as duas habitações, ambas planejadas pelos protagonistas para proteger o mais possível e para durar muito tempo. Como outros invólucros, as “quatro paredes” protegem no tempo e no espaço.

Neste ponto da análise, além das reflexões que remetem diretamente ao tempo ficcional, interessa valorizar o espaço, invertendo a prioridade de cada um desses constituintes da narrativa, conforme indicado nos títulos dos Capítulos 2 e 3 deste trabalho. Em *Antes, o Verão*, interessam também os seguintes espaços-invólucro: a Mercedes, o maiô, a lareira. Em *A Casa do Poeta Trágico*, são importantes o navio em que Augusto encontrou Mona e a cidade em que ele a conheceu: Pompéia. Nesta cidade está a Casa do Poeta Trágico, que inspirou o título a Cony.

Tanto a casa de Cabo Frio como a de Itaipava se constituem, por um lado, como a imagem bachelardiana de proteção da intimidade e, por outro, como a “caixa-preta” capaz de historiar a imperícia de seus habitantes e a provisoriade de seus truques. Segundo Gaston Bachelard, em *A poética do Espaço*, a imaginação está sempre pronta a construir paredes, mesmo com “sombas impalpáveis”, mas corre o risco constante de “tremer atrás de um grande muro”. Para ele, “na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos”.¹

O tempo e suas intempéries, climáticas ou não, acrescentam outras funções e significações às moradias de Cabo Frio e de Itaipava. Como “caixa-preta”, na expressão de Michel Serres, a casa é espaço que contém o desconhecido: “ignoramos como ela transforma os fluxos que passam por lá, que Sereias, Musas ou Bacantes ali se agitam, para nós ela permanece fechada. [...] A caixa-preta tem duas faces: dureza de uma doçura, doçura de uma dureza. Lugar, espaço, volume, variedade enfim onde as energias transitam de uma escala a outra.”²

1  BACHELARD, Gaston. “A poética do Espaço”. In: _____. *O Novo Espírito Científico: A Poética do Espaço*. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Os Pensadores), p. 112.

2  SERRES, Michel. *Os Cinco Sentidos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. (Filosofia dos Corpos Misturados, 1), p. 126.

Fora do controle, além das previsões de seus idealizadores e proprietários – Luís e Augusto Richet –, a casa de praia e a casa de montanha passam a abrigar a contingência e marcam uma fase de suas vidas. No primeiro caso (*Antes, o Verão*), trata-se de uma fase propriamente dita; no segundo (*A Casa do Poeta Trágico*), de etapa conclusiva da trajetória, quando o protagonista sente a proximidade da morte. Logo após a chegada de Mona à casa que ela conhecia muito bem, uma das falas de Augusto termina, sintomaticamente, em reticências: “aquelas estrias que você desenhou prendiam as rodinhas, eu precisava fazer força... acabei me aborrecendo e mandei botar tábuas lisas, corridas, estou numa fase em que...”³

Em *Antes, o Verão*, a casa de Cabo Frio foi, antes de tudo, uma demonstração de poder. Para Luís, a independência nos negócios era um caminho de auto-afirmação, capaz de trazer-lhe o respeito de chefe de família que ele tanto desejava, não apenas frente à esposa e aos filhos, mas também perante o sogro, autoritário e abastado. Daí a importância atribuída, num primeiro momento, à solidez da casa, posteriormente à inadequação de seu projeto, posto à prova por uma tempestade de vento, areia e sal.

Luís havia planejado aquele espaço pensando nos filhos adolescentes. Foi uma surpresa, para ele, que a inauguração marcasse a casa como o estimulante espaço da redescoberta da sensualidade: “Ao conversar com o arquiteto, ao esboçar salas e quartos pensara mais neles, não em sua mulher ou em si mesmo. E apesar disso vinham os dois – ele e ela – como animais no cio, gozar a liberdade, a amplidão da casa, nova em folha, um defloramento físico e indolor daqueles confortos...”⁴

3 ☞ CONY, Carlos Heitor. *A Casa do Poeta Trágico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 15.

4 ☞ *Idem*. *Antes, o Verão*. 5^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 34.

No livro de 1997, a residência na serra fluminense, distante da agitação da vida urbana, garantiria a privacidade e o descanso de Augusto e Mona, dois publicitários muito requisitados no Rio de Janeiro. Com o retorno desta à Itália e o suicídio de Otávio, aquele espaço deixou de ser esse abrigo confortável, cujo jardim foi cultivado com a finalidade de ser objeto de contemplação de um homem idoso. A moradia torna-se esconderijo, local de isolamento quase total, de espera de um fim trágico: “O homem – qualquer homem – é uma casa habitada por um poeta que, sabendo ou não sabendo, tem um sentido trágico. Poeta que inventa o seu próprio poema, poeta condenado a habitar a casa que é ele próprio, e de repente as paredes se desmancham e não é mais casa, sobrando o cão à porta, uma porta que não existe mais, o cão coberto de cinzas guardando o nada.”⁵

Muitos anos antes, Augusto mandara derrubar todos os eucaliptos do quintal. Naquela época, ele não estava preocupado com o tempo que suas árvores preferidas – os pinheiros – demorariam para substituir “à altura” os eucaliptos adultos. Ao contrário, acreditava que teria oportunidade para ver os pinheiros atingirem a maturidade e acompanhar o desenvolvimento da natureza, dentro e em torno de sua propriedade. Mas essa contemplação só faria sentido na companhia de Mona.

Estabeleçamos uma breve comparação ilustrativa do *topos* clássico ironicamente representado em *A Casa do Poeta Trágico*. Dirceu, pastor galante concebido por Tomás Antônio Gonzaga a partir das convenções estéticas do Arcadismo, propõe a Marília que eles consumem e consomem seu amor no convívio doméstico, num futuro idealizado e num espaço igualmente idealizado, bucólico. Augusto Richet, por sua vez, planejou o *locus amœnus* possível para um homem de sua classe e de

5  *Idem. A Casa do Poeta Trágico*. p. 120.

seu tempo, com resquícios de bucolismo e um olhar melancólico para a vida (que nessa personagem convivia com o tédio desde o *Tempo I*). Augusto fez isso, como Dirceu e tantos outros bardos, pensando em sua tranqüilidade futura.

Além desse ponto, há apenas diferenças entre o espírito que rege as propostas de Dirceu a Marília e aquele que preside a ideação da casa de Itaipava por Augusto Richet. No lugar de um relacionamento amoroso que se quer tranqüilo, regido pelo decoro neoclássico, Augusto e Mona, afirma o narrador, viveram uma paixão intensamente sensual. Além disso, ainda que uma casa no campo ou na serra continue a sugerir incompatibilidade com o caos urbano, seria exagero afirmar que a fuga do homem contemporâneo incorpora a intenção de aperfeiçoamento moral a partir do contato com a natureza, elemento da cosmovisão clássica e neoclássica. Ao contrário, Augusto tornou-se mais amargo e mais fraco com o passar do tempo. Ele permanece quase imóvel em sua cadeira de rodas, consumindo seu tempo com culpas passadas e auto-piedade.

A Casa do Poeta Trágico não trata de uma paixão à distância, como a de Marília e Dirceu, ou de um amor platônico. Muito pelo contrário. Desde muito jovem, Mona era discreta e silenciosa, mas não era ingênua, nem estava despreparada para conduzir uma relação afetiva. Tera Cony representado neste romance uma paixão proibida, interdita? Até certo ponto, sim, em razão da grande diferença de idade entre os amantes, obstáculo moral que não foi eliminado com as conquistas da revolução sexual pós-1968.

A união de um(a) adolescente com um parceiro 30 anos mais velho continua a ser condenada por parte significativa da sociedade. Esse tipo de relacionamento envolve questões morais diferentes daquelas que levariam, por exemplo, à aceitação social do divórcio. Certamente a união de uma moça de 16 anos com um homem de 46 seria melhor aceita hoje do que na época retratada. A aceitação seria mais tranqüila também no *Tempo*

2 da narrativa (1995), sobretudo no meio social em que Augusto Richet e Mona viviam. Todavia, o encontro entre eles acontece em 1975.

Comparemos: nesse período, apesar de o divórcio ainda não estar legalizado no Brasil, a separação conjugal já perdera a aura de reprovação que ainda a acompanhava na época representada em *Antes, o Verão*. Porém, cada homem e cada personagem de ficção realista – ou, dito de outra forma, cada personagem de narrativa ficcional embasada na *mimesis* realista –, cada indivíduo, “real” ou “realista”, vive um único tempo e suas contingências.

Não se afirma isto no intuito de propor uma análise mais aprofundada do grau de conservadorismo ou do comportamento mais ou menos libertário das personagens de Cony, questões que necessitariam ser matizadas com elementos da sociologia. Interessa, isto sim, assinalar as diferenças entre Luís, personagem de quarenta anos, concebida em 1964, e Augusto Richet, criação do final dos anos 90, quando Cony contava pouco mais de setenta anos. Como ficou dito, no *Tempo 2* da narrativa Augusto tinha 66 anos.

Nessa época, suas preocupações passam longe das exigências sociais que, de alguma maneira, ainda perturbavam Luís, em *Antes, o Verão*, enquanto ele escrevia a carta de despedida. Do ponto de vista econômico, das finanças, Augusto Richet não tem problemas mais graves. Tendo perdido o controle acionário da agência de publicidade, talvez ele fosse visto como um perdedor por seus colegas de profissão. Ocorre que ele não atribui maior importância a esse olhar ou a essa decadência financeira. Sua preocupação central, alavancada pelo suicídio de Otávio e pela partida de Mona, é a iminência da morte.

No *Tempo 2*, o melhor tempo da vida de Augusto já passou, povoando sua casa de fantasmas. Sua contemplação do jardim e dos pinheiros é a de um homem que está propositalmente imobilizado numa cadeira de rodas e não passeia em meio às árvores que semeou. Ele tem a

companhia de Segredo, um cão que evoca outro cão, mais antigo. A trajetória de Augusto Richet faz pensar que “a vida não é necessariamente boa nem má”, como dizia Quincas Borba, cujo cachorro também se chamava Quincas Borba.

A identificação entre homem e cão é um dos motivos centrais d’*A Casa do Poeta Trágico*. Se, conforme escreveu Machado de Assis, tudo é “poeira de idéias”,⁶ lembremos que a poeira das idéias de Augusto é formada pela matéria de memória guardada em uma casa que, como tudo, se deteriora no tempo, apesar de protegida por um Segredo. Neste romance, as melhores partes da vida – que possivelmente constituiriam o melhor dessa memória – permanecem secretas para o leitor. O passado distante de Augusto Richet, também. O tema d’*A Casa do Poeta Trágico* não é a paixão incandescente, nem a decadência econômica de um homem da classe alta; seu tema é a finitude, a dissolução – do amor e da vida.

Augusto e Mona compartilharam, segundo afirmam, a melhor parte de suas vidas, mas os exemplos ilustrativos desse período são escassos. O leitor conhece muito pouco sobre o *tempo de convivência*, principalmente sobre o início, período em que a paixão era intensa. Os narradores interno e externo concentram-se, como em *Antes, o Verão*, na exposição do ocaso do amor.

Durante sua visita, Mona repara nos pinheiros, recorda seu aroma característico, reconhece que eles preenchem o espaço de Augusto com matéria de memória. Porém, agora “Mona era a estranha que invadia seu espaço, contaminava a cadeira de rodas, fazia Segredo erguer as orelhas, sinal que ainda não era de perigo mas de cautela”.⁷ Pode-se

6  Estas referências remetem a trecho do discurso de posse de Carlos Heitor Cony na ABL, citado no Capítulo I deste trabalho, no item “A Atividade Jornalística e Outros Legados”.

7  CONY, Carlos Heitor, *Op. cit.*, p. II.

considerar que Mona era, ali, uma estranha paradoxalmente muito familiar, pois “em tudo Mona ficara presente, impregnando o ar e o tempo com o seu cheiro, sua voz pausada que nunca rompia o silêncio que havia dentro dela”.⁸

O fim dos relacionamentos amorosos, nos dois romances ora analisados, é marcado pela resistência emocional das personagens masculinas. Luís resiste a efetivar a ruptura do casamento, tanto que propõe a Maria Clara viverem, “antes, o verão”. Diferentemente, Augusto Richet se vê diante do fato consumado: o prolongamento da estada de Mona na Itália o fez concluir que ela não voltaria para aquela casa, nem para ele.

No final de *Antes, o Verão*, Luís tem 42 anos e nenhum plano para o futuro. Sua vida fica em aberto, como acontece para a maior parte das personagens de Cony. Mas sua carta de despedida não fala daquele período como uma das várias fases da vida, a ser sucedida por outra. Luís se concentra apenas no fracasso daquele momento e insinua preocupar-se com a repercussão desse fracasso sobre sua percepção da estabilidade da célula social básica: marido/ esposa/ filhos. Também ganha força o tema da culpa. As referências a certo convencionalismo dos comportamentos – que Maria Clara preza e Luís respeita – refletem o denominador comum observado na classe média alta brasileira no início dos anos 60.

Por outro lado, se ignorarmos por um momento os conceitos da teoria da ficção – pelos quais, para efeito de análise literária, só existe o que está escrito – é plausível supor que o melhor da vida de Luís poderia ser experimentado depois. Sendo assim, a separação conjugal e a venda da casa de praia encerrariam, na altura da meia-idade do protagonista, um período de 16 anos de convivência. Recordando a expres-

8  *Idem, ibidem*, p. 8.

são de Roquentin, em *A Náusea*, toda a narrativa de *Antes, o Verão* constitui um “total parcial”.

Entretanto, enfoquemos a temporalidade noutro sentido, considerando – como no Capítulo 2 deste trabalho – que os “totais parciais” mantêm uma relação hipotética com a “edição final” de uma vida. Por esse viés, a comparação dos recortes temporais de *Antes, o Verão* e de *A Casa do Poeta Trágico* evidencia contrastes e diferenças. O texto deste último romance não convida a suposições do tipo “Augusto poderia apaixonar-se novamente”, ou “Augusto poderia viver mais trinta, quarenta ou cinquenta anos”. Essa espécie de abstração seria absurda não apenas perante os conceitos da teoria da ficção, mas também perante a obra em si.

Conclui-se, dessa maneira, que na obra de Carlos Heitor Cony – assim como na trajetória literária de Goethe, conforme analisada pelo próprio autor ora estudado – existe uma relação fisiológica entre autor e personagens. Luís é tão fisiológico para o escritor de 38 anos quanto Augusto para o autor maduro d’*A Casa do Poeta Trágico*. Por outro lado, assim como Fausto não é personagem autobiográfica, estes dois romances de Cony também não são autobiográficos; ou, caso haja elementos dessa natureza, eles têm importância muito menor do que em *Informação ao Crucificado* e em *Quase Memória*.

~ A casa e outros invólucros

*O amor não precisa de memória, não arredonda, não floreira:
faz forte estilo. E fim.*

GUIMARÃES ROSA, “O GRANDE SAMBA DISPERSO”

A ser verídica a nota de José Condé citada no Capítulo I deste trabalho, *Antes, o Verão* foi escrito com a intenção expressa do autor de retomar o tema anteriormente abordado por Joaquim Manuel de Ma-

cedo, em *A Moreninha*, e por José de Alencar, em *Iracema*, ou seja, escrever um “romance de amor” que não diluísse o tema “em dramas e tramas diversas” e que se distanciasse dos problemas “regionais, sociais, políticos, costumes”.

Efetivamente, *Antes, o Verão* é uma narrativa concentrada num tema restrito, ao qual correspondem um espaço restrito e poucas personagens. Por outro lado, seu enredo aproveita elementos de suspense próprios do romance policial. Destaca-se, como questão existencial de Luís, a consciência da crise dos quarenta anos. O aproveitamento de truques narrativos do romance policial vai só até o ponto de instaurar o agravamento dessa crise. A resposta para ela é a separação conjugal iminente.

Paralelamente, as curiosidades que um enredo dessa natureza despertam permanecem em aberto. Alguns exemplos: “quem era o homem misterioso?”, “quem o atropelou?”, “Maria Clara traiu Luís?”, “a vela de automóvel tinha relação com esse imbróglio ou era uma pista falsa?”, “por que Pepino se afastou dos filhos de Luís?”, “o Oldsmobile de Pepino é o mesmo que alguém afirmou ter rebocado a Mercedes quando Maria Clara estava sozinha em Cabo Frio?” O narrador não se propõe esclarecer nenhuma dessas dúvidas. Ao contrário, aposta nelas, inserindo-as numa atmosfera densa, criada com o manejo hábil do conjunto dos vários constituintes ficcionais.

Luís tinha medo das respostas, por isso não perguntava, preferia esquecer. Dessa maneira, a leitura é encaminhada prioritariamente para a atmosfera, e não para a base factual do enredo. Para jogar o jogo, o leitor necessita efetuar um acordo ficcional cujas regras internas custam um pouco a se definir no texto. A “suspensão da descrença” exigida do leitor é incomum, em especial no que diz respeito à participação do “homem misterioso” no enredo. Além da descrença que permite o mergulho no universo ficcional, é preciso também manter em suspensão as curiosidades.

O clima de dissolução que adensa a atmosfera de *Antes, o Verão* está distribuído pelos objetos (automóvel, vela, maiô, lareira) e pelos elementos naturais (vento, areia, sal, água da chuva, água do mar). Todos eles carregam valor simbólico. A composição é viabilizada pelo grande domínio técnico do tempo e do espaço ficcionais por Cony. No entanto, o efeito poderia ser mais contundente caso o narrador equilibrasse de outra maneira a linguagem metafórica, podando alguns excessos. Essa característica estilística será exemplificada em seguida, na análise comparativa de um motivo ficcional que se destaca nos dois romances ora analisados: o telefone. Outro ponto que poderia estar melhor resolvido em *Antes, o Verão*, como ficou dito, é a presença do “homem misterioso”, cuja inserção, da maneira como está resolvida na linguagem narrativa, prejudica em parte a organicidade do texto.

Luís ouvia as observações e bisbilhotices desse homem e não indagava mais, temeroso de saber mais. Esse homem sempre aparece onde e quando menos se espera, e logo vai embora. Ao adquirir a consistência de cadáver, depois do atropelamento, morre com ele o segredo sobre qual seria a fonte das informações confidenciais de que ele dispunha, e que repassava a seu bel-prazer.

Mas esse homem morre sem antes adquirir a necessária consistência de personagem. Em uma obra realista – como é, predominantemente, *Antes, o Verão* – a presença dessa personagem rompe esse registro, mas não chega a alcançar o nível do fantástico, por exemplo. Suas aparições podem ser consideradas exemplos do insólito, próximo do registro explorado muitas vezes por Moacyr Scliar. Mas o hibridismo de registros, da maneira como aparece no texto, faz ver esse homem principalmente como uma espécie de projeção do inconsciente das personagens, o que caberia desenvolver em uma leitura psicanalítica, ou ainda como um mensageiro da

tragédia grega clássica, sobre o qual Northrop Frye escreveu: “Uma figura subordinada, que exerce o papel de pôr em evidência o estado de espírito trágico, é o mensageiro que anuncia regularmente a catástrofe na tragédia grega.”⁹

Mário da Silva Brito analisou assim a presença do homem misterioso em *Antes, o Verão*: “Que significa aquela estranha criatura – o pobre diabo que as rodas de um automóvel esmagam? Misteriosa personagem que poderá encarnar o destino, o demônio da dúvida, a consciência do erro, ela permanece em nossa mente com todo o seu enigmático sentido, salta das páginas do livro como intrigante duende que tem em suas mãos o segredo da vida.”¹⁰

Essas sugestões existem, e aproximam o homem misterioso e o “homem grosso” d’*A Casa do Poeta Trágico*. Ambos são embrulhos que carregam algum mistério. Além disso, o homem de *Antes, o Verão* é simulacro, fantasma, aparição. Porém a transição entre o realismo, que predomina, e o estranhamento suscitado por suas intervenções não é tranqüila, o que vem em prejuízo do efeito estético.¹¹

Em direção semelhante, Wilson Martins criticou severamente a construção formal de *Antes, o Verão*, em texto intitulado “Vir a Ser”, de

9  FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. de Péricles E. da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 214.

10  BRITO, Mário da Silva. Nem Revoltado nem Revoltoso. In: CONY, Carlos Heitor. *Antes, o Verão*. (Orelha).

11  Na versão cinematográfica de *Antes, o Verão* (direção de Gerson Tavares, 1968), o ator Hugo Carvina representou de maneira muito proveitosa essa personagem. Sua interpretação enfatiza o jeito velhaco do homem, insiste nas indicações – falsas – de que ele estaria interessado em chantagear Luís em troca de dinheiro. Jardel Filho e Norma Bengell, que representam Luís e Maria Clara, também têm interpretações intensas.

12  MARTINS, Wilson. *Pontos de Vista: Crítica Literária*, v. 6 (1964-1965). São Paulo: T. A. Queiroz, 1993. p. 246.

1965.¹² Ainda no calor da hora, rompendo com sua atitude habitual de não responder aos críticos literários, Cony redigiu e publicou a réplica “Resposta a um Crítico”. Para Wilson Martins, *Antes, o Verão* seria “plenamente satisfatório na parte que foi escrita: pode-se imaginar sem nenhuma dificuldade o grande romance, que dentro dele se contém”. Cony menciona, em sua defesa, o prefácio de Otto Maria Carpeaux, que valoriza as soluções narrativas de *Antes, o Verão*. Segundo o romancista, as observações favoráveis de Carpeaux foram concebidas depois de ele ter identificado “os malabarismos da crítica nacional em buscar uma conceituação para uma obra que foge às escolas e procura isolar-se num mundo que é ao mesmo tempo romântico, realista, idealista, marxista, católico, budista, maometano e zarutista (*sic*)”. Encerrando essa parte do texto, Cony escreveu: “Enfim, o mundo como eu o vejo e sinto.”¹³

As ressalvas feitas aqui não partem do pressuposto de que um romance necessite apresentar unidade de tom ou de registro, tampouco obedecer a quaisquer preceitos que não sejam de natureza estética. Por outro lado, a organicidade que favoreça um acordo ficcional não-problemático é sempre desejável.

Desde a abertura, com a alternância de trechos da carta de despedida de Luís e a antecipação da cena do atropelamento, a narrativa pouco convencional de *Antes, o Verão* sugere que se valorize o tempo ficcional e a montagem dos episódios. No final, que é igual a esse começo, nenhuma personagem tem planos para o futuro, ao contrário do que acontece com Tino no final de *Matéria de Memória*. Quanto à fidelidade ou infidelidade de Maria Clara, tudo indica que Luís não teria coragem de desfazer sua dúvida. Ele evitava receber as informações

13 ∞ CONY, Carlos Heitor. “Resposta a um Crítico.” (Sem referência da fonte no recorte, pertencente ao arquivo do autor).

que o homem misterioso lhe passava; preferia permanecer mal informado para não ser ainda mais infeliz.

Na cena transcrita abaixo, um gesto simples sugere uma indagação de Luís ao homem misterioso. A resposta possível, no entanto, não seria um esclarecimento e sim a garantia – ou não – da manutenção de um segredo e do absentéismo de Luís. A pergunta sugerida pode ser formulada nestes termos: “O senhor aceita uma gorjeta para não comentar meu caso com Dréia?” A cena é a seguinte:

– Bom dia, doutor Luís. Está lembrado de mim?

Não é da cara que ele se recorda. É do tom com que é dito aquele “doutor Luís”. Ali está, saído novamente dos infernos, o homem da estrada, sua quase-vítima.

– Lembro.

– Passei à noite por aqui, vi o carro abandonado e aberto, resolvi tomar conta, dormi por aqui mesmo.

Leva a mão ao bolso, à procura de algum dinheiro.

– Deixa isso pra lá, doutor, não sou o que o senhor está pensando. Tomei conta do carro, só isso, não é para ser pago. Há coisas que não têm preço.

Olha a cara do homem. Tem cara de velhaco, mas não de chantagista.

“Qual será o preço que ele um dia pedirá?”

Acaba falando outra coisa:

– Obrigado. Está bem, até outro dia.

– Isso mesmo, doutor, até outro dia.¹⁴

Os dois homens se despedem sem esclarecimentos. Posteriormente, na carta de despedida, Luís contabiliza o “exato preço” que ele e

14  *Idem. Antes, o Verão*. 5.^a ed. pp. 133-134.

Maria Clara precisariam pagar, cujo credor não era o homem misterioso: a separação, o desfazimento da família.

Os motivos centrais de *Antes, o Verão*, além da casa, são um automóvel, uma vela de automóvel, uma lareira, um maiô e um telefone. Em *A Casa do Poeta Trágico*, têm importância o cão, os pinheiros, a cidade-fantasma e, com menos destaque, outro telefone. Comparemos os telefones de ambas as histórias, a fim de extrair conclusões sobre o estilo de Cony e sua evolução no tempo. Tanto num como noutro romance, esse aparelho de comunicação é um intruso e só foi instalado por concessão especial dos protagonistas. As citações são longas, para facilitar a apreciação da diferença estilística.

Em *Antes, o Verão*, Luís, muito nervoso, tenta falar com Maria Clara:

“Todos os troncos para o Rio estão ocupados.”

[...] Concentra o ódio no aparelho em si. Vontade de jogá-lo contra a parede, pisá-lo com raiva, até mutilá-lo, reduzi-lo a pó. Inconscientemente, sabe que o telefone é uma ponte que o liga ao fracasso de tudo, ao outro lado de sua vida, às misérias, às frustrações que tinham ficado para trás – no tempo em que se submetia às imposições da vida, em geral, e dos Viana, em particular. Esse passado, do qual conseguira libertar-se e procurava esquecer, havia deixado o pequeno estigma, negro em sua densidade: o telefone.

Lembra que combinara com Maria Clara, tão logo pensaram em construir a casa em Cabo Frio:

– Não haverá telefone!

Ela concordara, em momento de entrega ou sono. Mas quando viu a casa pronta, quando se sentiu apartada do mundo onde gravitava, passou a desejar – até alcançar – o telefone. Forçou-o a abrir a brecha em sua fortaleza – e aí está, o pequenino monstro cor de noite e medo, com suas estranhas capacidades, suas infinitas possibilida-

des: fios que se entrecruzam com outros fios, vozes que se embaralham e confundem com outras vozes e necessidades: o mundo.

Tudo o que o incomoda – seus escombros, seus pavores – está reunido compactamente dentro daquele monstinho escuro. E sabe que o grande Monstro que o persegue colocou, afinal, em seus domínios, a pequenina pata que o trava e fere.

Mas precisa dele, agora, com ansiedade, talvez ternura. Quer ouvir a voz de Maria Clara, dar conta do dia de trabalho, das providências tomadas, consultá-la sobre o que fazer com as cortinas que o sal estragara – e o Monstro, vigilante em sua perfídia, desliga os contatos, isola-se, paira, inútil e ameaçador, oferecendo-lhe somente o flanco de ataque: por ele poderá vir apenas o Mal – e não podia sequer enviar o aflito grito de socorro. O Monstro bandeava-se, impune e sôfrego, para o lado adversário.

Dá tempo e torna a rodar a manivela. A telefonista dessa vez pede que espere no aparelho, demora ainda um pouco, deixa-o exasperar-se, até que faz a ligação.

– Maria Clara está?¹⁵

N'A *Casa do Poeta Trágico*, outro telefone transmite a notícia trágica do suicídio do filho do protatonista:

Pouquíssimas pessoas sabiam do nosso telefone em Itaipava. Considerávamos o aparelho um intruso, um inimigo cravado em nossa cidadela. Dele nos servíamos para dar, nunca para receber recados.

Pensei em não atender, afinal estávamos de saída, fosse quem fosse julgaria que já havíamos descido. Além disso, tivéramos se-

15  *Idem, ibidem*, pp. 102-103.

manas agitadas, compromissos de trabalho congestionaram a nossa agenda.

Deixei o aparelho tocar. Mona estava lá fora, os caseiros também. Desconfiei que o telefone tocava para mim, adivinhando que somente eu o estaria ouvindo e que somente eu poderia atendê-lo.

Quando se presta atenção nos sinais, os telefones têm um jeito de tocar individualizado. Funcionam mecanicamente para conversas de trabalho, coisas neutras. Comportam-se como intermediários, não chegam a ser mensageiros. Há momentos, contudo, em que eles soam como o carteiro que sempre toca duas vezes, *the postman always rings twice*. E deixam de ser intermediários ou mensageiros para se transformar em portadores do destino.

O telefone soava, prepotente, no salão vazio e fechado. Não chamava: exigia que o atendesse.

– Pronto.¹⁶

Observe-se que as duas passagens são narradas em primeira pessoa, pelos protagonistas. Nos dois textos, o telefone é “caixa-preta” através da qual circula – ou não – a informação. Porém, as diferenças são significativas. O telefone de *Antes, o Verão* recebe muito mais atributos. A caracterização é duplamente adjetivada, como em “cor de noite e medo”; “inútil e ameaçador”; “impune e sôfrego”. A sobreposição acontece, também, em relação paratática: “suas estranhas capacidades, suas infinitas possibilidades”; “seus escombros, seus pavores”. A gradação que leva do “monstrinho” ao “Monstro” também não é econômica: “pequenininho monstrinho”, “monstrinho escuro”, “Monstro, vigilante em sua perfídia”, “Monstro” que se bandeia para o lado adversário.

16 ☞ CONY, Carlos Heitor. *A Casa do Poeta Trágico*. pp. 116-117.

Ao contrário, em *A Casa do Poeta Trágico*, texto em que a comunicação telefônica é colocada a serviço da transmissão de uma notícia muito grave, a caracterização da repulsa ao aparelho telefônico é bem mais econômica: “intruso”, “inimigo cravado em nossa cidadela”, “portador do destino”, “prepotente”.

Em qualquer dos casos, o ódio do protagonista está relacionado a seu desejo de, estrategicamente, permanecer mal informado, na medida em que isso possa significar maior tranqüilidade, poupando a personagem de interferências indesejadas, não abrindo espaço para o nefasto naquela sua “fortaleza” ou “cidadela” planejada para ser *locus amœnus*.

Em *Antes, o Verão*, outros objetos-invólucro – automóvel, lareira, maiô – somam-se, para formar um conjunto múltiplo e reiterativo como os desejos humanos. Como afirmou Agostinho, a aparência enganadora das coisas introduz no desejo do homem a multiplicidade. Detenhamo-nos em cada um desses motivos ficcionais.

A Mercedes: meio de transporte; símbolo de *status*; sua velocidade, superior à de outros veículos, permite elevar o nível de adrenalina produzida pelo corpo, testar os limites e o arrojo do motorista e de seus acompanhantes. Invólucro, todo automóvel envolve e protege os corpos que desloca no espaço. Também pode atacá-los, transformando-se então em arma poderosa, invencível (quando alguém é atropelado). Um carro é matéria composta de variados elementos – velas, por exemplo – cuja disposição pode ser significativa: havendo algo “fora do lugar”, uma troca indevida, a “ordem natural das coisas” é colocada sob suspeita. Quando trabalha bem, a Mercedes é confiável e independente; quando rateia, pára de funcionar ou atola na areia, ela pede reparo, reboque, tração externa. Uma Mercedes pode ser um embrulho; também pode meter alguém numa embrulhada.

A lareira: foi um capricho de Maria Clara, imitando seu irmão, que havia instalado uma lareira na sua casa serrana. Decorativa, a lareira era inútil em Cabo Frio, lugar que recebe ventos, mas onde o frio está apenas no nome. A lareira é “goela aberta”, como outras “zonas ocas” e “vazios” que Luís e Maria Clara “foram erguendo ao longo dos anos, e alimentando, como a pequeninos, inapetentes monstros que jamais crescessem o suficiente para devorá-los”.¹⁷ Ela é o fogo que não se acende. Além disso recebe e guarda durante mais de ano um toco de cigarro apagado, outro possível indício de traição aos olhos de um marido desconfiado.

O maiô: invólucro azul; quando não envolvia o corpo de Maria Clara, ficava pendurado no registro do chuveiro, ou nas mãos de Luís, enquanto ela aproveitava a praia deserta para nadar nua. Vestir o maiô debaixo d’água não foi fácil, Luís precisou ajudá-la, momento em que os dois corpos realizaram um balé sensual, mergulhados na água salgada. Mas chega o verão da dissolução: o mesmo sal e a mesma água deterioram o fecho do maiô, enferrujam-no. Maria Clara já não consegue desvesti-lo sozinha, novamente pede ajuda a Luís. Ele está distante, magoado, enciumado. O gancho do fecho se parte em suas mãos. O maiô envolve Maria Clara, embrulha-a como se quisesse imobilizá-la. Ela se irrita, quer se libertar daquele invólucro desagradavelmente úmido. As costuras do maiô estão apodrecidas, não é preciso fazer força para cortar, basta “comprimir a lâmina [da tesoura] contra o fio, a tira do fecho desgruda-se do tecido”. Depois, com um puxão mais forte, o fecho sai inteiro. Luís então se ajoelha para fazer o maiô deslizar pelas pernas de Maria Clara. Desta vez não haveria entrega aos desejos:

17 ☞ *Idem. Antes, o Verão*. 5.^a ed. p. 19.

18 ☞ *Idem, ibidem*, p. 174.

“Não agüenta. Abre os braços, como se fosse abraçá-la ou posuí-la. Ela geme, esperando. Mas os braços apenas a enlaçam. Encosta a cabeça em suas coxas frias, e chora.”¹⁸

A instabilidade das relações amorosas, neste romance, foi potencializada pelas mudanças de comportamento de Maria Clara, anteriores à inauguração da casa da praia, que serão comentadas na seqüência. Em sua carta de despedida, Luís faz uma avaliação melancólica do último verão:

Fomos perfeitos – digamos mais uma vez – neste verão que se acaba. Combináramos mais umas férias assim, nossos filhos viriam do internato, esperaram o ano todo pelo verão, seria cruel negar-lhes isso – e fizemos o sacrifício juntos e juntos estivemos esses meses, como se tudo fosse outra vez durar para sempre, o verão e seus ventos, o mar e suas areias. Seu sal.¹⁹

Retomando a frase de Rubem Braga – citada anteriormente em epígrafe – Luís e Maria Clara foram perfeitos: fizeram aquele verão “com paciência e firmeza, como os veteranos fazem a guerra”.

Dois passagens narradas em *flashback* são importantes para a caracterização do casal de protagonistas. A primeira delas mostra que, para se comprometer seriamente com Maria Clara, Luís deixou para trás a relação que mantinha com Elisa, uma mulher mais velha: além de ser sua amante, ela complementava a mesada que ele recebia do pai. Luís rompeu com Elisa no intuito de ser fiel à noiva.

Outra passagem importante: o pai de Maria Clara considerou a construção da casa de Cabo Frio como traição da filha e do genro. O patriarca dos Viana queria que o dinheiro de Luís fosse investido numa viagem familiar à Europa, ou então na compra de um terreno

19  *Idem, ibidem*, p. 188.

para futura edificação de uma casa na serra fluminense, de preferência em Teresópolis, perto de suas propriedades. Maria Clara defendia o marido na frente de sua família de origem, mas, dividida afetivamente, e sendo mais ambiciosa que Luís, cobrava dele mais do que ele podia oferecer em termos materiais.

