

MARILURDES CRUZ BORGES

**SENTIDO, DIALOGISMO E CENA ENUNCIATIVA EM
PESSACH: A TRAVESSIA, ROMANCE DE CARLOS HEITOR CONY**

Dissertação apresentada à Universidade de Franca, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Sílvia Olivi Louzada.

**FRANCA
2008**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Catálogo na fonte – Biblioteca Central da Universidade de Franca

B733s	<p>Borges, Marilurdes Cruz Sentido, dialogismo e cena enunciativa em Pessach: a travessia, romance de Carlos Heitor Cony. / Marilurdes Cruz Borges ; orientador: Maria Silvia Olivi Louzada. – 2008 97 f. : 30 cm.</p> <p>Dissertação de Mestrado – Universidade de Franca Curso de Pós-Graduação Stricto Sensu – Mestre em Linguística</p>
	<p>1. Linguística. 2. Cony, Carlos Heitor – Crítica e interpretação. I. Universidade de Franca. II. Título.</p>
	<p>CDU – 801.73</p>

MARILURDES CRUZ BORGES

**SENTIDO, DIALOGISMO E CENA ENUNCIATIVA EM
PESSACH: A TRAVESSIA, ROMANCE DE CARLOS HEITOR CONY**

Presidente:

Nome: Profa. Dra. Maria Silvia Olivi Louzada
Instituição: Universidade de Franca - UNIFRAN

Titular 1:

Nome: Profa. Dra. Renata Maria Facuri Coelho Marchezan
Instituição: UNESP - Araraquara

Titular 2:

Nome: Prof. Dr. Juscelino Pernambuco
Instituição: Universidade de Franca - UNIFRAN

Franca, 15 de março de 2008.

DEDICO este trabalho à Patrícia e ao Thiago, filhos queridos, que sofreram a ausência da mãe, mas que, sem compreenderem, foram peças importantíssimas para a execução desta pesquisa; ao meu marido Alexandre que permitiu meu distanciamento, aceitando a solidão; à minha mãe que, com seu amor incondicional, preencheu as lacunas deixadas por mim; ao meu pai pelo exemplo de vida e amor à arte.

AGRADECIMENTOS

A Deus pela força e coragem para enfrentar desafios e não temer as dificuldades;

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria Sílvia Olivi Louzada, pela atenção despendida, por auxiliar no caminho a ser trilhado e pelo estímulo constante;

Aos Professores Doutores Juscelino Pernambuco e Marina Célia Mendonça, membros de minha banca de qualificação, pelos apontamentos e sugestões que muito contribuíram para a finalização deste trabalho;

Às amigas queridas Camila, Juliana e Ruth, parceiras desta travessia íngreme e dolorosa, mas também gratificante e prazerosa, pelo carinho e conforto nas horas mais difíceis;

À Lúcia Maria Guimarães Nassim pela confiança e crença em minha capacidade;

Enfim, a todos que direta ou indiretamente colaboraram para a realização desta dissertação, o meu profundo respeito, homenagem e agradecimento.

É uma ilha. Grande demais e habitada por uma única alma.

[...]

É uma ilha grande demais o meu corpo.

[...]

É uma ilha grande demais e desconhecida quase por inteiro.

De quando em quando, as nuvens brancas fogem assustadas, como se chicoteadas por invisível algoz.

É o inimigo que chega.

Saído das profundezas do céu, monstro escuro se avizinha. Sua chegada é precedida de seus gritos lúgubres e roucos e de suas cusparadas de fogo que ferem troncos e vegetação. Paira no espaço e verte água sobre as águas e sobre as árvores e sobre os rochedos e sobre a ilha toda.

As ondas tentam ficar em pé para fugirem à desgraça, as árvores assoviam, pedindo socorro. E não há escapatória.

Ao ouvir o primeiro grito do monstro, a alma se enfurna em sua caverna. Na defensiva, fica vigilante, à espreita.

Quando os ruídos se calam, a alma, por temer o escuro, acende uma fogueira e aguarda a chegada do sol.

Ele sempre chega. E espanta todos os espectros.

Luiz Cruz de Oliveira

RESUMO

BORGES, Marilurdes Cruz. *Sentido, dialogismo e cena enunciativa em Pessach: a travessia, romance de Carlos Heitor Cony*. 2008. 97 f. Dissertação (Mestrado em Lingüística) – Universidade de Franca, Franca.

No presente trabalho de pesquisa, propôs-se uma reflexão sobre o conceito de dialogismo bakhtiniano, tomando como *corpus*, o romance *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, especialmente as cenas enunciativas que construíram o tecido histórico-social representado e refratado pela obra e também a formação/transformação do sujeito/herói na narrativa. A fim de entender o poder dialógico da linguagem como mecanismo de persuasão e manipulação sobre o sujeito, selecionou-se cenas enunciativas representativas dos conflitos ideológicos de que o sujeito/herói, participa, por meio das interações verbais, refutando ou incorporando as vozes alheias. Analisou-se como tais vozes vão transformando a consciência ideológica do sujeito, de neutra e descomprometida a consciente, impulsionando-o a realizar “a travessia”, sua transformação: ação e comprometimento social. Destacou-se também, como fator relevante para a transformação do sujeito, o estudo do cronotopo, pois, o tempo histórico representado no romance, década de 1960, coincide com o tempo de ditadura no Brasil, o que instigava o conflito de ideologias, que permeavam a consciência do sujeito/herói. Verificou-se que não só o tempo histórico mas também o tempo vivido pelo sujeito, associado aos espaços pelos quais transitou, foram determinantes para sua “travessia”, para sua transformação.

Palavras-chave: dialogismo; cronotopo; ideologia; transformação.

ABSTRACT

BORGES, Marilurdes Cruz. *Sense, dialogism and enunciated scene in Pessach: the crossing, novel by Carlos Heitor Cony*. 2008. 97 p. Dissertation (Masters Degree in Linguistics) – Universidade de Franca, Franca.

In the present essay, a reflection upon the concept of the bakhtinian dialogism was proposed, and the *corpus* used was the novel *Pessach: the crossing*, by Carlos Heitor Cony, mainly the enunciated scenes which built the historical and social product represented by the novel and also the formation/transformation of the subject/hero in the narrative. To understand the dialogical power of the language as a means of persuasion and manipulation over the subject, representative enunciated scenes of ideological conflicts in which the subject/hero take part through verbal interactions were selected, rejecting or incorporating someone else's voices. It was also analyzed how these voices were able to change the subject's ideological conscience, of neutral and off duty to aware, driving him (the subject) to carry out the "crossing", his changing: action and social engagement. It was also highlighted, as a relevant factor for the subject's change, the study of time and space. The historical period represented in the novel, during the 1960's, coincides with the dictatorship period in Brazil, which instigated the ideological conflict, which was present in the subject/hero conscience. It was checked that not only the historical period but also the time lived by the subject, associated with the spaces where he moved through, were essential for his "crossing", his transformation.

Key words: dialogism; time and space; ideology; transformation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 O DISCURSO DIALÓGICO E LINGUAGEM LITERÁRIA	14
2 O DIALOGISMO COMO ELEMENTO AVALIADOR DO DISCURSO LITERÁRIO REPRESENTADO EM <i>PESSACH: A TRAVESSIA</i>	20
3 CRONOTOPO – ELEMENTO DIALÓGICO PARTICIPANTE DA METAMORFOSE DO SUJEITO/HERÓI NO ROMANCE	31
4 AS VOZES DIALÓGICAS CONSTITUINDO A CONSCIÊNCIA E A TRAVESSIA DO HERÓI	60
4.1 A CONSTITUIÇÃO DUAL DA CONSCIÊNCIA DO SUJEITO/PAULO	63
4.2 OS OUTROS CONSTITUINDO A CONSCIÊNCIA DO SUJEITO	75
4.3 A VOZ DO HERÓI AVALIANDO SUA PASSAGEM-TRAVESSIA	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	95

INTRODUÇÃO

Tudo se reduz ao diálogo, à contraposição dialógica enquanto centro. Tudo é meio, o diálogo é o fim

Mikhail Bakhtin

A presente pesquisa se propõe a analisar as relações dialógicas, que constroem o tecido histórico-social e o sentido do romance “*Pessach: a travessia*”, de Carlos Heitor Cony, existentes em algumas cenas enunciativas. Esse romance, cuja primeira edição foi publicada em 1967, é o oitavo romance do autor, o qual trabalhou, nos anos 1960, no jornal Correio da Manhã, Rio de Janeiro, assinando a coluna “Da arte de falar mal”— sua trincheira contra o novo regime e, atualmente, contribui como cronista no jornal Folha de São Paulo.

O interesse em desenvolver esta pesquisa aflorou após algumas investigações realizadas na materialidade lingüística do romance *Pessach*. Sentimos que ainda havia problemas a serem desvendados em relação ao sujeito enunciador, que nos levariam a obter melhor compreensão do sentido da obra.

Em estudos antecedentes, analisamos, primeiramente, a função do homem como ser social, originando uma monografia de conclusão do curso de graduação em Letras (2001) da UNIFRAN, tendo como título: “O homem social na travessia de Cony”. O resumo deste trabalho se encontra exposto no *site* oficial do autor: www.carlosheitorcony.com.br. Posteriormente, fizemos um segundo trabalho para obtenção de créditos na disciplina Literatura de Educação e Formação, no programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (2002) da UNESP de Araraquara, no qual investigamos a adequação e subversão do romance em relação ao gênero literário Bildungsroman, o qual recebeu por título: “Uma leitura de *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony como gênero do Bildungsroman”. O último estudo realizado sobre a materialidade lingüística desse romance foi desenvolvido em uma monografia para obtenção do título de Especialista em Língua Portuguesa e Literatura (2005) na UNIFRAN, no qual refletimos sobre a importância da construção espaço-temporal para a composição da personagem protagonista, tendo por título: “O tempo e o espaço – elementos

determinantes na transformação da personagem Paulo Simões em ‘*Pessach: a travessia*’, de Carlos Heitor Cony”.

Após essas três análises, sentíamos-nos ainda intrigados com a composição da atitude do sujeito/herói: Paulo Simões, um homem em plena maturidade, que, aparentemente, domina suas vontades e ações, assume uma postura alienada diante das questões político-sociais dos anos 1960, no Brasil, deixando-se conduzir por outros sujeitos detentores de outros valores ideológicos, estabelecendo, assim um confronto de idéias que interferem na ação/reação do herói. Por isso, decidimos continuar essa “travessia”, refletindo sobre os mecanismos que estimulam a consciência desse sujeito, levando-o a uma transformação ideológica.

O objetivo do estudo agora apresentado é investigar, no *corpus*, *Pessach: a travessia*, as vozes ideológicas que, registradas em algumas cenas enunciativas, representam e refratam o conflito de idéias e posicionamentos dos intelectuais de todo o Brasil nos anos 1960, tanto em relação às questões artístico-literárias quanto às sócio-políticas, a fim entender como essas vozes interferem e contribuem para a formação/transformação do sujeito/herói.

Analisar as vozes ideológicas se justifica porque, além de responder às ânsias da pesquisadora sobre o poder dialógico da linguagem, contribuir para que o leitor compreenda melhor o sentido do texto literário, pois é nítido que ele não só retrata a travessia de um sujeito ficcional, como também, por meio da refração, ilustra o pensamento do sujeito social.

A fundamentação teórica que dá sustentação a essa dissertação fundamenta-se nos conceitos bakhtinianos. Elegemos Bakhtin por ser, primeiramente, um dos grandes pensadores do século XX; também, por ser um exímio estudioso do texto literário; além de ressaltar o princípio dialógico da linguagem, em que define o texto pelo diálogo entre os interlocutores e pelo diálogo com outros textos.

Para Bakhtin, apresentado por Faraco (2006, p. 64):

Relações dialógicas são possíveis não só entre enunciados completos (relativamente completos); uma abordagem dialógica é possível em relação a qualquer parte significativa de um enunciado, mesmo em relação a uma só palavra, caso aquela palavra seja percebida não como uma palavra impessoal da língua, mas como um signo da posição semântica de um outro alguém, como o representante do enunciado de outra pessoa, isto é, se ouvirmos nela a voz de outro alguém. Assim, relações dialógicas podem permear o interior do enunciado, mesmo o interior de uma só palavra, desde que nela duas vozes colidam dialogicamente.

Esse filósofo, então, contribui à nossa pesquisa por apontar, em todo texto, o diálogo entre interlocutores e o diálogo entre discursos. Além de considerar como objeto não

o enunciado, mas a enunciação, a qual só é possível pela interação verbal. São, portanto, essas reflexões que nos permitirão desvendar as vozes entre interlocutores e entre discursos no romance *Pessach*, objeto de nossa investigação.

Para desenvolver este trabalho, achamos conveniente dividi-lo em quatro capítulos, dos quais o primeiro exporá uma investigação sobre os conceitos dialógicos da linguagem, com ênfase na linguagem literária; e os demais destinar-se-ão à análise de cenas enunciativas do *corpus* que evidenciam o dialogismo constituindo o sujeito e o sentido do texto.

No primeiro capítulo de nossa pesquisa, desenvolveremos uma investigação metodológica sobre o princípio unificador da obra de Mikhail Bakhtin, o conceito de dialogismo. Para tanto, apresentaremos as reflexões bakhtinianas, por meio de seus escritos e de seus estudiosos sobre esse princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso, priorizando nossas abordagens sobre as relações dialógicas no romance. Consideramos oportuno destinar um capítulo para tal apontamento, a fim de termos suportes teóricos que comprovem nossas reflexões sobre as relações dialógicas na materialidade lingüística do romance em estudo.

O segundo capítulo trará uma investigação sobre as discussões dialógicas em torno da função da literatura nos anos 1960. Para tanto, foram selecionadas cenas enunciativas do *corpus*, que explicitam as vozes ideológicas sobre a função do texto literário. A época, além de ser marcada por conflitos sociais e políticos, também apresentou conflito sobre o que deveria ser matéria do texto literário e essas discussões foram refratadas pelo enunciador do romance de Cony. As mesmas discussões também foram apresentadas nas reflexões de Bakhtin (1993, p. 18):

A atividade estética, orientada sobre o material, apenas o forma: a forma esteticamente eficaz é a do material, compreendida do ponto de vista das ciências naturais ou da lingüística; as afirmações dos artistas de que sua obra é válida, que está voltada para o mundo, para a realidade, que ela trata das pessoas, das relações sociais, dos valores éticos, religiosos e outros, não são mais que uma metáfora, pois na verdade só o material pertence ao artista: o espaço físico-matemático, a massa, o som da acústica, a palavra da lingüística e o próprio artista, só podem ocupar uma posição artística em relação a um material dado e definido.

Bakhtin discorda das discussões que arrolaram, nos anos 1960, sobre os valores no texto artístico. Enquanto uns reconhecem o valor da obra pela construção estilística, outros valorizam seu envolvimento com os problemas do mundo que o cerca. Para o filósofo, o valor estético do romance está em um gênero literário plurilingüístico, pluriestilístico e plurivocal,

portanto, deve ser observada tanto a construção, a feitura, quanto o mundo histórico refratado pelas vozes.

Nas relações dialógicas, em que se ouvem as vozes históricas que divergem sobre esses dois valores oponentes, esperamos encontrar o poder de persuasão modificando a consciência ideológica do herói sobre o fazer artístico.

O terceiro capítulo será destinado à pesquisa do cronotopo por considerar que o tempo e o espaço são relevantes à relação dialógica, pois segundo Fiorin (2006. p. 134) “O cronotopo brota de uma cosmovisão e determina a imagem do homem na literatura”. Sabe-se que o sujeito é construído de acordo com os valores históricos e ideológicos em determinado tempo e espaço, por isso, à medida que estes se modificam, o sujeito também é modificado.

Partindo das concepções bakhtinianas de que o tempo e o espaço são objetos de significação e comunicação porque interferem tanto no pensamento quanto no posicionamento do sujeito, consideramos importante analisar o cronotopo de *Pessach*, para entendermos o posicionamento ideológico do sujeito/herói e como ele se altera. O tempo registrado no romance é a década de 1960, momento de ditadura e repressão social no Brasil; o espaço transita entre o grande centro urbano e o rural, nos quais o herói ora se encontra em um espaço isolado, ora em um espaço comunitário. Observaremos, então, como esses espaços, acoplados ao tempo histórico determinado e ao tempo cronológico vivenciado pelo sujeito, permitirão a formação/transformação do herói da narrativa.

A última análise que será desenvolvida, nesta dissertação, é sobre as vozes dialógicas que participam e contribuem na constituição da consciência ideológica e da formação/transformação do sujeito/herói de *Pessach: a travessia*. Decidimos subdividir o quarto capítulo em três, para melhor desenvolvimento da investigação.

Primeiramente, analisaremos as vozes emanadas pelo sujeito/herói que ilustram as vozes históricas fermentadas em sua consciência e que fazem parecer, no sujeito, uma atitude dual. Por toda narrativa, o discurso do sujeito oscila entre o ser e o não ser, o ver e o não ver, o participar e o não participar, caracterizando um herói recluso, hipócrita e individualista.

Na seqüência, selecionaremos vozes indagadoras que, nas relações discursivas, contribuem para a mudança de atitude do herói. Serão essas vozes que abalarão a identidade do sujeito, o qual não se mostrará intimidado, nem motivado por elas, mas não conseguirá se anular diante desse discurso alheio. Investigar essas vozes é de suma importância para desvendar o problema por nós levantado, pois não serão elas que modificarão a ação do

sujeito, mas provocarão a mudança/transformação da atitude e da consciência ideológica do herói, confirmando as reflexões de Bakhtin (1993, p. 145):

A palavra ideológica do outro, interiormente persuasiva e reconhecida por nós, nos revela possibilidades bastante diferentes. Esta palavra é determinante para o processo da transformação ideológica da consciência individual: para uma vida ideológica independente, a consciência desperta num mundo onde as palavras de outrem a rodeiam e onde logo de início ela não se destaca [...] ela ingressa num inter-relacionamento tenso e num conflito com as outras palavras interiormente persuasivas. Nossa transformação ideológica é justamente um conflito tenso no nosso interior pela supremacia dos diferentes pontos de vista verbais e ideológicos, aproximações, tendências, avaliações.

A última análise a ser desenvolvida, no quarto capítulo, será uma reflexão sobre a reação do sujeito/herói às vozes dos outros sujeitos. Para tanto, selecionaremos cenas enunciativas em que as vozes do herói evidenciem suas próprias reflexões sobre seu comportamento diante das outras vozes. Sabemos, por meio das reflexões bakhtinianas, que as vozes alheia interferem e persuadem o sujeito, mas só é possível vislumbrar o poder da persuasão, quando se percebe o sujeito mudando suas ações e valores, por isso, consideramos necessária esta análise para confirmar nossas expectativas sobre o sentido do texto.

Esperamos comprovar, nesta investigação, que o sujeito/herói de *Pessach: a travessia*, é constituído e transformado por meio das relações dialógicas que o envolvem, seja nas discussões sobre o fazer poético, na relação tempo-espacial e/ou nas vozes julgadoras de seu ser. Assim, pretendemos concluir que, como em *Pessach: a travessia*, em que o sujeito materializado é transformado de passivo/alienado a ativo/revolucionário, portanto, um sujeito histórico, refratado do mundo e dos conflitos comuns nos anos de ditadura no Brasil, outros romances também podem, por meio dos elementos dialógicos, constituir no sentido do texto, o sujeito histórico.

1 DISCURSO DIALÓGICO E LINGUAGEM LITERÁRIA

*Não sou eu quem descrevo. Eu sou a tela
E oculta mão colora alguém em mim.*

Fernando Pessoa

Este capítulo expõe as reflexões bakhtinianas e de seus discípulos sobre as relações dialógicas da linguagem e como a linguagem literária, especificamente no gênero romance, as incorpora. Consideramos oportuno iniciar nossa pesquisa com essas reflexões, a fim de termos suportes teóricos, para encontrarmos a produção de sentido nas relações dialógicas presentes em algumas cenas enunciativas do romance *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony (1997).

De acordo com as concepções bakhtinianas, o dialogismo é a condição do sentido de todo discurso, é o estabelecedor da interação verbal no centro das relações sociais, pois toda atividade verbal do comportamento humano não pode ser atribuída a um sujeito individual. Assim, a linguagem é dotada de sentido, se houver, no discurso entre seres, a possibilidade de interação verbal.

O caráter fundamentalmente dialógico de todo enunciado discursivo, segundo Maingueneau, citado por Fiorin (2005, p. 222):

Impossibilita dissociar do funcionamento discursivo a relação do discurso com o outro. Todo enunciado de um discurso constitui-se em relação polêmica com o outro, o que quer dizer que rejeita um enunciado, atestado ou virtual, de seu outro no espaço discursivo. Todo discurso tem um direito e um avesso e essas duas faces são indissociáveis.

Por isso, o dialogismo diz respeito, de acordo com Sobral (2005, p. 95): “às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos, que, por sua vez, se instauram e são instaurados por esses discursos.

O discurso literário, objeto de significação e de cultura, também se constitui por essa interação. Ele não só se alimenta do discurso sobre o mundo, como se projeta neste mundo e recupera, em sua forma artística, nos suportes materiais e nas cenas enunciativas, o estatuto pleno de objeto discursivo, social e histórico.

O romance, considerado por Bakhtin como gênero secundário, por ser um discurso complexo, carrega em si marcas do gênero primário — discurso cotidiano, espontâneo, cerne de toda linguagem. Assim, conforme exposto por Marchezan (2006, p. 119):

Os diálogos que experimentamos sensível e concretamente, no dia-a-dia, são assimilados por gêneros mais complexos, os secundários, que se desenvolvem mediante uma alternância diferente entre sujeitos, não imediata ou espontânea, menos evidente. Nestes gêneros, os diálogos são mais fortemente estabilizados, institucionalizados, mas continuam a receber dos diálogos cotidianos, mais permeáveis a mudanças sociais, o alimento de mudança e transformação.

No romance, o dialogismo manifesta-se pelo engendramento de vozes sociais que interagem reciprocamente no texto, através do discurso do autor-criador¹, do narrador e das personagens. Sendo assim, os sujeitos, no romance, não são seres individualizados, não traduzem o pensamento apenas do autor-pessoa², mas representam sujeitos discursivos cuja existência revelará a realidade social à qual pertencem, e deles eclodirão vozes retóricas, ideológicas, constitutivas dos grupos sociais desse lugar sócio-histórico.

É nítida a relação dialógica, na interação de consciência, entre autor e herói em um dado acontecimento, no qual o autor-criador, através de seu narrador, expressa sua intencionalidade. Esse autor, de acordo com Bakhtin (1993, p. 118):

se realiza e realiza o seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem (que, num grau mais ou menos elevado, são objetivos e evidenciados), mas também no objeto da narração, e também realiza o ponto de vista do narrador. Por trás do relato do narrador nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador.

No estudo do romance, para Bakhtin, importa compreender como se constroem as formas dialógicas e qual a função delas na constituição do sentido da obra. Para tanto, Bakhtin (1981, p. 132) explica que:

Para o romancista-prosador o objeto está enredado pelo discurso alheio a seu respeito, ele é ressaltado, discutido, diversamente interpretado e avaliado, ele é inseparável da sua conscientização social plurívoca. Desse mundo posto em questão, o romancista fala uma linguagem diversificada e internamente dialogizada.

¹ Autor-criador – elemento estético-formal cuja posição axiológica dá unidade ao todo artístico. Em seu discurso há um ato de apropriação refratada de uma voz social qualquer que cria e sustenta a unidade do todo artístico. (FARACO, 2005, p. 40- 41)

² Autor-pessoa – escritor que direciona todas as palavras para vozes alheias e entrega a construção do todo artístico à voz do autor-criador. É, pois, a pessoa capaz de trabalhar em uma linguagem fora da linguagem artística. Para Bakhtin, a voz do autor-pessoa é ingênua e inadequada para a autêntica criação estética. (FARACO, 2005, p. 40-41)

O discurso proferido pelas personagens no romance também não é objeto do discurso apenas do autor-criador. Não só expressa a ideologia deste, mas representa sujeitos de um discurso significante, cujas vozes ecoam juntamente com a consciência de outro(s). Esse discurso ilustra ideologias conflitantes que caracterizam pensamentos sócio-históricos do contexto social materializado no romance.

Observar o dialogismo no romance é segundo Brait (2003, p. 16):

uma forma de investigação que aponta para uma totalidade aberta em que o discurso, forma histórica e falante, faz-se ouvir através de suas inúmeras vozes, dirige-se a um interlocutor e impõe uma atitude dialógica, a fim de que os vários sentidos, distribuídos entre as vozes, possam aflorar.

O que produz, então, o sentido do texto são as vozes dialógicas expressas na materialidade discursiva do romance, como podemos observar na exposição de Bakhtin (1993, p. 141):

A palavra alheia introduzida no contexto do discurso estabelece com o discurso que a enquadra não um contexto mecânico, mas uma amálgama química (no plano do sentido e da expressão); o grau de influência mútua do diálogo pode ser imenso. Por isso, ao se estudar as diversas formas de transmissão do discurso de outrem, não se pode separar os procedimentos de elaboração deste discurso dos procedimentos de seu enquadramento contextual (dialógico): um se relaciona indissolúvelmente ao outro.

Por isso, o enunciado construído no romance, além de refletir, refrata um momento histórico-social, cujos fios dialógicos traduzem consciências ideológicas e julgamentos sobre o objeto de enunciação, e este objeto revela a multiformidade social plurilíngüe, no qual uma consciência social é representada pela consciência do autor-criador.

Segundo Faraco (2006, p. 54):

Bakhtin apresenta a refração, por exemplo, como o emaranhado de milhares de fios dialógicos tecidos pela consciência sócio-ideológica (isto é, pelo todo da criação ideológica) em torno de cada objeto. Ou, como a multidão de rotas, estradas e caminhos traçados pela consciência sócio-ideológica em cada objeto. Ou, ainda, como a Torre de Babel que cerca todo e qualquer objeto.

Bakhtin (1993, p. 135) ressalta que: “uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social”. Sendo assim, na fala e na ação de uma personagem, há sempre uma experimentação e/ou revelação de posição ideológica dela que, aparentemente, mostra-se como ideologia particular, mas que representa na verdade, a ideologia de um grupo histórico-social.

É, portanto, no universo social objetivo que o discurso literário colhe a multiformidade, a multiplicidade dos planos e as relações contraditórias. O caráter contraditório social de determinado momento histórico, marcador de conflitos e objetivos de determinada época, reflete-se na materialidade lingüística literária por vozes congruentes a esses conflitos. Bakhtin (1997, p. 33) citando Lunatcharshy, explica que: “todas as vozes que desempenham papel realmente essencial no romance são convicções ou pontos de vista acerca do mundo”.

A intenção do romance é, de acordo com Bakhtin (1993, p. 161), carregar em si uma grande multiformidade de resistências dialógicas, inesgotáveis aos diálogos pragmáticos e temáticos das personagens, e este “diálogo não representa apenas o diálogo das forças sociais na estática de suas coexistências, mas é também o diálogo dos tempos, das épocas, dos dias, daquilo que morre, vive, nasce”. Sendo assim, a especificidade do romance, segundo Bakhtin, apresentado por Fiorin (2005, p. 223), reside

no fato de que ele representa um espaço discursivo, ou seja, subconjuntos de formações discursivas pertinentes para os propósitos romanescos dentro de um determinado campo, em que formações discursivas estão em concorrência, se delimitam reciprocamente numa dada região do universo discursivo.

Logo, é por meio do dialogismo que os mundos e micromundos sociais e históricos, bem como os sujeitos falantes e seus universos ideológicos se apresentam no romance. Nesse diálogo entre eles, a visão de mundo do outro aparece reconhecida na visão do próprio enunciador. São vários os sujeitos que promovem, no romance, o dialogismo, já que são esses sujeitos que refletem e refratam as vozes ideológicas, pois revelam dissonantes opiniões em determinados contextos sócio-históricos.

Segundo Marchezan (2006, p. 129):

o diálogo, de maneira recursiva, é identificado na ação entre interlocutores, entre autor e leitor, entre autor e herói, entre heróis, entre diferentes sujeitos sociais, que, em espaços e tempos diversos, tomam a palavra ou têm a palavra representada, ressignificada.

Pode-se constatar que há sempre uma relação polêmica entre sujeitos em todo enunciado, pois seu caráter fundamental dialógico segundo Fiorin (2005, p. 221), “impossibilita dissociar o funcionamento discursivo à relação do discurso com o outro”.

O diálogo, no romance, revela as posições de sujeitos sociais, seus pontos de vista acerca da realidade, de forma a ilustrar a transformação sócio-ideológica das linguagens e da sociedade. É, por conseguinte, nos discursos, nas relações dialógicas desenvolvidas no

romance que se evidenciam pontos de vista distintos, os quais possibilitarão a reflexão sobre a consciência individual das personagens, pois elas, em contato com outras opiniões, inquietam-se e se transformam, projetando em si as vozes de outras consciências, conforme expõe Dahlet (2005, p. 56):

Na organização do sujeito, se ele faz com que se conceba que o sujeito modifica o seu discurso em função das intervenções dos outros discursos, sejam elas reais ou imaginadas, e desse outro, localizado em seu interlocutor, e, portanto, esse mesmo sujeito não é a fonte primeira do sentido, o dialogismo bakhtiniano não organiza propriamente uma descrição da subjetividade correspondente a essa concepção do sujeito como lugar de passagem de discursos submersos e de palavras diante dele.

Na vida de um texto, o acontecimento sempre se desenvolve na fronteira entre duas consciências, ou seja, dois sujeitos, por isso, segundo Freitas (2003, p. 30): “o estudo dos fenômenos humanos se realiza a partir de interrogações e trocas, portanto pelo diálogo. Diálogo compreendido não apenas como uma relação face a face, mas de forma mais ampla implicando também uma relação do texto com o contexto”.

As relações dialógicas são, portanto, segundo Faraco (2006, p. 64):

relações entre índices sociais de valor – que, como vimos, constituem, no conceitual do Círculo de Bakhtin, parte inerente de todo enunciado, entendido este não como unidade de língua, mas como unidade da interação social; não como um complexo de relações entre palavras, mas como um complexo de relações entre pessoas socialmente organizadas.

Não há, pois, um texto desconectado do contexto, já que o dispositivo enunciativo é a condição, o motor e o ambiente de toda enunciação. Sobre a dialogicidade textual, podemos citar também a reflexão apresentada por Maingueneau (2006, p. 44):

não se pode conceber a obra como uma organização de ‘conteúdos’ que permitiria ‘exprimir’ de maneira mais ou menos enviesada ideologias ou mentalidades. O ‘conteúdo’ da obra é na verdade atravessado pela remissão a suas condições de enunciação. O contexto não é colocado no exterior da obra, numa série de camadas sucessivas; o texto é na verdade a própria gestão de seu contexto. As obras falam de fato do mundo, mas sua enunciação é parte integrante do mundo que se julga que elas representem.

Para Maingueneau (2006), as cenas enunciativas do romance traduzem o dialogismo da realidade histórica de sua composição, visto que a obra literária não só cultiva um discurso sobre o mundo, como também é presença no mundo. É, pois, na estrutura enunciativa que se tem materializada, através de uma modelagem estilística do autor-criador, a atividade mental e social que este tem sobre a natureza sociológica.

Por isso o romance é caracterizado pela representação de um interdiscurso que,

segundo Fiorin (2005, p. 232):

Não se trata de marcar os diferentes discursos no fio discursivo, mas de apreender em conjunto diferentes discursos que se delimitam. O romance revela um espaço de um campo de um universo discursivo que se constitui numa dada formação social. Essa concepção de romance permite mostrar que a historicidade romanesca não está em falar de fatos históricos, nem em pensar os interdiscursos apenas como oposição entre os discursos do proletariado e da burguesia, mas em mostrar espaços discursivos de uma dada época.

O dialogismo é, por conseguinte, elemento intrínseco do sujeito discursivo. É pela pluralidade de vozes que, na materialidade lingüística do romance, é possível ver refletida e refratada a realidade sócio-histórica, a qual possibilita a travessia e as transformações sofridas tanto do sujeito quanto das condições sócio-históricas.

Pretendemos, neste estudo, observar, em *Pessach: a travessia*, como os signos lingüísticos, além de refletirem o mundo, também o refratam; ou seja, além de os signos apontarem para uma materialidade do mundo e descrevê-lo, também constroem diversas interpretações desse mundo, ressignificando-o, pois a diversidade e as contradições das experiências históricas dos grupos humanos se inscrevem nos signos lingüísticos.