No texto, não chega a ser aventada a hipótese de Maria Clara trabalhar e almejar sua independência financeira. A dependência econômica da esposa condiz com o restante do quadro social mostrado no romance. Por outro lado, Maria Clara mudou bastante enquanto esteve casada. Seu marido, como outros protagonistas de *Cony*, custa a aceitar as novidades. A recente desinibição da esposa o deixa pouco à vontade, apesar de ele apreciar o aspecto positivo da mudança: “– Que que se passa com ela?”, pergunta-se. Da mocinha casadoira de 16 anos atrás – “cheia de pudores, tudo doía, tudo era feio, o amor parecia humilhá-la” – para a Maria Clara da casa da praia, “quase obscena às vezes”, o narrador conclui: “De qualquer forma, Maria Clara mudara, e para melhor. [...] ei-la bacante, a pedir, a exigir, a amar, a querer, a repetir, insaciável, total.”²⁰

Também fica registrada neste romance a ambição caracteristicamente burguesa de chegar à meia-idade com independência financeira, possuindo pelo menos um imóvel e um carro. Na seqüência, vêm os desejos de possuir um segundo carro e um segundo imóvel, na praia ou na serra, para os momentos de lazer. Independentemente de época ou classe social, muitas vezes o desejo por outra pessoa além do cônjuge levará à infidelidade. A multiplicação dos desejos é motivada pelo consumismo e pela incapacidade de conter apetites cuja origem pode estar na aparência enganosa das coisas.

20 ☞ *Idem, ibidem*, p. 33.

O padrão econômico de Luís permitia que um dos automóveis da família fosse uma Mercedes, símbolo de *status*, e que a casa da praia ostentasse uma lareira inútil. Luís, Maria Clara e os dois filhos são bons exemplos da típica família de classe média alta nos anos 60.

Luís rejeitou o “emprego de genro” que lhe foi ofertado e conseguiu ascender socialmente, mas os ciúmes e a infidelidade – a começar por seu caso com Dréia – puseram fim a mais este romance de amor e desamor.²¹ Como outras personagens de Cony, Luís expressa preocupações existenciais. Em trecho do Capítulo 12, narrado em primeira pessoa, ele compara suas pretensões do passado às realizações efetivas. O saldo é negativo:

Venci, em certo sentido, mas não no sentido que eu ambicionava e para o qual me julgava destinado.

Finalmente, nada mais ambiciono. Tenho uma amante. Arranjei uma mulher, arranjei filhos, empregos, respeitabilidade – sou um homem estruturado, bem mereço o nome de doutor. No entanto, sinto que a obra não foi terminada. [...] Apalpo-me mas não descubro nenhuma deformidade. Mas a sinto, quando rolo, trôpego, sangrando pelas minhas chagas.

E o pior não é a consciência do aleijão. É não saber, até hoje, o que pretendeu de mim o autor desta obra ao fazer-me assim, deixando-me pedaços mortos e insepultos, flancos abertos e sensíveis para as dúvidas, as iras, as lágrimas.²²

Na metade de sua trajetória individual, Luís tentava inutilmente encontrar o fio de sustentação temporal de sua vida, a conexão entre os fa-

21  Seria possível comparar as atitudes de Luís, desconfiado da fidelidade de Maria Clara, com as de Bento Santiago em relação a Capitu em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e também com as de Paulo Honório – protagonista de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos –, que levaram Madalena ao suicídio.

22  CONY, Carlos Heitor, *Op. cit.*, p. 131.

tos. Procurava exercitar a teleologia que lhe pudesse revelar a razão de sua existência. Mas essa espécie de indagação e exercício está condenada ao insucesso no que diz respeito a um resultado final preciso. Como ficou dito no capítulo anterior, nenhum homem – e nenhuma personalidade concebida em moldes realistas – é capaz de editar sua própria vida.

Seja pela visão existencialista, seja – e é isto que importa – pela visão expressada por Cony, neste romance Luís não deve ser considerado vítima das circunstâncias. O adultério, por exemplo, foi uma opção do homem que se fragilizou ao verificar que sua fortaleza não era indevassável – pelo contrário, não resistia nem mesmo a uma chuva mais forte. Na carta de despedida, Luís reconhece sua parcela de culpa na dissolução do casamento: ele cometera um “pecado individual”; Maria Clara, outro. Por isso, haveria necessidade de purgar esses pecados, pagando “o exato preço”:

Fugimos – o plural mais uma vez nos cabe – covardemente, na suposição de que a memória comum nos salvaria a qualquer instante, desde que apelássemos para ela. Mas essa memória comum nada ficou sendo diante de nossas respectivas autonomias, adquiridas ao longo de todos esses anos, quando subconscientemente nos preparávamos para um desastre – afinal, você herdou as cautelas e as superstições do pai, e eu não precisei herdar isso, estava no meu sangue, no meu suor, ESTE MEDO, esta inexorabilidade de enfrentar o medo, em luta desigual e perdida.

Mesmo porque não há pecados comuns. Pecado é canga individual, intransferível. Pecamos de formas opostas, e o pecado, embora sendo um só, não foi o mesmo pecado para cada um. Perdemos nossa inocência e é justo, é até necessário que paguemos o exato preço.²³

23 ☞ *Idem, ibidem*, p. 158.

No final do romance, o tema da culpa envolve também o plano jurídico, criminal, com a possibilidade de envolvimento de Maria Clara no atropelamento seguido de morte. Depois de os policiais se retirarem da casa de Cabo Frio e de Fernando demonstrar ao pai sua preocupação por ter mencionado Pepino na conversa, Luís afirma: “– Enfim, caso encerrado. Vamos pensar em outras coisas. Nenhum de nós matou ninguém, a novela acaba aqui.” E acrescenta, com amargura: “– Somos todos inocentes.”²⁴

Na primeira edição do romance, seguia mais um parágrafo, de uma única frase, encerrando esse capítulo (o penúltimo): “Em qualquer canto da casa, ele sabe que Maria Clara tem os olhos abertos, esbugalhados, iguais aos do morto, e mais trágicos, porque vivos.”²⁵ O corte dessa frase é a principal alteração da edição revista, publicada em 1996. Seu conteúdo não acrescentava muito às sugestões do texto. Com ou sem a informação de que Maria Clara tinha os olhos esbugalhados, a suspeita do leitor é a mesma, e permanece no epílogo. Por outro lado, ao eliminar essa informação o narrador desvia o foco da possível culpabilidade de Maria Clara, para concentrá-la ainda mais na sensação de culpa de Luís.

Seja em *flashbacks* ou em referências esparsas, o passado mais distante e seus imbróglis comparecem com extensão e impacto suficientes para interferir na análise da trajetória do protagonista masculino de *Antes, o Verão*. Isso é verdadeiro, também, na análise de romances anteriores de Cony: sabemos bastante sobre a trajetória de José, protagonista de *O Ventre*, e sobre o passado de Tino, personagem de *Matéria de Memória*. N’*A Casa do Poeta Trágico*, ao contrário, autor e narradores apostam ainda mais no poder sugestivo do silêncio. Mas há explicação

24  *Idem, ibidem*, p.185.

25  *Idem. Antes, o Verão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 167.

possível para essa característica, uma justificativa que pode ser relacionada à fisiologia que existe entre o autor e suas personagens, conforme acima referido.

Cony esmerou-se em tratar do passado de seus protagonistas de meia-idade quando ele próprio atravessava essa fase da vida. Mais tarde, sua perspectiva se deslocaria para questões pertinentes a outro período. A adolescência e a infância, distantes, passam a merecer pouca atenção na caracterização de seu protagonista – no caso, Augusto Richet. No limite, é possível aventar a hipótese de que o passado de Augusto, desconhecido para o leitor de *A Casa do Poeta Trágico*, pode ser “suprido”, “preenchido”, “recheado” pelo leitor de outros romances com informações do passado de outras personagens (José, João Falcão, Tino, por exemplo). Esta conjectura, que poderia ser posta à prova por boa parte da teoria da ficção, tem respaldo e valor na medida em que se considera a trajetória do autor em sua totalidade e, dentro dela, a importância do tempo e dos invólucros da memória.

Sobre o passado da protagonista feminina, Mona, sabemos o suficiente para justificar sua saída do Brasil, ainda menina. Há também referência ao início de sua vida sexual com seu professor de história, o “homem grosso”. Mesmo em relação a esse passado relativamente recente se considerarmos o *Tempo I*, há mais perguntas que respostas. Já no *Tempo Intermediário – A Convivência*, um enciumado Augusto quer saber detalhes daquela relação, pois Mona lhe dissera que seu professor era impotente. Nesse momento do diálogo surge uma referência literária interessante: Augusto menciona um romance norte-americano em que um homem impotente serve-se de um sabugo de milho para violentar uma moça. O autor não é nomeado no texto de Cony, mas tudo leva a crer que se trata de uma referência ao *Santuário*, de William Faulkner.

Este romance já foi considerado obra maldita, e foi dos livros de maior sucesso de Faulkner, junto ao público, na época de seu lançamento, no início da década de 1930. A curiosidade vem da constatação de que a cena a que se faz referência é elíptica: o leitor só chega à interpretação de que a moça foi violada por meio de deduções. O recurso narrativo empregado nessa passagem de *Santuário*, que acontece dentro de um celeiro, exemplifica a técnica do corte, nos moldes em que foi desenvolvida na narrativa do início do século XX, ou seja, estabelecendo diálogo com a – então novidadeira – técnica do corte cinematográfico. Faulkner é considerado um dos principais responsáveis pelo aperfeiçoamento, na ficção, dessa técnica, explorada frequentemente nos romances de Cony.

Mona não satisfaz totalmente a curiosidade esdrúxula de Augusto acerca de sua primeira experiência sexual. A alternância entre voz narrativa e silêncio, recorrente no estilo de Cony, mereceria maior desenvolvimento em outro trabalho. Para que não falte o registro, é importante dizer que o grande domínio das técnicas narrativas pelo autor ora analisado não elimina algumas descontinuidades.

Por exemplo: o cão, Segredo, teria sido acolhido por Mona “havia seis, sete anos”. Essa referência aparece na primeira cena de *A Casa do Poeta Trágico*, portanto no *Tempo 2* – 1995. Mais adiante, em diálogo desenvolvido também no *Tempo 2 – A Visita*, Augusto afirma que Segredo tem dez anos. Ele considera as contas dos biólogos, “segundo as quais cada ano na vida de um cão equivale a sete na vida humana”, e conclui que Segredo teria setenta anos, seria proporcionalmente mais velho que ele. Do ponto de vista da continuidade narrativa, Segredo não poderia ter sete anos e dez anos.

Essa passagem, como várias outras do romance, serve à avaliação do curso do tempo pelas personagens. Mona afirma na seqüência: “Ficamos antigos... foi bom e foi mau...”; segue a contestação de Augusto:

“Não, Mona, não foi bom, foi péssimo. Só pode ser considerado bom diante da alternativa...”²⁶ Novamente Augusto evoca a morte nas reticências de seu discurso.

Outro exemplo de quebra da continuidade: Augusto e Mona teriam se encontrado quando ela tinha 35 anos e alimentava o desejo de engravidar. Ocorre que eles não se viram durante os três anos de separação que antecederam *a visita*. Um cálculo matemático simples leva a concluir que Mona teria 35 anos em 1994, ou seja, justamente no período temporal em que esteve afastada de Augusto.

Esses detalhes mostram o que ficou dito no Capítulo 2: a ênfase é dada às conseqüências da passagem do tempo e não a uma cronologia exata. No caso específico d’*A Casa do Poeta Trágico*, voltemos à justificativa da ausência de informações sobre o passado mais distante de Augusto, à luz da evolução da obra literária de Cony. O trecho a seguir é uma exceção, por informar algo acerca do passado do protagonista: “Nunca vivera aquela humilhação, a absurda caça a um objetivo que talvez nem lhe interessasse. Nem mesmo na adolescência, quando pagara o preço da timidez que o tempo transformara em agressividade às vezes cínica. Nem mesmo na crise dos quarenta anos, quando Sônia, depois de uma discussão que ele achara irrelevante, olhara-o com determinação e avisara: ‘Está bem. É o fim!’”²⁷ Na seqüência desse comentário, o narrador flagra Augusto em *flashback*, num momento de desalento, ou “fossa” – para empregar vocábulo freqüente na ficção de Cony –, depois de se separar de Sônia.

A concentração dos recursos narrativos, portanto, dirige-se à caracterização do Augusto Richet de 46 anos, em contraste com o Augusto Richet de 66. No *Tempo 1 – O Encontro*, ele era um homem de me-

26  *Idem*. *A Casa do Poeta Trágico*. pp. 10 e 142.

27  *Idem*, *ibidem*, p. 59.

ia-idade, desprezava sua profissão, sentia-se solitário e infeliz no amor. Viajava pelo Mediterrâneo a trabalho, contrariado, num navio que pouco lhe dizia e que, para agravar o tédio, seguia uma rota que ele considerava banal. Já no *Tempo 2 – A Visita*, Augusto mora sozinho na casa construída para acalentar a continuidade do relacionamento que preencheu seu tempo e lhe deu vida posteriormente ao *mezzo del cammin*.

Segundo Octavio Paz, o “amor humano é o de dois seres sujeitos ao tempo e aos seus acidentes: a mudança, as paixões, a doença, a morte. Embora não nos salve do tempo, o entreabre para que, num relâmpago, apareça sua natureza contraditória, essa vivacidade que sem parar se anula e renasce e que, sempre e ao mesmo tempo, é agora e é nunca. Por isso, todo amor, incluindo o mais feliz, é trágico”.²⁸

A duração do relacionamento entre Augusto e Mona foi igual à da união conjugal de Luís e Maria Clara, ou seja, 16 anos. Ressalte-se que *Antes, o Verão* não inclui uma cena de reencontro que permita aos amantes avaliarem quanto houve de felicidade ou de tragédia nesse lapso temporal. Diferentemente, no início d’*A Casa do Poeta Trágico* lemos esta frase: “Tempo não desejado por eles mas que se abriu para que ambos se olhassem, se examinassem e, cada um à sua maneira, se reencontrassem na nudez e na verdade do passado.”²⁹

A verdade mais difícil de absorver, para Augusto, era a constatação de que os trinta anos de diferença entre sua data de nascimento e a de Mona passavam a ter um peso e um valor cada vez maiores. Em *Matéria de Memória*, abrindo seu embrulho cor-de-rosa, Tino chegara à conclusão de que houve, antes de Selma, um “plano-piloto” que o conduziu até ela. Mona (ou Francesca), ao contrário, era uma mulher totalmen-

28  PAZ, Octavio. *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*. São Paulo: Siciliano, 2001. p. 101.

29  CONY, Carlos Heitor, *Op. cit.*, p. II.

te diferente das outras que Augusto amara ou possuía. No navio, ele a perseguia e ao mesmo tempo se culpava por fazê-lo. Foi custoso, para ele, admitir que se sentia atraído por alguém tão jovem.

Vinte anos depois, Augusto continuava retirando oito mil dólares por mês da agência de publicidade, o suficiente para manter seu padrão de vida e suas idiossincrasias. Apesar de desmotivado, ele ainda tinha potência sexual, tanto que recebia regularmente visitas de mulheres com o mesmo perfil de Mona. Mas já não contava com a cumplicidade da mulher trinta anos mais nova, que o fizera sentir-se jovem no *Tempo Intermediário – A Convivência*.

Na ausência de Mona, Augusto reformou a casa de Itaipava. Fez isso para adequá-la à cadeira de rodas, mas também para afastar de sua visão parte da matéria que lhe trazia à memória a *convivência*; como ficou dito, “em tudo Mona ficara presente, impregnando o ar e o tempo com o seu cheiro, sua voz pausada que nunca rompia o silêncio que havia dentro dela”.³⁰ As lajes quadradas, da “cor de Roma”, cuidadosamente desenhadas por ela, foram substituídas por um assoalho de tábuas lisas sobre as quais a cadeira de rodas pudesse deslizar com mais facilidade.

A casa, o cão e o homem passam a formar um conjunto inseparável. Lembremos as observações de Augusto, acima mencionadas: todo homem é uma casa habitada por um poeta trágico que é ele mesmo, aguardando a destruição. No final, restará um cão protegendo o nada. Esta condição absurda, conforme expressada pela personagem, faz lembrar as reflexões de Marcel Camus em *O Mito de Sísifo*. Para esse filósofo, a vida configura-se como tragédia na medida em que os homens são conscientes da falta de sentido da existência: “Sísifo, proletário dos deuses, impotente e revoltado, conhece toda a extensão de

30 ☞ *Idem, ibidem*, p. 8.

sua condição miserável [...]. A lucidez que devia produzir o seu tormento consome, com a mesma força, sua vitória. Não existe destino que não se supere pelo desprezo.”³¹

Lúcido, consciente do absurdo da existência, Augusto ainda tenta se proteger da memória, dos fantasmas, e também do frio, dos olhares, dos sentimentos: “Revestido da frágil armadura de um velho roupão de banho, percebendo que Mona o desafiava, tomou o tom de quem recontava a história de um mundo terminal.”³² Conforme Michel Serres, mesmo nos momentos de maior abatimento os homens procuram proteger o que ainda lhes resta de energia vital:

Não importa a fadiga ou a dor que o corpo tenha de sofrer, atacado de mil males, abatido pelo trabalho ou pelos sofrimentos, ele sempre consegue erguer uma parede para proteger um espaço sadio onde se salva a instância que estremece de alegria e de esperança continuamente, no perigo ou na proximidade mortal, por mais extensos e profundos que sejam os golpes. Ele recomeça a secretar ou a construir uma nova parede em cada recinto tirado do, ou cedido pelo exterior. Foge, pois, de caixa em caixa, dos gritos para o silêncio.³³

Serres refere-se à proteção de uma “chama ou instância dançante”, “invariante e vívida”, “que bem poderíamos chamar de alma”. Para ele, essa “chama” continuaria a se comportar da mesma maneira até o momento de abandonar a matéria, quando, “fiel a sua continuada estratégia, ela escapa, deslizando, vitoriosa ainda, mas não ouviu nem

31  CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Trad. de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989. p. 143.

32  CONY, Carlos Heitor, *Op. cit.*, p. 146.

33  SERRES, Michel. *Os Cinco Sentidos*. p. 148.

sentiu, ingênua, que só restava um único traje, que a última parede ruía”. Nesse avanço rumo à morte, a alma seria uma “boneca branca” que passa por uma sucessão de “caixas-pretas” buscando a impossível estabilidade. Derrubada a última parede, ela atingiria a “instância limite de nossos trabalhos de conhecimento que traçam na medida os limiares escuros”. Ainda nesse momento, a chama ou alma “canta de júbilo, protegida, imortal”.³⁴

A visão de Serres, permeada pela crença na imortalidade, contrasta com o ceticismo da visão de Augusto. Ainda assim é possível estabelecer aproximações. No texto de Cony, não havendo mais o que proteger, o vazio toma conta e, tautologicamente, um cão toma conta do vazio. No texto de Serres, a imortalidade liberta a alma das incontáveis caixas-pretas em que ela precisou se confinar, por entre as quais transitou enquanto estava a caminho.

Recordando as reflexões de santo Agostinho retomadas por Ladislav Boros, o corpo humano seria comparável a uma caverna (*spelunca*) e a um cárcere provisórios. Uma das representações mais eloqüentes dessa caverna, cárcere, caixa-preta é a casa, ou “caixa-casa”, como escreve Michel Serres: “caixa-casa, doce e dura, embrulhada, feita de concreto, estuque e quadros, vibrante de palavras”. (Antes dele, outro filósofo francês, Gaston Bachelard, havia empregado a imagem da caixa com sentido semelhante.)

A reflexão de Serres interessa aqui pela significação de mão dupla atribuída por ele à casa neste período histórico, quando o mundo é habitado por homens fracos, “moles”. Para Augusto, a casa é proteção e túmulo; para Serres, a casa é, dentre tantas outras coisas, o invólucro que protege e alimenta as fragilidades do homem contemporâneo, moldado *para* essa proteção e *por* essa fraqueza:

34 ☞ *Idem, ibidem*, p. 149.

A caixa, útil ao conhecimento, serve à vida. Eu a sigo. Moro nela. Moles, construímos caixas suavizantes.

Atrás do pátio, fechado com grades e portão, retirado, na frente do jardim cercado de muros altos, casa recolhida em suas paredes. Distante, protegida, mantém o mundo ao longe. A pedra dura ou o concreto granulado revestem-se por dentro de túnicas, invólucros, membranas, cada vez mais suaves, reboco de grãos mais finos, estuque polido, papel refinado, ou pintura, tapeçaria desenhada, historiada ou florida; a casa multiplica camada por camada [...]. Mesma progressão em múltiplas folhas no sentido vertical: subsolo, vigas, lajes, soalhos, carpetes, tapetes. E termina em ornatos ou arabescos. A casa fecha também as aberturas: persianas, janelas, vidros duplos ou vidraças, cortinado, cortinas, bandôs trabalhados, recentemente, com profundas ameias: feita para ser fechada, a caixa encerra-se em barreiras quando se abre. [...]

O número das camadas, dos estratos, das paredes, do reboco até os lençóis, o número de peles até a verdadeira pele surpreende o empirista. Já contamos a caixa de véus, de vestimentas. [...] vivemos [...] como uma variedade de mamíferos ou de primatas moles que, depois de ter perdido o toão, inventou a casa e encheu-a incontinenti de caixas umas dentro das outras.

[...] Nossas casas suavizantes, construídas pelas imagens, formam o sentido comum. As janelas ou óculos olham fixamente as árvores. Dizia-se antigamente que o olhar de Deus estava sempre presente até na última caixa, mesmo que ela estivesse escura como um túmulo...³⁵

Michel Serres compara a casa contemporânea com espaços de proteção do corpo no passado, quando havia uma integração maior do

35  *Idem, ibidem*, p. 146.

homem com a natureza. As casas atuais não conseguem ser refúgios silenciosos, pois todo o espaço está contaminado pela linguagem e esta, ao afastar os “dados” dos “sentidos”, torna excessivamente “doce”, “mole” a experiência humana.

Quase toda casa, hoje, abriga aparelhos variados. As ondas sonoras se cruzam constantemente, transportando mensagens que nem sempre é possível filtrar: “caixa-corpo que se governa, escolhe e nem sempre escolhe entre esses emissores e filtros, empilhados, cruzados, montados uns nas paredes dos outros a se reforçarem ou se interditem mutuamente, longas cadeias de sinais espúrios”.³⁶

A caixa-corpo de Augusto não escolheu, por exemplo, receber por telefone a notícia do suicídio de Otávio, o filho que “herdara suas angústias sem ter herdado seus truques”. A relação entre os dois sempre foi conturbada:

Ele achava o mundo feio. Não quis aprender os meus truques para torná-lo tolerável.

[...]

Eu estava abalado com a morte do filho que não amara, do filho que se suicidara em parte para se vingar de mim.

[...]

Havia muito Otávio era uma espécie de remorso que eu reduzia mensalmente a duas anotações no canhoto dos cheques.

[...]

Começou a se drogar, não que tivesse realmente um problema específico, ser filho de pais separados havia muito deixara de ser drama, a maioria de seus amigos e colegas estavam na mesma situação. Ele se drogava – depois de breve estágio na bebida – por pra-

36 ☞ *Idem, ibidem*, p. 147.

zer, por não achar no mundo nada melhor, nada que lhe desse mais prazer.

[...]

Sem talento para o teatro (era tímido e não gostava de nenhuma rotina) escolheu a droga, que lhe dava a sensação de viver numa caixa multicolorida, em que podia sem esforço, sem disciplina, ser Hamlet e Édipo ao mesmo tempo.³⁷

A “caixa multicolorida” não era invólucro seguro. Ela nem existia, na verdade. As citações mostram o filho de Augusto como alguém ainda mais fraco – mais “mole” – que seu pai. Otávio quis habitar a mais suavizante das caixas, aquela em que só entra quem tenha antes perturbado seus cinco sentidos com os efeitos de alguma química poderosa, trituradora do *doce* e do *duro*. Otávio, que não tinha truques de sobrevivência, perdeu-se nessa caixa multicolorida. Ele não era príncipe dinamarquês, nem decifrara o enigma de alguma esfinge. Também não viveu um destino enriquecido por intrigas palacianas ou pelas peripécias dos heróis trágicos. Talvez Otávio nunca tivesse chegado a ser Otávio.

Outro telefone-monstro, aliado a um gravador, leva até Mona a conversa na qual Augusto tentou consolar Teresa, cujo filho recém-nascido acabara de morrer, sem nunca ter saído de dentro da caixa-hospital. Antes disso, Augusto tentara resolver a situação de maneira diferente. Pensando que Teresa preferiria abortar, ofereceu-lhe um cheque, que ela devolveria sete meses depois, sugerindo a ele que comprasse um presente para Mona com aquele dinheiro. Augusto é informado por uma amiga do nascimento e da morte da criança, então telefona para Teresa:

37  CONY, Carlos Heitor, *Op. cit.*, pp. 113, 122 e 123.

[...] falei coisas neutras, adivinhava como ela se sentia depois de tudo, era tempo de procurar um sentido para a vida, e esse sentido poderia ser o trabalho, [...] o sonho acabara, aquela geração do final dos anos 60, que gostava de Godard, Resnais e do Paissandu, que fizera da estrada um projeto de vida, que chegara ao exagero da maternidade solitária – a estrada estava cheia de mães solteiras que se drogavam mas exigiam um futuro mais bonito para os filhos sem pai –, tudo isso acabara, não haveria vergonha em ser como todo mundo, falei, falei, perguntei se precisava de dinheiro, ela ficou insultada, tão insultada ou mais do que estivera antes [...].³⁸

“Ser como todo mundo” talvez fosse pouco para Teresa. “Apesar da perda do filho, de estar realmente destroçada”, ela gravou o telefonema e enviou a fita para Mona muito tempo depois, quando soube da decisão do casal de publicitários de oficializar sua união. Nestas passagens do romance, tem-se a impressão de que Augusto convivía com Mona quando Teresa engravidou. No entanto, em outra parte ele afirma que o caso com Teresa “era um problema anterior, que acabara com o meu primeiro casamento, Sônia soubera daquele filho de maneira mais digna, eu próprio lhe revelara não apenas a infidelidade mas sua conseqüência”.³⁹ Independentemente de ter sido ela a mulher traída, Mona recebe aquela gravação e fica muito abalada. Esse sinal espúrio seria decisivo na mudança de sua relação com Augusto.

Muito antes disso, na caixa-navio, houve o primeiro encontro, do qual Mona nem se deu conta. Como ficou dito, Mona pareceu desde o início uma pessoa enigmática para Augusto. Ela permanece assim para o leitor. Por outro lado, há elementos bastantes para concluir que os

38 ☞ *Idem, ibidem*, p. 98.

39 ☞ *Idem, ibidem*, p. 105.

“truques” de Mona a fizeram andar para frente, crescer. Mais que Maria Clara, Mona amadureceu e se tornou independente. Ela aprendeu a profissão de Augusto, o que lhe garantiu autonomia financeira. Mona (ou Francesca) viveu esse processo ao longo do convívio com o homem a quem, ainda adolescente, pediu que lhe contasse a “história do mundo”.

Roland Barthes, dialogando com Lacan, escreveu em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, de 1977:

[...] amamos primeiro um quadro. Porque a gamação precisa do signo do repente (que me torna irresponsável, submetido à fatalidade, levado, raptado): e, de todos os arranjos de objetos, é o quadro que parece se ver melhor pela primeira vez: uma cortina se rasga: o que nunca tinha sido visto antes é descoberto por inteiro, e desde então devorado pelos olhos: o imediato vale pelo pleno: sou iniciado: o quadro *consagra* o objeto que vou amar.⁴⁰

Em nota introdutória, Barthes explica que escreveu esse livro para afirmar um discurso – o amoroso – falado por milhares de pessoas, porém não mais sustentado por ninguém. Esse discurso, segundo o crítico, vinha sendo “ignorado, depreciado, ironizado pelas linguagens circunvizinhas”. Ainda segundo Barthes, o “discurso amoroso é hoje em dia *de uma extrema solidão*”.

Essas observações podem ser relacionadas com o tema da solidão conforme desenvolvido por Cony em *A Casa do Poeta Trágico*. Antes da solidão, houve o primeiro encontro, o “signo do repente”, que tornou Augusto “irresponsável, submetido à fatalidade, levado, raptado”.

40  BARTHES, Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Trad. de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 168.

Isso aconteceu quando Augusto, como César, estava “a bordo”. Ele e Francesca navegavam no ventre do *Eugenio C*:

Augusto atravessava o corredor onde estão situadas as lojas de bordo, obviamente chamado de Via Veneto. Em frente a uma vitrine, diante de um enorme vidro de perfume, verde e brilhante como gigantesca bola de árvore de Natal, havia a mocinha que olhava para dentro, não exatamente para os perfumes arrumados nas prateleiras, mas para o busto em gesso de uma deusa grega, podia ser Minerva ou Afrodite, ou nenhuma delas. Olhava sem entusiasmo, como se nada tivesse a fazer no navio e na vida a não ser olhar aquilo que ali estava para ser olhado.

[...] Ela fazia e ao mesmo tempo não fazia parte da turma. Ia aonde as outras iam para tornar mais ostensiva e inexplicável a sua solidão.

Agora que estava sozinha, diante da loja de perfumes, parecia ligada ao mundo, embora o mundo fosse a deusa grega – talvez nem fosse deusa nem grega, era um busto vulgar que ali fora colocado para dar à vitrine uma solenidade de museu.⁴¹

O quadro que consagra Mona aos olhos do publicitário Augusto Richet é composto de velhos conhecidos seus: apelos visuais típicos do mundo pós-moderno, carregando signos sobrepostos de rebaixamento e virtualidade. Mas existe algo novo: a garota, atenta àquela realidade, mais do que à vida agitada do navio. Mona olhava a cópia da cópia da cópia de uma estátua que já não se sabe se representa alguma entidade sagrada do passado ou se não passa de um “busto vulgar”, cuja utilidade, cuja funcionalidade seria dar ares de museu a uma vitrine de gosto duvidoso.

41 ☞ CONY, Carlos Heitor, *Op. cit.*, p. 18.

A linguagem é, igualmente, rebaixada: o corredor do transatlântico foi batizado de “Via Veneto”, nome da pequenina e famosíssima rua elegante de Roma, imortalizada por Fellini em “*La Dolce Vita*”. No navio d’*A Casa do Poeta Trágico*, a Roma da Via Veneto convive com a Grécia – ou a Roma? – de Minerva. De Minerva ou, talvez, de Afrodite. Não seria outra deusa? Ou outra mulher qualquer que posara para a estátua em que Mona agora pousava seu olhar? Possivelmente o modelo daquela estátua havia sido uma mulher tão anônima quanto Mona ainda era para Augusto. Poderia ser uma mulher da Grécia ou da Roma antigas, base da cópia da cópia; poderia ser uma mulher do século XX. Desde Platão, tomamos conhecimento de que todos os originais repousam muito longe, no mundo das idéias, e de que nós, meros mortais, somos capazes apenas de ver reflexos e de criar simulacros.

Mas há simulacros de diferentes espécies e matizes. Interessam, aqui, diversos sentidos da palavra. De Platão a Baudrillard, por exemplo, o conceito evoluiu em mais de uma direção e é empregado em diversos campos do conhecimento. A transcrição de seis sentidos dicionarizados do vocábulo ilustra a amplitude de sugestões suscitadas pela palavra *simulacro*. No *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*:

simulacro s.m.(sXIV cf.AGC) **1** ant. representação de pessoa ou divindade pagã; ídolo, efígie **2** representação, imitação <s. de batalha> **3** falso aspecto, aparência enganosa <s. de democracia> **4** cópia malfeita ou grosseira; arremedo **5** semelhança, parecnça <o desmaio é o s. da morte> **6** suposto reaparecimento de pessoa morta; espectro, sombra, fantasma. ETIM lat. *simulācrum*, i’ representação, imitação, semelhança, imagem, aparência, simulacro, espectro, sombra, retrato⁴²

42  HOUAISS, Antonio & VILLAR, Mauro de S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 2575.

O navio cujo Ventre é cortado pela pseudo-Via Veneto do romance de Cony em outro plano é, ou foi, bem real. Chama-se *Eugenio C* e pertenceu à companhia Costa Line. Estes são dados verídicos sobre um transatlântico cuja rota muitas vezes incluiu o mar Mediterrâneo. Outro exemplo de referência realista: o invólucro-avião que transporta Augusto e o “homem grosso” de Milão a Nápoles é um DC 9 da Alitalia. Antes de escrever *A Casa do Poeta Trágico*, Cony viajou a serviço da *Folha de S. Paulo* no *Costa Allegra*, sucessor do *Eugenio C* (“um ícone, o lendário *Eugenio Costa*, que começou como navio de linha e foi adaptado para cruzeiros”).

Não apenas os homens, seus amores e suas Mercedes envelhecem. Os navios, também. Resta substituí-los: o *Costa Allegra* entraria em “enseadas em que o *Eugenio Costa*, pelo seu casco antiquado, não podia navegar”. A idéia de substituí-lo também precisou envelhecer, pois nos primeiros anúncios da aposentadoria do *Eugenio C* houve protestos dos brasileiros, tanto que a companhia “poupou o velho guerreiro dos mares até onde foi possível”.

O *Eugenio C* passava então a “flutuar na memória”, mas não sem dor: “Por acaso, antes de embarcar no *Costa Allegra* recentemente, vi o início do fim. O *Eugenio Costa* chegava de sua última viagem [...]. Funcionários tiravam aparelhos eletrônicos de bordo, esvaziando suas entranhas. Moças e rapazes da tripulação desciam de suas escadas, chorando. Imenso em sua brancura, o gigante se preparava para o funeral dos navios, o crepúsculo dos deuses.”⁴³

A representação de tempo e espaço no romance ora analisado condiz com a época em que o *Eugenio C* estava no auge, bem antes do “crepúsculo dos deuses”. *A Casa do Poeta Trágico* começa em 1975, “um ano como qualquer outro, mas parecia anunciar mudanças, se não nas cabeças, no

43 ☞ CONY, Carlos Heitor. “Palácio Flutuante Chega à Costa Brasileira.” *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 dez. 1996. Turismo.

bolso dos consumidores de todo o mundo. Ele [Augusto] se lixava para a cabeça da humanidade, bastava-lhe a sua. Mas o bolso dos potenciais clientes era o seu pão”.⁴⁴ O narrador esclarece quais são as mudanças mais significativas: “guerra do Yom Kippur, crise do petróleo, OPEP, revolução em Portugal, final da guerra no Vietnã, caso Watergate”.

A definição temporal apóia-se, também, na trilha sonora executada ao vivo na boate do navio, mesclando clássicos dançantes (“Perfídia”, “*Old Fashioned Way*”) com um repertório bem característico dos anos 70: “*Can’t Take My Eyes off You*”, “*Love Is in the Air*” (“das poucas músicas de sucesso que ele tolerava”). Ao contrário do tema de “*Casablanca*”, em *Matéria de Memória*, a letra da canção de John Paul Young não aparece no texto de Cony. “*Love Is in the Air*” é um hino da música pop: “*Love is in the air in the thunder of the sea./ And I don’t know if I’m just dreaming/ don’t know if I feel sane/ but it’s something that I must believe in.*” (“O amor está no ar, no estrondo do mar./ E eu não sei se estou apenas sonhando,/ não sei se me sinto são./ Mas [o amor] é algo em que devo acreditar.”)