Sabe-se que a condição de funcionamento desses signos nas sociedades humanas é a plurivocidade — o caráter multissêmico dos signos — que, no romance, representa os espaços de encontro e confronto de valores sociais, os quais caracterizaram o universo da criação ideológica. E é justamente nesse confronto de valores que se instaura o dialogismo. Conforme expõe Fontana (2005, p. 111):

As relações dialógicas que, segundo Bakhtin, definem o acontecimento da linguagem, são relações de sentido que se estabelecem entre enunciados produzidos na interação verbal. Nesse sentido, o conceito de dialogismo sustenta-se na noção de vozes que se enfrentam em um mesmo enunciado e que representam os diferentes elementos históricos, sociais e lingüísticos que atravessam a enunciação. Assim, as vozes são sempre vozes sociais que manifestam as consciências valorativas que reagem a, isto é, que compreendem ativamente os enunciados. Sendo que para Bakhtin a consciência individual “só pode surgir e se afirmar como realidade através da encarnação material em signos.

Finda esta exposição sobre as concepções dialógicas e sua relevância na construção de sentido do texto narrativo ficcional, partiremos para a investigação de algumas cenas enunciativas selecionadas do romance de Carlos Heitor Cony para, nas relações dialógicas, observarmos as vozes sociais, as ideologias e os conflitos refletidos e refratados que configuraram os anos 1960, no Brasil.

2 O DIALOGISMO COMO ELEMENTO AVALIADOR DO DISCURSO LITERÁRIO REPRESENTADO EM *PESSACH: A TRAVESSIA*

*Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
 Não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,
 Não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
 Não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.
 O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,
 A vida presente.*

Carlos Drummond de Andrade

Neste capítulo, objetiva-se uma reflexão sobre as relações dialógicas, na materialidade lingüística do romance *Pessach: a travessia* (CONY, 1997). Nessas relações, são discutidos os valores e as funções da arte literária na década de 1960, no Brasil. Para tanto, apresentaremos inicialmente uma exposição sobre a função da literatura entre os séculos XIX e XX, a fim de embasar nossas investigações.

Acreditamos que o conhecimento histórico sobre a função da arte nos auxiliará a entender a construção do sentido das discussões sobre a função da arte literária no momento presente da enunciação, retratada e refratada pelo autor-criador, por meio da metalinguagem e, a partir disso, compreender o próprio sentido do discurso de *Pessach: a travessia*.

Por longo tempo, perduram as discussões sobre a arte pura; sobre a arte comprometida; sobre a relação da arte com a política, com o artista e com a sociedade. A partir da Revolução Industrial, o artista sente que, com seu trabalho, em nada pode contribuir para melhorar ou alterar as estruturas sociais, e isso provoca o seu divórcio com a sociedade, ficando a arte despojada de uma função. Para Amaral (2003, p. 3), “enquanto a arte não reencontrar sua função social, prosseguirá a serviço das classes dominantes, ou seja, daqueles que detêm o poder econômico e, portanto, político”.

Os conflitos gerados pela Revolução Francesa contribuíram para a alteração da função social da arte, já que muitos artistas produziam arte, objetivando a venda em prol de sua sobrevivência. Tal fato levou à profissionalização do artista que não mais se preocupava

com o destino de sua obra e sim com sua comercialização, embora alguns tenham se sentido impelidos a participar de eventos que os chocaram, como guerras, revoluções, perseguições e injustiças sociais. Conforme exposto nas reflexões de Amaral (2003, p. 5):

Sempre haverá, é claro, artistas afirmando que se preocupar com política seria contaminar a qualidade plástica de seu fazer com um objetivo utilitário [...] Sempre haverá, por outro lado, artistas que dirão que toda arte é automaticamente social, posto que emana do homem e assim, indiretamente, reflete seu contexto. Nunca faltarão os que digam que fazem uma arte “autônoma”, sem preocupação social aparente, mas que pensam revolucionariamente, e desejam uma alteração da estrutura da sociedade em que vivem e firmam manifestos e consideram suficientes suas participações divididas.

Dois períodos históricos marcam a mudança do papel da literatura na sociedade próxima à década de 1960: o antes e o pós Primeira Guerra Mundial. Antes da primeira Guerra Mundial, eclodiram várias tendências artísticas, chamadas de correntes de vanguarda, em que há diferentes manifestações artísticas como: sentimento de liberdade criadora, expressão da subjetividade e certo irracionalismo. Mas, após os anos 1930, desenvolveu-se, no Brasil, uma ficção literária enveredada para o documentário social e o romance político, confirmado pela exposição de Lopes (1997, p. 177):

Tradicionalmente ligada às classes dominantes, a literatura servira obedientemente ao poder, instalando-se privilegiadamente nas mãos da burguesia culta, endinheirada, de cujos interesses e visões tranvestidos de ‘valores humanistas’ se fizera nobre megafone até os finais do século XIX. A sublevação das camadas populares, contudo, de que dão exemplos assinalados às convulsões sociais que estouram na mesma vaga que veio trazer a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Bolchevique, mostra que ali principiaria uma nova era, em tudo e por tudo revolucionária, em que não tem mais cabida a alienação dos esteticismos beletristas e dos humanistas simbólicos que haviam erguido à culminância do prestígio da literatura ‘sorriso da sociedade’.

O que se pode observar, após a Primeira Guerra Mundial, é que o texto literário, deixa de servir apenas à classe dominante e/ou atender os anseios da burguesia, e passa a ter papel social, comprometendo-se com as causas populares da justiça social e dos direitos humanos. Passa, assim, a ter a função de revelar-se como agente manipulador e transformador de consciências. Para tanto, adquire uma ação metalingüística a qual desenvolve, na própria materialidade, sua autocrítica.

Isso também é confirmado pela reflexão de Lopes (1997, p. 178):

Que a literatura perca, em decorrência disso, o antigo prestígio e entre em crise, que ela como todo fenômeno ligado às tomadas de autoconsciência, torne-se mais do que nunca crítica e, passando a falar de si mesma, metalingüística e autocrítica, tudo isso funciona apenas como o corolário inevitável, na marcha dos tempos, das conclusões que tais desmistificações impunham ao teórico da literatura consciente.

Como a literatura constrói uma relação dialógica com a realidade do mundo e seu discurso é construído em constante interação com o discurso da vida presente, cotidiana, o argumento do romance, segundo Bakhtin (1993, p. 162):

deve organizar o desmascaramento das linguagens sociais e das ideologias, mostrá-las e experimentá-las: a experimentação da palavra, da visão de mundo e do fundamento comportamental ideológico da ação, a demonstração dos hábitos, dos mundos e dos micromundos sociais, históricos e nacionais ou dos mundos sócio-ideológicos de uma época ou ainda das idades e gerações ligadas às épocas, aos mundos sócio-ideológicos.

Após 1964, observa-se no cenário literário brasileiro o aparecimento de duas tendências na produção de romances: o romance de impulso político e o romance de desilusão urbana. Segundo Franco (1998, p. 28), “Em muitas dessas obras predomina a narração dos impasses e transformações experimentadas pela classe média urbana, particularmente a do Rio de Janeiro, que era então uma espécie de modelo de comportamento para o resto do país”.

A partir de 1967 a 1968, a cultura, no Brasil, denota uma radicalização política, pois começou a tematizar o papel do intelectual. Em *Pessach: a travessia*, a reflexão sobre o sujeito e sua produção artística, apontados por enunciadores de diferentes ocupações sociais, tece a crítica sobre o próprio discurso literário da década de 1960, em que as atividades culturais produzidas eram vistas como um dever político de participação.

Era, portanto, função do intelectual, mostrar sua participação e compromisso com o social. De acordo com Galvão (1998, p. 45), “a pequena faixa social integrada pelos intelectuais e artistas jovens de esquerda, e um ou outro menos jovem, mas não temeroso da crescente radicalização, devotava-se à tarefa urgente de levar a cultura ao povo”.

Segundo Bakhtin, a escrita é relacionada à vida e ao mundo, portanto, o autor trabalha não só com palavras, mas com componentes e valores do mundo e da vida. Na materialidade enunciativa de *Pessach*, existe a reflexão sobre o fazer poético relacionado ao momento vivido, ou seja, sobre arte preocupada com valores estéticos, sobre arte engajada ou arte em função da indústria cultural.

Os diálogos questionadores desse discurso literário aparecem, no romance, marcados na voz de algumas personagens, aqui chamadas de sujeitos por Bakhtin, os quais, inseridos pelo autor na materialidade lingüística, vão avaliar e mostrar seus juízos de valores em relação ao fazer poético da década. Esses sujeitos questionam discursivamente a ação do sujeito/Paulo, personagem protagonista da narrativa, o qual exerce a atividade de escritor.

Daremos início a nossa investigação no *corpus* de *Pessach: a travessia*, analisando alguns diálogos proferidos pelo personagem Sílvio, cuja enunciação retrata a voz

dos sujeitos revolucionários, defensores da arte engajada e do compromisso social. Esse enunciador interpela Paulo sobre sua atividade de escritor e de homem no auge do conflito político e social no Brasil nos anos 1960.

— Você se corrompeu, Paulo! Olha os livros que você tem, e o que é pior, os livros que você escreve! Adúlteras, homens angustiados: tudo isso fede a mofo, a século passado. Você se perdeu à toa! (CONY, 1997, p. 25).

A voz que eclode de Sílvio é a voz dialógica dos que pregavam a arte comprometida com as questões sócio-históricas, que serviam de combate e apoio ao proletariado, voz dialógica dos Formalistas Russos apresentada por Lopes (1997, p. 190): “a arte deveria ser uma forma de conhecimento social e o artista, como um porta-voz, e sua obra um testemunho”. Voz, portanto, dos que cobram o comprometido social, dos homens que não se calam diante do contexto social ditatorial no qual se vive. A voz de um grupo social que quer arrebanhar toda a sociedade para a revolução. Voz de quem não se conforma com os que se calam frente à situação.

Observa-se, no diálogo proferido por Sílvio, vozes como Zdanov³ e Lênin⁴ conforme reflexão de Amaral (2003, p. 8): “Para Zdanov a literatura apresenta-se como um meio poderoso de servir o povo e, segundo Lênin, ‘não pode ser neutra, deve constituir uma importante parte no conjunto da causa geral do proletariado’”.

Para Zdanov, a literatura não podia ser apolítica, não podia ser ‘arte pela arte’, da qual os parnasianos e realistas eram partidários, a arte deveria desempenhar um papel importante de vanguarda na vida social.

Em outro discurso exposto por sujeito/Sílvio, além de manter a crítica aos artistas descomprometidos, com todo tipo de arte passada, arte produzida para a burguesia, tece seu parecer sobre o que seja literatura de maior ou menor valor, questão muito discutida entre intelectuais e acadêmicos.

— Não. Acho você, como escritor, irrecuperável. O diabo é que a sua literatura faz algum sucesso, você vive bem, tem sempre uma amante disponível, um escritor ao

³ Andrej Zdanov – braço direito de Stalin, responsável pelo projeto cultural soviético que pregava a total submissão da arte à necessidade de educação e formação das massas para o socialismo, ou seja, a constituição de uma arte que não só fosse ‘proletária’, mas também acessível e compreensível para o povo.

⁴ Vladimir Ilitch Uliânov – revolucionário russo, responsável em grande parte pela execução da Revolução Russa de 1917, influenciou teoricamente os partidos comunistas de todo o mundo, criando a denominada corrente teórica Leninismo.

gosto do século passado, um clichê de opereta, tipo pintor de Montparnasse, poeta de Sardou ou de Murger, sublitteratura enfim (CONY, 1997, p. 26).

O valor atribuído pelo personagem Sílvio a escritores de sucesso é que o grande público não sabe reconhecer o verdadeiro valor da arte, e o que atrai o gosto da burguesia são textos fúteis, cuja temática “não serve para nada”. Nesse enunciado de Sílvio, podemos observar a voz de Flaubert exposta por Amaral (2003, p. 9) “Para Flaubert, só um autor de mediano talento podia agradar ao grande público. Leconte de Lisle cria que o grande êxito de um escritor era sinal da inferioridade intelectual”.

Sílvio continua construindo diálogos cujo objetivo é mudar a visão burguesa de Paulo. A obra produzida por este é muito individualista, molde Realista em que constrói o homem com seus problemas individuais e não sociais.

- Olha só, vocês vivem fuçando num poço estéril: o vácuo do homem, a problemática do homem...
- Mas por que não descem ao fundo do problema? Em vez de aceitarem o homem problemático, procurem, se não solucionar, ao menos conhecer o problema do homem. (CONY, 1997, p. 26)

A crítica feita por Sílvio é representante das vozes que se incomodavam com o comportamento do artista que descrevia a burguesia e suas questões fúteis, individuais, em um núcleo restrito como, por exemplo, a família, sem se incomodarem com a realidade social que imperava na época. Pode-se destacar, por meio de Amaral (2003, p. 21), um diálogo com Rivera que diz:

para não fazer uma ‘arte tóxica’, favorável aos interesses da burguesia e para produzir uma ‘obra de arte útil se necessita ter uma organização fisiológica da qualidade adequada à produção de obras de arte e ser bom receptor condensador e transmissor das idéias, desejos e aspirações das massas exploradas.

O que Sílvio interpela ao escritor é a necessidade de se ter consciência e visão de que todos estão no mesmo ‘barco’, vivem o mesmo dilema e enfrentam as mesmas dificuldades frente à ditadura que assola o país: “— Nunca pergunte qual é o problema do homem. Pergunte: qual é o seu problema, o meu problema, o nosso problema, o problema de todos” (CONY, 1997, p. 26).

O diálogo estabelecido entre Sílvio e Paulo é marcado pela ideologia social, segundo a qual o homem é instrumento do homem e, portanto, para seu aperfeiçoamento moral e desenvolvimento espiritual deverá, necessariamente, estar sempre a serviço de sua comunidade e de sua pátria.

Outro enunciador que questiona, no romance, a postura crítica e literária tomada por Paulo é a personagem Ana Maria, sujeito que atua como filha do protagonista e estuda em um colégio interno comandado por freiras. Este enunciador, por meio de comparações entre os textos produzidos pelo pai e Sartre, Faulkner, Miller entre outros, irá interpelá-lo sobre sua postura alheia frente a questões sociais da época: “— O pai de uma garota daqui está exilado no Chile. Ela recebe literatura subversiva, já li muita coisa. Papai, eu acho você um bocado alienado!” (CONY, 1997, p. 52).

Na voz de Ana Maria, podem-se reconhecer as vozes dos adeptos das doutrinas comunistas, dos membros da sociedade que se posicionam contra o governo e a favor dos pobres e oprimidos, condenando aqueles que não se juntam à oposição e ao coletivismo.

O confronto de ideologias é explícito no ambiente onde Ana Maria vive, pois, ao lado de sua posição comunista, representante do grupo juvenil das alunas que estudam no colégio de freiras, está o grupo representante da igreja, o qual não se identificava com o partido comunista, mas deveria estar do lado do homem pobre, excluído e sofredor.

Na voz de uma freira, observa-se a ideologia dos religiosos no Brasil, a qual, ao mesmo tempo em que tende à tradição, procura adequar-se às necessidades do homem contemporâneo: “— Mas há livros que não são gramáticas nem catecismos e que podem ser lidos aqui. Somos tolerantes, atualizadas. Só não aceitamos é a pornografia, a irreligião” (CONY, 1997, p. 46).

Nesse sujeito/freira se ouve o diálogo com os que discutiram a importância do texto literário e o poder que este exerce sobre seus leitores, pois a arte é uma forma de ação, um produto de práxis: “— Não me refiro a seus livros. Aliás, nunca li nada do senhor, mas as professoras dizem que o senhor é cético demais, amargo, enfim, uma influência mais perigosa do que a própria pornografia” (CONY, 1997, p. 46).

O temor expresso na voz do sujeito/freira ressalta o valor da arte sobre a maneira de sentir e de pensar do homem, portanto, é possível ouvir por meio dessa, também a voz de Cândido (1999, p. 84) que diz poder a literatura:

formar, mas não segundo a pedagogia oficial, que costuma vê-la ideologicamente como um veículo da tríade famosa, — o Verdadeiro, o Bom, o Belo, definidos conforme os interesses dos grupos dominantes, para reforço da sua concepção de vida. Longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica, ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela com altos e baixos, luzes e sombras.

Para Cândido (1999), a literatura não é uma experiência inofensiva, mas uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais, porque ela tem papel formador da personalidade humana.

Destacamos, até o presente momento, fragmentos discursivos em que imperou a necessidade de uma arte engajada e comprometida com as questões sociais. Mas há, na materialidade lingüística de *Pessach*, uma outra voz, a voz representante dos interesses da indústria cultural que ora se preocupa com um público consciente, ora com um público consumidor.

No diálogo proferido pelo sujeito/editor, vemos a cobrança sobre a responsabilidade de Paulo na atividade por ele exercida, de escritor, e que portanto, deve ter o compromisso com o seu público leitor: “— O pessoal anda irritado com você, seus livros são alienados, você não se compromete, não se engaja, muita gente me torce o nariz porque edito seus livros” (CONY, 1997, p. 101).

Esse fragmento expressa bem a posição do editor que, mesmo reconhecendo os méritos da escrita de Paulo, cobra-lhe uma adaptação de seus textos para atender à demanda de leitores interessados em uma arte engajada, comprometida com a crise social instaurada a partir da ditadura, arte de caráter sócio-revolucionária. Segundo Hollanda (1986, p. 22-23), um dos pontos-chaves do raciocínio cultural engajado nos anos 1964 era:

a idéia de que a arte é ‘tanto mais expressiva’ quanto mais tenha uma ‘opinião’, ou seja, quanto mais se faça instrumento para a divulgação de conteúdos políticos; a idealização, um tanto problemática, de uma aliança do artista com o ‘povo’, concebido como a fonte ‘autêntica’ da cultura.

O editor utiliza seu discurso para defender, além dos interesses da editora e do mercado consumidor, também valores nos quais acredita e que julga necessários ao público leitor. Em sua voz, registram-se as vozes dos que acreditam no poder da arte como construtora de mentalidades e consciências político-sociais: “— Minha trincheira é aqui, nesta editora, publicando livros que, de uma forma ou outra, ajudam a criar uma consciência de nosso problema e uma antevisão de nossas soluções” (CONY, 1997, p. 102).

Mas este mesmo sujeito/editor que se preocupa em saciar o público crítico, também se preocupa com a comercialização da arte. Para tanto, é preciso atender o outro tipo de público, o chamado ‘alienado’, aqueles que desejam arte para entretenimento: “— O que há é o seguinte: tenho um plano para novo livro, de vendagem assegurada, a crise anda feia por aí, para todos, temos de lançar coisas novas” (CONY, 1997, p. 99).

Há na voz desse sujeito um diálogo com vozes de pessoas que estavam no poder cultural, determinando o desenvolvimento da arte e da cultura, apoiados pelo governo ditador.

— Já sei que você vai reclamar. Mas temos de pensar na indústria do livro, na vida comercial da editora, é óbvio. Muitos de nossos livros foram confiscados e apreendidos, os prejuízos foram grandes. Nossa programação habitual é boa, mas de vendagem lenta. Precisamos de livros de impacto, que vendam logo, e façam o capital investido girar e regressar. Só assim podemos cumprir sem riscos a nossa programação básica. (CONY, 1997, p. 99).

Observa-se, no diálogo proferido pelo editor, a cobrança do cumprimento de um contrato, pois o escritor, que mantém vínculo com uma editora, precisa produzir textos para determinados tipos de leitores, a burguesia leitora que sustenta a editora. O discurso do editor pode-se visto também no diálogo proferido por Galvão (1998, p. 58): “a fórmula segura de vender obriga os escritores a se repetirem, a não arriscar. Se deu certo no mercado, é melhor copiar – seja a outrem, seja a si mesmo”.

Destaca-se também, na voz do editor, a questão do tempo do fazer, tempo determinado pelo editor para que o escritor produza o texto: “— Eu não quero prejudicar o seu romance. O que vou lhe pedir é simples, você faz isso em dois ou três dias, não custa, o romance pode esperar um pouco” (CONY, 1997, p. 99).

Há nesse diálogo a reflexão sobre a condição do fazer poético, pois o artista não tem liberdade para trabalhar nem para externar sua inspiração, logo, não há mais a ordem da natureza e sim a ordem do fazer, do cumprir obrigações e atender a encomendas, outra discussão afluída na década.

Vê-se exposto, no romance de Cony, o conflito sobre o fazer poético durante os anos 1960 — escrita engajada/revolucionária, escrita para consumo e vendagem ou objeto estético arquitetônico —, do mesmo modo articulado na voz de Gullar (1988, p. 150) que expõe:

não pode o intelectual conceber seu trabalho como uma atividade indeterminada e gratuita, ou como a simples expressão de obscuros sentimentos individuais. Tampouco pode satisfazer-lhe o exercício de seu virtuosismo plástico ou vocabular. Novos problemas se colocam e passam a participar da elaboração mesma do poema, da peça: o problema do público ao qual a obra se dirige, que condiciona inúmeros outros, como o da linguagem a adotar, do tratamento dos problemas, o tom etc.

Todos os enunciados analisados por diferentes sujeitos, em *Pessach: a travessia*, questionam o papel do intelectual e artista da época. Esses questionamentos e cobranças propõem uma revisão e mudança da posição do artista.

Analisaremos agora alguns discursos proferidos pelo sujeito/Paulo, escritor que viveu e produziu arte no momento em que se apregoavam as discussões e questionamentos sobre a função da arte e o papel do intelectual. Por meio dos diálogos proferidos por Paulo, veremos as vozes ideológicas dos artistas e escritores que estiveram em meio a essas mudanças e crises de valores.

Paulo é um escritor que produzia romances para atender aos pedidos feitos pela editora. Homem cético, desesperançado e pessimista esteve sempre alheio às questões políticas candentes do período, o que o levou a ser considerado um homem alienado.

A alienação desse sujeito já fica explícita quando ele defende seu fazer literário. Estar preso a uma escola é não ter autonomia e coragem de mudar, é ter um olhar limitado, pré-determinado: “— É uma escola — defendo por conta própria a classe. — Você sabe que só o homem problemático pode ser objeto de uma pesquisa, de uma obra de arte” (CONY, 1997, p. 26).

Nesse discurso, Paulo defende sua produção artística. Seu ato criativo está inserido em questões sociais, a problemática do homem envolto em seus conflitos individuais, existenciais, conforme apregoava a escola da época precedente. Em sua voz, ouvem-se vozes dos defensores de uma escola, modelo de escrita e de temática já aceita e ao gosto do público leitor.

Paulo tenta explicar, em seu enunciado, a diferença entre autor-pessoa e autor-criador, pois seu leitor e indagador, cobra-lhe ação e o julga como homem e literato: “— Não tenho nada com o que escrevo. Não me misture com os meus livros” (CONY, 1997, p. 35).

Para se defender, explica como lida com o ato criativo, também esclarecido na voz de Faraco (2005, p. 39) “o ato criativo envolve, desse modo, um complexo processo de transposição refratada da vida para a arte: primeiro, porque é um autor-criador e não o autor-pessoa que compõe o objeto estético”.

Para Paulo, o ato criativo requer trabalho, técnica, entre outras artes, não devendo o artista se preocupar com seu receptor: “— Quando escrevo um livro, não penso nas pessoas que vão lê-lo. Se fosse pensar, terminaria escrevendo gramáticas e catecismos” (CONY, 1997, p. 46). Mas, ao mesmo tempo, que defende a arte pela arte, ele assume sua profissionalização como escritor: “— A literatura não é apoio. É, agora, uma profissão” (CONY, 1997, p. 55).

É nítido, nos diálogos apresentados pelo sujeito/Paulo, um conflito pessoal que o escritor vive, o desejo de narrar algo verdadeiramente relevante para a literatura da época, o

que lhe traria prazer e realização artística; e a necessidade de conquistar o reconhecimento por parte do público leitor, o que lhe daria tranquilidade econômica.

No próprio discurso enunciado por Paulo, encontra-se a mudança de ação em relação ao fazer poético. No diálogo destacado, a palavra “agora”, deixa implícito que houve momento anterior em que a literatura tinha outro significado para ele, como também pode ser confirmado na seguinte enunciação: “Os críticos, em geral, me consideram autor fértil, fértil até demais — e eu me sinto obrigado a concordar com eles. Mas não a ponto de perder um romance e nem me lembrar de tê-lo escrito” (CONY, 1997, p. 75).

O sujeito/Paulo avalia em sua enunciação as considerações tecidas por críticos sobre sua vasta produção literária e, ao se vangloriar de seu poder criativo, intriga-se com planos temáticos esquecidos na memória.

Em lugar algum de minha memória ou de minha carne ficaram vestígios daquele romance iniciado fazia tanto tempo. Havia o plano, que anualmente adiava, de escrever uma paráfrase mais ou menos épica sobre o êxodo do povo hebreu, a geração que preferiu a fome e a morte no deserto a continuar escrava. O assunto está em mim, há muito, mas não me lembrava de ter escrito nada (CONY, 1997, p. 75).

Os conflitos que adornam Paulo, em *Pessach*, além de configurar um escritor indeciso, sem uma temática estilística determinada, também representa o questionamento do próprio lugar da arte no todo cultural da década de 1960, o que segundo Franco (1998, p. 58): “não parece resultar de um traço psicológico particular ou mesmo de uma falha pessoal do narrador: ela é uma marca da época e talvez ateste a real dificuldade dos escritores em se posicionar tanto ante as transformações do país quanto a ditadura militar”.

Esses pensamentos conflitivos, que percorrem o ato de produção do discurso literário, representam as vozes de pensamentos críticos ao longo dos estudos lingüísticos e literários, já que, em cada momento histórico, a arte representa um homem com pensamentos e valores distintos de outros homens e de outras épocas, como atesta Bakhtin (2000, p. 214):

A forma não é significante apenas no mundo das formas. O contexto de valores em que se realiza e é pensada a obra literária não se reduz apenas ao contexto literário. A obra de arte deve procurar às apalpadelas a realidade em seus valores, a realidade do acontecer do herói.

Apoiados nas reflexões bakhtinianas, podemos observar que o conflito, a dúvida, os valores apresentados pelo sujeito/Paulo, herói da narrativa em *Pessach: a travessia*, retratam e refratam a realidade e os valores ideológicos conflitantes que permearam os artistas e escritores nos anos 1960 no Brasil.

— A gente deixa escapar influências sei lá de quem ou de onde! Em todo caso, a frase me parece íntima, já a li em algum canto, talvez em Gide, talvez em Sartre, essas coisas acontecem, são traições da memória, roubamos uns dos outros desde Homero, nada de novo sob o sol, essas coisas... (CONY, 1997, p. 214)

A partir das análises das relações dialógicas de vários sujeitos, na materialidade lingüística do romance, é possível observar a metalinguagem, em que o autor-criador discute a função da arte, assim como o valor atribuído à arte-estética, à arte-engajada e à arte-comercial.

Com essa investigação, a qual nos possibilitou ouvir as vozes cujos valores ideológicos eram distintos em um truculento momento histórico do Brasil, espera-se ter o suporte necessário para analisar, no próximo capítulo, como o cronotopo, considerado um elemento também dialógico, irá contribuir para a metamorfose ideológica do sujeito/Paulo na materialidade lingüística do romance *Pessach: a travessia*.

3 CRONOTOPO – ELEMENTO DIALÓGICO PARTICIPANTE DA METAMORFOSE DO SUJEITO HERÓI NO ROMANCE

*A mim sempre foi cara esta colina
deserta e a sebe que de tantos lados
exclui o olhar do último horizonte.
Mas sentado e mirando, intermináveis
espaços longe dela e sobre-humanos
silêncios, e quietude a mais profunda,
eu no pensar me finjo; onde por pouco
não se apavora o coração. E o vento
ouço nas plantas como rufla, e aquele
infinito silêncio a esta voz
vou comparando: e me recordo o eterno,
e as mortas estações, e esta presente
e viva, e o seu rumor. É assim que nesta
imensidade afogo o pensamento:
e o meu naufrágio é doce neste mar.*

Leopardi

A investigação do cronotopo faz-se relevante à pesquisa do dialogismo em *Pessach: a travessia*, por entendermos que o tempo, juntamente com o espaço, determina o homem. Ambos participam ativamente de sua metamorfose, já que ele está sempre sujeito à relação de alteridade/identidade. Também por julgarmos, como nos indica Bakhtin, que, se identificarmos o cronotopo de uma determinada produção discursiva, determinaremos a visão do sujeito e como ele é metamorfoseado.

Sabemos que o autor-criador organiza o universo da narrativa, com imagens do mundo de uma determinada época e lugar, e é através do cronotopo que ele representa e refrata o mundo real. Por isso, iniciaremos este capítulo expondo as concepções bakhtinianas e de seus estudiosos sobre o cronotopo e sua força dialógica no romance para, na seqüência, desenvolvermos a análise do poder das relações dialógicas que o tempo e o espaço exercem sobre o sujeito/Paulo na materialidade lingüística do *corpus* literário em estudo.

O princípio condutor do cronotopo é o tempo. Segundo Amorim (2006, p. 103), parte-se dele “para identificar o ponto em que este se articula com o espaço e forma com ele uma unidade”. Como tudo no universo sofre a ação do tempo a cada segundo, minuto, hora, dia, ano, constatamos que ele conduz e proporciona à vida a dimensão do movimento, do amadurecimento e da formação/transformação do ser.

O homem se move pela ação do tempo e, por meio dele, planeja, programa e desenvolve suas atividades. É, portanto, o tempo que condiciona o indivíduo na praticidade da vida. Ao tempo sempre estão ligados o passado, o presente e o futuro. O presente guarda o passado vivido pela memória e projeta, por expectativa, o futuro. Segundo exposto por Nunes (1992, p. 348):

Pois que se me refiro à Memória, o passado é recordado, se me refiro à atenção, o presente é o atual estado do sujeito, e se me refiro à expectativa, o futuro é antecipado. Em vez do mensurável decurso de uma sucessão, temos agora, em cada caso, uma vivência do tempo ou o tempo como estado vivido. Em vez da duração de uma coisa exterior, apresenta-se-nos a duração interior: o fluxo da consciência, no qual, diria Bérson muitos séculos depois, os estados vividos não se adicionam simplesmente, mas se interpenetram.

Além do tempo real, existe o tempo psicológico, ou seja, o tempo do pensamento em que a um fluxo ou corrente se unem lembranças do passado, do presente e até mesmo desejos e projeções futuras.

Há também o tempo cíclico que de acordo com Bakhtin (2000, p. 243):

se revela acima de tudo na natureza: no movimento do sol e das estrelas, no canto do galo, nos indícios sensíveis e visuais das estações do ano. Tudo isso é relacionado com os momentos que lhe correspondem na vida do homem (com seus costumes, sua atividade, seu trabalho)

Une-se ao tempo cíclico, o tempo psicológico e o tempo histórico, no qual se observam as marcas visíveis da atividade criadora do homem como obras de arte, cidades e estruturas sociais. É nesse tempo que o autor-criador do romance mergulhará para confeccionar, em sua narrativa, os sujeitos que representarão e refratarão o mundo, pois no tempo histórico, há um eixo referencial de datas e acontecimentos em que se pressupõe tanto a continuidade quanto a mudança de padrões de conduta, atitudes valorativas e formas de pensamento.

No desenvolvimento de toda narrativa, há — figurativizado — o tempo histórico coexistente a espaços, lugares determinados onde se edifica a construção do texto e do herói, já que a realização e a criação de uma história dependem de um determinado lugar ou lugares em determinado tempo, conforme apresentado por Nunes (1992, p. 346):

O tempo em literatura, de modo particular na narrativa, está em conexão com o espaço. “Chamamos de cronotopo (literalmente, ‘tempo espaço’), diz Bakhtin, a intrínseca conexão das relações espaciais e temporais que são artisticamente expressadas na literatura”. [...] A cronotopicidade, ou seja, a ocorrência de diferentes espécies ou figuras de conexão dos eventos, marca o caráter temporal da narrativa.