“*Love Is in the Air*” remete a outro texto de Cony, a crônica “A Moça Malcomportada”, de *Os Anos mais Antigos do Passado*. Nessa crônica, possível esboço para *A Casa do Poeta Trágico*, uma moça lê Umberto Eco na beira da piscina de um navio. O narrador, que lê santo Agostinho, conversa com ela e fica conhecendo parte de sua história: “fugira de casa aos 18, casara-se com um cigano de Trieste, o cigano foi esfaqueado por um búlgaro, ela voltou a Milão, casou-se com um industrial e agora estava indo para o Rio, lendo Umberto Eco e implicando com Santo Agostinho: ‘Não tenho religião.’”⁴⁵ Observe-se o estilo: o humor do cronista está ausente do texto do romance.

44  *Idem*. *A Casa do Poeta Trágico*. p. 17.

45  *Idem*. “A Moça Malcomportada”. *In*: _____. *Os Anos mais Antigos do Passado*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 219.

À noite, enquanto a orquestra toca “*Love Is in the Air*”, a “moça mal-comportada” convida o narrador para ir ao convés:

Lá longe, muito longe, as luzes tremiam, últimas luzes da Europa, depois seria o mergulho no grande mar do mundo. De repente, ela tirou do seio uma espécie de bombom, desembalhou e me ofereceu. Estava meio derretido e morno. Informou: “É bom, parece marrom-glacê!” Provei um pedaço, ela comeu o resto. E nossos olhos se abriram e vimos que estávamos vestidos. Se descobríssemos que estávamos nus eu teria que pagar direitos autorais ao Velho Testamento.⁴⁶

Voltemos *À Casa do Poeta Trágico*: em Pompéia, Augusto Richet, mesmo vestido – Mona também permaneceu vestida – precisaria pagar direitos autorais ao “Gênesis”. Não houve bombom desembalhado, mas houve o invólucro – o homem de meia-idade, que protegia e invadia a adolescente com o calor de seu corpo:

[...] soprou a aragem vinda do mar.

Augusto percebeu que ela se encolhia, procurando alguma coisa para se cobrir. Ele só tinha o corpo para abrigá-la.

Deixou-se abraçar. Mona gostou do calor que vinha do corpo dele. Continuou dormindo, e em vez da moça, agora parecia uma menina. Uma menina dormindo.

Aos poucos, foi a vez dele de sentir não a aragem da noite, mas o calor que vinha do corpo adolescente abraçado ao seu. O suor do dia de sol secara em sua roupa, tinha um cheiro bom, tão bom que aumentava o calor do corpo dela. E foi tanto o calor que a abraçou

46 ☞ *Idem, ibidem*, p. 220.

com mais força e com tamanha força que nem precisou despi-la inteiramente, quando deu por si a estava possuindo, sem pressa e sem fúria. Como achava que ela merecia.⁴⁷

Ainda no navio, Augusto voltaria ainda uma vez ao cenário do encantamento-consagração. Agora, o quadro já não era novo para ele. Era mais um retrato na parede, e começava precocemente a doer, porque Augusto era um homem possessivo e seu olhar fixou-lhe na memória, consagrando-a, alguém que não era objeto exclusivo do seu desejo:

Encontrou os corredores vazios, vazios os salões – um hotel de luxo rolando no meio da noite. Fantasma vagando no ventre de outro fantasma – isso era ele. Para se distrair – e para ter a certeza de que não era um fantasma incoerente –, procurou refazer, com vagar e cuidado, os roteiros daquela noite absurda.

Olhou a vitrine da perfumaria na Via Veneto. Ficou na mesma posição da moça, examinou o busto da deusa que ele não conhecia. E se fosse de Minerva, como no poema de Edgar Allan Poe? O corvo entraria e nela pousaria: nunca mais!

Nunca mais o quê? Pior do que o corvo seria o homem grosso e repugnante em cima daquela deusa branca e enigmática, anônima, dizendo: “Nunca mais!”⁴⁸

Numa época em que tudo é transitório e sujeito à dinâmica do mercado, os seres humanos mais e mais se tornam potenciais fantasmas incoerentes. A estátua, no contraste, é uma referência rica de significados, tornados coerentes pela força do mito. A deusa poderia ser

47  *Idem. A Casa do Poeta Trágico.* p. 90.

48  *Idem, ibidem,* p. 28.

Minerva/Palas Atena, conselheira dos deuses, guerreira, ligada ao elemento úmido (tido como força fecundante da natureza), divindade da agricultura, divindade também da razão, que preside as artes e a literatura, protege as bordadeiras e fiandeiras, etc.

Ao comentar o poema de Poe, o narrador de *A Casa do Poeta Trágico* emprega o indireto livre para indicar que Augusto não está focando apenas a deusa original. Ele pensa em outro busto, pousado no quarto representado no poema de Poe. Saudoso de sua amada morta, um estudante recebe a visita inesperada de uma ave agourenta e pergunta: “Quem bate nos meus umbrais?”. Naquela noite de tempestade, no quarto do estudante, “o fogo agônico animava o chão de sombras fantasmiais” e o busto (branco) de Minerva era o poleiro de onde um corvo (negro) repetia seu insistente e perturbador “Nunca mais!”:

E lá ficou! Hirto, sombrio, ainda hoje o vejo, horas a fio, sobre o alvo busto de Minerva, inerte, sempre em meus umbrais.

No seu olhar medonho e enorme o anjo do mal, em sonhos, dorme e a luz da lâmpada, disforme, atira ao chão sua sombra.

Nela, que ondula sobre a alfombra, está minha alma; e, presa à sombra, não há de erguer-se, ai! nunca mais!⁴⁹

Quem, nos anos 70 do século XX, identificaria os atributos de Minerva? Quando Poe escreveu “O Corvo”, a estética romântica estava já há muitos anos combatendo a herança clássica em nome da liberdade de expressão e da subjetividade. Independentemente do gosto clássico ou romântico, havia naquele tempo um número proporcionalmente maior de admiradores da arte capazes de se transportar aos enredos e

49 🌀 POE, Edgar Allan. “O Corvo”. Trad. de Milton Amado. In: BARROSO, Ivo, org. “O Corvo” e Suas Traduções. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998. p. 83.

sentidos da mitologia greco-latina ao fixar o olhar em uma estátua clássica ou ao ler um poema a esse respeito.

Em 1975, Augusto, Mona e o “homem grosso” talvez pudessem estabelecer as mesmas associações – afinal os três destoavam da maioria dos passageiros daquele navio e daquele mundo. Mona revelou-se bastante precoce desde o início, tanto que seu primeiro pedido não foi modesto: ela pediu que Augusto lhe contasse a “história do mundo”, motivo recorrente no romance. Augusto, de bom grado, passou 16 anos tentando atender a esse pedido, que o envaidecia. No final, ele mesmo já não acreditava em sua sabedoria.

A “história do mundo” contada por um publicitário experiente a uma adolescente precoce nas décadas finais do século XX assume uma conotação muito específica se considerarmos o esvaziamento da experiência e do conhecimento que acompanhou o advento da modernidade e da pós-modernidade. O leitor tem pistas esporádicas sobre o método empregado pelo narrador-historiador-experiente Augusto Richet para atender a insaciável curiosidade de sua ouvinte-aprendiz Francesca, recém-Mona.

Antes de iniciar as aulas, Augusto sentiu necessidade de renomear a discípula. O nome Francesca lhe trazia a lembrança da adúltera da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, que não se separa do cunhado e amante Paolo Malatesta nem mesmo no Inferno. Além disso, esse nome, em versão feminina ou masculina (Francesco) suscitava em Augusto a referência enigmática ao modelo da Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, que até hoje não se sabe ao certo se era homem ou mulher. Para fugir do – para ele – enigmático “Francesca”, Augusto urdiu outro enigma: “você será Mona, com uma porção de sentidos...”⁵⁰

50  CONY, Carlos Heitor, *Op. cit.*, p. 79.

O novo nome eleva Francesca de Angelis à altura de *madona*, *Nossa Senhora*, *Virgem Maria*. Ao mesmo tempo, ela passa a ser *mia dona*, *minha senhora*: seria, portanto, a *senhora de Augusto*, que a batizou. Pensemos nos significados que expressões como “meu marido”, “minha mulher”, “minha esposa” adquiriram recentemente: o pronome possessivo coloca em questão o tema da liberdade, a ponto de a cartilha do “politicamente correto” abominar essas formas de tratamento. Por outro lado, *minha senhora* – por extensão, *Mona* – evoca a galanteria dos trovadores provençais que, segundo Denis de Rougemont, foram os inventores do amor na civilização ocidental.

Para Octavio Paz, em *A Dupla Chama*:

A Antiguidade greco-romana conheceu o amor quase sempre como uma paixão dolorosa e, apesar disso, digna de ser vivida e em si mesma desejável. [...] Mas o mundo antigo não tinha uma doutrina de amor, um conjunto de idéias, práticas e condutas encarnadas em uma coletividade e compartilhadas por ela. A teoria que poderia ter cumprido essa função, o eros platônico, na verdade desnaturalizou o amor e o transformou num erotismo filosófico e contemplativo do qual, além disso, estava excluída a mulher. No século XII, na França, aparece por fim o amor, não como um delírio individual, uma exceção ou um extravio, mas como um ideal de vida superior. A aparição do ‘amor cortês’ tem algo de milagroso, pois não foi consequência de uma pregação religiosa nem de uma doutrina filosófica. Foi a criação de um grupo de poetas no seio de uma sociedade reduzida: a nobreza feudal do sul da antiga Gália. Não nasceu num grande império nem foi fruto de uma velha civilização, surgiu num conjunto de senhorios semi-independentes, num período de instabilidade política mas de imensa fecundidade espiritual. Foi um anúncio, uma primavera. [...]

Não podemos esquecer que o ritual do ‘amor cortês’ era uma ficção poética, uma regra de conduta e uma idealização da realidade social.⁵¹

O ano 1975 d.C. foi um período de instabilidade política, sem a correspondente fecundidade espiritual. Isso não impedia que um publicitário, um homem culto, preenchesse seu universo mental com alusões a outro mundo e outra ordem, ambos perdidos. Pelo avesso que pode ser o direito, Augusto idealizava o objeto de seu desejo.

Mona, simulacro de “Nossa Senhora” e de “minha senhora”, tem ainda outros sentidos, vários dos quais estão identificados, no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, no nível de linguagem informal. *Mona* é também “fêmea do mono”; “embriaguez”, “cabeça”; “amuo, zanga”. Outros dois significados merecem destaque: “boneca de trapos” (motivo recorrente nas crônicas de Cony), e “mona” como forma de tratamento pejorativa, própria do Rio de Janeiro, indicando “mulher, pessoa do sexo feminino”.⁵²

Madona ou boneca de trapos, sorriso enigmático numa parede do museu do Louvre ou minha senhora, *Mona* é “*Mona*, com uma porção de sentidos”, reunidos todos eles numa mesma personagem feminina, desafiando os cinco sentidos de Augusto Richet, acionando sua razão, “para o bem e para o mal”.

Ao contrário do que fez com Francesca, ele não precisou renomear a si próprio: há 46 anos carregava no nome o título nobiliárquico com peso e valor reconhecidos na história da humanidade. O nome *Augusto* evoca o Império Romano, sua ascensão, glória e decadência. Conforme frisou Ladislav Boros, nada simboliza melhor a decadência do que a ca-

51  PAZ, Octavio, *Op. cit.*, pp. 69-70 e 80.

52  HOUAISS, Antonio & VILLAR, Mauro de S. *Op. cit.*, p. 1948.

deia de significados sugerida pela imagem do pó. N' *A Casa do Poeta Trágico*, o pó é o futuro do homem. Daquilo que foi uma “casa-homem”, o futuro talvez venha a guardar apenas o nada protegido por um cão. Por outro lado, o pó é o passado da humanidade, suas ruínas.

Assim como as ruínas situadas em Roma, sede do Império, as de Pompéia são depoimentos eloqüentes do que denominamos “berço da civilização ocidental”. As ruínas romanas sobrevivem ao tempo e a uma longa história de guerras, arqueologia e turismo. Além de resistirem a todos esses fatores, as ruínas de Pompéia são matéria que sobreviveu, primeiramente, à erupção vulcânica de 79 d.C. e às escavações que as foram revelando ao mundo a partir, aproximadamente, de 1600.

O processo de desvelamento da cidade-fantasma só começaria a ser realizado de forma sistemática, com supervisão governamental, a partir de 1748. Sendo assim, além do tempo e da história considerados *lato sensu*, é necessário ter em conta outros elementos promotores de dissolução, nada desprezíveis. Em primeiro lugar, Pompéia foi coberta pelas lavas do Vesúvio, rochas em fusão, incandescentes. Posteriormente, houve a intervenção humana que, no intuito de desvelar e preservar, não evitou a destruição de uma e outra parede, ou a sobreposição de rabiscos indesejáveis no afresco que por vários séculos decorou alguma casa soterrada.

Não são 16 anos, lapso de tempo do casamento de Luís e Maria Clara e também da convivência de Augusto e Mona. São, pelo menos, 16 vezes cem anos de uma história fascinante, como indica o próprio *fascinum*. *Fascinum*, em latim, é “encantamento”, “malefício”, “olhado”. Mas é também o falo, utilizado como símbolo da geração e da procriação nas festas de Baco. Com outros sentidos, o falo aparece estampado em placas que indicam ao visitante o caminho para o lupanar de Pompéia.

No ensaio “À Sombra do Vulcão: As Idas e Vindas da Arte Erótica de Pompéia”, Elisa Byington informa: “Os viajantes vinham à Itália para o chamado Grand Tour, espécie de peregrinação em busca do Mundo Antigo e do Renascimento, etapa quase obrigatória na formação dos europeus cultos, dos artistas em geral, para os quais a ida a Nápoles adquiriu um tom picante e libertino. Lá estiveram Goethe, Flaubert, Stendhal...”⁵³ No mesmo texto, uma citação de Plutarco é esclarecedora a respeito do poder atribuído aos amuletos pelos pompeanos: “É o seu caráter bizarro que enfraquece o olhar do fascinador.” Elisa Byington acrescenta: “A imagem do falo era considerada o primeiro e o melhor remédio contra o mau-olhado; analogamente, o falo era chamado de *fascinum*.”

Enquanto passeavam em Pompéia, Augusto informou a Mona o significado preciso do sinal naquela cidade: “os forasteiros falavam diversas línguas, havia necessidade de sinalização. Esse é, seguramente, um dos primeiros sinais de trânsito do mundo...” Em frente ao prostíbulo, ele adverte: “– Antigamente, havia uma placa proibindo menores de dezoito anos de entrar aqui.” Dentro, Mona observa sem muita curiosidade:

Não demorou o olhar em nenhum dos quadros, mulheres volumosas em cima ou embaixo de homens rudes, marinheiros vindos de todos os pontos do Mediterrâneo que ali compensavam os meses de abstinência. Parecia mais interessada em examinar os leitos de pedra que serviam de apoio às posições sugeridas.

Não disse nada, mas Augusto percebeu que ela examinava a nudez dos leitos. Procurou quebrar o constrangimento que, na verdade, não sentia:

53  BYINGTON, Elisa. “À Sombra do Vulcão: As Idas e Vindas da Arte Erótica de Pompéia”. *Bravo!*, São Paulo, n.º 34, jul. 2000.

– Eles deviam ter alguma coisa parecida com colchão para colocar em cima da pedra.

– Eles quem? – perguntou Mona.

– Bem, os marinheiros que vinham das ilhas gregas, da Sardenha, da Sicília, do Norte da África... não acredito que os romanos que vinham passar o verão em Pompéia freqüentassem isto aqui, deviam ter programas melhores...

– Como é que sabe?

– Não sei, suponho.⁵⁴

O interesse de Mona pela arte erótica estampada nas paredes – *suavizantes* – foi menor do que sua curiosidade pelos leitos de pedra – *duros*. Mona privilegiava os originais às cópias, interessava-se mais pela prática, embora não desprezasse a teoria, a linguagem, as representações. Ela se interessou por alguém que poderia suprir seus dois interesses. Foi na saída do lupanar, fascinada com o volume de conhecimentos de Augusto acerca daquele local, que Mona sugeriu a ele que lhe contasse a história do mundo.

Vale lembrar o perfil defensivo, resistente, tão característico dos protagonistas de Cony. No discurso, Augusto parecia pouco interessado naquela proposta: “Há professores por aí, a Itália tem alguns dos melhores professores nessas coisas de história do mundo. Um brasileiro, um sujeito preocupado em saber se um sabão vende mais do que outro, deve ser o último indicado.”⁵⁵ Último ou primeiro, ele passou a ser o professor de Mona, que sabia o que queria aprender.

Na obra *A Filosofia da Alcova*, um clássico da literatura libertina, o Marquês de Sade narra a iniciação de Eugénie nas práticas eróticas.

54 ☞ CONY, Carlos Heitor, *Op. cit.*, p. 76.

55 ☞ *Idem, ibidem*, p. 77.

Mona pode ser vista como uma Eugénie contemporânea, bem menos libertina, porém tão curiosa quanto. Da mesma forma que Mona, a menina ingênua sabia o que buscava, tanto que recebeu o elogio de sua professora, a Senhora de Saint-Ange: “Que garota ingênua e deliciosa! Ela pede justamente aquilo que é tão difícil obter das outras!...”⁵⁶ Analisando essa obra, Claude Lefort relacionou o desejo de saber com o desejo de corromper. Para ele, o tema de Sade é a educação de uma jovem, algo que requer teoria e prática: “A teoria permitirá, sob a iniciativa de professores celerados, tratar de variados problemas, sempre em resposta à insaciável curiosidade da ingênua.”⁵⁷

As palavras *celerado* e *corrupção*, em princípio, não são adequadas para falar d’*A Casa do Poeta Trágico*. Augusto é homem com fraquezas e defeitos, não um criminoso perverso. Por outro lado, *corrupção* tem sentido próximo ao de *sedução*. Essa aproximação nos leva de volta ao *fascinum*, à *fascinatio*. *Fascinar* é “alucinar”, “apaixonar”, “assombrar”, “atrair”, “cativejar”, “cegar”, “conquistar”, “embruxar”, “encantar”, “seduzir”.

O desejo de saber da adolescente Mona desdobra-se em teoria e prática, mas ela e Augusto não formam um casal de libertinos. A sexualidade intensa é mais sugerida que descrita, e a licenciosidade, quando aparece, é tratada com alguma delicadeza. É delicada, por exemplo, a narração da primeira relação sexual entre Augusto e Mona, acima transcrita. O que se quer destacar é a proximidade entre “ensinar/aprender a história do mundo” e “obter/proporcionar prazer ensinando/aprendendo a história do mundo”. O caminho é de mão dupla: Augusto e Mona ensinavam e aprendiam. Para todos os efeitos, o pro-

56  MARQUÊS DE SADE. *A Filosofia na Alcova*. Trad. de Augusto Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 102.

57  LEFORT, Claude. “Sade: O Desejo de Saber e o Desejo de Corromper”. In: NOVAES, Adauto, org. *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990. pp. 248-249.

fessor era ele. Porém, como afirmou Guimarães Rosa, “Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende”.

Ao narrar uma cena de entrega sexual em local público, Augusto acrescenta detalhes intrigantes: ele dissera a Mona que a escadaria do hotel vienense onde se hospedavam havia sido palco de uma cena histórica protagonizada por Hitler durante a II Grande Guerra. Essa lição foi suficiente para incitá-la à ação licenciosa, a tomar a iniciativa da prática sexual naquele lugar. O comportamento transgressor o enchia de orgulho: “tudo isso era Mona, e eu fui eu durante anos, sem necessidade outra além da obrigação de lhe contar a história do mundo e de ela acreditar nessa história, embora nem sempre acreditando em mim”.⁵⁸

Antes de Viena, houve o passeio de iniciação, em Pompéia. Esta cidade-fantasma passou a ser o ponto turístico de alto valor histórico, que é hoje, ao preço da intervenção daqueles que por ela se apaixonaram. Para descobri-la, os arqueólogos precisaram se servir de pás, guindastes, grandes máquinas de tração. Sempre preocupados em não destruir o objeto de seu amor, eles escarafuncharam, perfuraram, rasgaram muitos véus que o tempo estabilizara. Os homens penetraram a cidade adormecida que o Vesúvio iniciou numa trajetória de invasões. No início, eles não sabiam se Pompéia guardava vida, ou que tipo de vida, exatamente, seus fantasmas poderiam evocar. Foi preciso penetrá-la para extrair dela o seu melhor. O duro e o doce convivem em Pompéia.

Ainda hoje (como em 1975, quando Augusto e Mona a visitaram), Pompéia é feita de ruínas e paredes, de espaços fechados e espaços abertos, da dureza da pedra que resistiu à lava, da doçura dos desenhos dos homens que celebravam nas paredes a vida e seus prazeres, os deu-

58  CONY, Carlos Heitor, *Op. cit.*, p. 128.

ses e seus atributos. É feita também de sinais que guiam rumo ao Templo, ao Tribunal, à Vila dos Mistérios, à Casa do Poeta Trágico.

Pelo menos um corpo humano petrificado foi deixado à vista dos turistas como testemunho da tragédia de 79 d.C. Até algum tempo atrás – possivelmente ainda era assim em 1975 – havia mais corpos nesse estado, o que tornava ainda mais fantasmagórica a cidade. Mas nem o narrador nem Augusto, quando querem se referir à morte, enfatizam os cadáveres de Pompéia. O espaço e invólucro preferencial da morte no imaginário do romance em análise é a casa que o nomeia.

O mar Mediterrâneo se avizinha do Vesúvio: a vastidão do conhecimento, que pode ser representada pelo mar, não elimina os enigmas que a terra repentinamente decide revelar, cuspidando fogo. Por outro lado, a história do mundo contrasta e se digladiava com os simulacros, tão ao gosto do freguês-turista contemporâneo: por exemplo, um cartão-postal em que o cão do mosaico preserva sua ferocidade. Na “era da reprodutibilidade técnica”, a arte resgatada das ruínas de Pompéia passa a circular em grande escala. O cão da Casa do Poeta Trágico pode estampar ímãs de geladeira ou placas que indicam o perigo dos cães contemporâneos. Aparece em lembranças de fino gosto, que aproveitam o *design* italiano, reconhecidamente superior. Aparece também em suvenires de gosto duvidoso, encontrados com facilidade do lado de fora das muralhas que cercam a cidade-fantasma.

Para Mona, aquele cartão-postal não seria uma lembrancinha qualquer. Ela voltou à Casa do Poeta Trágico sem que Augusto percebesse. Ele também não percebeu que ela havia comprado em Pompéia o cartão-postal, que se transformaria em talismã. Mona passou a ser a detentora de uma advertência que só ela compreendia, que lhe falava de um começo e, ao mesmo tempo, apontava a possibilidade do fim. Para ela, o cartão passou a ser matéria de memória, papel que fazia recordar as pedras e a aragem da madrugada.

Na Antiguidade Clássica, quem ordenou as pedras do mosaico da Casa do Poeta Trágico ocupou-se da figura do animal e também da reprodução daquelas duas palavras. O sentido e a função do *cave canem* são os mesmos das plaquetas atuais que advertem: Cuidado: cão bravo. Além desse sentido, há outro, resultado de sua divulgação em livros didáticos. *Cave canem* é o exemplo clássico empregado para exemplificar um aspecto da gramática latina.

Mona havia aprendido algum latim, por isso procurou adiantar-se à eventual lição de Augusto: “– Ao menos isso eu sei traduzir. ‘Cuidado com o cão’ – disse Mona, satisfeita. – Aqui na Itália estudamos latim desde cedo, essa frase é o exemplo para a regência dos verbos que pedem o acusativo...”⁵⁹ Em seguida, ao ser informada de que Augusto não tinha conhecimento desse idioma, ela pergunta: “– E como se atreve a contar a história do mundo se não sabe nem isso: cuidado com o cão!” A resposta de Augusto procurou neutralizar essa indignação, mas atribuía a Mona toda a responsabilidade e o risco da empreitada que apenas começava: “– Não me atrevi a contar a história do mundo. Foi você quem pediu.”⁶⁰

A pergunta de Mona e a frase latina – que, no discurso dela, já era sinal de perigo – foram transportadas de Pompéia ao Rio de Janeiro na forma do enigmático cartão-postal cujo sentido Augusto custou a compreender. No *Tempo I – O Encontro*, ele já era experiente e entediado: preocupava-se em saber qual sabão vendia mais. Por outro lado, seu fascínio pela adolescente fez com que captasse apenas o sentido mais óbvio da cobrança, que poderia ser traduzido assim: “Que ousadia é essa, como quer me ensinar a história do mundo se coisas simples, que até eu já conheço, você ainda não domina?” A resposta não foi enigmá-

59 🌀 *Idem, ibidem*, p. 81.

60 🌀 *Idem, ibidem*, p. 82.

tica; pelo contrário, foi direta e cortante, significando algo como: “eu não quero ensinar coisa nenhuma, é você que quer aprender”.

Em outro momento, o narrador enfatiza – como acontece em *Antes, o Verão* – a incapacidade do protagonista para “interpretar os sinais”, ou seja: o cão do mosaico e o professor de história. Esta personagem foi vista por Augusto como obstáculo que poderia impedi-lo de chegar a Mona. O “homem grosso” remete diretamente às temáticas amorosa e sexual.

Voltemos à cena na frente da vitrine-simulacro, onde aconteceu o encantamento de Augusto. O homem – além de “grosso”, repugnante – se parece bastante com a personagem da crônica anteriormente analisada, “Grande Cena do Homem Gordo no Aeroporto”, aquele que “era, em si, um embrulho”. No enredo d’*A Casa do Poeta Trágico*, o “homem grosso” será o segundo alvo de Augusto, enquanto Mona se torna o primeiro. O segundo alvo é descrito na mesma passagem em que Augusto vê Mona pela primeira vez:

[...] havia um banco, dali teria ângulo para fiscalizar a Via Veneto, a loja de perfumes e a moça.

O lugar estava ocupado por um senhor grosso, pelos sessenta e cinco anos, mal vestido, terno amarrotado – já o tinha visto errando pelo navio, sempre sozinho, um intruso, corvo no meio de pombos. No deque onde ficava a piscina, a nudez dos corpos mergulhada no sol mediterrâneo, ele andava de um lado para outro, aparentemente sem rumo.⁶¹

Os índices de indeterminação, de “coisas por aprender” são variados nesse momento. Augusto não conhecia o “homem grosso”, mas

61 ∞ *Idem, ibidem*, pp. 18-19.

encarou-o desde o início como um corvo agourento que lhe ameaçava a remota possibilidade de alcançar um objetivo que não conhecia, ou não reconhecia como seu, pois ele não tinha inclinação por Lolitas. Augusto sentia-se ridículo ao perseguir desesperadamente dois alvos sobre os quais não tinha nenhuma informação. No *Tempo 2*, ao recordar os últimos dias no navio, ele localiza naquela busca absurda um início de sentimento trágico: “Nem se preocupara em ler o sinal que o destino lhe dava, o homem grosso e repugnante que o advertia, emissário do passado, cúmplice do presente, que o alertava para o futuro. Ele se recusara a ler os sinais. Em Pompéia, a recente Mona mostrou-lhe o mosaico, *cave canem*.”⁶²

O cão pode ser o melhor amigo do homem, de alguma forma compartilhar seus segredos, ser seu cúmplice. Mas o mesmo animal remete ao perigo da dissolução, da agonia e da noite, no sentido em que essas imagens foram enfocadas no capítulo anterior. Observe-se a simbologia: “A primeira função mítica do cão, universalmente atestada, é a de ‘psicopompo’, i. e., guia do homem na noite da morte, depois de ter sido seu companheiro no dia da vida.”⁶³

Mona se preocupa com os hábitos mórbidos de Augusto, com seu sono pesado depois do último encontro. Contudo, termina o romance totalmente voltada para a vida.

O único obstáculo seria Segredo, mas Mona não se deixou intimidar pela postura ameaçadora do cão. Interessavam-lhe seu segundo casamento e a continuidade do sucesso numa profissão cujos truques Augusto lhe ensinara. Depois do *Tempo 2 – A Visita*, ela retornará para outra casa, em Milão, afastando-se definitivamente de Itaipava e de Augusto. Diferentemente, em *Antes, o Verão*, Maria Clara tem um futu-

62 ☞ *Idem, ibidem*, p. 155.

63 ☞ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p. 176.

ro imprevisível: talvez tivesse cometido um crime, talvez não; talvez fosse denunciada, talvez não.

Comparem-se agora os finais dos protagonistas masculinos. Em *Antes, o Verão*: “Tédio em recomençar. Está muito velho para a generosidade, muito cansado para reiniciar caminhos. Vê a goela da lareira, os ladrilhos vitrificadas cor de fogo. Haverá, talvez, restos de cinza ali. Deveria ter feito um museu de si mesmo, agora que tudo está terminando. Colocaria as cinzas todas – todas as suas cinzas: a vela enferrujada, o cigarro apagado, a tira do maiô de Maria Clara.”⁶⁴

N’*A Casa do Poeta Trágico*, o protagonista masculino está assim, como Luís, prestes a virar um museu de si mesmo, e também ocupa lugar central na última cena. Aqui, o narrador emprega o indireto livre para dar conta da reação da personagem feminina à noite da visita, ou seja, seu reconhecimento de que fora vencida por um homem “derrotado”:

Augusto era cheio de truques. Talvez não estivesse dormindo. Tal como ela, queria evitar qualquer palavra, olhar ou gesto que quebrassem o encanto. Admitia mais uma vez que ele sabia ser glorioso. Não fraquejara. Soberbo, a vencera, mesmo derrotado.

Sim, ele estava dormindo. Profundamente, como se dorme depois do amor. Profundamente como dormem os vencedores depois da batalha. Profundamente, como dormem os mortos.⁶⁵

Ainda havia encanto a ser quebrado, glória a ser preservada, soberba, vitória. Ao mesmo tempo, acontecia “o merecido descanso do guerreiro”. Porém, tudo isso soa irônico. A expressão “Não fraqueja-

64  CONY, Carlos Heitor. *Antes, o Verão*. 5.^a ed. p. 189.

65  *Idem*. *A Casa do Poeta Trágico*. p. 178.

ra” remete quase exclusivamente ao desempenho sexual de Augusto. Sua vitória, reconhecida por Mona, era a manutenção da virilidade, desse outro *fascinum*. Mas há que lembrar que, desde o início da visita, ela não se deixava enganar: “ela sabia que a doença dele era um disfarce, derradeira má-criação contra o mundo e, de certa forma, contra ela, ei-lo, finalmente consumando, no disfarce final e inútil, imobilizado na cadeira de rodas, seu último truque, agarrado à última herança de sua potência: a banalidade de um testamento...”⁶⁶ Ela sabia o significado de *cave canem* e, por ter aprendido a reconhecer os acusativos, saberia traduzir também *cave hominem*. Conhecendo os truques, os disfarces e as más-criações de Augusto, ainda assim ela desejou uma última noite com ele, e conseguiu o que queria.

O final é quase feliz: Mona tem para onde voltar. Para ela, virar as costas significava seguir em frente. Ela não precisaria olhar para trás: estava satisfeita com o tempo da visita, ainda que reconhecesse mais uma arte de Augusto, a de saber ser glorioso mesmo na derrota.

O final é quase trágico: Augusto dorme ou finge dormir, está imóvel – não na cadeira de rodas (seu penúltimo truque), mas na sua caixa-casa. Lembremos Michel Serres: “O número das camadas, dos estratos, das paredes, do reboco até os lençóis, o número de peles até a verdadeira pele surpreende...”

O final é quase enigmático: Segredo guarda um segredo esvaziado de sentido.

Para Gaston Bachelard, “o trabalho do segredo vai infinitamente do ser que esconde ao ser que se esconde”⁶⁷. A *pax* de Augusto talvez fosse em outro império – nem Roma, nem Itaipava –, um reino para o qual um cão o pudesse conduzir, *psicopompo*. Talvez não. Cogitar o fu-

66 ☞ *Idem, ibidem*, p. 48.

67 ☞ BACHELARD, Gaston, *Op. cit.*, p. 166.

turo de Augusto, quando o narrador insiste no “fim”, no “homem terminal”, seria uma extrapolação indevida. Não aparece, por exemplo, a hipótese do Ernesto e do Carlos de *Quase Memória*: atravessar a noite para atingir o dia em que “as grandes coisas são feitas”.

Os narradores de *Antes, o Verão* e *d’A Casa do Poeta Trágico* encerram seus romances apontando para o nada: cinzas, vela enferrujada, tira de maiô, sono profundo. Em ambos os finais são enfatizados índices de temporalidade: dissolução, agonia, banimento, noite. Os vários índices da espacialidade também podem ser lidos nesse diapasão: um corpo frágil, imobilizado; uma fortaleza com flancos abertos, posta à venda; uma cidadela ameaçada por um simples “trim”; caixa-preta; casa habitada por algum poeta trágico.

~ O amor: do relativo ao absoluto

E o som do sim

é tudo que se ouvirá de mim.

HERBERT VIANNA, “UM TRUQUE”

Neste Capítulo 3, enfatizaram-se o “não” e o “nada” dos “romances de amor” de Cony. Octavio Paz escreveu:

[...] ainda que se cumprissem as previsões dos otimistas, continuaríamos sendo súditos do tempo. Somos tempo e não podemos nos abstrair de seu domínio. Podemos transfigurá-lo, não negá-lo nem destruí-lo. Isso é o que fizeram os grandes artistas, os poetas, os filósofos, os cientistas e alguns homens de ação. O amor também é uma resposta: por ser temporal, o amor é, simultaneamente, consciência da morte e tentativa de fazer do instante uma eternidade. Todos os amores são infelizes porque todos são feitos de tem-

po, todos são o nó frágil das criaturas temporais que sabem que vão morrer; em todos os amores, até nos mais trágicos, há um instante de felicidade que não é exagerado chamar de sobre-humana: é uma vitória contra o tempo, um vislumbrar do outro lado, esse mais além que é um aqui, onde nada muda e tudo o que é realmente é.⁶⁸

O amor, sendo nó frágil que amarra dois embrulhos diferentes, está condenado ao fim. É assim com todas as coisas. O nó se desfaz pela morte física ou pela morte do amor. Contudo, alguns nós deixam marcas mais profundas do que outros. A última conversa entre Luís e sua amante Dréia termina com estas palavras (a primeira fala é dela):

– Tivemos o nosso quinhão, fomos felizes, não esquecerei as nossas noites de Cabo Frio, mas tudo tem um fim e tudo tem um começo, eu encerro uma coisa e inicio outra. Apenas isso. É da vida.

– Sim. Tem razão. Estamos sempre encerrando uma fase e iniciando outra. Apesar disso, há uma continuidade em nossas vidas, uma espécie de memória física que nos dá sentido, confere?

– Você é brilhante como amante, não precisa ser brilhante como filósofo. – E para sempre: – Adeus, Luís. [...]

– [...] olhe, você disse uma coisa certa: amo Maria Clara. Acabei de compreender isso agora.

– Comparando-a comigo?

– Não: essa memória física de que falei há pouco. Maria Clara talvez seja essa memória.⁶⁹

Memória física do amor, Maria Clara ficaria em Luís por mais tempo do que Dréia. Uma e outra tendem a se transformar em mais dois fantasmas para ele, porém dois fantasmas diferentes.

68 ☞ PAZ, Octavio, *Op. cit.*, p. 189.

69 ☞ CONY, Carlos Heitor. *Antes, o Verão*. 5.^a ed. p. 146.