O tempo possui um poder produtivo e criador, pois ele dá forma e sentido às coisas existentes. Tudo que tem vida é marcado pela ação do tempo, por isso, os cenários – espaços na narrativa – participam da composição temporal, pois são elementos da ação e da evolução narrativa. Portanto, tudo, neste universo, é espaço-temporal, ou seja, cronotopo autêntico.

Para Bakhtin (2000, p. 263), o romance deve apresentar

a imagem global do mundo e da vida pelo ângulo de uma época considerada em sua integridade. Os acontecimentos representados, no romance, devem, de um modo ou de outro, substituir toda a vida de uma época. É nessa aptidão para fornecer um substituto ao todo da realidade que reside sua substancialidade artística.

Segundo as reflexões bakhtinianas, é no cronotopo artístico-literário que acontece a aliança dos vestígios espaciais e temporais. Nele, o espaço penetra no movimento do tempo, do enredo e da história, condensando o tempo e tornando-o artisticamente visível.

Junto ao tempo, o espaço também é uma categoria muito importante na narrativa, pois integra os componentes físicos que servem de cenários ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens. Ele pode caracterizar-se como espaço físico-social ou espaço psicológico de acordo com as reflexões expostas por Reis (1988, p. 205):

[...] o espaço social configura-se, sobretudo em função da presença de tipos e figurantes: trata-se então de ilustrar ambientes que ilustrem, quase sempre num contexto peridológico de intenção crítica, vícios e deformações da sociedade. Funcionando também como domínio em estreita conexão com as personagens, o espaço psicológico constitui-se em função da necessidade de evidenciar atmosferas densas e perturbantes, projetadas sobre o comportamento, também ele normalmente conturbado, das personagens.

Na narrativa, o espaço representa a relação existente entre o cenário da ação – lugares – e o indivíduo que relata os eventos e as personagens que neles participam. Este espaço está submetido à dinâmica temporal que caracteriza a narrativa, porque a transformação de um sujeito envolve também a sua transformação espaço-temporal. Sendo assim, os espaços revisitados pelo herói representam-lhe lugares cujo devir é-lhe sensível em termos psicológicos e ideológicos. Conforme Reis (1988, p. 208) apresenta:

A integração do tempo no espaço define-se como cronótopo: ‘No cronótopo literário tem lugar a fusão dos conotados espaciais e temporais num todo dotado de sentido e concretude. O tempo se faz denso e compacto e torna-se artisticamente visível; o espaço intensifica-se e insinua-se no momento do tempo, do entrecho, da história.

O tempo e o espaço desempenham, no romance, a função de sustentar a construção do enredo e do herói, sendo que o tempo é o elemento responsável pela ordem interna das ações, enquanto o espaço trabalha com o exterior, por onde a ação perpassa. Por isso, diz-se que a imagem literária se concretiza na cronotopidade, ou seja, a partir dos elementos espaço-temporais.

Observa-se que, no romance, o passado é parte intrínseca e determinante do presente, que projeta e predetermina o futuro dos personagens na narrativa, pois nele, revelam-se as condições específicas de uma localidade, transformando-a de espaço terrestre a um lugar histórico de vida para o homem no mundo.

Assim, o romancista, na construção da narrativa, parte de um dado real ou ficcional, dentro de um espaço de tempo verossímil para desenvolver sua história. O tempo do discurso pode ser linear, enquanto o tempo da história é pluridimensional, de acordo com reflexões de Bakhtin (2000, p. 259):

Os vestígios autênticos, os indícios da história remetem sempre ao humano e à necessidade — é onde o espaço e o tempo estão unidos num vínculo indissolúvel. Na visão completa, totalizadora de Goethe, o espaço terrestre e a história humana são inseparáveis, e isso se transmite à obra, conferindo intensidade e materialidade ao tempo histórico, humanidade impregnada de pensamento ao espaço.

Partindo dos apontamentos bakhtinianos de que o tempo e o espaço fornecem à obra literária a materialidade histórica, analisaremos o cronotopo em *Pessach: a travessia*, buscando, nas relações dialógicas, encontrar a concepção de sujeito que o momento histórico materializado representou e refratou, assim como compreender as questões centrais da história do romance, considerando o apresentado por Amorim (2006, p. 103): “como o herói se torna outro? Como é obrigado a passar por outro? Como o herói acaba por ser identificado ou que provas lhes são exigidas para que confirme sua identidade?”

Embasados nas concepções bakhtinianas expostas por Amorim sobre o que envolve o herói da narrativa, concomitantemente com a reflexão de que tudo no universo sofre a ação do tempo, buscaremos, na composição do cronotopo, como esse contribui para caracterizar e transformar o sujeito herói da narrativa em estudo.

Sabendo-se que, para o desenvolvimento de toda narrativa, há um tempo histórico coexistente a espaços, lugares determinados em que se consolida a construção do texto e do herói, vemos, no romance *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, os anos 1960 como tempo histórico de base, especificamente o ano 1967, em que, de acordo com Franco (1998, p. 46):

a cultura conheceu um maior grau de radicalização política. Ela passou, então, com grande rapidez, a tematizar aquela que seria a questão básica: a revisão do papel do intelectual (e do artista) que, por sua vez, implicava a tematização de sua própria conversão – ou do escritor – em militante político revolucionário.

A década de 1960, no Brasil, marcada principalmente pelo golpe militar aplicado em 31 de março de 1964, representou para muitos brasileiros um tempo de mudanças e de sofrimentos, pois o homem se via tolhido em sua liberdade de expressão e lutava para reavê-la. Esse momento histórico que permanece indelével na memória coletiva, na história e na literatura, foi representado e refratado pelo romance *Pessach: a travessia*.

Nesse romance, vemos enunciada a luta revolucionária pós-1964 por meio da audácia das figuras guerrilheiras. Segundo Aleixo (2001), o guerrilheiro sintetiza de alguma maneira, os jovens estudantes, profissionais liberais e ex-militares, envolvidos na possibilidade de um contragolpe, além de observar, na figura do sujeito/Paulo, o comportamento de alguns intelectuais que não se comprometiam com os assuntos políticos e sociais da época.

Em *Pessach: a travessia*, a enunciação pode ser dividida em duas partes:

- a primeira que representa a busca da liberdade — *Pessach*: significa a festa da “passagem judaica”, quando se comemora a saída do povo judeu da escravidão egípcia, aproximadamente no século XII a.C.;

- a segunda — *a travessia*: a passagem propriamente dita, alegoria da travessia do mar vermelho, quando os judeus passaram quarenta dias no deserto, conduzidos por Moisés, à espera da Terra Prometida.

O romance em estudo é narrado da ótica de Paulo Simões, o sujeito/herói que narra, em primeira pessoa, sua travessia em um tempo presente, de forma linear e cronológica, mas sua narração é interrompida por digressões, ou seja, monólogos interiores nos quais os diversos passados desse sujeito se intercalam ao momento presente e procuram formular um futuro — busca inconsciente de seu destino.

O herói, residente na cidade do Rio de Janeiro, inicia sua história a partir da manhã em que comemora quarenta anos. Esta data, para ele, é símbolo de ruptura — metade da vida, e provoca-lhe um momento de epifania: reflexões, análises, fragilidades, dúvidas, medos e insegurança.

Hoje, 14 de março de 1966, faço 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 e coragem, mas não estou pronto, ainda, para assimilá-la como um fato

de rotina, inexorável. A prova disso — de que lhe dou importância talvez exagerada — é que estou preocupado com ela. (CONY, 1997, p. 7).

Embora a enunciação represente o tempo do sujeito enunciador, observa-se que o que determina o cronotopo e as sensações presentes é um tempo passado: “Sinto-me suficientemente maduro para aceitá-la com honestidade e coragem”. A palavra “maduro” acarreta um passado vivido, experimentado, pois só se amadurece a partir de experiências vividas. Já na expressão “assimilá-la como um fato de rotina, inexorável” representa não só assimilar a idade presente “hoje”, e sim um “amanhã” contínuo. Também podemos destacar, no discurso “estou preocupado com ela”, uma insegurança e expectativa sobre o futuro, o que deixa implícito uma provável mudança do ser.

Destaca-se que os anos apresentados pelo autor-criador “quarenta anos” representam as duas partes que compõem o romance, pois, ao mesmo tempo em que representa uma idade na qual ele tem liberdade plena, seja por autonomia econômica ou cultural; metaforicamente, indica o tempo da travessia, da mudança — os quarenta dias à espera da Terra Prometida por Moisés.

Também é possível ver o presente desenhando o passado e projetando o futuro, no fragmento em que o herói afirma estar a metade de sua vida concluída, demonstrando um espaço existencial, marcado pela metade, como se sua vida estivesse programada há 80 anos: “Se tivesse coragem de começar a vida novamente, é possível que não repetisse alguns enganos e acertos, mas, de qualquer forma, gostaria de repetir esta disponibilidade em que estou agora, no vértice da outra metade” (CONY, 1997, p. 7).

O espaço existencial marcado pela metade da vida é retomado pela lembrança de fatos ocorridos aos 20 anos, a “outra metade”. No discurso de Paulo, destaca-se que o valor atribuído pelo enunciador, no momento da enunciação sobre a pátria, foi formulado em um momento anterior; assim, um fato ocorrido no passado determinou o olhar e valor que o sujeito tem, no presente: “A pátria é uma droga. Lembro o aniversário que passei em manobras, quando fazia estágio para oficial da reserva. Foi meu décimo nono ou meu vigésimo aniversário, talvez a metade exata de minha vida até agora” (CONY, 1997, p. 8).

Nesse enunciado, Paulo tenta convencer-se e encontrar argumentos que justifiquem sua ideologia, seu descompromisso, pois acredita ter construído sua identidade há vinte anos.

O outro grupo aceitava ou admirava a caserna e assim ficávamos divididos em crentes e hereges, caxias e subversivos. Eu não conseguia pertencer a nenhum dos grupos. Interiormente, queria que o exército e a pátria fossem para o diabo. Mas

também queria acabar com aquilo, o mais rápido e cômodo possível. Cumpria os regulamentos e me detestava por isso. Para os crentes, eu era hipócrita. Para os hereges, era quase crente. Ficava assim onde queria: no meio, Sozinho. (CONY, 1997, p. 11).

Para Paulo, estar “no meio”, não assumir lado algum das relações sociais é vantajoso, decisão tomada, diante de conflitos ideológicos, durante a construção de sua maturidade – aos 20 anos.

O enunciador retoma uma frase ouvida no passado a fim de elaborar respostas e se posicionar diante das propostas que lhe virão do sujeito/Sílvio, o amigo revolucionário. Assim, o diálogo com vozes de outros do passado se projetarão na voz do herói para justificar sua ideologia no momento presente. Novamente, é o passado que construiu o presente e projeta o futuro.

A Pátria exige sacrifícios de todos nós! A frase que posso ouvir novamente, vinte anos depois, da boca de Sílvio, que daqui a pouco estará aqui. Tanto o coronel como Sílvio são patriotas, à sua maneira. Eu continuo o mesmo: sozinho. Já não preciso parecer hipócrita para desagradar a uns, ou crente, para agradar a outros. (CONY, 1997, p. 14).

A frase “a Pátria exige sacrifícios de todos nós” dita pelo coronel nos anos 1940 e dialogada por Sílvio agora, anos 1960, não tem o mesmo significado. O personagem Sílvio ocupa a posição de esquerda; logo, sacrifícios significam lutar contra a opressão ditatorial, correr riscos para defender o povo, ou seja, realizar manifestações contrárias ao poder. Enquanto para o coronel, membro do governo de Gaspar Dutra (1946-1950), sacrifícios representam defender o poder instalado, lutar contra o comunismo, calar-se, aceitar as imposições estabelecidas pelos generais que presidiam o país.

A avaliação que o herói faz de si “eu continuo o mesmo: sozinho”, juntamente com o comentário “já não preciso parecer hipócrita” descreve sua ideologia no presente e no passado. Estar só representa não aderir ao grupo. No passado, essa decisão tomada por ele foi sinônimo de falsidade, dissimulação, pois tinha liberdade para opinar sobre sua decisão; enquanto no presente, sob regime de repressão, sob os males da censura, a melhor atitude é não se agrupar em nenhum dos lados.

Ao lembrar um posicionamento assumido no passado – estar só – o herói reflete sobre seu posicionamento atual. Paulo é um escritor e, embora tenha algumas idéias para confeccionar um novo romance, está indeciso e desmotivado para fazê-lo.

Quem sabe se não é chegada a hora de descer a fundo no velho projeto que me persegue há tempos? A crônica de um judeu assimilado que não teve coragem de retornar às origens, nem covardia bastante para continuar escondido? (CONY, 1997, p. 15).

É possível ver, por meio do discurso do herói, uma tentativa de autodescobrir-se. Parece-lhe que há em seu passado obscuro uma ação que foi abolida, guardada e agora, aos quarenta anos, deve ser revista e reavaliada. Paulo questiona-se, indaga-se sobre o momento de um posicionamento, hora de uma decisão para um futuro. Avaliar suas crenças e pensamentos do passado serve para filtrar o que ficou e o que ficará em si para o futuro – a outra metade que lhe resta.

Observa-se que o herói conduz a narrativa no tempo presente, descrevendo suas ações e projetando o futuro próximo: “— Descubro que estou irritado com o dia. Desejava passá-lo sozinho, com meus fantasmas e medos, sem reparti-lo, sem conspurcá-lo” (CONY, 1997, p. 23). Mas em toda atitude física e móvel da narrativa, há o fluxo de consciência interligando o momento presente ao passado. Portanto, o presente está sempre ligado a um passado e à expectativa de um futuro, conforme apresentado por Pouillon (1974, p. 117): “Se o que deve reproduzir é sempre um presente, é porque nesse mesmo presente eu posso apreender o passado e o futuro”.

Ao mesmo tempo em que Paulo quer ficar só com suas lembranças, ânsia do ser individualista, análogo ao homem calado, limitado pela ditadura, fica explícito no tempo do verbo “desejava”, pretérito imperfeito, que o homem social sobrepõe-se ao individual, pois reserva o dia para fazer visitas, relacionar-se socialmente com pessoas queridas, sentimento comum nas relações sociais.

O conflito, em que está o enunciador, registra o próprio conflito da época, o homem que não quer ou não deve ver a realidade a sua volta. Observa-se na atitude do herói um diálogo com os versos de Chico Buarque (1970): “a minha gente hoje anda/falando de lado/e olhando pro chão, viu”.

O homem que se sente acuado, que teme perder sua liberdade está figurativizado na imagem de Paulo. Ao mesmo tempo em que ele deseja, não consegue viver só, é preciso partilhar, viver, com os seus, momentos felizes e tristes, pois o ser social necessita do coletivo.

[...] hoje é meu aniversário, gastarei o dia sem fazer nada. Mais tarde visitarei os pais, nunca deixei de visitá-los no dia de meus anos. Eles fazem questão disso e é das raras alegrias que lhes posso dar. Também visitarei Ana Maria no colégio, talvez ela não tenha necessidade de me ver hoje, mas eu tenho essa necessidade, que talvez seja mais que necessidade (CONY, 1997, p. 15).

Na enunciação do herói, há a tentativa de convencer-se de que visitar os familiares é uma obrigação que satisfaz apenas a eles, mas o sujeito assume que estar em

companhia de sua filha é-lhe importante. Talvez, em sua voz, esteja implícito que a juventude de sua filha o inspire, o encoraje a enfrentar sua travessia, pré-determinada pelo momento presente.

Há otimismo em chamar de metade os quarenta anos. Dificilmente chegarei aos oitenta, mas a metade talvez não seja cronológica, e sim intemporal, interior. Pelo menos, é assim que me sinto. Ainda que morra amanhã, essas vinte e quatro horas deverão ser densas, densas como as passas estragadas são densas de açúcar. Há equilíbrio na vida e esse equilíbrio é que a torna monótona. (CONY, 1997, p. 7).

A descrição tempo-espacial daquela manhã, acoplada a uma visão restrita, limitada, embaçada de sua vida e de seu futuro, interfere e se projeta para o interior do herói porque representa o início de seu dia — seus quarenta anos — ou início de uma nova vida.