Voltemos ainda mais no tempo, para uma cena do romance de estréia de Cony, *O Ventre*. Quase no final, um diálogo entre o ensimesmado José Severo e seu meio-irmão, matemático e ainda mais ensimesmado, termina assim:

– Estou mudado, não?

– Tudo muda, – respondi, – É a exigência da vida, do progresso...

– Sim. O progresso... Impellem-nos para a frente, desgraçam-nos a alma, aviltam-nos o corpo – e a tudo isso chamamos ir para a frente, progresso...

Voltamos para a sala. Sentamo-nos a fumar.

– O que você fez da vida? – perguntei.

– Resolvi equações.

– Vocês, matemáticos, só se preocupam com o universo, só cogitam de universo para cima. E sabe ao menos o que é o universo?

Meu irmão pareceu divertir-se com a pergunta:

– Einstein definiu-o: $g \ i \ k = 0$. Ou mais explicitamente: $R \ i \ k = 0$, $R \ i \ k, I + i + R \ I = 0$.

Baixou os olhos e disse, com humildade:

– À falta de outra, eu aceito mesmo essa. É simples, lógica, e até certo ponto bela.

– É, – disse eu desanimado, – você tem razão. Pena que para mim tudo isso seja muito vago, uma estupidez de mau gosto...

– Mas o universo também o é.

– Eu não entendo o universo.

– Nem eu tampouco. Apenas o defino. É diferente.⁷⁰

O relativismo de Cony foi mencionado na primeira parte deste trabalho. A partir das análises apresentadas, procurou-se restringir o

70  *Idem. O Ventre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958. pp. 180-181.

âmbito desse relativismo às questões pertinentes ao estudo da obra ficcional do autor. Atente-se, por exemplo, para a base relativista da expressão “para o bem ou para o mal”. Talvez não seja despropositado, agora, falar do que é ainda mais relativo (*doce*), apesar de científico (*duro*).

A Teoria da Relatividade, demonstrada na segunda década do século XX, logo completará cem anos. É reconhecida como uma das principais idéias daquele período, ponto luminoso da inteligência humana. Einstein pensou sua teoria nos termos das ciências exatas, duras. Ao fazer análise literária, situamo-nos no terreno das ciências humanas, ou *doces*, como propõe Michel Serres. Passemos por um momento ao âmbito de outras ciências, ainda mais *doces*, apesar de embaçadas na física e na química: as ciências ditas esotéricas.

São muitos os nascidos no dia 14 de março. Pensemos em dois: o primeiro, nascido em 1879, chamou-se Albert Einstein. O segundo, que nasceu em 1926, chama-se Carlos Heitor Cony. A ser verdade o que dizem as ciências esotéricas, ou ocultas (astrologia, numerologia, tarô, alquimia), todos os nascidos nessa data têm a relatividade em seus destinos. *A Linguagem Secreta dos Aniversários*, obra que será citada em seguida, foi escrita anos depois da divulgação da Teoria da Relatividade e cita justamente Einstein para exemplificar os nascidos em 14 de março. A versão brasileira menciona também Carlos Heitor Cony.

Ainda que não se acredite nessa espécie de estudo, ou que se levante a hipótese de o conhecimento da teoria de Einstein ter influenciado sua autoria, o texto pode servir como mote para a retomada do tema do relativismo e do ceticismo em Cony. Segundo os autores, Gary Goldschneider e Joost Elffers, estas são algumas das características de quem nasce no “Dia da Relatividade”: “Estão [também] interessados na relação entre o mundo pessoal (preocupação com o aqui e o agora) e o universal (princípios imutáveis e eternos). A maioria dos nascidos

em 14 de março realmente acredita em alguns princípios absolutos, sejam eles Deus, a ciência ou a humanidade, mas pode lutar a vida toda tentando definir sua posição no mundo. [...] Reconhecem tanto a semelhança quanto a diferença de todas as coisas vivas...”⁷¹

Voltando ao diálogo entre José Severo e o irmão, em *O Ventre*: estas personagens podem ser vistas como as duas faces de uma mesma consciência. Tanto o irmão matemático quanto o protagonista, que não tem profissão definida, reconhecem que tudo passa e que as respostas às grandes questões são provisórias. Aos olhos de ambos, tanto o universo quanto sua possível explicação seriam coisas vagas, estupidez. O matemático conforma-se com a explicação científica por considerá-la “simples, lógica e até certo ponto bela”. Recordando a letra do tema de *Casablanca*: “O dia e a era em que vivemos/ geram motivos de apreensão,/ com a velocidade e as novas invenções/ e coisas como a quarta dimensão./ Ainda ficamos um pouquinho preocupados/ com a teoria do Sr. Einstein,/ então devemos descer à terra de vez em quando”.

A simplicidade, a lógica e a beleza da formulação que o matemático dizia aceitar devem-se a Einstein. Porém, apesar de confiar em definições científicas e de ser capaz de perceber beleza nas coisas complicadas – que ele considerava simples –, logo depois dessa conversa o matemático se suicidou. José Severo, ao contrário, continuou negando a importância das investigações abstratas, considerando-as de mau gosto. A última cena desse romance mostra José satisfeito com a perversidade do filho de Helena, o qual havia insistido em ganhar uns canários que viu na rua. De posse deles, destripou-os para saber de onde vinha seu lindo canto. José ralhou, mas deu-lhe vários prêmios: cinema, balas, um canivete. Ele se identificava com a insubmissão do garoto.

71  GOLDSCHNEIDER, Gary & ELFFERS, Joost. *A Linguagem Secreta dos Aniversários: Perfis de Personalidade Conforme o Dia de Nascimento*. Trad. de Marly Winckler. Rio de Janeiro: Campus, 1999. p. 798.

José se condena à revolta daqueles que gostariam que houvesse solução para a vida. Descrente de soluções ou respostas, mas carente delas, como de uma ordem perdida que não há, José Severo seguiria vivendo meio à toa. Nem ele nem o irmão atingiram o grau de aceitação da condição humana expressado no “molejo dialético” de Paulinho da Viola e Ferreira Gullar:

Hoje com meus desenganos
me ponho a pensar
que na vida paixão e razão
ambas têm seu lugar

E por isso eu lhe digo
que não é preciso
buscar solução para a vida
ela não é uma equação
não tem que ser resolvida.
A vida, portanto, meu caro,
não tem solução.⁷²

No Capítulo I, falou-se sobre a “arte de dizer não”. Quem nega, pode fazê-lo enquanto reprime o desejo de dizer sim. Para os escritores, dizer “não” pode ser uma marca de estilo, com ou sem ironia. No caso de Cony, na maioria das vezes existe ironia, seja do narrador em relação às personagens ou delas mesmas, quando o narrador lhes cede a voz em diálogos e nos longos trechos em primeira pessoa.

Para santo Agostinho – sobre quem consta que julgava a astrologia algo ridículo e quimérico – nada do que existe em torno do homem

72 ☞ VIOLA, Paulinho da & GULLAR, Ferreira. “Solução de Vida (Molejo Dialético)”. In: VIOLA, Paulinho da. *Bebadosamba*. São Paulo: BMG, 7432141789-2, 1996.

continua a ser, o próprio homem está sempre se modificando: procura-se o bebê, encontra-se já uma criança; procura-se a criança, encontra-se o adolescente e assim por diante.⁷³ Uma vez que tudo muda o tempo todo, o homem está condenado a debater-se entre a impotência para lidar com os grandes temas e a pretensão de obter todo o conhecimento (“sabe ao menos o que é o universo?”). Goethe aproveitou de maneira notável esse tema para elaborar sua interpretação da vida de certo doutor Fausto, de quem se dizia que havia vendido a alma ao diabo. Conta a lenda que Jorge (ou João) Fausto viveu entre 1480 e 1540. Teria sido astrólogo e professor, alquimista e médico. Houve muita mistificação acerca das formas e lugares pelos quais esse Fausto teria ampliado seus conhecimentos e aprendido seus truques.

Os protagonistas típicos de Cony – em *O Ventre*, José Severo – não optam pelo aprofundamento de seus conhecimentos, nem pelas altas matemáticas. Pelo contrário, eles mostram má disposição com quem nutre altos ideais. Abandonemos as cogitações sobre o que está “do universo para cima”. Como se procurou mostrar, as personagens convivem com seus fantasmas e embrulhos e não crêem em nenhum salvacionismo. Por outro lado, sentem saudades de alguma ordem talvez inexistente, talvez perdida, feita de beleza e *punti luminosi*.

Depois de *O Ventre*, Cony não insistiu com protagonistas que rejeitam a formação intelectual. Além disso, os protagonistas vivem do seu trabalho, estão integrados no sistema de produção e de consumo capitalista, independentemente de terem profissões ou habilidades que privilegiam a criação artística e a atividade intelectual: escritor (como Paulo Simões, em *Pessach: A Travessia*), pintor (como Tino, em *Matéria de Memória*), bailarina (como Betinha, em *Balé Branco*), publicitário (Au-

73  SANTO AGOSTINHO, *Enarrationes in Psalmos*, apud BOROS, Ladislav. “Les Catégories de la Temporalité chez Saint Augustin”. *Archives de Philosophie*, v. XXI, pp. 323-85, 1958.

gusto, n' *A casa do Poeta Trágico*), professor de história (Beto, em *Romance sem Palavras*). O narrador, por sua vez, está sempre atento à problemática da existência. Outra constante é a expressão da má consciência, típica do intelectual burguês.

As personagens de Cony, como o homem urbano moderno do poema de Drummond, estão “presas à sua classe e a algumas roupas”. Escreve o poeta, em “A flor e a náusea”:

Preso à minha classe e a algumas roupas,
 vou de branco pela rua cinzenta.
 Melancolias, mercadorias espreitam-me.
 Devo seguir até o enjôo?
 Posso, sem armas, revoltar-me?⁷⁴

A melancolia e a mercadoria, simultaneamente, espiam o homem contemporâneo. Retomando a citação de Michel Serres: “a história, bem sei, passa da realidade à linguagem, da coisa ao signo e da energia à informação: da solução dura à outra, chamada doce”. Em Drummond, habitante da cidade moderna, as exigências do duro e do doce surgem simultaneamente: o universo do consumo e o estado melancólico convivem. Tudo perturba e, ao mesmo tempo, desencoraja a revolta. No último verso, uma flor, feia, brota de onde nada se esperaria que brotasse: “Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.” Do duro ao doce e do doce ao duro, e de novo ao doce, ainda que feio.

Ao comentar sua própria trajetória intelectual, Jung escreveu:

O mundo no qual penetramos pelo nascimento é brutal, cruel e, ao mesmo tempo, de uma beleza divina. Achar que a vida tem ou

74 ☞ ANDRADE, Carlos Drummond de. “A Flor e a Náusea”. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 24.

não sentido é uma questão de temperamento. Se o não-sentido prevalecesse de maneira absoluta, o aspecto racional da vida desapareceria gradualmente, com a evolução. Não parece ser isso o que ocorre. Como em toda questão metafísica, as duas alternativas são provavelmente verdadeiras: a vida tem e não tem sentido, ou então possui e não possui significado. Espero ansiosamente que o sentido prevaleça e ganhe a batalha.

[...] O arquétipo do homem idoso que contemplou suficientemente a vida é eternamente verdadeiro; em todos os níveis da inteligência, esse tipo aparece e é idêntico, quer se trate de um camponês ou de um grande filósofo como Lao-Tse. Assim, a idade avançada é... uma limitação, um estreitamento. E no entanto acrescentou em mim tantas coisas: as plantas, os animais, as nuvens, o dia e a noite e o eterno no homem. Quanto mais se acentuou a incerteza em relação a mim mesmo, mais aumentou meu sentimento de parentesco com as coisas. Sim, é como se essa estranheza que há tanto tempo me separava do mundo tivesse agora se interiorizado, revelando-me uma dimensão desconhecida e inesperada de mim mesmo.⁷⁵

O “parentesco com as coisas” é uma maneira de contrabalançar a consciência da transitoriedade com a interiorização de um cessar-fogo de cada indivíduo com sua matéria de memória. Isso representaria a conquista da serenidade e da fraternidade com o *doce* e com o *duro*. Essa conquista certamente não é partilhada por muitos dos narradores e protagonistas de Carlos Heitor Cony. Por outro lado, declarações recentes do autor de *Informação ao Crucificado* dão conta de sua atual busca de um sentimento semelhante por meio do retorno à fé no deus dos

75  JUNG, Carl Gustav. *Memórias, Sonhos, Reflexões*, org. Aniela Jaffé. Trad. de Dora F. da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 310.

católicos. Caso ocorra esse movimento interior, Cony estará unindo as duas pontas da vida, tal qual o narrador machadiano. A publicação do “livro do padre” há tanto tempo acalentado poderá exteriorizar para os seus leitores essa relação. Dessa maneira, a *Messa pro Papa Marcello* concluiria a obra do ex-seminarista. Seria o momento de proclamar: *Ite, missa est*. Se a obra de Cony ainda não chegou à dimensão definitiva, este trabalho também não se pretende definitivo. Somos todos filhos do tempo.

Palavras finais

Os motivos recorrentes destacados neste trabalho dobram-se sobre eles mesmos para tematizar a temporalidade. Os quatro *leitmotive* privilegiados – *embrulho*, *fantasma*, *casa* e *cão* –, da maneira como se encaixam na obra de Carlos Heitor Cony, agregam a sua permanência e a sua frequência nas várias fases da trajetória do autor a problemática do homem no tempo.

O embrulho de *Quase Memória* é artifício narrativo, mas há outros invólucros – menos estratégicos do ponto de vista da técnica de construção ficcional – que, considerados em conjunto, remetem à idéia de adiamento dos significados no tempo e no espaço. Abertos ou fechados, eles colocam as personagens frente à frente com um passado que elas prefeririam ignorar. O bordão que afirma que só pode ser feliz quem está mal informado pode ser aproveitado no âmbito mais estrito das informações que as personagens nem precisam receber, porque já estão dentro delas. Os telefones e os invólucros que servem como meios de transporte – automóveis, aviões, navios – tornam-se supérfluos quando a informação reside no próprio sujeito, cabendo a ele estar ou

não em contato com seus ruídos. Na medida em que os dados ampliam a consciência do absurdo da existência, os desejos das personagens são colocados à prova pelo desânimo e pelo tédio.

A tensão entre alimentar os fantasmas e construir o futuro retarda alguns processos individuais e acelera outros. O vazio e o esvaziado, o perdido e o desperdiçado são eixos de sentido que reproduzem o movimento que leva do amor ao ódio, da presença à ausência, da união à solidão. Sendo assim, a memória é o eixo preferencial para a compreensão da obra de Cony, independentemente de ela ser conotada no texto de forma mais explícita, independentemente dos aspectos autobiográficos.

A abertura para o que poderia ter sido e não foi pode assumir uma dimensão artística. Na obra de Cony, a grande maioria dos observadores do passado não é formada por historiadores de fatos ou de vidas alheias. Eles mesmos atribuíram significados aos objetos que lhes despertam sentimentos ambíguos; por exemplo: o maiô azul era de Maria Clara, mas de alguma maneira pertencia a Luís. Depois de terem compartilhado a matéria, as personagens tentam se desfazer dela, como se quisessem “apressar o tempo”, adiantar a dissolução, fazer anoitecer muito cedo. As dicotomias nunca se resolvem, ainda que os epílogos apontem para o início de nova fase da vida.

A negatividade persiste, bem como o relativismo da visão de mundo. A intenção e os esforços feitos para destruir, escamotear ou dispensar a matéria são inúteis, na medida em que o passado constitui o homem. Esvaziando hipoteticamente a memória, nada restaria. Lembremos as imagens que Frei Betto empregou para falar da religiosidade e da sexualidade na ficção de Cony: a primeira seria espinho no espírito; a segunda, por sua vez, merece ritos e promessas, comunhão e dores. Além disso, toda vez que as personagens tentam manter sua religiosidade como uma rolha no fundo de uma banheira cheia d'água,

a mecânica dos corpos e a mecânica dos fluidos atuam no sentido contrário, fazendo o objeto emergir. Para resistir ao empuxo, a cortiça precisaria ser mais pesada, mais densa, mais pétrea; ela precisaria ser mais dura.

Essas imagens destacam a atenção das personagens aos rituais e promessas que os desejos do corpo lhes sugerem. Matéria e memória se conjugam para aproximar o sujeito do prazer, incluídos aí os códigos que cada um dos membros de um casal estabelece para reconhecerem, um no outro, seus anseios e limitações. Nos romances analisados, os protagonistas não têm inimigos “externos”. No máximo, por não resistirem à vida e às paixões, perceberão a mulher amada, o pai, o sogro, o irmão, o homem-embrulho como obstáculos, pedras no meio do caminho. Porém, *Cave hominem*. A memória que tenta dispensar a matéria escamoteando-a, mantendo-a debaixo do tapete, logo sentirá a tentação de fazer o movimento contrário: procurar as chaves no bolso de um antigo paletó, dedicar-se a um embrulho empoeirado.

Os suicidas da ficção de Cony – o irmão matemático, de *O Ventre*, e Otávio, d’*A Casa do Poeta Trágico* – são caracterizados como herdeiros da angústia humana e deserdados dos truques de sobrevivência. Por outro lado, na ficção, como na vida, os suicidas são minoria: o típico protagonista de Cony persiste em seu percurso, trafegando entre ruínas e escombros.

Augusto Richet conclui que tem apenas um fósforo para riscar, sabe que não pode “desperdiçar fogo”. O “homem terminal” é aquele cuja matéria já mergulhou e voltou à tona muitas vezes. Ele já viveu – para empregar expressão freqüente do cronista – muitos dias de ovelha e um ou outro dia de leão, muitos dias e noites de tédio e alguns de festa junina, balões soltos no espaço desafiando a lei da gravidade, compondo um cenário de sonho, de *punti luminosi*. A desproporção en-

tre a quantidade de dias bons e dias difíceis pesa sobre essas personagens, acovardadas.

Não se está falando agora de memória histórica, mas sim de memória pessoal, intransferível, com lastro no corpo humano. A tensão que une e afasta matéria e memória denota o perdido e o desperdiçado, o vazio e o esvaziado, a saudade e a melancolia. A representação às vezes é feita com humor e, sempre, com ironia. Em tom de blague, Cony declarou em 1964 que, se o mundo tivesse sido feito por ele, a matéria ou a memória não existiriam. Com essa afirmação paradoxal, ele iniciou a resposta à seguinte pergunta do entrevistador: “O que o ser humano deve ter como matéria de memória?”

Ao complementar seu raciocínio, porém, Cony abandona a blague: “a matéria é vil (no que estou de acordo com os santos e os doutores da Igreja). Quanto à memória, basta a consideração de que é através dela que nos reconhecemos nus e maus. Sem falar na consciência anterior que nos oprime: a memória de um paraíso perdido que nos dá a todos uma nostalgia de exilados, de expulsos de um reino”.¹ A nostalgia da ordem que não há, explicitada nessas palavras do autor, dimensiona a tensão entre matéria e memória.

Dentre os quatro *leitmotive* destacados neste trabalho, apenas o “fantasma” (“simulacro”, “aparição”) significa diretamente a dualidade que distingue o concreto e o abstrato, o presente e o passado, matéria e ausência de matéria. “Embrulho” e “casa” são mais concretos. Porém, eles existem para serem invólucros, matéria que recobre matéria, e podem estar ocupados ou cheios, vazios ou esvaziados. Roland Barthes escreveu que “o pacote é um pensamento”. Gaston Bachelard, n’*A Poética do Espaço*, pergunta: “Quem não tem na memó-

1  Sem autoria. “Tudo Isto É Carlos Heitor Cony”. *A Gazeta*, São Paulo, 12 jun. 1964.

ria um gabinete de Barba-Azul que não tivesse necessidade de abrir, de entreabrir?”² A lembrança do Barba-Azul remete à importância do ocaso do amor na obra de Cony. As proibições e interdições existem para serem descumpridas, depois há que pagar o “exato preço”: a dissolução às vezes precoce.

Nessa obra que gira em torno dos mesmos temas, desde o início o narrador, habilidoso, pinta cenários variados, ambientes muito diferentes entre si. Busque-se a descrição de um aparelho de tortura ou da formação de um corpo de baile e se encontrará detalhamento. Procure-se a representação de um circo pobre do interior do Brasil ou de um luxuoso navio italiano, navegando em mares do Primeiro Mundo, ambos serão localizados. Também aparecem a descrição de um insólito abrigo de mendigos (em *Pilatos*) e o esmiuçar da técnica de construção de balões. No trato dos mais diversos assuntos se pode identificar o “pintor” dedicado às palavras que ilustram precisamente os espaços e os objetos, ou que dão conta das sensações: cheiros, sabores, trilhas sonoras, as visões que fascinam, as reações da pele tateando folhas de papel.

Estão no texto de Cony a Rua Lins de Vasconcelos de sua infância, seus quintais com um harém de bananeiras dóceis ao calor e ao sêmen produzidos pelos hormônios dos meninos. Estão ali o seminário, suas interdições, as disputas intelectuais e as alegres partidas de futebol na fazenda. Há também ventos e espaços que protegem: casas, caixas, embrulhos abertos ou fechados. Há cães que protegem alguma coisa ou coisa nenhuma. De toda maneira cumprem sua função simbólica, aludindo à fidelidade e à morte. Há matéria e há memória, e elas se reúnem em romances representativos de um período histórico ainda em curso, que continua a exigir dos homens o percolar cuidadoso entre os sinais de amor e de perigo, entre as mercadorias (*duras*) e as melancolias (*doces*).

2  BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. (Os Pensadores). p. 255.

Entrevista com Carlos Heitor Cony

☞ ENTREVISTA REALIZADA EM 11 DE ABRIL DE 2000, NA SALA DE TRABALHO DE CARLOS HEITOR CONY (SALA JUSCELINO KUBITSCHK DE OLIVEIRA), NO EDIFÍCIO-SEDE DA MANCHETE/ BLOCH EDITORES – RUA DO RUSSEL, FLAMENGO, RIO DE JANEIRO.

Em abril de 2000, entrevistei Carlos Heitor Cony em seu local de trabalho, no edifício-sede da Manchete/Bloch Editores. Ao contrário de outras salas do mesmo andar daquele prédio, aquela não tinha uma vista deslumbrante para o mar. Do outro lado do corredor, outra sala, de frente para a baía da Guanabara, mantinha em sua disposição original os móveis e objetos de decoração do último escritório de Juscelino Kubitschek, falecido quase 25 anos antes. Essa sala, trancada a chave e muito escura, foi aberta para que eu pudesse visitá-la. Parecia, em tudo, um museu. O escritório do outro lado do corredor, onde foi gravada esta entrevista, menor e mais iluminado, estava em plena atividade. Naquele lugar, JK e Cony redigiram as memórias do primeiro.

Naquela terça-feira ensolarada, entretanto, a memória que me interessava não era a do ex-presidente da República. A entrevista, por sua vez, não versaria sobre as propriedades das empresas de Adolpho Bloch.

O texto abaixo é o resultado de quase seis horas de gravação e tem como tema central a criação literária. Iniciando a segunda metade da entrevista – *nel mezzo del cammin* –, e citando a trama de *Antes, o Verão*, solicitei que Cony abordasse o tema da dissolução e da corrosão nas relações amorosas. Sua fala começou com uma hipótese que se tornaria realidade poucos meses depois: “Se eu for fazer uma mudança daqui vai sair tanta coisa...”

A hipótese não era fruto de presságio ou adivinhação, afinal o grupo Bloch já havia pedido concordata e aguardava-se uma decisão judicial a respeito do destino daquele imponente edifício, tradicional na paisagem carioca. No início de agosto do mesmo ano de 2000, a justiça determinou que o edifício da Rua do Russel fosse lacrado. A figura jurídica – “lacrar o imóvel” – é eloqüente. Lacrar um envelope, vá lá; lacrar um embrulho... mas lacrar um edifício inteiro? Antes disso, Cony mudou seu escritório para um edifício do Largo do Machado, conforme relatou em crônica da *Folha de S. Paulo*. Naquele momento, porém, estabelecendo analogia entre um fim de caso e uma mudança de endereço, e tendo em mente um romance que escrevera nos anos 60, suponho que Cony não pensasse em nada de muito concreto.

Ele discorria, isto sim, sobre a impossibilidade de se ter uma visão ampla de alguma situação em que se esteja emocionalmente envolvido: “Se eu for fazer uma mudança daqui vai sair tanta coisa, coisas disparatadas, coisas que eu já não sei mais, fotografias, textos, vídeos, desordenadamente, aqueles pontos luminosos ou não-luminosos, sem nenhuma relação entre eles, sem nada a interligá-los, aquilo forma um universo caótico e aí você começa a sentir a grandeza do que tinha. E

procura reconstituir: mas como é que as coisas funcionavam todas juntas? Às vezes você não consegue, não tem uma fotografia – nem uma fotografia real, nem uma fotografia mental – com que você possa relacionar aqueles objetos. Mas você sabe que todos eles pertenceram àquela casa, àquela sala.”

Imagino por um momento a mudança real, com a retirada dos objetos que nos rodeavam. Talvez tenha acontecido algo semelhante à aposentadoria do *Eugenio C*, referida no capítulo 3 deste trabalho: “Funcionários tiravam aparelhos eletrônicos de bordo, esvaziando suas entranhas. Moças e rapazes da tripulação desciam de suas escadas, chorando. Imenso em sua brancura, o gigante se preparava para o funeral dos navios...” Tudo isso fica no plano da suposição. Na realidade, a praia do Flamengo estava pertinho, mas não estávamos num navio, não havia vista para o mar e ainda era abril.

Recordo alguns objetos do escritório: o enorme cartaz de divulgação do lançamento de um livro em Curitiba, pendurado num canto; pilhas e mais pilhas de livros e papéis; fotos de uma viagem recente à Europa guardadas numa gaveta de fácil acesso, que Cony fez questão de me mostrar; o “chapéu de padre” que ele usara no Seminário, para o qual apontou enquanto falava de sua paixão por Roma. A memória que alimentou aquele depoimento esprou-se por diferentes espaços, uns literários, outros bem reais.

Das dez da manhã até uma hora da tarde, o gravador permaneceu ligado. Na seqüência, houve uma interrupção, com o entrevistado convidando a entrevistadora para um almoço rápido. Onde? No “Hotel Novo Mundo, aqui ao lado, no Flamengo”, como diz o narrador de *Quase Memória*. O tradicional hotel carioca fica mesmo numa esquina a duas quadras de onde estávamos. Caminhamos até lá e subimos ao restaurante do hotel pelo elevador. Na volta, o elevador foi dispensado – compreendi depois – para que reproduzíssemos o percurso do

narrador do quase-romance, descendo “a escada em curva que leva do restaurante ao hall da recepção”.

Nesse início de tarde – por coincidência era outra terça-feira, assim como o 28 de novembro de 1995 de *Quase Memória* –, para minha sorte, Cony não recebeu nenhum embrulho ao passar por ali e a entrevista pôde continuar. No meio da tarde, Cony decidiu visitar um irmão que acabara de passar por uma cirurgia. A entrevista continuou, agora no automóvel dirigido por seu motorista particular rumo à Tijuca. O trajeto me pareceu um pouco complicado, talvez por minha falta de conhecimento da geografia carioca: passamos pelo prédio da Polícia do Exército, onde Cony esteve preso e seguimos em direção ao Maracanã. A partir dali, o Rio de Janeiro tornou-se mais importante e desliguei o gravador. Fomos parar no Rio Comprido, no Seminário de São José. Cony falava, emocionado, da beleza daquele prédio barroco, e desceu do carro para apontar precisamente a janela da sala em que ficou lacrada, com um abraço, sua decisão de não ser padre. Em *Informação ao Crucificado* João Falcão narra assim a cena de sua reunião com o padre Reitor:

Encostou-se na poltrona, cansado, também, de lutar por mim. Olhou o teto:

– Você está falando em nome do nosso pacto?

– Sim, em nome do nosso pacto. Do meu pacto.

Não discutiríamos mais. Guardamos juntos um silêncio esmagado.

Súbito, quase ao mesmo tempo, nos abraçamos. Pai e filho – parecia – o filho que parte em busca da estrada larga, desconhecida; pai que fica a guardar ovelhas para o banquete da possível volta. João Falcão não retornou, mas Cony estava ali.

Já eram mais de quatro horas da tarde, mas lembro que, depois de alguns poucos momentos em silêncio, ele recomeçou a falar, entusias-

mado. Contou histórias de família, algumas muito divertidas, envolvendo dois Heitores: um, Carlos Heitor, torcedor do Fluminense; o outro, José Heitor, fanático pelo Flamengo. Voltemos ao Flamengo e à manhã daquele mesmo dia:

Raquel Illescas Bueno – Não entrarei diretamente no tema de minha tese de doutorado. Antes, pergunto sobre *Messa pro Papa Marcello*, que está saindo agora...

Carlos Heitor Cony – Saindo agora não, estou escrevendo ainda.

RIB – Já era essa a história que o editor pedia ao personagem Paulo Simões em *Pessach, A Travessia* (1967), dizendo “E aquela história do padre?”

CHC – Mais ou menos. Na altura do meu segundo ou terceiro livro, anunciei um livro que se chamaria *A Paixão segundo Mateus*. Chegou a ser anunciado em notinhas literárias e também num livro. Eu tinha a história do padre Mateus, que teria perdido a fé e era epilético. Era uma história complicada, tinha três partes. A primeira chegou a ser escrita, chamada “O Circunciso”. Depois eu retalhei em vários pedaços. Infelizmente. Um dia, a Clarice Lispector me convidou para ir à casa de uma amiga, a embaixadora Maria Martins, que queria me conhecer. Dei carona à Clarice e, no caminho, ela me perguntou o que eu estava escrevendo. Falei: “estou escrevendo *A Paixão segundo Mateus*”. A Clarice disse: “também estou escrevendo um livro, mas não tem título”. Deixei ela em casa e dias depois foi anunciado que ela ia escrever um livro chamado *A Paixão segundo GH*. Escrevi uma crônica no *Correio da Manhã* sobre isso, em 64. O livro dela nem tinha saído ainda. Até certo ponto, ela me tirou o título. Agora, o título também não era só meu. Está nos Evangelhos: “Paixão segundo Marcos”, “Paixão segundo João”. Todos os quatro evangelistas têm uma parte

chamada paixão. Johan Sebastian Bach escreveu pelo menos duas paixões: “A Paixão segundo Mateus” e “A Paixão segundo Lucas”. Não é, realmente, um título original. Mas, de qualquer maneira, ela me esvaziou, me broxou um pouco em relação ao título, que tinha muito a ver com o tipo de livro que eu ia fazer. Escrevi uma crônica dizendo assim: “Ah, Clarice, você me roubou o título, mas não tem problema, estou satisfeito porque é uma obra-prima.” Eu gostava muito da Clarice, não só como pessoa, sobretudo como escritora. Mas não esqueci o livro. Nessa mesma época, em abril, maio de 64, eu estava em evidência por causa da Revolução e a Maria Martins queria me conhecer. Chegou mais ou menos em junho, o Ênio Silveira, que era o meu editor, já tinha publicado *Os Sete Pecados Capitais*, ia publicar *Os Dez Mandamentos* e fez uma seleção de autores, basicamente os mesmos de *Os Sete Pecados Capitais*, mas acrescentou alguns, inclusive Jorge Amado. Todos escolheram os mandamentos, e sobrou o mais difícil para mim: “amar a Deus sobre todas as coisas”. Eu já estava numa vida complicada, sendo processado pelo Costa e Silva, mas ganhei um dinheirinho extra com os meus livros e fui para Campos do Jordão com a família toda, mulher, filhas, sobrinhas, aluguei um chalé perto do Hotel Toriba, fiquei uns dez dias lá e escrevi o meu conto, chamado “Sobre Todas as Coisas”. Sinceramente, tirante *Pilatos*, foi a melhor coisa que escrevi. É a história do padre Mateus e do padre Lucas. Está em *Os Dez Mandamentos* e num volume de contos chamado *Babilônia! Babilônia!* Até certo ponto, *A Paixão segundo Mateus* está nesse conto. É a história de um padre doente, epilético, moço, que passa a vida toda – civil e religiosa – sem saber o que é amar a Deus sobre todas as coisas. Nessa primeira parte, que ficou reduzida a esse conto, o personagem principal é o padre Lucas. Eu já tinha feito uma abertura geral para o livro e o final já estava pronto. Foi a primeira vez que eu fiz o final antes. Passou o tempo, ficou na gaveta.

Em 75, 72, 74, por aí assim, a livraria Francisco Alves fez uma coletânea, tinha muita gente – Clarice Lispector, trinta ou quarenta contistas. Mandei justamente essa parte final do que seria *A Paixão segundo Mateus*. Publiquei a introdução, que é um diálogo meio maluco, e essa parte final. De maneira que de *A Paixão segundo Mateus* eu já retalhei três coisas. “Por Vós e por Muitos” é a parte final, é o padre Mateus saindo do hospital da prisão, porque ele tinha matado uma moça. Está sozinho, mendigo, tem um temporal na cidade, ele anda pela rua, entra na igreja onde foi batizado. Ela está toda iluminada, vazia. Ele entra, o padre de repente aparece e manda ele para fora. Mas lá na pia batismal tem um vitral que diz “Nessa pia batismal foi batizado o inocente Mateus”. Tinha sido ele. Trinta anos antes, o seu pai tinha dado o vitral para a igreja, que estava em construção. Ele foi o primeiro menino a ser batizado ali e agora tinha sido padre, tinha matado uma moça, estava preso no hospital psiquiátrico. Ele tenta explicar, mas o padre não reconhece que ele é um ex-padre. Ele vai para a porta, o padre fecha a igreja, começa a apagar a luz, ele senta no meio-fio e vê um carro. Outro qualquer botava o padre se atirando debaixo das rodas do carro, que nem a Ana Karênina, mas ele não, fica ali, não está chorando, está só sentado no meio-fio porque não tem para onde ir. A igreja fechada atrás, as luzes se apagando, o carro passa, a roda passa numa poça d’água e joga a lama. A lama em cima dele é o final do livro.

RIB – Tudo isso já está escrito?

CHC – Está escrito. Tenho o início, tenho um meio, e tenho já esse fim. Se eu juntasse os pedaços todos, eu faria *A Paixão segundo Mateus*. Eu estou muito possuído agora por essa questão. Quando fiz *Informação ao Crucificado*, não tinha idéia de fazer *A Paixão segundo Mateus*. Em *Informação ao Crucificado* é um menino de 18 para 19 anos para quem

Deus acaba. Ou seja, o problema religioso fica em suspenso, acaba. Eu vou reatar, no *Messa pro Papa Marcello*, esse mesmo personagem, quarenta anos depois.

RIB – Com o nome João Falcão?

CHC – É o mesmo personagem.

RIB – Agora tem um João Falcão na mídia.

CHC – Sim, mas é o nome dele, quando eu fiz não tinha nenhum João Falcão. Mas talvez eu mude. O Fellini fez uma obra cíclica. Fez “Os Boas-Vidas”, o personagem se chama Moraldo, e no “La Dolce Vita” – um jornalista que sai da província e vai para Roma – já vira Marcello, depois vira Guido, em “Oito e Meio”. Mas é o mesmo personagem, é o próprio Fellini. Ele deu três nomes diferentes, vivendo três episódios: na província, em Roma e já famoso cineasta.

RIB – Não tem nenhum personagem Marcello?

CHC – Não, Marcello é pelo nome da música do Palestrina. Ele foi um papa por 22 dias.

RIB – Um João Paulo I das antigas?

CHC – Exatamente. Morreu em circunstâncias misteriosas, porque a Igreja estava muito atacada, muita corrupção, e elegeram um santo, que ficou 22 dias, depois morreu e foi canonizado. O Palestrina escreveu uma missa dedicada a ele, e nela criou a polifonia. A música, até Palestrina, era bidimensional, só tinha a harmonia e a melodia, não tinha contraponto, não tinha a terceira dimensão. É preciso ver que na pintura também não tinha a terceira dimensão. A pintura era bidimensional, era que nem a pintura bizantina, que nem a pintura oriental, dos japoneses: tinha altura e largura, não tinha profundidade. Foi na

Renascença, com Giotto e Leonardo da Vinci, que fizeram a perspectiva, fizeram fundo, as pinturas passaram a ter a noção de terceira dimensão. Historicamente, a missa de Palestrina é o início da música moderna. Depois, evidentemente, veio a música dodecafônica, mas isso já é muito depois. Eu acho que essa mistura toda tem a ver. Agora, não vou repetir, evidentemente, os mesmos lances d’*A Paixão segundo Mateus*. Bem ou mal, o *Paixão segundo Mateus* está escrito – não como eu queria, mas como foi possível devido às circunstâncias da minha vida, da minha situação pessoal. Ficou um livro mutilado, cheio de partes inconclusas. Eu poderia até juntar tudo, armar o quebra-cabeças, fazendo determinados enxertos. Mas preferi partir pra outra, pegar aquele menino... Porque aí tem muito mais de autobiográfico. *A Paixão segundo Mateus* não tem nada de autobiográfico. Talvez tenha sido o romance mais ficcional da minha vida.

RIB – Só a inspiração dos padres do seminário?

CHC – É, exatamente isso, a vivência que eu tenho do meio religioso. Agora, o outro não, o outro é muito autobiográfico. Tanto o *Informação ao Crucificado* quanto o *Messa pro Papa Marcello*. Seria a reavaliação final de um homem na sua fase terminal. Ele faz uma visita aos valores antigos para ver se tira alguma conclusão. Mas o que me chateia nesse livro é que, para acabar de escrevê-lo, eu tenho que chegar a algumas conclusões a que ainda não cheguei.

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*.

RIB – Não tinha nada a ver com uma reportagem da *Manchete*, de um padre que teria atacado uma moça, um caso policial que você cobriu nos anos 70?

CHC – Ah, sei. Não tem nada a ver. É bem anterior.

RIB – Sobre o nome *Cony*. Andei procurando e não encontro nada, a não ser uma página de um estudante americano chamado *Cony*. Qual a etimologia?

CHC – É difícil. Uma pessoa que trabalhava na *Manchete* uma vez foi a Hong Kong e mandou para mim uma fotografia de rua e tinha lá – *Cony*, “Samuel Cony – Sapataria”. *Cony* com *c, o, n, y*. Tem um ramal de *Conys*, no Sul, que devem ser parentes afastados. No *Quase Memória*, dou umas indicações. Meu pai achava que tinha a ver com *Coty*, que é um perfumista, e seria uma corruptela de *Coben*, nome judeu. *Coben* virou *Cobyn*, depois caiu o *h*. Era muito comum os judeus, quando emigravam, mudarem uma desinência. Então, o *Coyn* virou *Cony*. Há *Conys* em Saint-Malo, terra do René Duguay-Trouin, que foi um corsário que esteve aqui no Rio de Janeiro. O Antonio Torres está fazendo um estudo sobre o René Duguay-Trouin. Ele seqüestrou o Rio: evitou as fortalezas, desembarcou na barra da Tijuca, veio por terra e aprisionou a cidade. Só saiu depois de levar seiscentos bois, não sei quantos milhões, as mulheres e tal... Tem uma estátua para ele em Saint-Malo. Há *Conys* lá. Há uma divergência muito grande se o *Cony* é originário de Saint-Malo, mas isso não exclui a hipótese de uma origem semítica. Meu pai, por exemplo, se fosse um pouco mais alto, viveria perfeitamente no Marrocos. Quando fui ao Marrocos, fiquei impressionado. O que eu vi de meu pai passando por ali! A mesma cara, os mesmos jeitos, o mesmo bigode ralo, o olhar, as mesmas mãos, a mesma testa. Amigos meus, judeus, garantem que eu sou Cohen, que havia Cohens que foram depois pro Marrocos, acusados. Diziam que

os judeus faziam bruxarias, cabalas. Provavelmente, um deles emigrou para a França para Saint-Malo. Uns dizem que para Marseille, outros para Saint-Malo. A minha mulher é judia asquenazim, da Europa Central, loira, de olhos verdes. Você vê que os judeus são bem separados: tem um tipo moreno, de cabelos pretos, o sefardim, que é quase o biótipo do Oriente Médio, e há os louros. Eu passo perfeitamente por judeu ou por árabe quando vou lá. De modo que meu nome é mais ou menos esse mistério. Eu nunca pesquisei seriamente. Se for uma herança semítica – semítica é, ou árabe ou judia – bota aí umas cinquenta gerações.

RIB – No Brasil, os Conys não são de religião judaica?

CHC – Não temos nenhuma preocupação de ordem... Toda a nossa família é de formação católica.

RIB – Nessa medida, o Paulo Simões não é autobiográfico.

CHC – Não, mas nessa época, quando escrevi o *Travessia*, já tinha essa suspeita. Quem me botou essa suspeita a primeira vez foi uma amiga, bailarina do Teatro Municipal, Berta Rosanova, que era judia e tinha o nome Berta Rosemblat. No meio do balé era melhor Rosanova, porque parece russo.

RIB – No *Balé Branco* tem bastante dessa história.

CHC – Essa Rosanova disse: “Você já pensou no seu nome?” Até então eu nunca tinha pensado. Ela disse: “Esse Cony, com y, é de origem judia.” A partir daí, fiquei imaginando isso e achei, então, que o judeu assimilado – eu já conhecia alguns – tinha alguma coisa a ver. O resto é ficção. Descobriram também que Simões seria anagrama de Moisés. Foi sem querer. Uma ensaísta americana chamada Daphne Patae tem um artigo grande sobre *Travessia*. Ela é brasilianista em uma universidade

americana. Foi ela quem levantou pela primeira vez a hipótese do Simões/Moisés como anagrama. A história da *Travessia* nasceu quando eu não tinha contato nenhum com o povo judaico, conhecia somente um judeu, que era amigo do meu pai e vendia rádio, chamado Davi Davidson. Não foi uma relação muito boa. Posteriormente, conheci vários judeus. Vim para a Manchete, conheci o Adolpho Bloch, conheci uns duzentos judeus, acabei, inclusive, me casando com uma judia. Hoje, estou muito por dentro do judaísmo, já fui a Israel três vezes. Mas, antes disso, já tinha uma atração muito grande pelo judaísmo, vinda do meu cristianismo. Nunca entendi algumas coisas. Isso, num contexto em que a Igreja era muito severa com os judeus. Havia uma oração que a gente rezava no seminário para a conversão dos “pérfidos judeus”. Foi João XXIII quem tirou isso, quando eu já estava fora do seminário. Durante muitos anos eu rezava essa oração para a conversão dos “pérfidos judeus”, mas já era contra. Um dos pontos que eu não aceitava da minha educação era aquele repúdio ao judaísmo.

RIB – Jesus, o rei dos judeus...

CHC – E um judeu típico! Jesus foi judeu daqui até a unha do pé. Apenas, ele deu um desfoque: em vez de chamar *Senhor/Adonai*... Porque os judeus nem sequer dizem o nome de Deus, têm aquele pavor de um povo primitivo. *Javé* é um anagrama, no fundo é o inominável. Tem judeus muito religiosos que não dizem o nome de Deus, é tão sagrado que não se pode pronunciar. Esse *Senhor* apavorante, Jesus chamou de *Pai*. Mas no fundo é mais ou menos a mesma coisa. De qualquer maneira, quando eu fiz o livro, estava realmente interessado em fazer uma paráfrase do *Êxodo*. Ou seja, um homem que não era judeu, era um egípcio, lidera um povo, liberta esse povo da escravidão. Aí foi mais ou menos a porta. Além, evidentemente, das citações pontuais da época da guerrilha e tudo o mais.

RIB – Eu não sei se volto ao tema da religiosidade...

CHC – Eu estou muito tomado por isso!

RIB – Sim, mas tem algumas coisas que me interessam nessa história. Talvez chegar no “fim de caso”. Além do *Fim de Caso*, de Graham Greene, tem *Romance sem Palavras*, que tem o Jorge Marcos.

CHC – Por que você está citando o *Fim de Caso*?

RIB – Tanto pelo livro, como pelo filme recente.

CHC – *Fim de Caso* me impressionou muito. Quando eu botei o *Fim de Caso*, há dois anos atrás, entre os livros mais importantes do século naquela lista da *Folha*, o pessoal estranhou, mas eu botei porque gostei muito. Eu não vi o filme, mas reli o livro agora. Não é o ficcionista perfeito, mas a história em si é muito importante.

RIB – Você termina a crônica a respeito dizendo que provavelmente não vai gostar do filme.

CHC – É. Não vou ver o filme e não vou gostar.

RIB – O filme altera um pouco a parte final do romance. Não chega a ser um final feliz, mas altera.

CHC – Esse é que é o mal. O romance tem inclusive uma... Aliás, Graham Greene tem outro livro de fundo religioso, *O Poder e a Glória*, que é a história de um padre na revolução, padre sem fé, que se aproxima um pouco do meu padre Mateus. É na Revolução Mexicana, em que a Igreja estava proibida de atuar, havia um anticlericalismo muito grande, e esse padre continua sendo padre, embora não acreditando. Terminou sendo mártir, morreu levando a hóstia para uma pessoa doente, sabendo que ia morrer, e ele não acreditava naquilo. Esse tema é muito bom.

RIB – Você escreveu que *Fim de Caso* teria influenciado na escrita de alguma história sua. Seria o *Romance sem Palavras*?

CHC – Não, é o *Paixão segundo Mateus*. No caso do padre Jorge, do *Romance sem Palavras*, foi o seguinte: eu já estava escrevendo o *Romance sem Palavras*, está no computador, eu já tinha escrito umas cem páginas do *Messa pro Papa Marcello*. Quando voltei das férias, em novembro de 98, era fim de ano, Natal, tudo isso, eu parei de escrever. Nesse meio tempo, o Luís Schwarcz, da Companhia das Letras, ligou dizendo: “Cony, vamos ter uma Bienal no Rio, eu tenho que levar alguma coisa de bom.” Ele estava sem nada para apresentar, apenas a continuação do diário do Saramago. Era a única novidade, que na realidade não era muita novidade. Ele queria lançar um autor brasileiro e que fosse uma coisa nova. Eu disse: não vou parar de fazer o *Messa pro Papa Marcello* de jeito nenhum! Já estraguei o *Paixão segundo Mateus*, retalhando, e não vou fazer isso outra vez, mas vou pensar. No dia seguinte, eu liguei: olha, eu vou te dar o livro até o Natal. E mais ou menos em 11 dias eu fiz o *Romance sem Palavras*. Mais uma vez eu furei *Paixão segundo Mateus*, porque o Jorge Marcos é tipicamente um personagem chupado do *Papa Marcello*. Eu tentei não fazer, mas, na medida em que ele volta para a religião, em que ele reassume o sacerdócio depois de tudo o que passou – ambiente político, casamento, dinheiro –, eu furei um pouco a densidade que eu pretendia dar ao *Messa pro Papa Marcello*. E eu não sei agora como fazer. Estou com dois escombros: o *Mateus*, que foi também deturpado, foi vendido em retalhos pelo mercado, e... No caso do *Mateus*, para me absolver, talvez, eu tenho o fato de a Clarice ter chupado. Ela falou, “esse título é muito bom, eu vou te...” Aquilo lá me broxou muito na época. No caso do *Marcello*, do *Papa Marcello* – o personagem não vai se chamar papa Marcello, a missa é que se chama “Missa pro Papa Marcello” – segui a construção da missa. Eu sempre quis fazer um livro que tivesse essa parte, e o *Papa Marcello* tem. Hoje é

diferente, mas antigamente a missa tinha cinco partes fixas. Quando os compositores faziam missa, musicavam essas cinco partes. Fizeram isso Beethoven, Mozart, Schubert, Händel, Villa-Lobos, Pe. José Maurício, Puccini, Verdi, Rossini. As partes fixas da missa são o *kyrie eleison*, o *gloria*, o *credo*, o *benedictus* e o *agnus Dei*. Nas missas fúnebres, não tem o *gloria*, passa do *kyrie* para o *credo*. O livro ia obedecer às cinco partes. Estava tudo certinho, então eu dei o nome. Mas o personagem ia se chamar João Falcão, evidentemente, não Jorge Marcos, e ia ter uma vida um pouco parecida com a de Jorge Marcos. Somando o Jorge Marcos com o padre Mateus dos meus contos, sobretudo do...

RIB – “Sobre Todas as Coisas”?

CHC – “Sobre Todas as Coisas”. Você tem a... Estou dizendo de uma forma um pouco confusa. Talvez até seja um castigo, eu acho até que é uma maldição.

RIB – De quem?

CHC – Uma maldição de eu não chegar nunca aonde quero. De ficar sempre na beira, morrer na praia.

RIB – É uma auto-maldição?

CHC – Saber que não vou chegar. Interessante que nesse conto, “Sobre Todas as Coisas”, o padre Mateus é um personagem secundário, ele não aparece quase. O personagem principal é o padre Lucas. Os personagens principais têm dois nomes bíblicos: Samuel, Ismael. O padre Lucas é um personagem muito grande, e não deixa de ser um ponto de partida, muito tênue, para o *Quase Memória*.

RIB – Você já falou em várias entrevistas que, ao delinear o protagonista de *Quase Memória*, estava dividido entre a figura do seu pai e a figura daquele padre...

CHC – Sim. Esse padre Lucas é tipicamente o padre Cipriano. É um personagem muito forte. Pouco antes de morrer, o Ênio Silveira falou desse conto. Ele tinha lido o *Quase Memória*. Tinha ficado chateado comigo porque o livro saiu pela Companhia das Letras e não pela Civilização Brasileira. Na época ele era empregado da companhia da qual havia sido dono. Depois ele leu, gostou muito mas disse: “Não é o teu melhor livro, não. O *Ventre* é melhor do que o *Quase Memória*. Agora, a melhor coisa que você escreveu foi ‘Sobre Todas as Coisas’”. Do *Pilatos* ele não gostou. Publicou contra a vontade, muito pressionado pelo Partido Comunista. Ele era do Partido. Tanto por *Travessia* quanto por *Pilatos*, que foram livros quase seguidos, ele foi muito criticado. Aí entra um outro lado meu.

RIB – São muito distantes a questão religiosa e a questão política?

CHC – Eu nunca tive questão política. A questão política, para mim, é um desdobramento de uma questão existencial. Eu nunca dei muita bola para o lado político, apenas meu contexto é político, eu vivo numa sociedade, a política é importante, afinal de contas ela dá as principais regras da convivência social. Eu sou obrigado, então, a ser um escravo da política. Mas eu não gosto da política. Ela é, digamos assim, um subproduto do meu problema existencial. Eu nunca perdi um minuto do meu dia, do meu tempo, da minha reflexão pensando em problemas políticos. Problema social, sim. Problema existencial, sim. Mas problema político, não.

RIB – E o romance que é citado em mais de uma crônica, que estaria perdido e que a filha de uma pessoa chamada Martha lhe entrega, existe isso ou é tudo ficção? Existem essas mulheres?

CHC – Não chega a existir propriamente. Eu não dou muita importância à crônica. Faço a crônica como um subproduto. Romance, não. Romance eu encaro seriamente, mas a crônica, não. Tem um fiapoquinho de verdade, porque eu tive um relacionamento com uma mulher um determinado tempo e ela sabia, eu falava muito com ela. Ela era filha de um escritor famoso. Eu gostava dela, ela gostava de mim. Ela me acompanhou durante um período difícil da minha vida, de decepções políticas. Ela sabia desse meu projeto, que já era antigo, sabia dessa minha ida à Maria Martins com a Clarice Lispector. Se não me engano, eu deixei com ela os apontamentos, nos anos 60. Perdi alguns, mas outro dia achei alguns. Volta e meia eu tomava nota de coisas, tanto que eu fiz a parte final do livro. O livro não foi feito e o final já estava feito todo ele.

RIB – Do próprio *Paixão segundo Mateus*?

CHC – *Paixão segundo Mateus*. E eu deixei com ela alguns originais. Se não me engano, ela tem um original, à mão ainda, d’*O Ventre*. E deixei com ela esses apontamentos. Depois eu inventei essa história. Mas é um livro que eu queria voltar a escrever e não voltei. É isso.

RIB – Sempre que tem um livro misterioso, é sempre o mesmo livro.

CHC – É. No fundo é o embrulho, como você já citou. No fundo é o embrulho que me persegue. Eu sempre tenho medo de, de repente, aparecer um embrulho e eu ter que desvendar, ter uma mensagem que eu não entendo qual é e está tudo ali e eu não sabia.

RIB – Recentemente, não é só pela Companhia das Letras que você tem publicado.

CHC – Ficção, só pela Companhia. Não tem contrato de exclusividade. O Luís Schwarcz lançou *Quase Memória*, comprou todos os meus livros da Civilização, toda a minha ficção, comprou oito livros.

RIB – Inclusive *Balé Branco*?

CHC – Sim.

RIB – Vai ser reeditado?

CHC – Vai ser reeditado brevemente. Agora eu vou reeditar o *Pilatos*. Vou reeditar *A Verdade de Cada Dia*, *Balé Branco* e *Tijolo de Segurança*. As crônicas eu dei uma parte para a Record e outra para a Objetiva. Não dou muita importância à crônica. A Civilização tem *copyright* de livros meus, ficou com o livro do Chaplin e livros de crônicas antigos: *Da Arte de Falar mal* e *Posto Seis*, dois livros de crônicas que eu fiz no *Correio da Manhã*. Eu não pretendo reeditar.

RIB – E a *Ediouro*?

CHC – Estou preparando um original para a *Ediouro*, o *Marco Polo*.

RIB – Além de adaptações, você trabalhou com televisão também.

CHC – Se eu ganhava trezentos reais, trezentos mil cruzeiros no *Correio da Manhã*, eu fui ganhar na televisão três vezes mais. A novela foi ao ar e na altura de 17, 18 capítulos a Secretaria de Segurança mandou tirar. O Walter Clark conta isso em *Campeões de Audiência*. Ele foi chamado à Secretaria de Segurança: “Ou você tira o Cony, ou nós vamos tirar a TV Rio do ar.” Ele me explicou a situação e eu tive que sair da novela, que foi terminada pelo Oduvaldo Vianna.

RIB – Qual era a novela?

CHC – “Comédia Carioca”. Tinha um elenco encostado na TV Rio: John Herbert, Eva Wilma, Sadi Cabral, Zilka Salaberry. Ele explicou: “Nós não podemos, nós vamos pagar a você o resto do contrato, mas quem vai terminar a novela – vão terminar em um mês – vai ser o Oduvaldo Vianna, pai.” Eu recebi aquele dinheiro e fiquei sem emprego. Como já tinha feito algumas traduções, já tinha traduzido *Tom Sawyer*, a Ediouro perguntou: “Você não quer ficar fazendo adaptações?” Eu comecei fazendo adaptações, depois me pediram originais. Eram originais infanto-juvenis. Fiz uma série chamada Toquinho, o Detetive, com pseudônimo. Depois eu fiz Inspetora Márcia, uma menina de uns 11, 12 anos, que era metida a detetive, e tem um bandido, um homem de terno branco, que está sempre intrigando com ela. Ele gosta dela. Hoje, a Scipione está fazendo isso. Eu fiz três adaptações para a Scipione: *O Ateneu*, do Raul Pompéia; *O Primo Basílio*; e *Memórias de um Sargento de Milícias*. Quando comecei a trabalhar muito, eu não dava conta do trabalho. Então, formei um grupo, pessoas que me ajudavam, desenvolviam as histórias para mim. Eu fazia uma sinopse, dava a um colega, a um amigo, eles desenvolviam e depois eu fazia o texto final, apertava um pouco e assinava com pseudônimos. Trabalhei com muita gente: Sérgio (?), a Ruth de Aquino, que hoje dirige *O Dia*, me ajudou muito a fazer a série da Inspetora Márcia. A própria Ediouro, às vezes, me dava sinopses para desenvolver. Eu perdi a conta, acho que fiz uns oitenta títulos, entre originais e adaptações. Durante o tempo que mediou a minha saída do *Correio da Manhã* e a minha entrada na *Manchete*, vivi exclusivamente disso.

RIB – Foi em que período?

CHC – 65 até 69, quatro anos de produção maciça. Depois eu continuei um pouco, na esteira. Aí já tinha um grupo de pessoas trabalhan-

do para mim. Eu recebia a sinopse, dava para a pessoa, a pessoa me devolvia, eu fazia o texto final, dava o título, mudava alguma coisa. Alguns eu assinava com pseudônimo, em outros punha o meu próprio nome.

RIB – Uma coisa que me intrigou um pouco foi ter visto um livro uma vez com o seu nome e outra vez assinado por Sulema Mendes, o *Marina, Marina...*

CHC – Foi uma sinopse que recebi da Ediouro para desenvolver: uma menina pobre, o diabo a quatro, que foi para um colégio de gente rica e era discriminada. Um dia houve um passeio de bote e a menina foi o herói dessa história. Eu dei o título, fiz o texto final. Mas ela quis assinar. “Não, eu quero assinar, porque essa história fui eu que desenvolvi.” Para não brigar com ela eu deixei, tá muito bem, você fez...

RIB – A parte das citações de ópera, que o pai da personagem ouvia, não era sua?

CHC – Totalmente, mas essa história era uma obra coletiva. É como novela de televisão. Um caso parecido que chegou até a feder um pouco – e aí envolvia pessoas importantes – foi o Dias Gomes e o Aguinaldo Silva, com o “Roque Santeiro”. A idéia original era do Dias Gomes, mas quem desenvolveu, fez os capítulos todos foi o Aguinaldo, que queria assinar, queria ganhar proporcionalmente e ficar dono da história. E houve aquele mal-estar. Trocaram até desaforos. Descambou. O Aguinaldo queria instituir processo contra o Dias Gomes. Não sei como terminou. A Globo botou uma pedra em cima. Quando o Adolpho Bloch me convidou para a teledramaturgia da “Manchete”, ele pensou que eu fosse fazer os originais. Eu disse não, não vou fazer os originais, não vou passar a minha vida escrevendo trinta laudas por dia. Eu fiz sinopse. Fiz de “Dona Beja”, “A Marquesa de San-

tos” e “Kananga do Japão”. Eu fazia a sinopse, desdobrava, chamei profissionais para desenvolver e eles é que assinavam. Na “Marquesa de Santos” e no “Kananga do Japão” eu co-assinei, em “Dona Beja” eu não assinei. Mas foi um trabalho todo meu. É um trabalho coletivo. Você vê filme do Fellini, por exemplo, tem oito roteiristas. As novelas hoje são desenvolvidas por outras pessoas. A própria Glória Perez começou sendo parceira da Janete Clair.

RIB – É outro mundo?

CHC – É outro mundo, exatamente. Eu não posso botar na minha obra, não posso citar esses livros das Edições de Ouro, nem a “Dona Beja”, nem a “Kananga”. Tive participação grande nas histórias, algumas idéias originais inclusive eram minhas, mas eu não sou dono total do negócio.

RIB – E o *Vera Verão*? Era para cinema?

CHC – *Vera Verão* foi o seguinte... Eu estava em casa, morava no Leblon, e duas horas da manhã me liga o Perry Sales, que era marido da Vera Fischer. Eu não sabia bem quem era o Perry Sales. “Eu sou o marido da Vera Fischer, minha mulher está aqui aos prantos. Nós queremos ir aí, é muito importante.” Eu levantei, lavei o rosto, cinco minutos depois eles apareceram. Ela estava realmente num estado lastimável. O Perry disse: “Ela está com oito filmes no circuito, todos eles pornochanchadas em que ela aparece nua, e entrou em pânico, não quer saber mais disso, quer fazer uma...” Eu disse: “E eu com isso?” Quando ela foi miss Brasil, perguntaram a ela quem ela lia e ela não disse *O Pequeno Príncipe*, ela falou o *Antes, o Verão*, parece, ela falou um livro meu. Isso até me causou um... Ela era professora primária. Ela não disse *O Pequeno Príncipe*, ela me citou. Era o autor que ela conhecia. “Você não quer fazer um roteiro pra ela?” Ela até queria fazer

o *Antes, o Verão*, parece. Eu disse: “*Antes, o Verão*, não”, porque já estava sendo feito nessa época, com o Jardel Filho, Norma Bengell.¹ Aí, fiz um original, a história de uma menina que era massacrada pela mídia e queria fazer outra coisa. Saiu o *Vera Verão*. Apareceu um inglês chamado M....., que tinha ganho um prêmio no festival de Veneza, com um filme chamado “Joana”. Ele adorou o roteiro, mas adorou sobretudo o Chacrinha. Tinha uma hora em que ela aparecia como jurada do Chacrinha, o que foi verdade na vida da Vera Fischer. O filme se chamou “Intimidade”, em vez de “*Vera Verão*”. Volta e meia ela fala que esse filme mudou a sua vida, revelou que ela era uma atriz. Tem umas cenas muito bonitas, sem dúvida nenhuma. Mas mudou muito o meu roteiro. O livro que saiu, *Vera Verão*, é mais ou menos próximo do que eu fiz, mas o filme mudou muito. Depois disso, eu tive outra experiência no cinema, tem um filme chamado *Paranóia* – eu fiz um livro chamado *A Noite do Massacre* – com uma produtora paulista. Foi dirigido pelo Antonio Calmon, com Anselmo Duarte, Norma Bengell, Paulo Villaça e Nuno Leal Maia. O filme ficou em cartaz muito tempo, uns seis meses, nos anos 70. O livro é um cine-romance. Eu mudei um pouco, porque o Antonio Calmon estava muito obcecado nessa época com o “Taxi Driver”, com muita violência, um camarada que vai morrer, a mão suja de sangue, leva meia hora a mão dele... O meu não tem nada disso.

RIB – A sua violência é um pouco diferente.

CHC – É. Eles queriam fazer um filme sobre a violência urbana, e se passava em São Paulo. Então fiz *A Noite do Massacre*. Gosto desse meu cine-romance. Do *Vera Verão*, não gostei muito não, porque eu fiquei muito preso à biografia da própria Vera Fischer e no fundo achei um

1  Cony esclareceu que o diretor da versão cinematográfica de *Antes, o Verão*, Gerson Tavares, abandonou a carreira cinematográfica e não tem interesse em sua exibição. Cony dispõe de cópia do filme em VHS.

pouco banal. Tem que dividir bastante a minha coisa. Porque tudo no fundo terminou em letra, em literatura, em livro. Em última forma, em livro. Mas o que eu sou, basicamente, são os meus romances, alguma coisa das minhas crônicas. O resto realmente é produto de circunstância, é produto que fui obrigado a fazer porque não tenho outra profissão. Se eu fosse médico ou funcionário do Itamarati, como o Guimarães Rosa, se eu fosse fazendeiro, como foi o Jorge Amado, funcionário público como outros são, teria outra condição. Mas eu não sou. Não tive outro jeito de ganhar a vida a não ser escrevendo. Agora, escrevendo o quê? *Escrever* é, como dizia o Carpeaux, verbo transitivo. Eu fui obrigado a escrever uma porção de coisas, solicitadas pelo mercado. Inclusive, no ano passado, já nessa fase final, o Luís disse “Eu preciso de um livro, preciso!”, me pressionando para fazer um livro. Me prejudicando, porque eu furei o que estava guardando pro *Messa pro Papa Marcello*. Mas eu tenho uma capacidade talvez de... Não sei se é capacidade, ou se é um truque de ainda recuperar, resgatar alguma coisa. Mas fui sujeito a isso. Devido às minhas prisões, à minha atuação política como jornalista, eu fiquei sem emprego durante quatro anos. Nenhum jornal me aceitava, eu era uma pessoa marcada. Fui obrigado a traduzir, a adaptar. Agora, isso não tem nada a ver com aquilo que eu pretendo colocar, aquilo com que eu pretendo ser...

RIB – Lembrado?

CHC – Não vou dizer lembrado, mas levado a sério. (risos)

RIB – Na hora de selecionar as crônicas para esses livros – que eu considero livros de memórias – como *O Harém das Bananeiras* e *Os Anos mais Antigos do Passado* – parece que não é difícil tirar as crônicas mais circunstanciais.

CHC – As crônicas políticas, de jeito nenhum. Qualquer crônica em que eu faço referência à situação política, econômica, aí eu chuto. Já publiquei dois livros de crônicas políticas: *O Ato e o Fato* e *Da Arte de Falar mal*. Esses são livros datados, não resistem.

RIB – Estou querendo enveredar para a questão da memória, que aparece mais autobiograficamente, mais assumidamente, nesses livros.

CHC – Aparece bastante. N’*Os Anos mais Antigos do Passado*, pelo próprio título. São, digamos assim, momentos em que eu frequento alguma coisa da minha ficção. Algumas crônicas me agradam muito, outras nem tanto.

RIB – Aquele “Auto-Retrato” d’*O Harém das Bananeiras*, foi escrito para o livro, ou tinha saído antes em algum outro lugar?

CHC – Não foi escrito para o livro, não. Não sei se foi para a *República* ou para a *Manchete*. É preciso ver que eu escrevi crônicas para a *Manchete* durante muito tempo. Algumas das minhas crônicas que eu mais gostei foram escritas na *Manchete* e estão nesse livro. Aquela de Positano eu escrevi na *Manchete*.

RIB – Estava pesquisando sobre memorialismo e tinha essa frase do Pedro Nava: “Nosso Senhor, depois de recortar as ilhas gregas, de fazer Siena e Florença, veio em pessoa criar um dos lugares mais lindos do mundo nessa entrada Atlântica que é a baía da Guanabara.” Tinha balão, tinha Siena, tinha Florença, tinha a baía da Guanabara, fiquei achando que tinha alguma coisa a ver com Cony. No fundo, é um apoio para perguntar o que têm em comum, ou o que têm de diferente, o Rio de Janeiro e a Itália, que aparecem tão fortemente na sua obra.

CHC – Fisicamente não tem nada a ver. A minha ligação com a Itália é uma ligação espiritual. Eu não sei se você conhece uma entrevista que eu dei para o Roberto D’Ávila, em Paris.²

RIB – Sim, eu tenho gravada.

CHC – Talvez tenha sido a entrevista em que eu fiquei mais à vontade. Nós fomos três semanas antes, ainda não estava naquele clima de Copa do Mundo. O Roberto D’Ávila tentou várias vezes me entrevistar, mas eu nunca tinha tempo para atendê-lo, e lá ele me pegou. E fiz uma boa entrevista com ele, acho que foi uma das melhores. Estávamos perto de Notre Dame. Culturalmente, a França me influenciou muito, Paris me influenciou muito. Agora, espiritualmente, a Itália. Por quê? Quando eu fui pro seminário, no Rio Comprido, aqui no Rio de Janeiro, os padres todos haviam estudado em Roma e a gente sabia que os melhores alunos iam fazer o curso superior lá: filosofia e teologia. E logo nos primeiros tempos me avisaram: “Você vai pra Roma.” Roma ficou sendo a minha meta. Eu me preparei seis anos e não fui para Roma porque a guerra não deixou. Depois se reatou o intercâmbio e a diocese poderia enviar os alunos. Havia o Pio Latino-americano, um colégio de latino-americanos que estudavam na Gregoriana. Há duas universidade famosas lá: Gregoriana e Ambrosiana. Eu ia para a Gregoriana, mas ficaria hospedado no Pio Latino-americano. Depois o papa Pio XII criou o Pio Brasileiro, que até hoje existe, tem uns duzentos alunos, fica na Via Aurelia. Volta e meia eu vou lá. Eu ia para lá, seria uma batina preta com a faixa de gorgorão verde-amarela. Aqui, a faixa era azul. Eu me preparei durante seis anos para Roma. Depois, no ensino de seminário, antes de chegar no latim eclesiástico, a gente estudava o latim clássico, Tito Lívio, Tá-

2  “Conexão Roberto D’Ávila”, entrevista gravada em Paris, em 1998.

cito, a história de Roma, os poetas, Horácio, Virgílio, Ovídio, os discursos de Cícero. Eu já tinha uma noção da cidade antiga muito grande. Aquilo impregnou-se dentro de mim. Eu sonhava muito com Roma porque o meu futuro era Roma.

RIB – Desde que continuasse no seminário. A guerra não foi o único impedimento...

CHC – Não continuei no seminário, mas ficou aquele resquício, e quando eu fui a primeira vez a Roma, depois, aquele clima todo tomou. Até hoje as pessoas que me conhecem lá dizem que eu me oriento em Roma como se eu... é impressionante! O trânsito de Roma... Tenho amigos romanos que não sabem ir a determinados lugares de carro e eu sei. Uma vez eu fui com o Adolpho Bloch, que já tinha ido a Roma várias vezes, e ele ficou admirado, “cada pedra você sabe onde está”. É uma coisa assim meio mediúnica. Daí essa minha ligação com Roma. Tenho uma filha que agora mora lá. Depois passou para a Itália toda. Mas hoje eu não moraria em Roma. Moraria, talvez, na Itália, mas não em Roma.

RIB – E em Positano?

CHC – Positano, sim. Tem outras cidades: Lucca, Santa Maria de Ligure, perto de Portofino, Veneza.

RIB – Milão?

CHC – Durante muito tempo eu tinha raiva de Milão por causa do meu amor a Roma. Mas agora não tenho mais isso não. Eu viveria talvez em Milão. Em Padova. Então, esse meu amor é de fundo espiritual.

RIB – Mesmo quanto a Pompéia, é de fundo espiritual?

CHC – A primeira vez que eu fui a Pompéia... Eu fui seis vezes a Pompéia, ao todo. Na última vez em que eu passei perto, em que eu pode-

ria ter ido, não fui. Foi quando, justamente, nasceu *A Casa do Poeta Trágico*. Eu pensei: eu vou ou não vou? Achei melhor não ir.

RIB – Por quê?