São oito e meia. Levanto-me e olho o dia. Está nublado, é possível que chova mais tarde, a temperatura lá fora deve estar menos quente, sinto doloroso o ar refrigerado. Vou ao aparelho, aperto o botão de cima. O motor pára bruscamente e o silêncio, de repente, é um cúmplice. O som da buzina vem de fora e ressoa no apartamento, que agora me parece oco. Abro o janelão para expulsar o frio que me incomoda. Tinha razão: o ar que entra não é aquele bafo pastoso de ontem. Há uma aragem morna. O dia triste e cinzento espera-me, lá fora. E, juntos, vamos comemorar os meus quarenta anos. (CONY, 1997, p. 16)

O movimento exterior ao apartamento – o som, o ar, serve-lhe de instrumento para recobrar o mundo real, voltar ao presente, abandonar seu diálogo interior. Conforme Amorim (2006), o cenário exterior também dialoga com o sujeito contribuindo para sua transformação. Aqui as descrições do tempo “nublado”, do barulho “buzina” e do espaço exterior constituem não só o espaço físico, mas o próprio interior do enunciador. São, pois, o tempo psicológico e o tempo presente, simultaneamente, que conduzem o sujeito/Paulo a perceber que algo em si irá mudar, ele está diante da passagem.

No banheiro, espio a minha cara. Não é, basicamente, diferente da de ontem, nem da dos últimos tempos. Mas há nos olhos certo embaciamento, talvez a idade, talvez resto de sono. De qualquer forma, é sempre um estranho que vejo no espelho. Não me admira nem me maltrata o fato de os outros me julgarem cínico ou hipócrita: têm suas razões. A cara é mais ou menos indecifrável, sinto nela, misturadas e diluídas, as minhas origens evidentes ou clandestinas: o olhar de cigano, o nariz de judeu. (CONY, 1997, p. 16)

Paulo já não mais se reconhece no espelho, questiona-se se já se conheceu algum dia, pois vê em si o côncavo e o convexo, mas ambos os vértices são marginalizados pela sociedade. É, pois, um sujeito que se moldurou para se apresentar ao grupo social.

Observa-se que, junto à voz do herói, outras vozes são projetadas, vozes daqueles que, mesmo motivados pelo momento sócio-político, dissimularam, temerosos possíveis reações inesperadas.

Há, nos pensamentos dessa personagem, dúvidas de quem se vê ao espelho: é um ser desconhecido ou um ser adormecido no tempo. Mesmo envolvido por conflitos e anseios, Paulo decide enfrentar seu destino, sua passagem e travessia: “Uma submissão miserável me atira a frente e enfrento o meu dia” (CONY, 1997, p. 28).

O encontro de Paulo com o Sílvio dá início aos vários diálogos com outros sujeitos que contribuem para a transformação do herói. De acordo com a exposição de Amorim (2006, p. 105) de que: “quando, em uma obra qualquer, se ouvem vozes, ouvem-se também com elas, mundo: cada um com o espaço e o tempo que lhe são próprios”.

— Paulo, você, como todos nós, está na encruzilhada. O país, a humanidade estão na encruzilhada. Só há duas atitudes: ou ficamos sentados, à beira da estrada, sem tomar nenhum dos caminhos, ou optamos por um deles. Creio que você como homem, como escritor, não gostará de ficar sentado. Afinal, você não se preparou durante tantos anos para, na idade madura, sentar-se à beira da estrada. Assim, só lhe restam os dois caminhos, que são a outra ponta da alternativa inicial. Pois venho propor o meu caminho, que pode ser o nosso caminho: numa palavra simples, pequena e perigosa, a luta. (CONY, 1997, p. 29).

É visível, nesse discurso, o mundo materializado na fala de Sílvio. Por meio dele, ouvem-se as vozes esquerdistas, que cobravam o engajamento dos intelectuais da época. A concepção de que os intelectuais podiam exercer papel fundamental no foco da resistência pode ser verificada na exposição de Hollanda (1986, p. 21): “O campo intelectual poderá desempenhar então, nessas condições, ainda que de forma não homogênea, um papel de ‘foco de resistência’ à implantação do projeto representado pelo movimento militar”.

Para Sílvio, o homem não podia cruzar os braços diante da opressão e a ditadura instaurada no Brasil, algo devia ser feito, e os intelectuais, que detinham maior conhecimento político e cultural, tinham mais força para lutar e resistir. Observa-se, na posição assumida por esse sujeito, um diálogo histórico verificado na crônica de Cony (1979, p. 100):

Acredito que é chegada a hora de os intelectuais tomarem posição em face do regime opressor que se instalou no País. Digo isso como um alerta e um estímulo aos que têm sobre os ombros a responsabilidade de serem a consciência da sociedade. E se, diante de tantos crimes contra a pessoa humana e contra a cultura, os intelectuais brasileiros não moverem um dedo, estarão simplesmente abdicando de sua responsabilidade, estarão traindo o seu papel social e estarão dando uma demonstração internacional de mediocridade moral.

Até esse momento, o movimento espacial da narrativa estava restrito a um só ambiente, o apartamento de Paulo. Nele o tempo psicológico predomina sobre o espaço. Quando Paulo decide iniciar sua passagem e desloca-se para o exterior de seu apartamento,

nota-se o espaço social interferindo na passagem do herói. Segundo Reis (1988, p. 205), o espaço social

[...] configura-se, sobretudo em função da presença de tipos e figurantes: trata-se então de ilustrar ambientes que ilustrem, quase sempre num contexto período lógico de intenção crítica, vícios e deformações da sociedade: funcionando também como domínio em estreita conexão com as personagens, o espaço psicológico constitui-se em função da necessidade de evidenciar atmosferas densas e perturbantes, projetadas sobre o comportamento, também ele normalmente conturbado.

No primeiro passo, fora do apartamento, dado pelo herói, já se percebe angústia e medo da travessia, inevitável, pela qual passará. “Fecho a porta e examino o que ficou atrás da conversa. Olho, num relance, quarenta anos de vida. Estou só, é manhã ainda, consulto o relógio, pouco mais de dez e meia. O dia custará a passar e já começa mal” (CONY, 1997, p. 41).

Paulo se mostra reflexivo, alheio e fugidio de todos e tudo, mas explicita o desejo pelo novo, pela mudança, pela transformação: “Pretendo ficar longe de tudo, de tudo o que é o meu presente: esta solidão, este nenhum futuro, a conversa com Sílvio” (CONY, 1997, p. 42).

À medida que o dia vai se transcorrendo, o embaçamento da consciência vai se clareando, até que Paulo decide iniciar sua passagem. “Estou pronto, finalmente. Verifico se tudo está em ordem, como se fosse viajar, passar dias fora daqui. Ou não voltar nunca. São onze horas e são quarenta anos quando fecho a porta e entro no mundo” (CONY, 1997, p. 42).

Constata-se de novo o tempo como fator que conduz o herói a uma travessia, seja pela hora avançada: “onze horas”; seja pelos anos vividos: “quarenta anos” – vértice de sua vida.

O primeiro lugar que o Paulo visita, ao deixar seu apartamento, é o convento onde sua filha Ana Maria estuda. Este espaço lhe chama a atenção por mesclar o belo e o grotesco, imagens de santos purificados com freiras cujo interesse financeiro sobrepõe-se à doutrina religiosa.

Subo os degraus e estou no esplêndido saguão do colégio. Há limpeza e silêncio. Ao fundo, em cima de uma coluna, outra imagem da Virgem, o jarro com rosas à frente. [...] Depois, o colégio propriamente dito, marcado pela porta pesada e escura, as janelas gradeadas, como de um convento ou de um presídio. (CONY, 1997, p. 4).

Esse ambiente serve de voz dialógica com seu interior, considerado puro por não se corromper e aderir, ao longo da vida, a nenhum lado; mas prisioneiro, sem capacidade de tomar uma decisão.

O primeiro encontro que Paulo tem, fora de seu apartamento, é com sua filha, Ana Maria, que embora viva em um colégio interno, tem acesso a cartas e livros sobre a situação político-social do Brasil e países vizinhos. Ela é a primeira pessoa, no espaço exterior que, por meio de um diálogo com o pai, mostra sua posição política e social, julgando o posicionamento assumido pelo pai.

— Bem, de qualquer forma, vou estudar sociologia. Temos aqui dentro um grupo de esquerda, pai, não é legal?

—De esquerda?

— No duro. As freiras chamam a gente de comunistas. Somos contra o governo e a favor dos pobres.

— Isso não chega a ser um pensamento de esquerda. Contra o governo muita gente é, a favor dos pobres, todo mundo é, inclusive as freiras. O problema é não se aceitar a miséria num mundo que bem administrado daria para todos.

— Pode deixar que já estudei isso. O pai de uma garota daqui está exilado no Chile. Ela recebe literatura subversiva, já li muita coisa. Papai, eu acho você um bocado alienado! (CONY, 1997, p. 52).

As vozes sociais emanadas por Ana Maria provocam no herói uma imersão no fluxo de consciência, despertam-lhe uma voz interna, adormecida no passado. A opinião tecida por Ana expõe o intuito de textos, manifestos e shows, divulgadores de consciências como apresentou Hollanda (1986, p. 32): “No campo da cultura assistia-se a uma intensa produção ideológica vinculada à problemática do desenvolvimento e do nacionalismo”.

Ao ouvir sua filha, o sujeito/herói tenta buscar, nas lembranças, respostas para compreender a sua vida, seu espaço, o real significado de seu Ser no mundo.

Eu não estou preocupado com a idade, Ana Maria. Nem com o tempo que ainda me falta viver. O que me preocupa, pelo menos no dia de hoje, é o passado. O que fiz durante esses quarenta anos, ou melhor, o que esses quarenta anos fizeram de mim. Mas é preocupação limitada, amanhã estou novamente em mim, preso ao presente, sem passado, sem futuro. Mas hoje decretei, por conta própria, um pique, um recreio. (CONY, 1997, p. 58).

Na enunciação de Paulo, que outrora explicitava sua convicção da mudança, agora, diante de sua filha, apresenta-se certo de que é o tempo presente, o fato de completar quarenta anos, que o deixa envolto nas lembranças. Paulo acusa-as de abalar sua estabilidade presente, a qual acredita ser recobrada em breve.

No desenrolar da enunciação, o espaço representa a relação existente entre o cenário da ação – lugares, e o indivíduo que relata os eventos e as personagens que neles

participam. Esse espaço está submetido à dinâmica temporal que caracteriza a narrativa, porque a transformação de um sujeito envolve também a sua transformação espaço-temporal. Sendo assim, os espaços revisitados pelo protagonista representam-lhe lugares cujo devir é-lhe sensível em termos psicológicos e ideológicos

Em visita aos pais, o sujeito/herói conecta-se à sua origem, aos valores e medos de seus ascendentes. Vê-se diante da morte, pois a mãe está tomada por um câncer no útero — espaço que o gerou e abrigou, enquanto o pai tem à mão três comprimidos de cianureto.

Em compensação, tenho no bolso duas coisas que pesam: o envelope de papel impermeável com o comprimido de cianureto e o papel em que o médico fez o croqui de minha mãe. Não deixa de ser um princípio e um fim, o alfa e o ômega de um homem. (CONY, 1997, p. 96).

Na casa dos pais, ocorre o primeiro momento em que o sujeito/herói observa a vida e a morte, dois momentos irrefutáveis à existência humana, respectivamente o passado e o futuro. O espaço do útero, que o gerou e o trouxe à vida, é agora o espaço da deterioração. Observa-se que há, nessa imagem construída pela enunciação do autor-criador, um dialogismo com os quarenta anos vividos por Paulo. Quarenta anos em uma redoma, protegido, isolado do mundo, e que agora deve ser abandonada. Já o comprimido de cianureto que lhe foi dado pelo pai, com o objetivo de levá-lo à morte, conota o estimulador à nova vida. É, portanto, chegada a hora do parto, do despertar para a vida. Cronotopo impulsionador a assumir seu papel social.

Após o passeio à casa dos pais, Paulo se dirige à residência de sua ex-esposa, onde encontra antigas anotações de um possível romance, escritos com anotações sobre o povo judeu. Este episódio também o incita a busca pela passagem – travessia.

Lembro perfeitamente: havia coisa de dez anos, iniciara um romance. Tomara, como exemplo, o próprio pai, o homem que traíra suas origens. A idéia não fora avante, eu esboçara algumas páginas, algumas situações — e esquecera tudo. Ficara apenas a idéia central, que um dia pretendia retomar, aproveitando e ampliando a temática central, enquadrando-a dentro da passagem do Êxodo, a noite em que todo um povo resolve abandonar o cativeiro às margens do Nilo e partir para o deserto, para as pedras e as montanhas do deserto. Essa noite, que decidi a história de um povo — e foi, até certo ponto, a noite mais importante do mundo —, seria diluída em acontecimento menor, individual: um homem escolheria a árdua caminhada pelo deserto, em busca de uma terra que jamais alcançaria. Seria essa a sua passagem, a sua travessia: conquistar a liberdade — ou a paz — e o que importa não era a conquista em si, mas a travessia, a busca — os pães não fermentados — e repudiar o cativeiro, a passividade escrava, o grillão. (CONY, 1997, p. 87-88).

Rever os escritos antigos provoca no herói um despertar; pois, se tivera, em um momento de sua vida, planos de escrever um romance inspirado no êxodo judeu, é porque lhe

agradava o homem ideológico, aquele que busca sua terra prometida e pensa no grupo excluído e sofrido. Esses manuscritos que representavam seu repúdio à passividade, embora tenha se tornado um sujeito acomodado, alienado, exercerá sobre Paulo a mesma função de Moisés junto ao povo israelita (Êxodo, 12: 22) “Moisés fez partir os israelitas do mar Vermelho”.

Nota-se que o que está despertando o interesse pela mudança, a consciência de uma ação do sujeito/Paulo não é o resultado, ou seja, o encontro da terra prometida, e sim ter uma atitude, deixar de viver na redoma. É, pois, fazer a travessia.

Após as lembranças do passado e diante da proximidade da morte de seus pais, Paulo se entrega à mudança. “[...] me atiro ao carro, como à jangada que me liberte de um exílio e de uma herança, pesada demais para carregar, minha o bastante para sofrê-la sem aceitá-la” (CONY, 1997, p. 94).

Enquanto o herói anda pela cidade, observa o trânsito engarrafado, a multidão que transita pelas ruas. O espaço por onde passa não lhe é mais exterior, é símbolo da sua complexidade interior.

Apanho o trânsito pesado. Apesar das pistas do Aterro, há engarrafamentos junto aos túneis. Não tenho pressa: tanto faz chegar como não chegar. O importante é ter um destino, iniciar a travessia. Podia ter ficado na cidade mais um pouco, ido ao bar tomar alguma coisa, se fosse dado a gentileza, poderia ter convidado o editor para os drinques em homenagem a mim mesmo, aos meus quarenta anos. (CONY, 1997, p. 108).

Estar no meio do engarrafamento, dentro do túnel estreito e abafado, desencadeia no herói a sensação de estar aprisionado. O espaço descrito pelo túnel, lugar que possui duas extremidades – a entrada e a saída, simboliza o próprio ser do sujeito: alguém que está no túnel da vida e ficou preso ao engarrafamento, isso não é uma situação estável e nem inalterada, significa apenas uma etapa. Sair do túnel é imprescindível. Deve, pois, alcançar a saída, reencontrar a luz, dar início a sua transformação. O cronotopo da rua, trânsito carregado, indica a própria confusão em que estão os pensamentos e reflexões do enunciatador e do homem nos anos 1960, no Brasil.

Todo o percurso que o personagem fez neste dia, em que completa quarenta anos, produz o sentido da purificação. Tudo é passagem. Ao sair de casa, após a visita de Sílvio e Vera – os dois líderes que foram convidá-lo para participar da luta armada – vai ao Colégio onde estuda a filha, passa pela casa da ex-esposa, pela casa dos pais e tem contato com a morte no final do dia, antes da chegada da noite. Neste percurso, o sujeito/herói sabe que está sendo seguido, tanto na consciência, quanto fisicamente, pela proposta de se libertar

da escravidão pessoal, assumindo a luta pela causa política. É como se Paulo Simões estivesse se despedindo de um exílio voluntário de quarenta anos para começar uma vida nova.

O espaço percorrido pela personagem, conforme Nunes (1992, p. 344), “é fonte organizadora de sua experiência cognoscitiva, ele contribui para que o herói sinta vontade de buscar um novo Ser em si mesmo”.

Ao voltar a seu apartamento e se olhar novamente ao espelho, o sujeito/herói apresenta outra visão de si.