CHC – Eu estava acompanhado, estava com um grupo de jornalistas. A Companhia Costa Line tinha convidado gente do setor de turismo dos jornais, editores de turismo. A *Folha* me mandou, com um fotógrafo. Eu fui com minha mulher. Era a primeira viagem desse navio, o *Costa Allegra*. Eu já tinha feito o *Costa Marina* e estava fazendo o *Costa Allegra*. Fomos até Jerusalém, Israel, passamos pela Sicília. Já fiz vários cruzeiros no Mediterrâneo. Essa foi uma viagem em que nós íamos basicamente para Israel. Não sei por que motivo, Otavinho [Otávio Frias Filho] ligou para mim e disse “você”. Eu já tinha ido quatro vezes. Eu disse, “vou, mas eu quero ir com a minha mulher”. “Ah, você vai com a tua mulher.” Então nós fomos. Quando o navio parou em Nápoles, o pessoal sabia que eu já conhecia. E eu era o mais velho de todos, era um pessoal na faixa dos trinta anos. Antes, no caminho entre Gênova e Nápoles, fizeram uma coletiva comigo. Eu falei sobre Pompéia. Eles iam para Pompéia, e eu falei muito sobre a Casa do Poeta Trágico. Mas não fui. E foi então, na viagem de volta, quando o navio parou em Nápoles, que veio o início do livro. Trinta anos antes, eu já havia estado em Pompéia, e na primeira vez eu fiquei muito impressionado com a Casa do Poeta Trágico, uma casa comum. Outro dia, aliás, eu vi numa revista uma foto muito bonita da Casa do Poeta Trágico. A foto é mais bonita do que a casa propriamente dita. A casa não tem nada. Tem casas bonitas em Pompéia, mas a Casa do Poeta Trágico não é bonita não. Tem o nome: Casa do Poeta Trágico. E tem na porta o cachorro, em mosaico, *Cave canem*. Na minha gramática latina tinha *Cave canem*, uma casa em Pompéia. Quando eu vi

aquilo, pensei: bonito título de um livro! Mas esqueci. Passei trinta anos, escrevi outros livros, depois passei 23 anos sem escrever, mas volta e meia tinha essa idéia d'*A Casa do Poeta Trágico*. Nessa, que foi a viagem de 97, parei em Nápoles. Na volta, vi uma menina saindo do navio. Eu não saltei, só saltei em Gênova, eu tinha um dia a mais de viagem. Estava olhando para ela lá de cima e disse assim: aquela menina vai olhar para trás. Não olhou. Ela desapareceu na porta da alfândega e não olhou. Eu fiquei chateado, e disse: “ela devia ter olhado”. Não para mim, devia ter olhado pro navio. Ela passou 15 dias dentro desse navio, estava indo embora e não olhou pro navio? Eu desci correndo, não ia saltar lá, me deram um passe para poder voltar e fui ver se via a menina, ainda. Entrei na alfândega, ela já tinha passado, tinha sumido na cidade, ainda atravessei a rua, olhei aquele trânsito horrível. O trânsito de Nápoles é terrível, lambretas, aquele som barulhento. O italiano já é barulhento, Nápoles é a caricatura do italiano. Voltei pro navio e falei: o que eu fui fazer lá? e se eu encontrasse a menina? Eu estava com a minha mulher. Isso foi em 97, eu tinha 72 anos (risos). A menina devia ter uns 18 anos, no máximo vinte. Se eu me encontrasse com ela na alfândega, se o guarda tivesse pedido para examinar as sacolas... Mas ela era italiana, acho que ela era italiana. Se eu tivesse esbarrado, o que eu ia dizer para ela: você devia ter olhado para trás? Não faz sentido nenhum! Foi um ponto de partida. Então eu imaginei: se eu dissesse a ela assim... e se ela chegasse para mim e dissesse, assim sem mais nem menos: “Me seqüestre, fica comigo, conte a história do mundo.” Eu ia contar? Foi o ponto de partida do livro.

RIB – Então tudo começou nessa viagem a serviço da *Folba*, com os editores, quando você não esteve em Pompéia, mas tinha a memória de ter estado trinta anos antes.

CHC – E ter guardado esse título há muito tempo. Não há dúvida nenhuma que o título é ótimo. E o livro... Interessante... Anteontem, lá em Curitiba,³ uma das meninas disse assim: “Você diz que o livro é só para quem tem quarenta anos e nós não temos quarenta anos.” Eu disse: “Não entendo vocês!” Então eu estou muito mal informado a respeito de vocês, porque, pelo que eu entendo, uma moça de trinta anos não tem por onde compreender esse livro. Acho que é um livro muito adulto.

RIB – Vou te incomodar numa coisa bem pontual que está me perturbando, de cronologia. Eu teria que pegar o livro e tentar fazer a conta junto com você. Eu vejo que não fecham as minhas contas da idade das personagens.

CHC – Tive alguma dificuldade n’*A Casa do Poeta Trágico*, mas muito mais no *Romance sem Palavras*. Passei um mês, praticamente, trocando fax com as revisoras da editora, tentando acertar a cronologia dos personagens. Muito mais no *Romance sem Palavras* do que n’*A Casa do Poeta Trágico*, em que houve alguns probleminhas de continuidade, mas não tanto. Eu tive que alterar em cinco anos a história. Eu tive que terminar em 95 para começar em 75. Se tem algum erro, passou pelo crivo da editora. Eles são muito severos nisso, são muito conscienciosos. Mas vamos lá, qual é o problema?

RIB – O mais importante é a questão do romance de Augusto com Teresa, e do filho de Teresa. Não dá para saber se nesse momento Augusto estava com Sônia ou com Mona. E tem o texto dele, em primeira

3  Cony se refere à palestra proferida no Memorial da Cidade, em Curitiba, em 09/04/00, num seminário promovido pelo Sindicato dos Jornalistas do Paraná por ocasião dos 500 anos do descobrimento.

peessoa, a partir da página 95 – não sei se é sonho, se é delírio – que não bate com as outras partes. Tem hora que onde deveria aparecer o nome *Sônia* aparece *Mona*. “E fomos para a cama pela última vez. Meses depois, eu ia com *Mona* para a Itália, estava no escritório terminando de arrumar uns papéis, *Teresa* apareceu.” Ela disse, depois: “compre um presente para *Mona*”. Como ela sabia de *Mona*? Em outra passagem, afirma-se que *Teresa* não sabia de *Mona*, sabia de *Sônia*.

CHC – Tem alguma coisa de biográfico nesse livro... Tem muita coisa de biográfico, e a parte talvez mais biográfica é justamente essa. Quando eu tinha 46 anos, estava me separando. O Augusto Richet, na altura dos seus quarenta... Ele estava solteiro, ele tinha se separado dessa mulher com quem ele estava, a *Sônia*... ele amava essa mulher. E a *Sônia*... Espera aí, deixa eu ver uma coisa. A *Sônia*...

RIB – A *Sônia* era 12 anos mais nova que ele.

CHC – Essa parte é biográfica, tipicamente biográfica. Agora, não sei se no livro está bem. Só lendo. Eu tenho a impressão de que isso foi levantado pela menina que fez a revisão, todas elas são primeiríssimo time. Mas um “gato” pode passar. Eu vou fazer o seguinte, vou reler depois, direitinho, vou te mandar depois uma...

RIB – A pista, para mim, foi a idade da *Mona*. Por minhas contas, entre os 33 e os 35 anos dela, eles não tinham se visto. Durante três anos ela ficou em Milão, não veio nenhuma vez ao Rio, e ele não foi para lá. Nessa idade é que aparece a cena: *Mona* com 35 anos, se não tivesse o filho ficaria tarde demais, ela quer um filho, mas eles não se encontraram nessa época.

CHC – Ela veio só para resolver o problema do inventário. Quando ele mandou o inventário, ela veio. Essa parte é biográfica: eu nunca tive fossa antes, mas na altura dos 45, 46, 47 anos, por aí, eu

fiquei e fui justamente para a Europa. O Adolpho, que era muito meu amigo, percebeu que eu estava muito chateado e disse: “Fique na Europa e vá fazer o que você quiser.” Então eu fiquei andando na Europa de um lado para o outro, nessa disponibilidade sentimental. E ao mesmo tempo frustrado intelectualmente, frustrado profissionalmente.

RIB – Já tinha escrito a *Travessia*?

CHC – Já tinha escrito. Fiquei frustrado pelo seguinte: eu estava ali por conta da empresa e não estava trabalhando pela empresa. Se eu quisesse escrever alguma coisa, escreveria. Você repare que o Augusto Richet também não está dando bola para o que está fazendo. Ele está ali de má vontade, podia estar fazendo outra coisa. Eu estava nesse clima espiritual. Estava na Europa, poderia entrevistar o papa, o Berlinger... Eu me casei com a Maria Inês em 70, o casamento durou de 70 a 75.

RIB – Ela faleceu depois.

CHC – Faleceu alguns anos depois. Eu já estava casado outra vez. Mas fiquei num vazio... Eu tinha me separado da mulher que eu amava, que gostava muito, que me dava muita felicidade. Por causa dela eu tinha largado de escrever. Ela me deu tanta coisa que eu fiquei sem necessidade de escrever. Um homem feliz não escreve, não faz nada, só quer saber da felicidade. Era o que eu tinha com ela.

RIB – Um tema que sempre acaba aparecendo na sua obra é a droga. Tem alguma motivação maior?

CHC – A droga ficou uma coisa muito presente na sociedade brasileira. Sobretudo na parte que eu pego: classe média, estudantes, intelectuais, artistas, jornalistas. Dificilmente você vai num lugar onde tenha mais de três pessoas em que uma não tenha passado por qual-

quer experiência com drogas. Eu pessoalmente não tive nenhum passado com droga. Mas algumas mulheres com quem eu me relacionei tiveram, em vários graus. Essa, inclusive, que é mãe do André, pagou o tributo da geração dela, movimento *hippy*. Isso tudo entrou, entra na minha obra periféricamente. A droga não é essencial. A minha realidade, quando escrevo um livro, é não furar muito a vida mental da personagem. A arte, dizia Leonardo da Vinci, é *cosa mentale*. A vida para mim é uma coisa mental. Agora, é evidente que quando atravesso uma rua estou fazendo uma coisa material, senão sou atropelado. Você é obrigado a pagar o tributo a toda essa matéria que envolve você: cigarro, telefone, compromissos, família. Mas isso tudo, no fundo, não consegue penetrar dentro da minha essência, que é basicamente uma essência vital, não material. Vital, aí, no sentido de “meu umbigo”, o centro do mundo. O mundo todo, a galáxia, o buraco negro, a História, as guerras púnicas, isso tudo só existe no meu umbigo. Tirando o meu umbigo, nada disso interessa. Então, para preservar o umbigo – ou a “coisa mental”, como quer Leonardo da Vinci, que é mais delicado – nada disso penetra. Quando eu boto droga, eu poderia talvez ter posto bebida. No caso do meu primeiro livro, *O Ventre*, não havia a questão da droga, ela não era uma presença material no meu cotidiano. Então eu joguei o problema do meu irmão numa suspeita de pederastia dele, de homossexualidade, joguei uma sexualidade não bem-resolvida da parte dele. Ele amava Helena desde criança, mas tinha aquele problema não bem-resolvido, que terminou no suicídio dele.

RIB – Começa lá e não se resolve. N’*O Irmão que Tu Me Deste*, volta a questão, e volta a droga.

CHC – *O Irmão que Tu Me Deste*... Eu recebi a sinopse para fazer um livro sobre droga no auge do problema da droga, da juventude, em

todo lugar estava se colocando. Aqui no Rio tinha um colégio famoso, descobriram que a diretora dava droga. Foi um escândalo! 72, 77, por aí. Me pediram um livro. Mas também tem um pouco de pederastia.

RIB – E no *Balé Branco* (1966) me impressiona mais ainda a presença dessas temáticas, pela época. Não é a pederastia, mas é o lesbianismo, e também a droga.

CHC – O ambiente do teatro é diferente, é fronteira. Já era um ambiente-fronteira. Havia a sociedade e havia as proas. O mundo do balé é uma proa, está um pouco avançado em relação à sociedade. Já havia droga. Não droga pesada, mas havia. As meninas fumavam muita maconha. Dizem que lá atrás, também. O balé é uma arte basicamente do século XIX. Fumavam, se drogavam, cocaína, tranqüilamente. Nijinski, para dar aquele famoso pulo d’“O Espectro da Rosa”, estava completamente drogado. Terminou louco de tanta droga. Apenas havia ainda essa repressão. É como o fumo, que hoje todo mundo diz que faz mal. Antigamente a droga era socialmente tolerada.

RIB – Sua posição nas crônicas é de comparação: o cigarro não faz tanto mal quanto, não tem motivo para recriminar o cigarro, mas existe motivo para recriminar a droga. É isso?

CHC – Eu acho que o antitabagismo é um modismo. Eu acompanho uma série no Canal Discovery sobre as batalhas. É impressionante como os soldados fumavam. No meio daqueles feridos todos era muito comum uma cena, que depois o cinema também captou, tirada da realidade: quando um soldado vinha ferido na padiola, ao mesmo tempo que davam os primeiros socorros, botavam o cigarro na boca. Por que de repente o cigarro virou uma questão negra, foi demonizado?

RIB – Mas então esse assunto não é um apoio para o tema da liberdade, para a questão das opções? Não deixa de ser isso, na sua obra: Otávio não tinha os truques, mas tinha a droga. Mas quais são os truques, afinal, que funcionam? O cigarro é um truque que funciona?
CHC – Não, nem o cigarro, nem a droga.

RIB – Deus é um truque que funciona?

CHC – Eu tenho medo de dizer uma coisa que... Na fase em que estou... Seis anos atrás eu diria que sim, sem pensar muito, mas hoje eu fico com medo de dizer isso. Até certo ponto, sim. Que é um truque? Tem um sentido pejorativo. E truque é o mágico.

RIB – É uma ilusão, seria o “me engana, que eu gosto”?

CHC – Não, não é essa a questão. É uma questão de montagem. A palavra truque é muito usada no cinema, como em *trucagem*. Você filma uma porção de coisas sem ordem, segue a cronologia da produção. Você está lá na Argélia, filmando no deserto. Depois faz uma cena em Nova York, depois uma em Beirute, depois no Vaticano, depois você monta o filme através de trucagens. Você está fazendo uma cena na Argélia e você não vem a Paris para fazer uma cena e voltar para a Argélia. Você faz tudo na Argélia. Depois você faz tudo em Paris. Não é assim? Esse é o roteiro de uma produção, de uma montagem de cinema. A vida é mais ou menos isso também. A vida também é uma montagem, tem vários pedaços, uma continuidade material, cronológica, biológica. Mas a cabeça não tem essa montagem, a cabeça é esparsa, ela vai se produzindo, fazendo encenações, locações, sem roteiro pré-estabelecido. Compete a você fazer a trucagem, essa montagem final. Isso é que eu chamo de truque, entendeu? Fazendo essa montagem dentro de você, num determinado sentido você tem a obra total, a tua vida. Quando você faz uma boa trucagem, você tem um pa-

norama, um contínuo, uma história com princípio, meio e fim. Mas para chegar a obter esse resultado, você é obrigado a fazer a trucagem. Voltar às coisas. Ordenar, montar, editar. Talvez a palavra melhor, em vez de *trucagem*, seria *editagem*. Se a gente não edita bem a nossa vida, não agüenta. Substituindo a palavra *truque* por *edição*, você chega mais perto. *Edição* no sentido da novela, do jornal, do filme, televisão, fotos. Agora, a tua pergunta: Deus seria uma edição? No meu caso, seria, porque você há de ver que quando eu era criança não tinha muita fé, mas era religioso, gostava dos ritos, da segurança que a religião dá. Depois, o meu lado agnóstico, e agora, nessa proximidade, nessa fase terminal em que estou, estou montando. Evidentemente, ao montar, ao editar, o intuito é dar um sentido. Sem Deus não tem esse sentido. Sem Deus não há edição, há pedaços.

RIB – Tem como editar uma vida inteira só com *punti luminosi*?

CHC – Não tem, não tem. Nessa entrevista que dei ao Roberto D'Ávila, eu estava diante da Notre Dame, a imagem veio. Foi uma imagem muito boa. É que eu estava olhando para a Notre Dame, uma catedral gótica. E tem a história da pedra. Hoje se faz ogiva de cimento armado. Antigamente, não. Os arquitetos medievais faziam as pilstras assim [mostra com as mãos], depois elas iam fechando. Tinha que segurar isso, e eles botavam andaimes para segurar. A última pedra que botavam era geralmente uma pedra quadrada, não muito grande. Dependendo do tamanho da ogiva, do peso e da altura, uma pedra do tamanho dessa mesa. Tem ogivas enormes, altíssimas, e tem ogivas menores, aí pode botar uma pedrinha pequena. Mas essa última pedra é que agüentava tudo. Tirava o andaime e as pedras estavam todas no lugar. Por quê? Porque tinha aquela pedra final cujo peso se distribuía igualmente e amarrava toda aquela construção.

RIB – Não era um truque, era uma pedra mesmo.

CHC – E isso daí dura oitocentos, novecentos anos. Notre Dame tem oitocentos anos. Tem igrejas na Inglaterra de mil anos.

RIB – E o que tem isso a ver com os *punti luminosi*?

CHC – O sentido. Deus talvez seja esse *punto luminoso* que amarra tudo, amarra toda a construção, uma construção vertical, não horizontal. Na horizontal você não precisa de nada. Aí se pergunta: o homem é uma coisa horizontal? Eu não aceito isso.

RIB – E o tempo? Já há algum tempo não se considera mais, como antes, o tempo na horizontal. Nem na vertical. Você vê como?

CHC – O tempo é outra dimensão. O tempo não é uma dimensão material. É uma dimensão espiritual: o tempo da memória. Daí minha obsessão pela memória. Minha fascinação pela memória é por causa do tempo, o tempo da memória. A única frase que eu sei do *Quase Memória*, que eu decorei – eu não gosto muito do *Quase Memória* não, não é o meu livro predileto, é um dos livros de que eu mais tenho suspeitas – lá eu digo que a memória é âncora e luz. Como âncora, prende; como luz, ilumina. Mas ela prende mais do que ilumina, ela é mais âncora do que luz. Aí é uma tradição literária, nem é uma formação literária, é uma deformação literária. Todos os memorialistas, desde os grandes, tipo Proust, até os memorialistas de algibeira fazem da memória o quê? É uma memória parcial, seletiva, cúmplice.

RIB – Um truque.

CHC – Não deixa de ser um truque.

RIB – *Matéria e Memória*, do Bergson, é um texto conhecido seu?

CHC – O título é muito bom. Quando eu vi *Matière et Memoire*, eu disse que título bonito. Me veio *Matéria de Memória*. Acho muito bom.

RIB – Em *Antes, o Verão*, o título, lido literalmente, seria: antes da separação, vamos conceder este verão aos nossos filhos. Na outra dimensão, esse *antes* tem a ver com o verão da paixão. Mas não houve um investimento maior do narrador – em terceira pessoa – em falar muito apaixonadamente desse tempo. Do romance de Luís e Maria Clara, não se narra com detalhes o que houve de bom. Você narra com detalhes o que há de ruim, o tempo da corrosão. Isso foi premeditado?

CHC – Você falou muito bem, o tempo da corrosão. Você só pode julgar o amor quando ele começa a entrar na fase da corrosão, porque antes você não tem noção se ele é importante ou não é. É um clique que dá. Quando ele começa a entrar na corrosão é que você pode fazer a avaliação do que sente pelo outro, ter a noção da grandeza. É como, por exemplo, determinadas construções. Quando você vê uma casa destruída, ou quando vai fazer uma mudança. Se eu for fazer uma mudança daqui vai sair tanta coisa, coisas disparatadas, coisas que eu já não sei mais, fotografias, textos, vídeos, desordenadamente, aqueles pontos luminosos ou não-luminosos, sem nenhuma relação entre eles, sem nada a interligá-los, aquilo forma um universo caótico e aí você começa a sentir a grandeza do que tinha. E procura reconstituir: mas como é que as coisas funcionavam todas juntas? Às vezes você não consegue, não tem uma fotografia – nem uma fotografia real, nem uma fotografia mental – com que você possa relacionar aqueles objetos. Mas você sabe que todos eles pertenceram àquela casa, àquela sala. E no caso do amor, também. Coisas tão boas que aconteceram... Antes de vir para cá, peguei o Camões, ele tem um verso... “Não há desventura humana de que o amor não faça parte.” Uma coisa assim, numa écloga. Tem uma tragédia náutica, um naufrágio, um cataclismo, um terremoto, tem sempre ali o amor. É um elemento escondido, uma coisa imaterial, mas que une as coisas. Alguns leitores, alguns críticos já falaram que

eu sou especialista em escombros. Eu gosto muito de escombros. A minha obra é muito de escombros.

RIB – Então, o tempo maior é o tempo da corrosão. O tempo da criação fica...

CHC – Você só sente a grandeza das coisas quando elas começam a soçobrar, a cair. Eu gosto muito dessa palavra, *escombro*. Deixa eu ver se está aqui. Foi o seguinte: o Juscelino escreveu suas memórias em três volumes. Foi sua escalada: nascido em Diamantina, prefeito de Belo Horizonte, governador de Minas, presidente da República. Eu trabalhei com ele nesse ponto. O final da vida de Juscelino é “uma dolorosa sucessão de perdas. Perdeu o mandato de senador, perdeu os direitos políticos, perdeu a oportunidade de ser reeleito presidente da República em 1965, perdeu a liberdade de viver em seu país, perdeu depois a própria liberdade física, em 1968, perdeu a irmã e a mãe, perdeu a presidência de uma empresa privada, perdeu até mesmo uma eleição para a Academia Brasileira de Letras (...). Finalmente, perdeu a vida num acidente de estrada. A sucessão de perdas contrasta, dramaticamente, com a fulminante escalada política, contada por ele próprio em seus livros de memórias. A mim restaram o acaso, os escombros”.⁴ Essa palavra, *escombros*. A parte gloriosa foi assinada por ele, a parte dos escombros foi assinada por mim.

RIB – Por que um cemitério tem que ser confiável? Para quem: para os vivos ou para os mortos?

CHC – Não sei. Acho que cemitério deve ter um clima. Para nós, cariocas, tem o do Caju. O Caju é confiável. O outro, o São João Batista, não

⁴  Trata-se de uma citação da página XV de *JK: Memorial do Exílio*, escrito e prefaciado por Cony.

é. É para onde eu vou, porque o mausoléu dos acadêmicos é lá. (risos) Eu não vou para o cemitério confiável. Deve ser confiável para os dois: para os vivos e para os mortos. Mas isso você não viu nos romances não.

RIB – É que aparece várias vezes.

CHC – Todo autor tem disso. Quando a gente escreve muito, é obrigado a ser recorrente. Já me chamaram também a atenção para: “não é evidente, mas é análogo”. Eu uso muito essa expressão. Faço muitas comparações, e para não usar a expressão latina *omnia comparatio claudicat*, “toda comparação claudica”, eu uso essa expressão “não é evidente, mas é análogo”. Às vezes, para as comparações mais absurdas.

RIB – Tem aquela, também: “acima dos meus interesses e necessidades”. Tem várias. Outro dia me chamaram a atenção para a história das duas senhoras da Mangueira.

CHC – D. Neuma e D. Zica. São marcações. O Nelson Rodrigues tinha isso. Falo muito na Dana de Teffé, também. Mais na crônica. E digo que eu não tenho opinião sobre nada enquanto D. Neuma e D. Zica não se manifestam. Porque elas dão palpite sobre tudo! São duas senhoras da mesma idade, que moram na Mangueira, e o pessoal da mídia chaleira muito. O papa vem aí, elas dão palpite sobre o papa. Um disco voador apareceu, elas dão palpite.⁵

RIB – Outro mote é a história da alegria mal informada. Acho que está colocado de uma forma interessante no final de *Pilatos*. Os momentos bons da vida são esses, das alegrias mal informadas?

⁵  Dona Neuma da Mangueira (Neuma Gonçalves da Silva) faleceu no dia 16/07/2000, aos 78 anos. Seu corpo foi enterrado no cemitério do Caju.

CHC – Na maior parte da vida, sim. O que é um momento bom? Você saber que ele vai acabar, ele é um momento, um ponto de uma trajetória e a trajetória continua. E evidentemente não é boa, porque a trajetória humana leva ao aniquilamento total. Quando você isola um determinado ponto e ele se determina como um ponto bom, alegre, feliz, ignora que o seguinte já pode ser trágico, pode ser até o seu minuto final. Qualquer momento bom que você tenha é sempre a véspera de um momento ruim, ou até de um momento decisivo, e os momentos decisivos são sempre trágicos.

RIB – A má informação é paralela a isso?

CHC – Sim, uma pessoa mal informada está sempre feliz. Ele não está sabendo de nada, não está sabendo o que vai acontecer. Uma pessoa sem nenhum tipo de informação pode não ser feliz, mas não é infeliz. Não tem angústia e também não tem felicidade. Um animal, em princípio, não tem projeção no futuro. O animal tem passado, tem memória, mas não tem previsão, não sabe o que vai acontecer com a sua espécie, não tem nenhuma idéia de como vai terminar a trajetória. Ele tem memória animal, física, fisiológica do seu passado, aquilo que Machado de Assis chamava de “memória das pancadas”. Sabe que não pode fazer determinadas coisas porque o dono vai bater nele. O futuro para ele é sempre uma tela branca, o infinito. O homem, não: o homem sabe perfeitamente o que vem depois. Se nós sabemos o que vem depois, não temos motivo para estar rindo por aí. (risos)

RIB – Mas não seria bom chamar os *punti luminosi* de alegrias mal informadas. Tira toda a graça.⁶

6  Em verdade, os *punti luminosi* não foram encarados como momentos alegres, mas como momentos que dão sentido aos outros, como quando Cony considerou Deus como um ponto luminoso que amarra o sentido da vida.

CHC – Desde o momento que iluminou – por exemplo, um vago-lume brilhando na escuridão – é bonito, e vai apagar logo depois. Você mesma disse antes: “Foi bom enquanto durou.” Atribuem esse verso ao Vinícius de Moraes, mas não é dele, é de um poeta francês, Henri de Regnier, ele fez um verso “L’amour sera eternal...”, “O amor será eterno enquanto durar”. O Vinícius de Moraes transplantou.

RIB – Em Curitiba, na palestra, a toda hora você perguntava: “estou sendo muito pessimista, muito cético?” Será que é uma forma de se precaver do otimismo avassalador que tanto o incomodava no seu pai, como está dito no *Quase Memória*?

CHC – Talvez tenha sido. Agora não tanto, mas houve uma época em que eu imaginava o seguinte: diante de uma situação dada, como é que meu pai faria? Meu pai faria assim, então eu fazia o contrário. Era uma referência negativa. Procurava imaginar o que meu pai faria, a reação, as palavras que ele usaria, se ele ficaria deprimido, exaltado, alegre, depois fazia o contrário. Uma espécie de anticlone dele. E meu pai era um camarada pessimamente informado e imensamente feliz, porque pessimamente informado. (risos) Ele não aceitava informação. Tinha uma química interior que recusava a informação.

RIB – Essencialmente, por que é melhor ser bem informado, cético e infeliz do que ser otimista?

CHC – Você está num navio, está passeando no convés, de repente um marinheiro passa e diz assim: “O navio vai explodir.” Seria melhor você continuar ignorando que o navio vai explodir até o último momento, ou você saber que o navio vai explodir? Você entra num avião, o avião vai cair. É bom você não saber que o avião vai cair, mas se você souber, tiver certeza... Até que ponto é melhor? Não sei qual é melhor e qual é pior, sinceramente. Apenas, eu tenho a percepção que o meu navio vai explodir.

dir. Eu sou uma bolha na matéria e essa bolha vai acabar como todas as bolhas terminam. Varia um pouco de grau, mas o gênero é um só, a destruição total. Daqui a cinquenta anos, eu serei uma molécula no ar, não sei, nem interessa o que é que eu vou ser. Mas, de qualquer maneira, é uma destruição. Esse clima contamina tudo.

RIB – Um trecho do seu prefácio ao *Balé Branco*: “Os personagens principais não morrem nem vão viver muitos anos felizes. Condeno-os a uma crueldade maior, a de continuarem vivendo os mesmos dramas, os mesmos equívocos, sempre distantes de qualquer solução.” É assim em toda a sua ficção, mas pela lei das probabilidades não é sempre assim na vida. Tem aqueles que melhoram.

CHC – Mas melhoram numa escala pequena, melhoram para depois cair. Você pega uma pedra, joga no ar: enquanto tem impulso, ela está subindo, vem um momento de equilíbrio e depois, pela lei da gravidade, ela cai. A lei da gravidade é maior do que qualquer outra coisa.

RIB – Mas espiritualmente é assim também?

CHC – Aí você remete para uma outra dimensão, você está saindo da dimensão material para a espiritual. Para a dimensão espiritual, depende da resposta que eu der a mim mesmo. Afinal de contas, existe uma dimensão espiritual mesmo? Tem gente que acha que o espírito é um subproduto da matéria. Ou um superproduto. Para não falar subproduto, é um superproduto. A matéria de tal maneira se aperfeiçoou que criou um superproduto, que é o espírito, mas é matéria. Por outro lado, se há o aspecto espiritual independente da matéria, autônomo e superior em todos os sentidos, aí você vai buscar o conceito de Deus. É onde eu ainda não encontrei resposta. O dia em que encontrar resposta, eu termino o...

RIB – Papa Marcello...

CHC – Em trinta dias eu faço o meu romance.

RIB – Sempre a gente acaba esbarrando nessa “pequena” questão.

CHC – É a questão. É a única questão que fica. Porque se tudo vale a pena, explica tudo, é aquela pedra. Tirou a pedra, desaba. A única questão que existe para o homem é saber se ele tem um destino eterno, espiritual, se ele é filho de um Deus, se ele é criação de um ser infinito, que tende à infinitude, ou se ele não é e tende à finitude. Não sei.

RIB – Os agnósticos acham que nenhum ser humano vai chegar a essa verdade.

CHC – Os agnósticos... Em princípio, a idéia dos agnósticos é sempre uma idéia provisória.

RIB – Um truque.

CHC – É um truque. O argumento básico do agnóstico – e eu fui agnóstico, sou agnóstico ainda, até certo ponto – é dizer: o infinito é tão importante que não me interessa. Se existe ou não, não tem nada a ver comigo, eu vou viver em termos de finitude. Mas é uma forma de avestruz, de você botar o problema para debaixo do tapete. Você tem que encarar com coragem, com lucidez a hipótese de você ser infinito. É uma hipótese terrível, muda todo o conceito da gente, mas é uma hipótese tão válida quanto a outra. (risos)

RIB – E é otimista, não é? É terrível, mas ela abre uma perspectiva.

CHC – Não sei se é otimista, porque envolve tantos compromissos! Por exemplo, no meu caso: se eu amanhã chegar com lucidez a admitir a existência da infinitude, o que foi feito de tantos e tantos anos que eu vivi na dimensão da finitude? Vamos supor: dois jo-

vens, um homem e uma mulher vivem o tempo todo juntos e tal. No fim da vida, um descobre que um devia amar o outro. Eles se amaram e não souberam que se amaram. E aí? Um olha para o outro e diz: “poxa, estou com setenta anos e você está com setenta anos, você se casou com fulano, com beltrano, eu me casei, e nós nos amávamos e não sabíamos”. O desperdício. Se eu chegar à infinitude, ao conceito de infinitude, eu vou me sentir muito frustrado porque passei oitenta, noventa por cento da minha vida na ignorância disso. Deve ser, deve ter sido terrível.

RIB – É um pouco da história do Tino e da Selma (de *Matéria de Memória*). Eles também, naquela altura dos quarenta, cinqüenta anos, achavam que não fazia sentido se encontrarem. Ele se conformou com a empregada, e com Selma não se sabe o que acontece. Se eles tivessem resolvido ter um final feliz, hollywoodiano, teriam alguma chance. Não na sua ficção, seria outra história, é claro.

CHC – Eu escrevi *Matéria de Memória* em 60, 61, você nem era nascida, e você está falando do livro agora. É uma sensação muito chata, me incomoda muito. Por exemplo, o Otavinho escreveu a introdução d’*O Ventre*, e quando eu escrevi *O Ventre* ele não tinha nascido. O Luís Schwarcz editou o livro, e quando eu escrevi ele não tinha nascido. Isso dá uma – não é responsabilidade, não – mas dá uma...

RIB – Mas tem os dois lados: tem o prazer disso, e também o preço pago pela trajetória.

CHC – Não sei, não sei... O que é uma linha? A definição colegial de linha: uma sucessão de pontos, não necessariamente luminosos. Quando pensa em uma linha, você tem uma continuidade de pontos mas, na realidade, quando decupa, começa a prender muito o olhar, você vê que os pontos são isolados, não formam muito sentido. Eu

não vejo muito sentido na minha vida. Na semana passada, fui a Brasília, fiz uma palestra na Câmara dos Deputados e depois fui gravar um programa. A última pergunta que fizeram: “você é feliz?” Eu disse não, não sou feliz, com uma certeza absoluta. Por quê? Não é charme. É como o camarada que lê um dicionário de A a Z: “tá gostando?”, “tô, tô aprendendo muita coisa, mas ainda não percebi o enredo”. Eu estou gostando, mas ainda não percebi o enredo da minha vida. Perdi muita coisa, vivi muita coisa, coisas deslumbrantes. Mas, e o enredo? Não deu. (risos)

RIB – Parece aquela personagem do Sartre, que lê os livros na biblioteca, de A a Z, o Autodidata de *A Náusea*.

CHC – Eu tenho uma influência muito grande de Sartre, não há dúvida nenhuma. Eu sou uma gentil mistura de Sartre e Machado de Assis, basicamente.

RIB – Quer dizer que o existencialismo ainda vale enquanto pensamento filosófico?

CHC – Eu não boto a palavra *existencialismo*. É preciso ver que não fui muito de modismo, não. O único modismo a que me curvei, que eu me acachei foi esse, logo que saí do seminário. O Sartre estava em evidência, todo mundo era sartreano, e foi talvez o único modismo que eu adotei. Mas não integralmente. Esse lado muito existencialista, não, mas um certo lado da essência antecedendo a existência. Você já é uma coisa antes de existir e, por mais que faça, não consegue mudar. Em vez de ser existencialista, eu seria essencialista. Talvez eu leia o Sartre às avessas mesmo, e aí é que eu sou sartreano. Não sou existencialista, sou do essencialismo, ou seja, a minha essência atravessa a existência sem se corromper, sendo ela mesma, no bom e no mau. Então, se eu sou casto, eu vou ser

casto independente das vezes em que eu não fui casto. Se eu sou ladrão, eu sou ladrão independente das vezes em que fui honesto. A minha essência é imutável. Agora, a existência é uma coisa aleatória, uma coisa da qual eu tenho uma responsabilidade limitada. Eu não tenho responsabilidade por minha existência. Eu sou homem por quê? Eu não fiz nada para ser. Eu poderia, em princípio, ter nascido mulher. Eu sou assim e poderia ser outra coisa, poderia ser louro, poderia ser burro, poderia ser mais inteligente, poderia ter nascido na Bulgária, na Albânia. Eu penso assim por quê? Porque me fizeram pensar assim. Mas eu não sou isso. Minha existência é resultado de várias contingências que eu não dominei. Estou aqui sentado numa sala que foi do Juscelino. Como é que eu vim parar aqui? Agora, a minha essência é diferente, minha essência nunca saiu debaixo de uma mesa, onde eu gostava de ficar quando era criança, porque achava que a mesa me protegia. Quando não me protegia, me escondia. Me procuravam e não sabiam onde eu estava. (risos)

RIB – Mas devem existir as culpas nessa trajetória, como nos seus personagens. As culpas são devidas à existência ou à essência?

CHC – É mais à essência. Tranqüilamente, é só à essência. A culpa toda. Daí é que eu sou muito a favor das absolvições dos criminosos.

RIB – Todos?

CHC – Sim. Porque eu acho que um criminoso, se houvesse a oportunidade, deveria ser punido quando comete um crime. É uma coisa terrível dizer isso, mas acredito na justiça feita imediatamente. Porque à medida que você isola o criminoso – “Você matou fulana, daqui a dez anos vamos julgar você.” Aí você julga uma outra pessoa.