[...] quero tomar um banho frio e demorado, para descansar os nervos, embora não esteja nervoso, apenas irritado com tudo: o dia estragado, a conversa de Silvio, a ida ao colégio, os pagãos da Manchúria? [...] Este papel, em minha mesa, me ensinará humildade e ira [...] Olho-me no espelho e vejo a minha nudez. Ali está: um homem nu e abandonado que cumpriu sua missão de viver quarenta anos — o espaço suficiente para a geração do deserto, preparar-se para a Terra da Promissão. Não me preparei para nada, não tenho pela frente a perspectiva de um deserto ou de uma promessa. (CONY, 1997, p. 130)

O trajeto percorrido pela personagem, neste dia, mesmo contrariado, serviu para alterar sua percepção da vida e de si mesmo. Os quarenta anos em que esteve alheio, solitário, aprisionado em suas convicções, representou-lhe o tempo de maturação para ter acesso à liberdade e poder adentrar em sua travessia. Partir como os israelitas do Egito em direção ao deserto, de acordo com Êxodo (13: 3): “Conservareis a memória deste dia, em que saíste do Egito, da casa da servidão”.

Terminado o dia e celebrado os quarenta anos em que esteve incluso, o herói saudará sua liberdade, iniciando sua travessia, é a outra metade que se inicia.

Acordo com a claridade do dia, esquecera de fechar as janelas. Ainda bem: saio de casa mais cedo, antes que Teresa resolva aparecer. Visto-me rapidamente, jogo na mala alguma roupa, vou ao gabinete, escrevo um bilhete para Teresa e outro para a empregada que vem fazer a limpeza. Passarei no posto, lubrificarei o carro, devo prepará-lo para a viagem. Não tenho tempo de fermentar o pão, mas terei tempo de lubrificar o carro. (CONY, 1997, p. 130).

A descrição deste novo dia é diferente do dia anterior, há claridade e brilho, como se Paulo enxergasse tudo nitidamente, tivesse agora autonomia em suas decisões.

Duas afirmações nesta descrição são fundamentais para a compreensão do romance. A personagem já prevê que não voltará para casa e que entrará no mundo. Em outros termos, o final do enredo se antecipa implicitamente nestas duas constatações do sujeito/herói. Ao entrar para a luta armada, sabe que jamais poderá ocupar novamente a casa e mesmo assim se considera pronto, livre. Afinal, são quarenta anos de gestação para chegar o grande dia, o despertar para a vida.

O início de sua travessia origina-se por meio do alcance de sua liberdade. As suas ações físicas retratam o seu vôo espiritual, seu desprendimento dos compromissos anteriores. Observa-se também que o espaço até então se concentra na cidade do Rio de Janeiro, um espaço urbano, onde o concreto, o construído, sobrepõe-se ao elemento natural, bruto.

No Rio de Janeiro, como nos outros grandes centros urbanos brasileiros, concentra-se a elite cultural e intelectual onde, segundo Franco (1998, p. 28):

predomina a narração dos impasses e transformações experimentadas pela classe média urbana, particularmente a do Rio de Janeiro, que era então uma espécie de modelo de comportamento para o resto do país. Esses impasses decorriam das dificuldades de adequação, por parte de setores dessa classe, às novas exigências de atuação e comportamento requeridas pela rápida modernização — que abalava vigorosamente os hábitos e costumes até então sedimentados, gerando angústias e inseguranças, ao mesmo tempo em que prometia, ainda que de modo fugaz, formidáveis possibilidades de autodesenvolvimento.

Por isso, o sujeito/herói, advindo dessa classe média urbana, mostra-se sempre dividido, em conflito, frente a impasses de ações.

A ação de deixar o Rio de Janeiro nos remete a Amorim (2006, p. 102), segundo o qual:

o cronotopo da estrada, em um certo tipo de romance, indica o lugar onde se desenrolam as ações principais, onde se dão os encontros que mudam a vida dos personagens. No encontro, a definição temporal (naquele momento) é inseparável da definição espacial (naquele lugar). A estrada é, portanto, o lugar onde se escande e se mede o tempo da história.

É, pois, na atitude de abandonar o Rio que Paulo inicia sua passagem e que fundamenta sua transformação. Do grande centro, do tumulto das discussões, do ar poluído, o herói parte para a serra, lugar de ar puro, som natural. Seu projeto inicial era deixar o Rio, subir a serra para escrever a encomenda do editor e iniciar um novo romance, mas quando chega ao carro, depara-se com Vera escondida sobre o assoalho de seu veículo, pedindo ajuda para fugir da cidade.

Enquanto o herói socorre Vera, estabelece-se entre os dois um diálogo sobre a censura no Brasil, que coibiu a ação de vários setores da sociedade como: televisão, rádio, cinema, teatro entre outros.

— Ligue o rádio!
 — Quer ouvir música?
 — Uma ova! Se houver novidade, a gente percebe.
 — Percebe como? Você acha que vão permitir notícias?
 — Não. Mas podemos perceber a censura. Você, com a idade que tem, com os golpes de Estado que já presenciou deveria estar habituado. Pois eu, com menos

idade que você, conheço a lengalenga de sempre. As estações começam a transmitir música, apenas música, algumas cometem o exagero de tocar dobrados e hinos patrióticos. De vez em quando o locutor lê o aviso do Ministério da Justiça dizendo que reina ordem em todo o país. Então a gente fica sabendo que a coisa está pegando fogo. (CONY, 1997, p. 136).

Neste diálogo, vê-se materializado, no romance, uma ironia por parte do enunciador/Vera, pois considera hipócritas a censura e o mecanismo utilizado por ela, já que é possível conhecer, por meio do exagero nacionalista, a intenção dos militares em esconder a real situação problemática instaurada.

A medida de censura imposta pelos militares foi um meio, segundo Hollanda (1986, p. 14) de: “o discurso progressista e revolucionário ficar emudecido pelo alarido conservador, pela voz da Ordem, da Moralidade, da Pátria, da Família, das Tradições-mais-caras-ao-nosso-povo”.

Não só a censura é questionada no romance, mas também a tortura – duas medidas agressivas à sociedade brasileira durante o regime militar.

Os planos do herói foram interrompidos quando, durante a subida da serra, Vera vê, estacionado, o carro de Boneca com um amigo da guerrilha, desfigurado pela tortura sofrida.

Olho e vejo um rapaz, mulato claro, deitado no assento. Tem a cabeça enfaixada de gaze suja, o rosto está inchado, como se tivesse terminado uma luta de boxe. Os lábios crescem para fora, roxos, pisados.

— O que é isso?

— Ele foi torturado pela polícia. Conseguiu fugir, mas estão atrás dele. Precisamos escondê-lo. (CONY, 1997, p. 144).

A imagem deste homem torturado, escondido no porta mala de um veículo quebrado, lutando pela sua sobrevivência, dialoga com a história, mostrando a ação do poder de execução do Esquadrão da Morte e as ordens determinadas pelos militares no poder. Segundo Chiavenato (1994, p. 120):

O Esquadrão da Morte, organização à margem da lei e de brutalidade conhecida, recebeu a proteção de oficiais, políticos e até juízes sintonizados com a ditadura. Entre 1967 e 1974, “executou” centenas de “inimigos do Estado”. Seu objetivo era o extermínio da “escória” – subversivos e criminosos comuns – dentro de um programa de ‘limpeza social’ de inspiração claramente fascista.

Paulo tinha informações e conhecimentos sobre a ação militar, tanto em relação à censura quanto às mortes, prisões e torturas; mas as falas de Vera e a visão real de um homem torturado, justamente naquele espaço físico – a subida da serra –, impulsionam-no a conduzir os fugitivos a uma fazenda, onde há um grupo de guerrilheiros sendo treinados para um provável confronto com os militares.

O caminho que conduz à fazenda é sinuoso e precário, até que Paulo se depara com uma pequena ponte. “Cruzo os cinco metros da ponte, respiração suspensa, avançando milímetro a milímetro. Há o instante em que sinto uma oscilação que me gela o estômago: madeiras estalam, mas o carro consegue atingir a outra margem” (CONY, 1997, p. 150).

O medo que o sujeito tem do atravessar a ponte, não representa apenas o medo de o carro cair pela fragilidade da madeira e do estreitamento da pista; mas também o significado da ponte em si. Atravessar de uma extremidade a outra, chegar do outro lado da margem, representa a passagem, como lembrado por ele sobre o mar Vermelho: “— O mar Vermelho, ora! O mar que se abriu para que Moisés passasse com os hebreus” (CONY, 1997, p. 150). Portanto, chegar à outra margem, significa para o herói uma ruptura, deixar o auto-exílio e iniciar a passagem.

Ao chegar à fazenda, a imagem do antigo casarão chama a atenção do herói, pois na descrição dos detalhes que resguardam um passado histórico, o sujeito/Paulo sente que toda mudança trará em si resquícios do passado. Nada se constrói como novo e sim se reconstrói do que já foi.

Entramos na saleta, escura, sem mobília, as tábuas do assoalho rangem, do teto cai uma espécie de poeira que é um pouco de mofo e muito de velhice. Ao cruzarmos a pequena sala, eu mesmo me sinto mais velho, como se atravessasse um espelho mágico que me abrisse as portas do Tempo e por onde eu penetrasse em território estranho, que não saberia precisar se era o passado ou o futuro. (CONY, 1997, p. 153).

O herói percebe que desejou participar do jogo da vida e tem convicção de que é capaz de conduzi-la como desejar, embora se sinta perplexo diante da solidez que a presença de Macedo lhe impõe.

Estende-me a mão, eu a evito. Alguma coisa me alerta contra aquele homem. Eu cumprira, até ali, um jogo, e estava a trezentos quilômetros de minha casa, de minhas preocupações, rodeado de gente estranha e armada, uma situação inédita em minha vida e, por isso mesmo, desagradável. Até ali eu aceitara o jogo sem impor regras, julgava-me superior aos adversários que vinham surgindo, Sílvio, Vera, Boneca, Peixoto – eu saberia me livrar deles à hora que quisesse. Agora, sentia que tinha, diante de mim, coisa mais sólida, imperscrutável. (CONY, 1997, p. 154).

Paulo, que estava convicto de suas forças para enfrentar sua passagem, sente-se agora reduzido diante de Macedo – “um homem alto, atlético, de bigode e óculos escuros, cara suburbana, cheia de espinhas. [...] A voz é boa, exata, de ritmo forte: voz de quem sabe e gosta de comandar” (CONY, 1997, p. 154). Macedo era um líder guerrilheiro que comandava e treinava um grupo para a organização que tentaria destituir os militares do poder.

O que leva o herói a temer Macedo é sua imagem com marcas profundas de um passado remoto e doloroso, já que, segundo Amorim (2006, p. 103), “a concepção de tempo traz consigo uma concepção de homem”.

O homem tirara os óculos escuros, passara a fase da importância, da autoridade, os óculos ajudavam-no a compor o papel de chefe ou de tirano. Em torno de seus olhos, há cicatrizes antigas, a pele crescera em largas estrias vermelhas e azuis, monstruosas varizes, pejudas de pus. Os óculos, maiores do que o rosto, têm utilidade: escondem a deformação que o torna repugnante. (CONY, 1997, p. 160)

Nesse homem, Paulo vê de perto a real situação que os anos de ditadura impuseram ao país e aos brasileiros, provocando sua reflexão sobre sua produção literária. Paulo reconhece a importância do esboço sobre o Êxodo, tanto para a possível produção de um texto como para sua vida. São, pois, as marcas do passado que contribuem para a formação do futuro, como expõe Bakhtin (2000, p. 247): “por trás do já concluído o que está em evolução”.

Justamente um esboço de tantos anos é o que me acompanha agora. Depois da encomenda do editor, talvez encontre coragem para iniciar este trabalho. *Pessach*. A passagem por cima. Estou passando por cima de uma porção de coisas e pessoas, mas estou dentro do brinquedo. O pai ficaria orgulhoso de saber que o plano antigo não foi abandonado, está aqui, a meu lado, como uma oferta, talvez mais do que isso, uma imposição. (CONY, 1997, p. 171)

Mesmo diante da realidade e sentindo-se dentro do grupo guerrilheiro, a consciência do herói oscila entre assumir sua tarefa por imposição ou aceitação. Ele ainda acredita que se calar é o melhor que se pode fazer para conduzir a vida — passar por cima dela. “Procurei ficar neutro, o mais neutro possível, neutro diante de tudo o que está me acontecendo. Passo por cima. *Pessach*” (CONY, 1997, p. 188). O medo toma-lhe conta da alma: “Enquanto hesito, o melhor que faço é dormir. É uma forma barata de passar por cima” (CONY, 1997, p. 189).

Paulo fugiu por quarenta anos da luz, da claridade, escondeu-se em um mundo encoberto por serrações a fim de não ver sua própria vida e seus desejos. Agora, junto a um espaço rural, em que o ser é diminuto frente ao natural, ele não consegue controlar seus instintos naturais: “Levanto-me, vou à porta, abro-a com raiva. A claridade do dia me apanha desprevenido, cambaleio diante da luz [...] Felizmente, não há espelho aqui!” (CONY, 1997, p. 202).

Não ter espelho e a possibilidade de não se ver traz ao herói tranquilidade, pois não corre o risco da obscuridade do passado, voltar a embaciar a luz que o tempo presente impõe.

Sílvio visita a fazenda para explicar a Paulo a real função daquele espaço e dos homens que ali se organizam.

O fato de Vera estar conosco não significa que o Partido nos apóie, nosso movimento tem hoje uma importância ideológica, tática e econômica maior do que o próprio Partido. Não posso dizer como, nem de quem, mas recebemos ajudas e estamos preparados para tomar a iniciativa. No Rio Grande do Sul há, hoje, condições para iniciarmos o movimento. Você está num campo de treinamento, deve ter andado por aí e viu a seriedade com que nos preparamos. Pois bem: há cinco campos iguais a esse, alguns até maiores e melhores. Várias turmas já foram preparadas e estão em posição. Basta a ordem da Comissão e podemos, com um mínimo de luta, tomar diversos povoados em diferentes regiões do país. (CONY, 1997, p. 210).

O espaço descrito na enunciação de Sílvio é um espaço histórico no qual também figurou o movimento de guerrilha no Brasil nos anos 1967/68 e em que a esquerda, segundo Mocellin (1989, p. 32), “dividida em vários grupos, se organizava para desencadear a luta armada”.

Observa-se, na explicação do diálogo desse sujeito, as vozes proferidas pela Comissão Executiva do Comitê Central do Partido Comunista do Brasil que afirmava, de acordo com Mocellin (1989, p. 43), que “é preciso voltar-se mais para o interior do país, para as vastas regiões do campo, que propiciam melhores condições ao desenvolvimento seguro das ações revolucionárias”.

Circundado pela natureza, Paulo sente-se excitado a agir naturalmente, aventurar-se, junto aos companheiros, em busca da terra prometida; mas refletindo sobre a situação em que se encontra e avaliando o comportamento de Macedo, Paulo conclui que estar liberto é apenas mudar de guia.

O esboço do romance é razoável, mas pretensioso. Naquela época, nunca sentira, realmente, nem sinto agora, o problema de ser judeu. [...] Não sei mais qual o pretexto — ou motivo — que dei a mim mesmo para armar essa trama em torno de um assunto que, à época, era-me impessoal. Evidente, sentia — como sinto ainda — a beleza do episódio em si: o povo escravizado, mas alimentado, decide partir para a aventura no deserto, liderado por um tipo suspeito como Moisés. (CONY, 1997, p. 219).

Em seus pensamentos, o herói analisa os vários sujeitos dentro de si que foram afogados pelo grande homem urbanizado e escravizado pelos valores culturais impostos, considerando, como Reis (1988), que o espaço social é o registro de deformações da

sociedade. O sujeito/Paulo começa a se indagar sobre quem teria sido Moisés e o que o teria motivado a conduzir seu povo ao deserto.

O episódio do Êxodo, cujas evidências sociais, políticas e religiosas são claras, nasceu de motivação estritamente pessoal. Um dia, viu a violência – violência de rotina, nada de mais que o senhor açoite seu escravo [...] Mas um determinado escravo, ou um determinado açoite, foi o bastante para a decisão e o resto [...] A motivação pessoal cedeu à motivação social. (CONY, 1997, p. 219).