Você já não está julgando mais o criminoso que matou aquela mulher, você está julgando aquela pessoa por coisas que aconteceram nesses dez anos seguintes. A essência é que é culpada de tudo. A essência é que tem direito à expiação. E a essência então deve ser destruída, porque ela precisa expiar a culpa de ser essencialmente uma coisa ruim. Já a existência, não, ela pode ser boa ou má por fatores aleatórios, que você não domina, que lhe são impostos. Se me botassem, digamos, na Alemanha nazista, e eu fosse nazista, eu poderia talvez ser criminoso. Não tive mérito nenhum por não ter nascido naquela época. Nas mesmas circunstâncias, qualquer um de nós teria sido Hitler, ou o “maníaco do parque”. A circunstância faz o homem. A essência, não. Se essa essência é parcela de uma divindade, é parcela de uma infinitude, é uma coisa que eu não consegui resolver no meu estágio atual. Falar em estágio com 74 anos é forçar a barra, mas sou obrigado a falar em estágio, porque eu não cheguei ao fim, tem ainda nem que seja um degrau a mais para subir ou para descer. Ainda não acabou a minha escalada, a minha descida não acabou. Mas a minha essência fatalmente vai encontrar esse momento de verdade e eu terei que ser destruído. Destruído mesmo, sem nenhuma possibilidade de reversão ou de resgate. Agora, se existe a infinitude, essa minha essência vai ter evidentemente que entrar em confronto, em condicionamento com a realidade, a realidade filosófica, ontológica do universo – ou seja, um princípio infinito, que seria Deus. Receberei então a avaliação final da minha consciência, que por sinal é uma parcela dessa infinitude. A minha consciência, então, é infinita porque ela foi dada por Deus, um ser infinito. Então eu me condenarei ou me absolverei. Mas isso é uma resposta que eu não posso dizer a você, porque eu ainda não encontrei. No momento, eu sou finito: não vou nem me absolver nem me condenar.

RIB – Mas a infelicidade, então, não é tanto pelas culpas: ela nasce porque se sabe que existe um fim? É prospectiva, não é pelo passado?

CHC – Eu não coloco a felicidade como uma coisa futura. Para mim, a felicidade é uma coisa pretérita, um *flashback*. Depois de algum tempo que eu não conseguia formular essa questão, consegui, a coisa de uns dois, três meses atrás. Não sei se foi numa entrevista ou numa crônica. Me perguntaram se eu era nostálgico, eu disse “não, eu não sou nostálgico, sou melancólico”.⁷ Eu respondi mal a Ricardo Ramos, eu disse “não, não vou de jeito nenhum!” Aí ele me convidou para fazer uma palestra sobre crônica na Bienal Néstlé, em São Paulo. Ele morreu um ano depois. Eu fui, falei sobre crônica, mas não pensei em absoluto em voltar à literatura. Mas ficou a pergunta: “você não acha que está no tempo de você voltar a escrever?” Aquilo ficou e depois vieram outros fatores. É aquele troço: a minha essência era de escritor, não há dúvida nenhuma, mas a minha existência não era de escritor.

7  Fazia mais tempo, foi em 29 de setembro de 1999. Aqui houve uma interrupção da gravação. Comentamos a forma como ele colocou, pela primeira vez, essa diferença. Não foi em entrevista ou crônica mas em um *chat* promovido pela UOL, no qual tive meu primeiro contato verbal com Cony. A teorização sobre melancolia *versus* nostalgia aparece no registro desse bate-papo virtual e em crônica da *Folha de S. Paulo*, escrita logo em seguida e posteriormente selecionada para *O Harém das Bananeiras*. Minha pergunta, no *chat*, foi: “Você declarou que voltou à literatura por causa da Mila, sua cachorra, mas recentemente você escreveu uma crônica dizendo que deve a volta ao Ricardo Ramos. Quem foi o responsável, afinal, Mila ou Ricardo Ramos?” <//chatter.uol.com.br/batepapo/arquivo/bp_carlos_cony2.htm.>.

RIB – Mas em algum momento você tinha abandonado essa essência?

CHC – Eu não posso jogar fora a essência. Eu posso contornar a existência, mas a essência, não. Voltando à diferença entre melancolia e nostalgia, há uma frase feita, uma frase de efeito, mas eu acho que está dizendo bem: a nostalgia é a saudade que a gente tem das coisas que perdeu, ao passo que a melancolia é a saudade daquilo que a gente não teve. Eu sou melancólico, não sou nostálgico.

RIB – “A vida inteira que poderia ter sido e que não foi.”

CHC – Mais ou menos isso, para citar o verso do Bandeira. E tem a frase do Eduardo Portella: “Nós podemos perder aquilo que temos; aquilo que não podemos perder nos tem.” É a essência. Você pode perder aquilo que você não tem porque não é você. Aquilo que você não pode perder é aquilo que tem você. Você não pode perder aquilo de jeito nenhum, mesmo que você queira. É, num outro enunciado, a mesma coisa.

RIB – Voltando àquela época em que você não escrevia. Você escrevia muita coisa, por exemplo, para a Ediouro, o livro do Juscelino.

CHC – Eu não chamo isso de escrever. Eu tinha que viver, não sou rico, eu tive que escrever, preciso comer, preciso me vestir, família. Gosto de viver bem, gosto de viajar, então precisava ganhar dinheiro. E só sei ganhar dinheiro escrevendo: jornalismo, a vida de Juscelino. O trabalho do Juscelino foi de 69 a 76, sete anos. Sendo que o *Memorial do Exílio* foi feito depois, mas já foi um subproduto dessa fase. Depois eu viajei muito pela *Manchete*, fiz muita matéria para a *Manchete*, para a *Revista Geográfica Nacional*. Não era literatura.

RIB – Mas na literatura infantil você acaba retomando os temas, os perfis. Não tinha o envolvimento?

CHC – Era isso, não tinha envolvimento nenhum. Eu não sabia o que ia fazer no próximo, estava fazendo um livro e não sabia como ia ser o outro. Não tem reflexão.

RIB – Mas quando você escreveu, por exemplo, *Luciana Saudade* – a rivalidade entre duas meninas artistas – você lembrava do *Balé Branco*, ou era inconsciente?

CHC – Era uma coisa mecânica, quase fisiológica, tecnicista. Eu tinha um certo treino de lidar com as situações, então isso saía pelos poros. A palavra boa é a que você usou: eu não tinha envolvimento nenhum, eu não refletia sobre aquilo.

RIB – Dá para mensurar isso? Em entrevista recente, você utilizou uma comparação, ao falar da sua colaboração nos programas da Fernanda Montenegro, da Ana Maria Braga, ou de como seria colaborar com a revista *Bundas*. Vou citar o trecho: “É gastar um transatlântico para atravessar um riozinho, um canal. Não dá.” Não vai haver esse envolvimento tamanho para escrever para esses programas, certo?

CHC – Não. Outro dia cheguei lá no da Fernanda Montenegro, qual era o assunto? Prisão. Prisão? Começamos a falar como eram as prisões nos Estados Unidos, a taxa de volta: em cem presos, 64 voltam para a prisão. Qual idéia eu tenho? Nunca pensei nisso! Dentro daquele contexto, disse: é, realmente, é sinal de que o sistema penitenciário está fracassado. Se o sistema penitenciário americano, que é considerado perfeito, tem uma taxa de retorno de 64%, deve ser mau. Mas, e eu com isso? E eu com a Ana Maria Braga? E eu com a *Bundas*, ou com a própria *Manchete*? Não tenho nada a ver

com isso. Fui fazer o casamento da Lady Di. A *Manchete* foi lá. Não tenho nada a ver com a história. Não vou dizer que é tempo perdido. É tempo desperdiçado. A grande genialidade do Proust era quando ele escrevia sobre o tempo perdido, não sobre o tempo desperdiçado. Volta àquele problema da melancolia e da nostalgia. A melancolia, e não o perdido, e não o desperdiçado.

RIB – Eu tinha uma teoria, que deve estar furada. Escrevi numa resenha que essa história da melancolia, da “vida que poderia ter sido e que não foi”, abre o caminho para a ficção.⁸

CHC – Sim, é evidente. Exatamente.

RIB – Lembrei do *Iracema*. Você gosta?

CHC – Não.

RIB – É só brincadeira, no *Romance sem Palavras*?

CHC – Não gosto de *Iracema*. Nunca li José de Alencar.

8 ∞ “O menino tímido e mudo cedeu lugar ao escritor prolífico. Escrever sobre ‘os anos mais antigos do passado’ é tentativa de resgatar certa exclusão. Cony teoriza sobre a nostalgia, encarada como ‘saudosismo cretino’, por oposição à bem-vinda melancolia. A vida que poderia ter sido e que não foi – como diria Manuel Bandeira – é fonte constante de lirismo. Um beijo ficou por dar. Caso tivesse sido dado, esse beijo tornaria o sujeito menos amargo, ainda que mais triste. Por que é preferível lembrar o que ficou por fazer, em vez de gozar os sucessos obtidos? Responder a essa pergunta é jogar o jogo de Cony: reconhecer um sujeito meio ficcional, meio real, que agrega em palavras sua tentativa de compreensão de si próprio e do mundo. Quem escreve é alguém ávido em achar o espaço a ser preenchido, a história a ser criada.” Trecho da resenha de *O Harém das Bananeiras*. *Letras*, Curitiba: UFPR, n.º 53, p. 197-199, 2000.

RIB – Mas tem coisas ali, não só o nome dela, Iracema, ou é muita coincidência...

CHC – Sinceramente. Graciliano Ramos eu já li. Pouco, mas li.⁹ Agora, José de Alencar, nunca li. Não sei se é a linguagem, a postura romântica dele.

RIB – *Iracema* foi só o mote, mesmo?

CHC – Eu conheço, de antologia, trechos do início de *Iracema*.

RIB – Jorge Marcos não tem nada a ver com Martim?

CHC – Não. Não tem nada. Você está por dentro. (risos) Literatura brasileira eu conheço muito pouco. Meus autores prediletos são Manuel Antônio de Almeida, Lima Barreto, Machado de Assis, Raul Pompéia. Dos modernos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Jorge Amado. Eu não conheço *Iracema*, sinceramente eu não conheço. Foi muita coincidência, realmente. Eu usei *Iracema* porque é anagrama de *América*. Eu tenho muita dificuldade com nomes. Inclusive já me chamaram a atenção para isso. Passou pela revisão. Esse livro deu muito trabalho. Tenho uma série de fax, de *e-mails* trocados com o pessoal da revisão. Até acertar a cronologia foi muito difícil. Elas mesmas se perderam. Uma me sugeriu eu botar cinco anos para a frente. Aí acertou mais ou menos, mas mesmo assim tem uns erros. Um deles é o seguinte: eu digo que Iracema era nome falso, o nome verdadeiro era Maria Vitória.

9  Referência a conversa anterior, em que eu comentei que tinha estranhado uma declaração dele, no programa “Roda Viva”, dizendo que nunca havia lido Graciliano Ramos.

RIB – Diz, no romance, que “talvez fosse” esse nome.

CHC – Eu digo o seguinte: também não tenho certeza. Mas aí devia ter um nome. Impossível que eu, com tanta intimidade com ela, não soubesse o nome dela. Ela foi empregada, foi advogada, assinava papéis, tinha que ter um nome civil. E no entanto, eu não defino. Dou a sugestão de que Iracema era codinome e de que Maria Vitória talvez também não fosse o nome certo. Eu tenho que esclarecer esse troço.

RIB – E nesse caso você estava não só dentro de um transatlântico, mas esse é o transatlântico, é ficção, não é para adolescente, você estava levando a sério.

CHC – O livro que eu escrevi dentro de um transatlântico foi *O Piano e a Orquestra*. Foi num cruzeiro que fiz pelo Caribe. Não gosto do Caribe, é muito chato. Eu já tinha feito uma viagem para lá, e as ilhas são todas parecidas, então eu não saí do navio. A gente perde muito tempo saindo. Chega o navio de manhã numa ilha, você desce, passa o dia todo na ilha, vê umas praias, palmeiras, tudo isso. *Romance sem Palavras* foi depois de uma viagem. Aí eu tinha feito uma viagem Gênova-Rio, na qual eu comecei a trabalhar no *Messa pro Papa Marcello*. Quando cheguei aqui, encontrei o Luís Schwarcz aflito, querendo um original. Então eu parei e em 11 dias fiz. Juntou Natal e Ano Novo, sábado e domingo. Foram quatro dias numa semana e quatro dias na outra. Oito dias de vida parada total. Um tempo terrível, chovendo, não tinha praia, não tinha nada, então eu engatei em 11 dias. *A Verdade de Cada Dia* eu fiz em nove dias. Meu recorde pessoal é nove dias.

RIB – Mas, independente desse tempo – o tempo não é o mais importante – tanto um como o outro você coloca na categoria dos “transatlânticos”. Ou tem – e é claro que tem – dentre os romances, um com o qual você se envolve mais, outro menos?

CHC – Quando a gente faz um romance, o envolvimento é muito forte: a gente joga dentro do romance toda a travessia, todo o transatlântico que a gente é. A diferença fundamental é que quando eu faço a *Luciana Saudade* ou *Vera Verão* é uma viagem de barca. Eu vou daqui a Niterói, cheguei lá. Não é uma travessia. No romance – independente de como eu vou fazer, onde eu vou fazer, quanto tempo eu levo para fazer, todos esses acidentes são marginais – o que interessa é a essência que está dentro de mim. Eu estou ali dentro. Sou eu que estou fazendo os romances. Ali é o caso do Flaubert: “Madame Bovary c’est moi.” Eu sou Madame Bovary, eu sou Augusto Richet, eu sou Mona, eu sou tudo. Então é diferente, porque eu não faço o livro em 11 dias, eu faço o livro em 250 milhões de anos mais os nove dias em que eu me dediquei a materializar aquele romance. Mas, na realidade, ali está a expressão, um compacto de 250 milhões de anos.

RIB – Então a cronologia não é uma coisa que te incomoda, fazer os acertos, tratar dos detalhes?

CHC – Não. Daí a frequência com que eu cometo erros de cronologia e de continuidade. Não é bem de cronologia, é mais de continuidade. É muito comum no cinema. O camarada acende o charuto aqui, fala uma palavra, quando a câmara volta para o camarada, o charuto já está na metade. (risos) Tem uma cena do Hitchcock, no “Psicose”: a menina, está na mesa e o camarada pergunta: “teu chefe está?”, “não, não está”. Quando ele passa, o relógio está marcando dez e dez. Quando volta para ele, já são duas horas e tanto. Houve um corte e esqueceram de mexer no relógio.

RIB – A repetição de nomes dos seus personagens é proposital?

CHC – Eu tenho muita dificuldade com os nomes. Já me aconselham a pegar a lista telefônica e ver. Se o nome não me vem inteiro como me veio Augusto Richet, é difícil. *O Piano e a Orquestra*, eu tinha um nome para ele: Francisco Moraes Rodano. O título do livro ia ser *Francisco Moraes Rodano*, mas eu terminei mudando, e hoje é fácil fazer isso com o corretor do computador. Você falou no Jorge Marcos, do *Romance sem Palavras*. A editora não gostou do nome: “Por que você usou nome duplo? Parece nome de novela!” Eu sou do tempo em que todo mundo tinha nome duplo. Eu tenho nome duplo: Carlos Heitor. João Ubaldo, Zé Rubem. E não mudei o nome. Não tive nenhum apelo a esse nome, não. Apenas achei que tinha que ficar um nome duplo: Jorge Marcos. Soou bem.

RIB – Ele tinha codinome? Acho que não, não me lembro bem.

CHC – Não sei se tem. (risos) É impressionante a minha fraqueza. Minha mãe não tem nome no *Quase Memória*. E era fácil. No *Tijolo de Segurança*, a minha mulher não tem nome. Para o personagem Cláudio, eu dei o nome já no fim. Ele não ia ter nome também. É na primeira pessoa, depois eu mudei para terceira, mas ele iniciou-se na primeira pessoa. Porque, quando eu faço um romance, de tal maneira sou eu que quando eu boto um outro nome me parece falso. Eu me senti muito bem no *Quase Memória* quando, na primeira página, botei meu nome.

RIB – Nome e sobrenome.

CHC – Botei nome, sobrenome, endereço, CPF, Carteira de Identidade e acabei com o problema.

RIB – Mas livro de memórias é isso, não?

CHC – Não sei. Eu não sabia, quando comecei o livro, o bicho que ia dar. Mas eu botei e disse: pelo menos esse problema não tenho mais, o personagem já tem nome. Depois eu poderia mudar, mas não mudei. Muita gente sugeriu: “por que você não muda?” Eu disse não, não vou mudar. Vai ficar assim mesmo.

RIB – E a decisão de escrever em primeira ou em terceira pessoa? Muitas vezes eu tento me lembrar, é difícil. E isso nos romances com que eu mais convivo. Às vezes é terceira pessoa, mas tem um trecho em primeira...

CHC – A maior parte dos meus livros, acho que 90%, é na primeira pessoa, mas mesmo nesses – exceto os dois primeiros, que são narrados só na primeira pessoa – comecei a fazer em terceira pessoa também. Já no *Antes*, o *Verão* tem uma parte que é em terceira pessoa.

RIB – A maior parte.

CHC – Pois é. Em *O Piano e a Orquestra* também tem uma parte bastante grande na terceira pessoa. N’*A Casa do Poeta Trágico* tem uma partezinha pequenininha em primeira. Aquela parte que você pinçou, é um parágrafo só, é o único trecho de primeira pessoa.¹⁰

RIB – Só que o tempo todo a visão está muito mais próxima de Augusto do que da Mona. Parece que é uma falsa terceira pessoa, uma terceira pessoa que adere ao personagem. Falando em edições da Companhia das Letras, há as reedições. A única que é declaradamente revisada é a de *Pessach: A Travessia*.

¹⁰  Na verdade, aquelas quatro páginas são quase um fluxo de consciência em meio a toda uma parte narrada em primeira pessoa por Augusto Richet (“O Trágico”, pp. 95-131).

CHC – *O Ventre* também. Eu fiz uma nota. Aliás, aqui você vai me perdoar, mas é importante falar. Eu mudei muito. É o meu primeiro livro, teve várias edições e na sexta edição, que apareceu como “revisita”, eu não fiz praticamente nenhuma revisão. Essa foi a mais radical que eu fiz. Se alguém for fazer um dia uma edição comparativa...

RIB – Ah, claro! Eu até comento essa nota no texto sobre *O Ventre e Machado*.

CHC – Eu pensei em mexer muito no *Travessia* quando fui reeditar. Mas mexi muito pouco, muito pouco.

RIB – Houve uma revisão da *História*, não?

CHC – Eu pensei em fazer, porque alguma coisa tinha mudado. A questão da supremacia da China. Afinal de contas, depois que eu escrevi o livro – e eu reeditei há pouco tempo – já tinham acontecido mil coisas.

RIB – Mas uma parte está muito diferente.

CHC – Não. Onde eu mudei muito, realmente, foi n’*O Ventre*. Botei muito caco. Tirei muita coisa e botei muita coisa nova.

RIB – No *Matéria de Memória*, também.

CHC – Menos. Onde eu mudei mais, mesmo, foi n’*O Ventre*, tanto que me apoiei no Machado de Assis que, na terceira edição de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, falou que mudou umas cinco ou seis linhas. Eu mexi bem mais. Se houver – não sei se vai haver – uma edição comparativa entre a primeira e a outra, a que vai aparecer mais mexida é de *O Ventre*. A *Travessia* eu pensei em mudar muito, porque quando eu escrevi, em 67, não tinha havido o AI-5, a repressão, a guerrilha era um embrião, ainda. Mas tirei uns exageros em termos de organização, aviões a jato, mexi muito superficialmente.

RIB – Tem uma fala do comandante...

CHC – Ah, sim. Ele traça um quadro mais aproximado da realidade. Eu alterei alguma coisa, adaptando, talvez, o lado histórico. Porque quando eu escrevi, em 67 – aliás, escrevi em 66 – quando escrevi, em 66, as informações que se tinha eram umas. Havia a esperança de que a Guerra do Vietnã, o problema de Cuba, o próprio problema das guerrilhas estava muito mal delineado... Nem tinha havido a tricontinental da Argélia, que foi onde o pessoal rompeu com a União Soviética e a turma do Guevara, do Marighela, do Lumumba resolveu fazer a revolução independente da União Soviética. Isso foi em 67. O livro foi escrito em 66. Essa divisão, essa briga do Partido Comunista foi decidida em 67 e alguns comunistas históricos resolveram romper com a União Soviética. Estavam tentando dividir o mundo num tratado de Tordesilhas, ou seja, os americanos ficavam com uma parte e a Rússia ficava com outra. Um não mexia no outro. Aí, comunistas históricos – Guevara, Marighela e o Lumumba – resolveram romper. Desvincularam-se da União Soviética, foram considerados porras-loucas e até combatidos. Vieram fazer as guerrilhas sem nenhuma possibilidade e terminaram assassinados. Isso não tinha havido ainda. Eu fiz isso antes. Mas mesmo assim alguma coisa... – Não vou dizer clarividência, não sou clarividente, mas alguma suspeita que eu tinha de que os partidos comunistas do mundo todo iam combater esses focos de guerrilha deu certo. Daí minha briga com a esquerda. *A priori*: se realmente a esquerda mundial, os países do Terceiro Mundo, conseguirem fazer em condições ideais o movimento revolucionário, evidentemente vão ter que lutar contra as elites locais e contra o capitalismo internacional, representado pelos Estados Unidos. E a Rússia, vai apoiar? Eu achava que não, que a Rússia ia manter o acordo de cavalheiros que dividia o mundo como um meridiano de Tordesilhas, metade para o capitalismo, metade para o socialismo. A Cortina de Ferro e a

não-Cortina de Ferro. Achava que a União Soviética iria sabotar tanto quanto possível esses movimentos de guerrilha. E não deu outra: o Fidel Castro rompeu com o Guevara, passou a chamá-lo de porra-louca. Marighela foi expulso do Partido. O Partido Comunista tinha uma posição conservadora, Marighela morreu traído. Lumumba, a mesma coisa. Foi uma suposição minha. Eu conhecia mais ou menos os dados, eu tinha a noção de que isso ia acontecer, o que me valeu uma briga muito séria com os partidos comunistas. (risos) Mas está aí. Eu mexi muito pouco nisso, e sobretudo não mexi nesse detalhe. Esse detalhe ficou exatamente como estava.

RIB – O que foi mexido, então, foi para ser mais fiel à História?

CHC – Mais pontualmente fiel. Eu falei que a China teria dado aviões, não tinha. Pistas de aeroporto, essas coisas meio fantasmagóricas eu diminuí um pouquinho. Onde eu mexi mesmo, não só na parte acidental, mas na parte essencial, foi n’*O Ventre*. Para piorar, ainda por cima, para tornar o livro mais amargo ainda. (risos) Piorei, ainda. Agravado pela idade.

RIB – Você cortou a frase mais linda no *Matéria de Memória*.

CHC – Qual era?

RIB – Quem tivesse ido receber a Selma no aeroporto iria por piedade, ou por compaixão. A frase era bonita, era um gesto de justificação.^{II}

II  “[...] sou o único a vir esperá-la. O único suficientemente estúpido para um gesto de cortesia. Ou de dor”. Alterado, na edição de 1998, para: “[...] sou o único a vir esperá-la. O único estúpido para um gesto de cortesia. Embora ela não mereça isso”.

CHC – Eu gosto do Tino na parte final, a cena do bar em que ele destrói o quadro. Ele joga fora as tintas e se vende à fábrica de tecidos.

RIB – Sinto que a mudança seja para tornar mais amargo. Isso mexe com alguma outra coisa, porque as personagens que são concebidas mais recentemente não são assim tão terríveis. Jorge Marcos, por exemplo, e o próprio Beto, sempre querendo ficar de fora, mas que também acaba participando.

CHC – (risos) Poucas vezes a crítica me chateia. Mesmo quando ela é totalmente desfavorável. O pior da crítica é quando ela não entende. Alguns críticos falaram do *Romance sem Palavras* como se fosse um triângulo amoroso. Eu fiquei profundamente irritado.

RIB – Se falarem em *quadrângulo*, a pessoa pode não ler até o final.

CHC – É o caso do *Fim de Caso*. Não é um triângulo amoroso. Eu li muita crítica – não do romance, do filme –, “é um triângulo amoroso adocicado”. Não é um triângulo amoroso.

RIB – No livro não é adocicado. No filme, ficou.

CHC – Não é um triângulo: pelo contrário, é o grande rival, poxa. O camarada passa a vida inteira quebrando a cabeça atrás do rival do rival, o amante. Pior ainda, não é o marido, é o amante. E tem o Outro, ainda. É ele, ela, o outro e o Outro. (risos) No caso do *Paixão*, do *Romance sem Palavras*...

RIB – Voltando à questão das revisões...

CHC – Eu digo a você o seguinte. Quando eu recebi *O Ventre*, que eu refiz, levei um susto. Eu tinha trabalhado muito. Antes de entregar ao editor, fiz II versões. Não tinha computador, tinha que escrever da primeira palavra até a última. O livro mais mexido que eu fiz foi *O Ventre*. Quando eu volta e meia leio e vejo uma coisa nova, levo um sus-

to. O mais gozado não foi isso, o mais gozado é que eu tinha feito a adaptação d'O *Ateneu* e d'O *Primo Basílio* e fui fazer a do *Memórias de um Sargento de Milícias*, então eu fiz uma versão, no computador, muito parecida com a original mas, depois que estava impresso, eu reli um trecho e disse: não posso deixar assim, eu tenho que entrar nesse troço. (risos) É um livro muito meu, entendeu?

RIB – *Memórias de um sargento de milícias*?

CHC – É, eu acho muito meu. Voltei, abri o arquivo, estava ele lá, comecei a reescrever o livro totalmente. Aí botei tanto caco, tanta coisa minha!

RIB – Qual é o público desse tipo de texto?

CHC – A Scipione é uma editora, como a Ediouro no passado, que trabalha basicamente ligada ao mercado do livro didático, do livro adotado nos colégios. Ela tem um grupo de trabalho que periodicamente faz sessões conjuntas com as orientadoras, pessoas que manobram os departamentos de ensino, as secretarias de educação estaduais, municipais, o Ministério da Educação, determinadas entidades religiosas, por exemplo – a Igreja tem vários colégios. Então elas têm um *mailing* e patrocinam encontros. Antigamente era uma vez por ano, agora é de seis em seis meses. Fazem convites, têm as pessoas que determinam quais são os livros que vão ser adotados nas aulas e conversam com os editores para ver o que é que esse mercado, a Moderna, a Scipione e a Ediouro devem lançar. É aquela velha história: originais ou adaptações. Houve uma época que todo mundo queria originais. Foi a época áurea da Ediouro, quando eu tive que fazer isso tudo. E não só eu: Orígenes Lessa, Clarice Lispector, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino. Algumas histórias originais e outras, adaptações. No caso da Scipione, aconteceu o seguinte: um editor

perguntou “Por que vocês insistem, por que vocês não dão os clássicos da literatura em língua portuguesa: Aluísio Azevedo, Eça de Queiroz, Machado de Assis, Raul Pompéia?” Aí as professoras disseram: “Porque os alunos não entendem.” E uma delas deu o exemplo: “Eu adotei *O Ateneu* há dois anos e o pessoal não leu porque a linguagem é intransponível.” Aí o pessoal resolveu: “E se nós fizéssemos uma adaptação, não a edição integral, uma edição um pouquinho menor, contando a história tal como é?” *O Ateneu* conta um caso de homossexualidade num colégio interno. Toparam, chamaram os autores, José Louzeiro fez *O Crime do Padre Amaro* e *O Cortiço*, do Aluísio Azevedo. Me chamaram para fazer *O Crime do Padre Amaro* e *O Ateneu*. Eu fiz *O Ateneu*. Vou te dar um exemplo e você vai entender bem o tipo de dificuldade. N’*O Ateneu* tem uma cena em que o menino, o Sérgio, novato ainda, vai tomar banho no tanque. Não é piscina, porque não havia piscina. Era uma água suja, barrenta, não tinha tratamento de cloro, e o bedel ia com os alunos todos, botavam calção e caíam na água. O que é que os veteranos faziam com os novatos? Davam caldo. O menino vai e de repente um grandalhão, veterano, dá um mergulho, pega o pé dele, puxa e ele cai dentro da água inesperadamente e bebe aquela água suja, barrenta. Ele levanta e xinga o colega. Raul Pompéia bota na boca dele o seguinte: “Perverso!” Eu pergunto a você: hoje, na mesma cena, um menino que é sacaneado por outro, quando levanta chama o outro de *perverso*? Chama de *filho-da-puta*. Na sua boca eu botei *sacana*, e pensei no *filho-da-puta*, mas aí eu pensei nos colégios. Talvez a professora... Haverá colégios por aí, religiosos, que não aceitam palavrão. Então, entre *filho-da-puta* e *sacana* eu botei *sacana* e foi aprovado. Mas não podia ser *perverso*. Jam entender errado. Isso é um detalhe, eu estou dando a você uma amostragem muito pequenininha de uma dificuldade de linguagem. Agora, perder aquela história d’*O Ateneu*, aquele personagem fabuloso

que é o Aristarco, que tinha inveja da própria estátua, é um crime! É um crime essa juventude ficar lendo Sabino, Cony, Ubaldo, Rubem, Patrícia Melo e não ler *O Ateneu*. Muito melhor, dá banho em qualquer um de nós. Não é modéstia, é verdade mesmo, dá vergonha a gente ver nossa literatura de hoje perante um *Ateneu*, perante um Manuel Antônio de Almeida. Agora, não se pode obrigar um menino de 16, 17 anos a aceitar uma linguagem daquelas. Ele é habituado àquela instantaneidade do cinema, da televisão, uma linguagem coloquial. Mesmo assim, no caso d’*O Ateneu*, por exemplo, eu ainda consegui manter algumas coisas que achei fabulosas. O Aristarco: “se houver indisciplina”, em vez de “serei severo”, ele diz “serei formidando”. Eu gostei da palavra, porque *formidando* dá uma idéia do personagem barroco que ele é, embora a palavra não seja mais usada. Mas o *perverso* já ia dar o sentido de ter chamado de veado. É difícil... E está vendendo bem. No meu esquema, o meu ganho é insignificante, mas o benefício que faz... *O Ateneu* já vendeu mais de cem mil exemplares em cerca de dois anos. Então, no colégio, tem gente que está começando a ler a história d’*O Ateneu*. Amanhã ou depois esse menino de 16, 17 anos vai ler o quê? Os ingleses conhecem Shakespeare através dos contos do Charles Lamb, que pegou todo o teatro do Shakespeare e contou em prosa, na linguagem dele, duzentos anos depois do Shakespeare. Todo menino de formação anglo-saxônica conhece a história do *Macbeth*, do *Hamlet*, do *Otelo*, do *Romeu e Julieta* através da versão do Charles Lamb, que é a escolar, dada no primeiro grau. Evidentemente, depois o pessoal se especializa. Então é uma coisa muito útil. O que você não pode ter é, devido à dificuldade do original, chutar para fora o ensino d’*O Cortiço*, hoje. Não estou a par da vendagem d’*O Cortiço* do José Louzeiro, mas acredito que deve ter vendido mais que... E é o primeiro romance social brasileiro, um grande romance! Antes de Gilberto Freyre, antes de

José Lins, Jorge Amado, Graciliano já tinha um romance urbano e social, do Aluísio Azevedo, que estava meio esquecido. E o problema da homossexualidade, que hoje está em voga, Raul Pompéia registra magistralmente. Eu acho que se justifica. O caso do *Sargento de Milícias*: foi o primeiro livro que eu li na vida, antes de Machado de Assis. Meu padrinho de *O Ventre* é chupado do padrinho de *Memórias de um Sargento de Milícias*. Não há dúvida nenhuma que o meu personagem tem muito a ver com o Leonardo. Onde estiver o Manuel Antônio de Almeida, ele vai me perdoar, mas eu vou mexer um pouco com ele, botei uns cacos meus. Mas muita gente não vai perceber.

RIB – Alterações de enredo, não apenas de linguagem?

CHC – De enredo, não. Certas observações. Não é à toa que, quando saiu *O Ventre*, o pessoal falou mais em Manuel Antônio de Almeida do que em Machado de Assis. Na primeira edição, falaram mais nas influências de Manuel Antônio de Almeida do que nas influências de Machado de Assis. Você é que veio com essa história.

RIB – Mas *O Ventre* não tem nada do satírico de Manuel Antônio de Almeida.

CHC – Tem, tem um pouco.

RIB – Manuel Antônio de Almeida é mais do seu coração do que Machado de Assis?

CHC – É difícil responder. Existe aquele famoso paralelo de Antônio Feliciano de Castilho. Bernardes e Vieira. “A Vieira, se admira. A Bernardes, admira-se e se ama.”

RIB – Mário de Andrade falou isso do Machado, comparando com Alencar. Machado ele não conseguia amar.

CHC – Acho que Machado eu admiro, inclusive porque ele é muito grande. O Manuel Antônio de Almeida, além de admirar, eu amo, porque eu me entendo com ele. Eu jamais faria isso com Machado de Assis, não botaria um caco se eu fosse reescrever o Machado de Assis. Poderia tirar uma coisa ou outra, alguma expressão completamente em desuso.

RIB – No livro de *Eça não te deu vontade*?

CHC – Não, porque o *Eça* tem muito episódio, tem muita trama, não é tanto a linguagem. Agora, com o Manuel Antônio de Almeida eu fiquei muito à vontade. De tal maneira eu me identifico com ele, percebo ele, saco ele, que eu tenho a impressão que ele toparia o negócio. Sinceramente. “Ah, isso é pretensão!” Talvez seja pretensão, mas eu não mexeria no Machado de Assis, eu não teria condições de mexer de jeito nenhum. Manuel Antônio de Almeida eu mexi como se fosse uma coisa minha, como se eu tivesse feito o original. Mas não está assinado. Está assinado: Manuel Antônio de Almeida, adaptação de Carlos Heitor Cony, está bem claro.

RIB – E quanto aos clássicos não-brasileiros – por exemplo, Julio Verne?

CHC – Julio Verne eu só peguei a trama, a história d’*A Ilha Misteriosa, Vinte Mil Léguas Submarinas*. Porque é outra língua, é francês.

RIB – E o objetivo da adaptação é diferente?

CHC – O objetivo é contar aquela mesma história, aqueles mesmos acidentes. Aí aproxima muito do cinema. Tirar os ângulos remotos e contar a história. No caso d’*O Ateneu* e do *Eça* de Queiroz, sobretudo do Manuel Antônio de Almeida, mexe com a linguagem. Pega um rapaz de 14, 16 anos: lê o Camões? É intransponível. As citações mitológicas, a parte forte, o enredo da viagem de Vasco da Gama. Lendo

Rubem Braga, ele tem uma história de uma odisséia no espaço, feita no mar, com os perigos, os desafios. Não tinha computador que se revoltou, mas tinha o Adamastor. Você lê aquilo como se fosse uma aventura espacial de hoje. Se você quiser aumentar não o gênero, mas o grau de cultura, você chega ao Camões depois. Eu acho um grande serviço. Não só não sou contra, como sou a favor. Agora, o que eu fiz com Manuel Antônio de Almeida pode até não ser honesto para os outros, mas para mim foi.

RIB – Você faria a adaptação daquele que eu considero o grande romance brasileiro deste século, o *Grande Sertão: Veredas*?

CHC – Pessoalmente eu não faria não, talvez pelo mesmo respeito que tenho pelo Machado de Assis. Mas esse respeito não significa amor. Eu amo o Manuel Antônio de Almeida. Porque eu amava o texto dele, amava a história dele, então me senti justificado ao fazer as alterações, ao fazer os cacos, com muita liberdade. Eu tive mais liberdade em mexer no texto dele do que em mexer nos meus próprios textos. Por aí você vê até que ponto foi ou a minha leviandade ou a minha intimidade com o texto do Almeida. No caso do Machado de Assis e do Guimarães Rosa, não. É possível, deve-se contar a história do *Grande Sertão: Veredas* de uma forma linear, como o Rubem Braga contou a história do Camões, e o Charles Lamb fez com as peças do Shakespeare, contando unicamente a história, o lado episódico. No caso do Guimarães Rosa, bem ou mal, o que vale não é a história. A história praticamente não tem nenhuma importância. O que é importante é aquela criação lingüística dele, aquele sertão da sintaxe dele, e isso é “imexível”. Ou é ele ou nada, você não tem meio termo. O Machado de Assis, embora sem esse acabamento formal tão rigoroso quanto o Guimarães Rosa, tem uma coisa que se equivale a Guimarães Rosa, que é superior a Guimarães Rosa, que é a reflexão. O Guimarães Rosa, afi-

nal de contas, não reflete tanto assim. O Guimarães Rosa, por muitos motivos, é associado a Joyce, ao *Ulysses*. T. S. Elliot tem uma frase muito boa, que diz que o James Joyce em toda a obra não tem uma reflexão, é apenas invenção. Machado de Assis não é tanto invenção, é mais reflexão. No caso do Guimarães Rosa é também invenção, basicamente invenção lingüística, e não tem reflexão. Você se identifica com os personagens em Machado de Assis, você acha que Dom Casmurro é você, “Madame Bovary sou eu”, você se identifica com Brás Cubas, eu me identifico muito com o Quincas Borba, sou mais Quincas Borba do que o Brás Cubas e Bentinho, contrariando você.¹²

RIB – Quincas Borba ou Rubião?

CHC – Quincas Borba mesmo.

RIB – O homem?

CHC – O homem e o cão, os dois, propositadamente os dois. Aí a genialidade do Machado de Assis: fazer o homem e o cão com o mesmo nome. No caso do Machado de Assis, a identificação é total. Eu pergunto a você o seguinte: alguém se identifica com algum personagem de Guimarães Rosa? É possível se identificar? Num plano material é possível, mas espiritual não, porque é uma coisa tão típica, tão peculiar, tão singular que só mesmo aquilo. Mais ou menos como o Joyce do *Ulysses*. Você se identifica muito com o Proust, cada um escolhe nos duzentos, trezentos personagens principais de *Em Busca do Tempo Perdido*. Você se identifica com um, com outro, até com mais de um. Agora,

12  Referindo-se ao texto de uma comunicação apresentada por mim em Congresso da PUC-MG, comemorativo do centenário de Machado de Assis (“*Dom Casmurro e O Ventre*: Machado de Assis e Carlos Heitor Cony nos Subúrbios do Homem”), posteriormente reescrita para publicação no v. 12 dos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles.

ninguém se identifica com o Leopold Bloom. De maneira que eu acho que – como dizia aquele ministro do Collor, o Magri – é “imexível”.

RIB – Você tem algum retorno de leitores nesse plano, da identificação deles com os personagens dos seus livros? Os leitores e as leitoras costumam conversar com você dizendo que se identificaram com que personagens mais freqüentemente?

CHC – Eu vou ficar só nos últimos livros. Uma empatia terrível no *Quase Memória* com os homens. Em geral, o meu público leitor é de mulheres. Eu acho que, em dez leitores, oito são mulheres e dois são homens. Mas no caso de *Quase Memória* a identificação maior foi com os homens. É impressionante!

RIB – Por qual motivo?

CHC – Por um motivo ou outro, não pensei muito. Uma vez eu estava num avião, o comandante saiu da cabine e veio falar comigo. Tinha lido o livro, era gaúcho, piloto da Varig, e perguntou, entre outras coisas, por que eu usava *o pai*, não usava *papai*. Eu disse: porque eu sempre tratei o pai de *pai*. Ele: “É no Sul que a gente trata pai de *pai*, e não *papai*, mas eu sei que no Rio de Janeiro se trata de ‘papai’.” *Quase Memória* foi um livro consumido basicamente pelos homens, eles se identificaram muito com o personagem, de uma forma ativa ou passiva. Já as mulheres, é diferente, a identificação brutal foi com *A Casa do Poeta Trágico*. Aí é impressionante! Anteontem lá em Curitiba... Interessante, eu pensava que fosse um livro para pessoas de quarenta anos, para homens, e no entanto eu estou pegando uma faixa de meninas abaixo de trinta anos, de quarenta anos, que gostaram do livro. Aliás, a primeira vez que eu senti isso foi a própria Ruth de Aquino que hoje dirige *O Dia*. Ela está na faixa dos cinquenta anos, foi minha colaboradora, trabalhou comigo, fizemos livrinhos juntos para as Edições de Ouro. Ela

ficou completamente siderada pelo livro. A Vera Barroso, apresentadora da TVE, também, a Marília Gabriela. As mulheres se identificaram demais. Se identificaram não, sentiram demais *A Casa do Poeta Trágico*, e não tanto o *Quase Memória*. Isoladamente eu tive algumas pessoas que se identificaram, se reconheceram um pouco n' *O Ventre*, também senti bastante isso.

Referências

DE CARLOS HEITOR CONY

(edições utilizadas no trabalho, em ordem cronológica da primeira edição)

ROMANCES

CONY, Carlos Heitor. *O Ventre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

_____. _____. 8.^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *A Verdade de Cada Dia*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Universal Popular, 1963.

_____. *Tijolo de Segurança*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Informação ao Crucificado*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

_____. _____. 5.^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Matéria de Memória*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. _____. 7.^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Antes, o Verão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. _____. 5.^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Balé Branco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

_____. *Pessach: a Travessia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. _____. 2.^a ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

- _____. *Pilatos*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- _____. _____. 3.^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Quase Memória*. 2.^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Quase-Mémoires*, trad. Henri Raillard. Paris: Gallimard, 1998.
- _____. *O Piano e a Orquestra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *A Casa do Poeta Trágico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Romance sem Palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *O Indigitado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. (Cinco Dedos de Prosa – Indicador).
- _____. *A Tarde da Sua Ausência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CONTOS E CRÔNICAS

- CONY, Carlos Heitor. “Amar a Deus sobre todas as coisas”. In: CONY, Carlos Heitor *et al.* *Os Dez Mandamentos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1965. pp. 1-46.
- _____. _____. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil: 2001. pp. 9-55.
- _____. “Ordem do dia”. In CALLADO, Antonio *et al.* *64 D.C.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- _____. *Sobre Todas as Coisas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1968.
- _____. “Por vós e por muitos”. In: *Contos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974. pp. 11-25.
- _____. *O Abominável Umbigo do Curador de Resíduos*. Rio de Janeiro: Cedibra, 1977.
- _____. *Autobiografia Precoce da Empada-que-Matou-o-Guarda*. Rio de Janeiro: Cedibra, 1977.
- _____. *Babilônia! Babilônia!* (2.^a ed. de *Sobre Todas as Coisas*). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. *O Burguês e o Crime e Outros Contos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- _____. “Luxúria – Grandeza e decadência de um caçador de rolinhas.” In: CONY, Carlos Heitor *et al.* *Os 7 Pecados Capitais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1997. pp. 57-100.
- _____. O burguês e o crime. In: MORICONI, Italo, org. *Os Cem Melhores Contos do Século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. pp. 270-280.

_____. Tereza mais ou menos. In: TELLES, Lygia F., org. *Embratel, 21 Contos Brasileiros*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2001, pp. 24-27.

LIVROS DE CRÔNICAS

- _____. *Da Arte de Falar Mal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- _____. *O Ato e o Fato*. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- _____. *Posto Seis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____. *Os Anos Mais Antigos Do passado*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- _____. *O Harém das Bananeiras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
- _____. & ANGELI. *O Presidente que Sabia Javanês*. São Paulo: Boitempo, 2000.

ENSAIO, REPORTAGEM, BIOGRAFIA, “CINE-ROMANCE”

- CONY, Carlos Heitor., org. *Chaplin* (Ensaio – Antologia). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. *Quem Matou Vargas?* Rio de Janeiro: Bloch, 1972.
- _____. *A Noite do Massacre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- _____. *O Caso Lou: Assim É se lbe Parece*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- _____. *Nos Passos de João de Deus*. Rio de Janeiro: Bloch, 1980.
- _____. *JK – Memorial do Exílio*. Rio de Janeiro: Bloch, 1982.
- _____. *Teruz*. Rio de Janeiro: Bloch, 1982.
- _____. *Lagoa: História, Morfologia e Sintaxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996 (Cantos do Rio, 4).
- _____. & LEE, Anna. *O Beijo da Morte*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

LITERATURA DEDICADA AO PÚBLICO INFANTO-JUVENIL

- CONY, Carlos Heitor. *A Gordá e a Volta por Cima*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.
- _____. *O Irmão que Tu me Deste*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.
- _____. *Luciana Saudade*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- _____. *Quinze Anos: A Juventude Como Ela É*. s.l.: Ediouro/Tecnoprint, 1973.
- _____. *Rosa, Vegetal de Sangue; uma Tragédia Carioca*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- _____. *Uma História de Amor*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

- _____. *Vera Verão*. s.l.: Ediouro/Tecnoprint, 1980.
- _____. & LEE, Anna. *O Mistério das Aranhas Verdes*. São Paulo: Moderna: 2002.

CLÁSSICOS ADAPTADOS

- CONY, Carlos Heitor, adap. *O Califa de Bagdá*. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d.
- _____, adap. *Sindbá, o Marujo*. s.l.: Ediouro/Tecnoprint, s.d.
- _____, adap. *O Máscara de Ferro*, de Alexandre Dumas. S. l.: Ediouro/Tecnoprint, s.d.
- _____, adap. *Taras Bulba*, de Nicolas Gogol. S. l.: Ediouro/Tecnoprint, s.d.
- _____, adap. *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa*. Ediouro: Rio de Janeiro, 1996.
- _____, adap. *Ali Babá e os Quarenta ladrões*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- _____, trad. e adap. *Aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- _____, adap. *A Ilha Misteriosa*, de Julio Verne. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- _____, adap. *Ben-Hur*, de Lewis Wallace. S.l.: Ediouro, s.d.
- _____. & ALCURE, Lenira, adap. *As Viagens de Marco Polo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS

(indicados em ordem cronológica da publicação)

- Sem autoria – a *Diálogo Estudantil*, out. 1963.
- Sem autoria. “Tudo isto é Carlos Heitor Cony”. *A Gazeta*, São Paulo, 12 jun. 1964.
- A José Condé – no lançamento de *Antes, o Verão*. Rio de Janeiro: 1964. (sem identificação da fonte no recorte).
- A Carlos Alberto – “Novela de Cony será política e não para chorar”. *Tribuna*, Rio de Janeiro, 8 mar. 1965.
- A Luiz Caversan – “Cony volta à crônica diária depois de três décadas”. *Folha de S. Paulo*, 14 mar. 1993. Mais!, p. 11.
- A Benício Medeiros – “Politicamente incorreto”. *Isto É*, 24 nov. 1993. pp. 7-9.
- A Mário Pontes – “O romance carioca é um gênero”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 set. 1995.

- A Marcelo Coelho – “O país da grande véspera”. *Folha de S. Paulo*, 19 nov. 1995.
- Sem autoria – “Carlos Heitor Cony: o Brasil em sua mais perfeita tradução”. *Produtor*, Guarulhos, ano IV, n. 5, set. 1996. pp. 30-33.
- A Mariângela Guimarães – “Quase orquestrado”. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 29 set. 1996.
- A Fernando de Barros e Silva. – *Folha de S. Paulo*, 14 mar. 1997.
- A Marcelo Rubens Paiva – *Folha de S. Paulo*, 11 out. 1997.
- A Daniela Name – “Cony faz a arqueologia de um amor em ruínas”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 out. 1997.
- A José Carlos Fernandes – “Na tragédia e na poesia”. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 16 nov. 1997.
- A Humberto Werneck – *Playboy*, jul. 1997.
- A Marcelo Rubens Paiva – *Folha de S. Paulo*, 11 abr. 1998.
- A Felipe Werneck – *Folha de S. Paulo*, 02 maio 1998.
- A Heloísa Seixas – “Prazeres quase bíblicos”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1999. Domingo, pp. 3-5.
- A Heitor Ferraz – “Cony, entre o espanto e a indignação”. *Cult*, abr. 1999.
- A Bruno Tolentino – “Um Machado só não basta”. *Bravo!*, abr. 1999, pp. 72-73.
- A Marcelo Rubens Paiva – *Folha de S. Paulo*, 24 abr. 1999.
- A Zora Seljan – *Jornal de Letras*, n. 11. Rio de Janeiro, jul. 1999.
- Sem autoria – Bate-papo – UOL – 29 set. 1999. <http://chatter.uol.com.br/batepapo/arquivo/bp_carlos_cony2.htm>. Acesso em 27 nov. 1999.
- A Victor Folquening e Carlão Kaspchak – *Gazeta do Povo*, Curitiba, 14 nov. 1999.
- A Daniel Piza – *Gazeta Mercantil*, Rio de Janeiro, 25 e 26 dez. 1999.
- A Caroline Lipca et al. – *O Elefante*, n. 4. Curitiba, PUCPR, mar. 2000.
- A Eduardo Maretti – “Política, religião e amigos”. *Revista Submarino*, 10 mai. 2000. <http://www.revistasubmarino/...cony2.asp>. Acesso em 15 mai. 2000.
- A Annalice Del Vecchio et al. *Boca do Inferno*, n. 6. Curitiba, CAL – UFPR, ago. 2000.
- A Lucia Rito – *SexWay*, ano I, n. 7. São Paulo: MCM, 2000. pp. 22-28.

A Sylvia Colombo – *Folha de S. Paulo*, 10 mar. 2001.

A Nelson Sato – *Folha de Londrina*, 28 abr. 2001. *Folha Dois*, p. 1.

Sem autoria – “Sobrevivi a mim mesmo” – *Rascunho*, Curitiba: maio 2001. p. 13.

Sem autoria – Entrevista especial. <[//baguete.com.br/entrevistas/conyI.asp](http://baguete.com.br/entrevistas/conyI.asp)>. Acesso em 15 jul 2001.

A Roberto Nicolato – *Gazeta do Povo*, Curitiba, 12 ago. 2001.

A Suênio Campos de Lacerda. *21 Escritores Brasileiros Hoje*. São Paulo: Escrituras, 2001. pp. 69-77.

A Cassiano Elek Machado – *Folha de S. Paulo*, 2 fev. 2002.

A Fabiana Pereira – “Da fala à língua, a travessia de Carlos Heitor Cony”. *O Especialista*. 15 fev.2002.

www.oespecialista.com.br/livro/destaque.asp?Destaque=228>. Acesso em 13 abr. 2002.

TELEVISÃO

RODA VIVA. São Paulo: Rede Cultura, Fundação Padre Anchieta, 1996.

CONEXÃO INTERNACIONAL. Roberto D’Ávila. Rede Cultura, 1998.

PASSANDO A LIMPO. Boris Casoy. Rede Record, 2001.

OUTROS TEXTOS

CONY, Carlos Heitor. “Carta a Ênio Silveira”. Rio de Janeiro, 21 out. 1957.

_____. “Resposta a um crítico”. *Estado de São Paulo*, s.d. no recorte.

_____. “Anistia”. *Revista da Civilização Brasileira*. Ano I, mar. 1965. pp. 22-23.

_____. “As obras-primas que poucos leram: *Fausto*”. *Manchete*, s.d. no recorte (anos 70), pp. 109-116.

_____. “As obras-primas que poucos leram: *Grande Sertão: Veredas*”. *Manchete*, s.d. no recorte (anos 70), pp. 29-38.

_____. “Palácio flutuante chega à costa brasileira”. *Folha de S. Paulo*, 3 dez. 1996. Turismo, pp. 1-6.

_____. “O blues do Peter Pan”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*. 6 jun. 1998.

_____. “O Corvo” e seus leitores. In: BARROSO, Ivo, org. “O Corvo” e *Suas Traduções*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

- _____. “Vendi a alma”. *Manchete*, mai. 1999.
- _____. “Zaratustra no Rio”. *Folha de S. Paulo*, 4 jul. 1999. Mais!, p. 4.
- _____. “Como polemizar e criar caso”. *República*, ano 3, n. 34, ago. 1999.
- _____. “O apóstolo sentimental”. In: SÃO JOÃO. *O Evangelho Segundo São João*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
- _____. Apresentação (orelha). In: CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio Reunidos*, org. Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: UniverCidade/Topbooks, 1999. v. I.
- _____. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro, 31 maio 2000. (cópia obtida em correspondência pessoal com o autor)
- _____. Vendi a alma. *Palavra*, n.16, ago. 2000. p. 82.
- _____. O Romance – Ciclo Panorama da Literatura Brasileira Contemporânea. (Conferência). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 3 out. 2000. <www.academia.org.br/2000/pales19.htm>. Acesso em 18 ago. 2001.
- _____. “Rio alterna sentimentos díspares”. *Folha de S. Paulo*, 12 fev. 2001. Turismo.
- _____. et al. *Cadernos de Literatura Brasileira – Carlos Heitor Cony*, n. 12. São Paulo: Instituto Moreira Salles, dez. 2001.

FILME BASEADO NA OBRA

- “Antes, o Verão”. Dir. Gerson Tavares. Com Jardel Filho e Norma Bengell, 1968. (arquivo pessoal de Carlos Heitor Cony)

SOBRE CARLOS HEITOR CONY

DISSERTAÇÕES

- CORDOVILLE, Maria Fernanda D. *Carlos Heitor Cony: O Filósofo do Cotidiano*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Pessach, a Travessia: Narrativa Especular*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 1980.
- POLETTI, Juarez. *História, Memória e Ficção em Obras de Carlos Heitor Cony*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: UFPR, 2001.



ARTIGOS ACADÊMICOS E EM LIVROS

- BRASIL, Assis. Cony: alguns romances, In: _____. *A Técnica da Ficção Moderna*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1982. pp. 154-60.
- BUENO, Raquel Illescas *Quase Memória: Quase-Romance* (resenha). *Revista de Ciências Humanas*. n. 5/6. Curitiba: UFPR, pp. 232-34. 1997.
- _____. Romances de filhos, quase memória de seus pais. *Revista de Ciências Humanas*, n. 7/8. Curitiba: UFPR, pp. 137-51. 1998-99.
- _____. *Dom Casmurro e O Ventre: Machado de Assis e Carlos Heitor Cony nos subúrbios do homem*. *Scripta*. v.3, n.6. Belo Horizonte: PUC Minas, pp. 175-86. 1º sem. 2000.
- _____. *O Harém das Bananeiras* (resenha). *Letras*. Curitiba: UFPR. n. 53, pp. 197-99, 2000.
- FRANCIS, Paulo. “A travessia de Cony”. *Revista Civilização Brasileira*, v. 13. s.d. pp. 179-83.
- GOMES, Gínia M. “Ficcionalização das memórias ou romance memorialista?” *Ciências e Letras*, Porto Alegre, n. 28, pp. 295-303, jul/dez 2000.
- MARTINS, Wilson. *Mostruário; Vir a ser. Pontos de Vista: Crítica Literária*. v. 6 (1964-1965). São Paulo: T. A. Queiros, 1993.
- MENDES, Lauro B. “Memórias do século XX: Bênção paterna e *Quase-Memória*, de Carlos Heitor Cony”. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte, v. 18, n. 22, jan/jun 1998.
- PARKER, John. *Myth and Ideology in Contemporary Brazilian Fiction*, de Daphne Patai. (resenha). Colóquio. s.d. no recorte..
- SARMATZ, Leandro. “Lembra, palavra”. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 34, n. 4, pp. 47-58, dez. 1999.
- SILVEIRA, Ênio. *O Ventre*. Apud. FELIX, Moacyr, org. *Ênio Silveira, Arquiteto de Liberdades*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. pp. 306-07.
- SILVERMAN, Malcolm. *Quase Memória: Quase-Romance* (resenha). *World Literature Today*. University of Oklahoma, summer 1996. v. 70 n. 3. p. 678.
- _____. *A Casa do Poeta Trágico* (resenha). *World Literature Today*. University of Oklahoma, summer 1998.
- VOGEL, Daisi I. Em Cony, silêncios que falam da opressão. *Anuário de Literatura*. Florianópolis: UFSC, n. 7, p. 205-217, 1999.

DO ARQUIVO PESSOAL DE CARLOS HEITOR CONY:

(diversos recortes têm indicações bibliográficas incompletas)

ARTIGOS E RESENHAS NA IMPRENSA

ATAÍDE, Vicente de P. Carlos Heitor Cony – I a IV. DT – PL – *Vanguarda*. set. 64.

BLOCH, Arnaldo. “Dr. Fausto às avessas”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1999.

BRASIL, Assis. “Duas novelas”. *Diário Nacional*. Suplemento Literário p. I e 5.

CARPEAUX, Otto M. “A travessia de Cony”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1967. Suplemento do Livro, p. 2.

_____. “Cony e o realismo”. *Leitura*, n. 78, jan. 1964.

CARVALHO, José Augusto. “O submundo de Cony”.

FIGUEIREDO, Wanda. “Cony ou variações sobre um mesmo tema”. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13 out. 1963.

HOUAISS, Antonio. “Do ventre à verdade de cada dia”. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, mar. 1960. p. 3.

_____. & VILLAR, Mauro de S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LOUZEIRO, José. “Carlos Heitor Cony: Um romancista em discussão”. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, jan. 1965.

RÓNAI, Paulo. *Matéria de Memória*. (resenha). *Comentário*, jul/ago/set, 1963.

_____. “Carlos Heitor Cony, romancista”.

SAVAGET, Edna. “O homem atrás da matéria (de memória)”. *Diário Nacional*, Suplemento Literário.

OUTROS ARTIGOS E RESENHAS

(jornais, revistas e páginas da Internet, indicados prioritariamente pela ordem cronológica da publicação)

Sem autoria – “Hungria apela da sentença contra Carlos Heitor Cony”. *Revista Civilização Brasileira*, n.2, 1966. pp. 296-299.

VIANNA, Luiz Fernando. “Cony volta ao romance unindo memória e ficção”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 set. 1995.

- PONTES, Mário. “O bom filho à casa torna”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 set. 1995.
- COELHO, Marcelo. “Ernesto Cony é metáfora do Brasil”. *Folha de S. Paulo*, 27 set. 1995.
- TOLEDO, Roberto Pompeu de. “De filho para pai”. *Veja*, 4 out. 1995.
- NESTROVSKI, Arthur. “A invenção do personagem”. *Folha de S. Paulo*, 19 nov. 1995.
- SCLIAR, Moacyr. “As angústias da lucidez”. *Folha de S. Paulo*, 28 abr. 1996. *Mais!*, p. 5.
- CARNEIRO, Marcelo. “Visão existencialista de desencontros”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1.º jun. 1996.
- SANCHES NETO, Miguel. “Trajetória de equívocos”. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 10 jun. 1996.
- GLEDSON, John. “Livro reinventa Cony”. *Folha de S. Paulo*, 22 ago. 1996.
- SANCHES NETO, Miguel. “Exercício de solidão”. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 2 dez. 1996.
- FARIA, Antonio C. “Guerra traduz livro de Cony para as telas”. *Folha de S. Paulo*, 17 jan. 1997.
- BARROS e SILVA, Fernando. “Cony aceita sua travessia”. *Folha de S. Paulo*, 14 mar. 1997.
- AJZENBERG, Bernardo. “Escritor merece onda de reedições de sua obra recente”. *Folha de S. Paulo*, 14 mar. 1997.
- SANCHES NETO, Miguel. “Tempos de ação”. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 26 mai. 1997.
- SANCHES NETO, Miguel. “Estudo de personagens na solidão”. *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, 1 nov. 1997.
- SEFFRIN, André. “Uma estrela despedaçada em luz”. *Manchete*, 15 nov. 1997.
- ROSENFELD, Kathrin. “Um trágico contemporâneo”. *Folha de S. Paulo*, 16 nov. 1997. *Mais!*, p. 12.
- SCHLAFMAN, Léo. “A segunda travessia de Carlos Heitor Cony”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1997.
- FREITAS, Conceição. “A casa de um poeta incansável”. *Jornal do Commercio*, 1.º dez. 1997. *Cultura*, p. 28-29.

- TEZZA, Cristovão. “Sem sotaque, sem mito e sem exotismos”. *Folha de S. Paulo*, 24 mai. 1998. Mais!, p. 10.
- SEFFRIN, André. “A vida como um jogo de salão”. *Manchete*, 10 jun. 1998.
- FIGUEIREDO, J. e RIBEIRO, Simone. “Quando a Lagoa é a musa inspiradora”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1998.
- SANCHES NETO, Miguel. “No ventre do vazio”. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 13 jul. 1998.
- Sem autoria – “*Matéria de Memória* é retrato dos abandonados”. *Folha de S. Paulo*, 30 jan. 1999.
- SEFFRIN, André. “Um roteiro de quase memória”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 mar. 1999.
- PETRÔNIO, Rodrigo. “Breve reflexão sobre a imortalidade”. www.editoras.com/revista/imortalidade.htm> Acesso em 10 set. 2000.
- PIRES, Paulo Roberto. “O tempo da delicadeza de Carlos Heitor Cony”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1999.
- PAIVA, Marcelo Rubens. “Cony faz caso de amor sem palavras”. *Folha de S. Paulo*, 24 abr. 1999.
- SANCHES NETO, Miguel. “Guerra, guerrilha e amor”. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 10 mai. 1999.
- NESTROVSKI, Arthur. “A miséria do ciúme”. *Folha de S. Paulo*, 20 jun. 1999. Mais!, p. 10.
- COELHO, Marcelo. “Em busca da espiritualidade perdida”. *Folha de S. Paulo*, 18 dez. 1999.
- SIMON, Sandra. “A ética da angústia (ou o falso canalha)”. *Zero Hora*, Porto Alegre, 25 mar. 2000. Cultura, p. 2.
- CHAVES, Flávio Loureiro. “Entre memória e ficção”. *Zero Hora*, Porto Alegre, 26 mar. 2000. Cultura, p. 3.
- SUASSUNA, Ariano. “Cony e a ABL”. *Folha de S. Paulo*, 4 abr. 2000.
- MAINARDI, Diogo. “Cony, o simplista”. *Veja*, 19 abr. 2000.
- BLOCH, Arnaldo. “Um livro condenado a ser o melhor”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 fev. 2001.
- BONALUME NETO, Ricardo. “O homem que inventou a globalização”. *Folha de S. Paulo*, 23 abr. 2001.

- MAZZINI, Leandro. “A máquina de escrever humana”. *JBOOnline*. <www.jb.com.br/destaques/bienal/entrevista2a.html>. Acesso em 15 jul. 2001.
- MAYRINK, Geraldo. “O homem que perdeu a alma”. *GloboOnline*. <[//epoca.globo.com/edic/edI9022001/cult3a.htm](http://epoca.globo.com/edic/edI9022001/cult3a.htm)>. Acesso em 15 jul. 2001.
- FISCHER, Luís Augusto. “Livro polêmico alegoriza os anos de regime militar no Brasil”. *Folha de S. Paulo*, 23 jul. 2001. Folhateen.
- PAIVA, Marcelo Rubens. “Falta do indicador inspira livro de Cony”. *Folha de S. Paulo*, 8 ago. 2001.
- GOMES, ReNato Bittencourt. “Profissão de fé”. *Rascunho*, Curitiba, jan. 2002. p. 15.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. “Bom apenas enquanto passatempo”. *JBOOnline*. <[//jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernob/2001/08/27/jorcab20010827008.html](http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernob/2001/08/27/jorcab20010827008.html)>. Acesso em 19 jan. 2002.
- PEN, Marcelo. “Uma Capitu com videogame e computador”. *Folha de S. Paulo*, 19 jan. 2002.
- PIRES, Paulo Roberto. “Matéria de Cony”. *No*. www.no.com.br/revista/noticia/56803/atual>. Acesso em 06 fev. 2002.
- STRAUSZ, Rosa A. “Investigadora adolescente atrás de ação”. *JBOOnline*. <[//jbonline.terra./ideias/2002/02/22/joride200202222008.html](http://jbonline.terra./ideias/2002/02/22/joride200202222008.html)>. Acesso em 23 fev. 2002.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- _____. *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- _____. *Macunaíma: O Herói Sem Nenhum Caráter*. Ed. crítica. Coord. Telê P. A. Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, de Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília, CNPq, 1988. (Arquivos, 6).
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. *Humildade, Paixão e Morte: A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Estudos, 2).
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: _____. *O Novo Espírito Científico; A Poética do Espaço*. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Os pensadores).
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Hucitec / UNESP, 1990.
- BARROSO, Ivo, org. “O Corvo” e *Suas Traduções*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.
- BARTHES, Roland. *L’empire des Signes*. Genebra: Albert Skira, 1970.
- _____. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BENJAMIN, Walter. *et al. Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas*. São Paulo: Abril, 1980. (Os pensadores).
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*, trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Ave Maria, 1987.
- BLOOM, Harold. *Como e por que Ler*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BOROS, Ladislav. Les catégories de la temporalité chez Saint Augustin. *Archives de Philosophie*, v. XXI, 1958, pp. 323-85.
- BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*. São Paulo, Ática, 1988.
- _____. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- _____. *Reflexões sobre a Arte*. São Paulo: Ática, 1985.
- BRADBURY, Malcolm & McFARLANE, James. *Modernismo: Guia Geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CADEMARTORI, Lígia. “Histórias do Brasil contemporâneo”. *Cerrados – Revista do Curso de Pós-graduação em Literatura*. Brasília: UNB. n. 5, ano 5, 1996. pp. 3-12.

- CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMUS, Albert. *O Homem Revoltado*, trad. Virgínia Motta. Lisboa: Livros do Brasil, 1951.
- _____. *O Mito de Sísifo*, trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.
- _____. *et al. A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Debates, 1).
- CARDOSO, Sérgio, org. *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaios Reunidos*, org. Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: UniverCidade/Topbooks, 1999. v. I.
- _____. *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*. 4.^a ed. s.l: Ediouro, s.d.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*, coord. da ed. brasileira, Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- COSTA, Jurandir Freire. *Sem Fraude nem Favor: Estudos Sobre o Amor Romântico*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*, trad. Mauro S. R. Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- FÉLIX, Moacyr, org. e apres. Ênio Silveira: *Arquiteto de liberdades*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- FERNANDES, José. *O Existencialismo na Ficção Brasileira*. Goiânia: EdUFG, 1986.
- FISCHER, Luís Augusto. *Para Fazer Diferença*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Delta, s.d.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*, trad. Péricles E. da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GOETHE. *Fausto*, trad. Castilho. Lisboa: Clássica, 1919.
- _____. _____. trad. Castilho. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: Jackson, 1949.

- GOLDSCHNEIDER, Gary & ELFFERS, Joost. A linguagem secreta dos aniversários, trad. Marly Winckler. Rio de Janeiro: Campus, 1999.
- GOTLIB, Nadia B. *Clarice, uma Vida Que se Conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- GRIMAL, P. *O Amor em Roma*, trad. Hildegard F. Feist. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- HOUAISS, Antonio & VILLAR, Mauro de S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A Lógica do Capitalismo Tardio*, trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.
- JUNG, Carl G., org. *O Homem e Seus Símbolos*, trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s. d.
- _____. *Memórias, Sonhos, Reflexões*, org. Aniela Jaffé, trad. Dora F. da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- HANSEN, João Adolfo. "Autor". In: JOBIM, José Luís, org. *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*, trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- HEIDEGGER, Martin. *Conferências e Escritos Filosóficos*, trad. e notas Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os pensadores).
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra: Martins Fontes, 1976.
- LAFETÁ, João Luiz et al. *Homenagem a João Luiz Lafetá*. São Paulo: Nova Alexandria/Dep. de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH-USP, 1999.
- LEITE, Ligia Chiappini. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1989. (Princípios, 4).
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- _____. Autobiographie et histoire littéraire. In: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. n. 6, nov/dez 1975.
- LIMA, Luiz Costa. *Vida e Mimesis*. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LOGOS ENCICLOPÉDIA LUSO-BRASILEIRA DE FILOSOFIA. Lisboa: Verbo, 1989.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*, trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

- MARQUÊS DE SADE. *A Filosofia na Alcova*, trad. Augusto Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- MEDINA, Cremilda A. *A posse da terra: Escritor Brasileiro Hoje*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985.
- MENDILOW, A. A. *O Tempo e o Romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.
- MEYERHOFF, Hans. *O Tempo na Literatura*, trad. Myriam Campello. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- MULTIMEDIA ENCYCLOPEDIA. Novato, CA: Grolier/The Software Toolworks, 1992. (Cd-rom).
- NOVAES, Adauto, org. *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.
- _____, org. *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- OVÍDIO. *Poemas da Carne e do Exílio*, trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: Amor e Erotismo na Literatura*, trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. "Elogio de la negación". In: _____. *Obras Completas*. v. X. Barcelona: Club de Lectores; Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- _____. *Os Filhos do Barro*, trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Difusão Européia, 1973.
- _____. *Diálogos*. São Paulo: Hemus, 1977.
- PEREZ, Renard. *Escritores Brasileiros Contemporâneos*; 2.^a série; 20 biografias seguidas de antologia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*, trad. Heloysa de L. Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974
- PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann*, trad. Mário Quintana. Porto Alegre: Globo, 1972.

- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. vol. I, trad. Constança M. Cesar. Campinas: Papirus, 1994.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Debates, 7).
- SÁ, Jorge de. *A Crônica*. São Paulo: Ática, 1985. (Princípios, 5).
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*, trad. J. O. Santos, S.J. & A. Ambrósio de Pina, S.J. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os pensadores).
- SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*, trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- _____. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os pensadores).
- _____. *Que É a Literatura?* São Paulo: Ática, 1999.
- _____. & FERREIRA, Vergílio. *O Existencialismo é um Humanismo*. Lisboa: Presença, 1978.
- SERRES, Michel. *Os Cinco Sentidos*, trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. (Filosofia dos Corpos Misturados, I).
- _____. *O Terceiro Instruído*, trad. Serafim Ferreira. Lisboa: Instituto Piaget, s.d. (Epistemologia e Sociedade, 7).
- SILVA, Franklin Leopoldo e. “Bergson, Proust: Tensões do tempo”. In: NOVAES, Adauto, org. *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SILVERMAN, Malcolm. *A Moderna Sátira Brasileira*, trad. Richard Goodwin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- _____. *Moderna Ficção Brasileira*, trad. João G. Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. *Protesto e o Novo Romance Brasileiro*, trad. Carlos Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- SIMMEL, Georg. *Filosofia do Amor*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- STENDHAL. *Do Amor*, trad. Roberto L. Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- VIDAL, Ariovaldo J. *Roteiro Para um Narrador: Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. Cotia: Ateliê, 2000.

☞ COMPOSTO EM MONOTYPE CENTAUR 11/15 PT: NOTAS, 9/12 PT.