Ao pensar em Moisés como um homem que foi motivado a deixar o Egito inicialmente por questões pessoais e só depois se preocupou em libertar o povo israelita, Paulo está discutindo dialogicamente com os valores de liberdade apresentados pelos Deterministas. Segundo Moutinho (1995, p. 60):

A liberdade é concebida assim como uma liberdade de indiferença perante os motivos, de onde, portanto, meu ato não vem do passado, de maneira causal. [...] A isso os deterministas respondem que simplesmente não há ato sem motivo e que o mais insignificante gesto tem seus motivos e móveis que o explicam muito bem.

A Liberdade que de acordo com Sartre, não é obter o que se quer, mas determinar-se a querer por si mesmo, é entendida pelo herói como a atitude dos judeus que, embora escolhidos por Moisés, desejaram abandonar o Egito para se organizarem em outra sociedade.

E o povo inteiro, certa noite, escolheu a liberdade. Historicamente, a liberdade durou pouco, embora tenha durado bastante, o suficiente para que os judeus se organizassem como religião e, mais tarde, como nação. Essa mesma liberdade, estruturada e fortalecida, gerou dois imperialismos, o de Davi e o de Salomão. (CONY, 1997, p. 219).

O sujeito/Paulo fica avaliando sua real situação. Sabia, desde o início, quando acordara naquela manhã em que completava quarenta anos, que estava pronto para abandonar o auto-exílio, desejara seguir rumo “ao deserto”. A motivação para tal travessia surgiu de um motivo pessoal, o descontentamento com sua vida, a qual era gerenciada por ele, mas agora não compreendia por que fora escolhido por aquele grupo que tinha como guia Macedo.

No ambiente rural, a imagem de Macedo é comparada a Moisés. “Evidentemente no grande homem há um universo onde todos os homens pequenos se reúnem e se compreendem. Posso levar o raciocínio adiante: o grande homem é a soma de vários homens pequenos, amassados durante séculos” (CONY, 1997, p. 220).

Oscila nos pensamentos de Paulo a visão sobre Macedo. Ao mesmo tempo em que vê um grande homem, líder de um grupo, sofrido pelo ideal socialista, não lhe sai da

memória o pequeno homem, corrompido pela bebida, que açoitou um negro e brutalizou uma mulher.

Pensar em Macedo, leva o sujeito/Paulo a avaliar, de novo, sua situação e a si mesmo. “Deito-me na cama, deixo a porta aberta para ver a tarde. Examino a minha situação — coisa que até agora evitara fazer. Não dera importância ainda ao que acontecera, ao que estava me acontecendo” (CONY, 1997, p. 33). Nota-se que apreciar a tarde conota o tempo em curso, é, portanto, hora de o sujeito decidir.

Não dera importância ainda ao que acontecera, ao que estava me acontecendo. No fundo, não me levava a sério, nem levava aquilo a sério. Parecia uma brincadeira que de repente ia acabar ou transformar-se em uma nova pedra contra uma vidraça. (CONY, 1997, p. 233).

Embora Paulo se negasse a aderir à luta armada e considerasse todo aquele cenário utópico, não poderia deixar de reconhecer a organização e planejamento do movimento.

O que mais fascina o herói é saber que aceitara e desejara tudo o que lhe está acontecendo. Ter a oportunidade de escolher o que e como fazer, sinônimo da verdadeira liberdade, possibilita-lhe sentir um prazer inquestionável e jamais apreciado em toda sua vida.

É certo: eu cooperara, desde o início, com a engrenagem que me tragava. Se realmente repelisse aquilo, teria encontrado o meio e o modo de dar o fora, sem ser preciso enfrentar a possibilidade de um tiro, a cova aberta ao pé dos eucaliptos. Desde o início que podia ter evitado tudo. Afinal, fui eu mesmo que peguei no telefone e marquei o encontro com Sílvio. Sabia que alguma coisa ia acontecer. (CONY, 1997, p. 233).

Ainda paira sobre o herói o que seja a verdadeira liberdade. Ele a concebe como estar apto a conduzir-se sozinho pela travessia da vida, como se ela representasse a responsabilidade de seus próprios atos, por isso, assume sua passividade frente ao seu destino. “Até que ponto não quis mais ser livre? Afinal, a liberdade, depois de certo tempo, também cansa. Há a nostalgia da escravidão, da proteção, da irresponsabilidade. Eis o que sou: escravo, protegido, irresponsável”. (CONY, 1997, p. 233).

Em seus pensamentos, observa-se o peso dos quarenta anos de escravidão ao trabalho e à vida, justificando a ação de deixar-se conduzir pelas armadilhas da vida — a visita de Sílvio, a ajuda à Vera, entre outras.

Admito, enfim, a minha cumplicidade. Há em mim uma comportada rebeldia contra tudo o que é mundo. Essa rebeldia limitou-se, até agora, a uma obra fracionária, mais ou menos moralista e mais ou menos escandalosa. [...] Os tempos são de ação. Ninguém me arrastará mais. Irei com as próprias pernas. Pensando bem, há uma

forma de escravidão na liberdade que é a melhor maneira de ser livre. (CONY, 1997, p. 234).

O encontro com o seu destino provoca-lhe êxtase, Paulo não tem mais medo do processo de mudança em que já adentrou e do qual jamais sairá ileso.

As ordens para que o grupo da fazenda se desloque para o Rio Grande do Sul surpreende Paulo que vê a oportunidade de fuga. O sujeito/Macedo, ao determinar ordens de retirada e de tarefa, destina ao herói a responsabilidade de comprar as passagens aéreas e proteger, novamente, Vera.

Diante do grande centro urbano, andando pelas ruas movimentadas de São Paulo, o herói observa as pessoas coisificadas. Os movimentos involuntários delas provocam-lhe náusea. Este espaço, associado ao momento presente vivenciado pela personagem, conecta-a ao seu passado.

Ando pelas ruas e descubro que estou odiando aquela cidade, aquela gente comportada e vestida que vai para os escritórios, para as repartições, para os cinemas [...] Aquela gente com idéias assentadas e tranqüilas nas cabeças penteadas e dignas é justamente a humanidade de meus romances. Sou cúmplice daquela humanidade, cúmplice e escravo ao mesmo tempo: parava nos cruzamentos, ia sempre a algum lugar fazer alguma coisa que eu não queria nem precisava realmente fazer. (CONY, 1997, p. 250).

O herói está fragmentado entre passado, presente e futuro, é necessário que tome uma atitude concreta para brindar verdadeiramente sua liberdade. Decide, então, comprar as passagens e encaminhar-se com Vera em direção ao Rio Grande do Sul, local em que se concentra a guerrilha e o olhar atento dos militares. “O Rio Grande do Sul está fortemente policiado pelos serviços secretos” (CONY, 1997, p. 262).

Após longo trajeto em direção ao sul do estado, Macedo, Vera e Paulo chegam a uma casa onde se concentra um escalão guerrilheiro superior a Macedo. “Penetramos no funil, e, à medida que descemos em direção ao Sul, a hierarquia parece subir” (CONY, 1997, 266)

O novo líder questiona o herói sobre sua decisão: assumir ou não a guerrilha e se necessário por ela morrer. “Até aqui, você foi uma espécie de prisioneiro. De agora em diante não temos tempo nem pessoal para prendê-lo. Você está livre. Querendo, pode ir embora” (CONY, 1997, p. 266).

A vigília forçada me obriga a pensar em tudo, em minha vida, em meus quarenta anos. Faço o balanço sumário de minhas possibilidades, agora que me atolava na intrincada rede de loucos: meia dúzia de livros que não me satisfazem, uma filha a quem o mundo e os trancos da vida vão tornando distante, algumas recordações, e, talvez, um futuro. Tenho mesmo um futuro? (CONY, 1997, p. 267).

Após o balanço interior, que representa o tempo psicológico da personagem, vê-se que o sujeito/Paulo já assumiu sua travessia, mesmo inconsciente, pois já a havia iniciado deste o momento em que deixou o Rio de Janeiro.

Prolongo o balanço interior até que o sono é mais forte do que as minhas preocupações e o ronco do motorista. Consigo dormir, descobrindo que minha decisão está tomada, tal como a podia tomar, nos únicos termos em que a aceitaria: uma soma de circunstâncias que me tornam humilde, mas obstinado. Fraco, mas, pela primeira vez, forte o bastante para ser capaz de uma escolha. (CONY, 1997, p. 268).

Paulo considera, em suas reflexões, que o tempo real, verdadeiro é o tempo presente, aquele associado à própria natureza. Para ele o homem pragmático vive em um tempo irreal, imaginário cuja verossimilhança só é compreendida através de marcas como o relógio e calendários.

O tempo em curso, pré-determinado pela sociedade, afasta o sujeito de si mesmo, daquilo que foi, daquilo que pretendia ser e daquilo que gostaria de fazer, mas o homem é constituído pelo correr do tempo. Conforme Moutinho (1995, p. 66/67): “Sou temporal porque tenho meu ser alhures, no passado e no futuro, no outrora e no amanhã.[...] Numa palavra, o curso do tempo é a passagem do presente para o passado, do futuro para o presente”.

O novo dia abre-se com uma surpresa pessoal: vou à janela e vejo parado, nos fundos da casa, o meu carro. Está maltratado, coberto de pó, os vidros cobertos de sujeira. A lataria intacta, o que levo à conta de um milagre, mas os pneus, vistos daqui de cima, parecem na última lona. Não boto os olhos em cima dele há mais de uma semana, a vida lá fora continuou e eu penetrei num tempo sem tempo, num espaço estanque e compacto, feito só de presente, presente que é uma presença constante, imutável, indestrutível. Posso concluir que afinal entrei no Tempo – e que os anos, os calendários e os relógios são escamoteações para os que vivem fora do tempo e, por isso, precisam medi-lo. (CONY, 1997, p. 169).

Rever seu carro é como se olhasse ao espelho e conseguisse se vislumbrar. Após uma semana de travessia, o sujeito/Paulo se sente maltratado, sujo, desgastado, mas ainda com carcaça intacta, ou seja, mesmo com todos os obstáculos vencidos e transformações sofridas, o sujeito ainda traz marcas do passado. Diante desta visão, o herói sente-se no meio do deserto, espaço da purificação em que o tempo parece estanque.

O capitão responsável pelo grupo guerrilheiro do sul explica ao sujeito/Paulo todo o plano e localidade da revolução pretendida.

Vamos tomar toda essa região. Repare que é um triângulo irregular, tal como o Brasil. O vértice desses dois triângulos irregulares é o mesmo: a união do Chui com o oceano. Escolhemos o trecho porque ficamos próximos à fronteira com o Uruguai. Não só teremos a retaguarda protegida como, e caso de fracasso, podemos

atingir a fronteira com os próprios pés. [...] Há fortes guarnições militares em todas essas cidades. Mas o ponto crítico é mesmo Jaguarão, que fica dentro de nossas linhas. Para lá armamos o grosso de nossas forças e temos forças bastantes.[...]Vamos atacar de fora, mas dentro da cidade há focos, será, segundo prevemos, um simples passeio. Mas se tivermos de arrasar a cidade, rua por rua, casa por casa, faremos isso. (CONY, 1997, p. 174).

Paulo ouve atentamente a descrição espacial por onde vão passar e as ações que devem exercer. Fica perplexo de ver o aperfeiçoamento do grupo e a coragem, que o capitão tem, de enfrentar a morte. Descobre, pois, que este líder tem vasta informação sobre o poder e a precariedade do exército brasileiro. “[...] ou o capitão é louco ou aquilo tudo existe mesmo. A organização que me prendera em suas malhas é perfeita – isso eu tenho de admitir” (CONY, 1997, p. 276)

Embora os generais discursassem negativamente sobre os movimentos de esquerda como atos terroristas, pregando, segundo Chiavenato (1994, p. 112):

Todo ato terrorista revolucionário é uma operação tática tendo por objetivo a desmoralização das autoridades, o cerco das forças repressivas, a interrupção de suas comunicações, o dano às propriedades do Estado, dos grandes capitalistas e latifundiários,

que realmente os grupos esquerdistas de guerrilha queriam apenas derrubar a ditadura, como explicita Macedo a Paulo:

Ninguém vai declarar aqui uma república socialista. Vamos apenas provocar a queda da ditadura, coisa que, no fundo, os Estados Unidos terão de compreender, desde que ofereçamos garantias. Não podemos entrar de sola. O importante é varrer a ditadura, depois marchamos no ritmo que vínhamos seguindo até o golpe de abril. (CONY, 1997, p. 276).

Durante reconhecimento da região, que deverão em breve atacar, Macedo, Vera e Paulo mal dialogam. Todos, tensos e temerosos, observam a localidade, os vilarejos próximos e a população ali residente. Ao voltarem ao alojamento, deparam com um homem ensangüentado que os manda fugirem.

Corremos para o homem, que pouco mais falou. Olhos esbugalhados, a posta de sangue em cada face, repetia que todos estavam mortos, o capitão fora degolado, tropas federais de Bagé vieram pelos flancos, contornaram Pelotas, nenhuma sentinela encarregada de vigiar os deslocamentos naquela região notou a movimentação, a surpresa brutal, todos mortos, traição. (CONY, 1997, p. 285).

Nessa cena há um dialogismo com a história, na qual houve várias atrocidades, para conter a ação das guerrilhas espalhadas por várias regiões. Como exposto por Mocellin (1989, p. 56): “Uma operação de pára-quadristas deu um duro golpe na guerrilha, desbaratando

a Comissão Militar, que a tudo dirigia no meio da selva. A situação dos guerrilheiros tornou-se insustentável. As baixas se sucediam, poucos lograram fugir”.

Os sobreviventes da chacina à fazenda ficam perplexos, ao verem a notícia do ataque dos militares ao grupo guerrilheiro estampada no jornal e com grande tendência à proteção da ação do exército.

O jornal é velho de dois dias. Eu perdera a noção do tempo [...] Jornal de província, malfeito, mal paginado, mal impresso. Mesmo assim as notícias são fiéis. O massacre é descrito como vitória militar: “Exército desbarata movimento armado no Sul”. Fala em mortos, mas não se refere ao massacre geral [...] o jornal é pouco informativo e muito opinativo, enche duas laudas de editorial louvando o patriotismo do comandante da guarnição de Pelotas, a bravura dos soldados que conseguiram debelar o foco de subversão. (CONY, 1997, p. 291).

Após a cena horripilante, assustado e cheio de medo, o sujeito/Paulo, acompanhado por Vera, Macedo e dois homens adentram pela mata, na tentativa de alcançar a fronteira. “Ninguém dorme aqui! Temos de chegar à fronteira de qualquer jeito, e o mais breve possível” (CONY, 1997, p. 287).

De novo, o herói tem que enfrentar sua travessia, só que agora, não mais inseguro e duvidoso de suas atitudes, pois apenas lhe resta correr, tentar vencer o tempo para sobreviver em um caminho árduo e perigoso.

Macedo avisa que partiremos à noite, em direção à fronteira. Caminharíamos à noite, durante o dia ficaríamos abrigados em qualquer canto. Se tudo corresse bem, e não houvesse imprevistos, na segunda noite estaríamos livres. (CONY, 1997, p. 292)

Observa-se o tempo determinando a ação das personagens, pois caminharão rumo à salvação, ou seja, à “terra da promessa”, durante a noite, tempo marcado pela obscuridade, determinando a passagem sombria que atravessarão.

Enquanto aguardam o tempo para sair do esconderijo, indagam, entre si, sobre o provável culpado da denúncia e sobre a postura do Partido Comunista em relação à guerrilha.

O Partido Comunista, depois dos serviços secretos do governo, é o adversário mais intransigente, considera o nosso movimento um desvio romântico, porra-louca, sem apoio na realidade objetiva, feito apenas do entusiasmo de alguns idealistas e liberais. (CONY, 1997, p. 294).

Nessa discussão, observa-se uma relação dialógica com os documentos publicados pelo PCB, liderado por Prestes e apresentados por Mocellin (1989, p. 21):

Nos últimos anos, tivemos que travar a luta ideológica contra as manifestações “esquerdistas” daqueles que pretendiam arrastar o partido a ações violentas e

desesperadas em completo desacordo com a situação concreta ao nível de consciência das massas.

Esses sobreviventes da emboscada na fazenda dão início à última travessia. São vários os confrontos com milícias em que, de ambos lados, há derrotados. Os últimos a serem dizimados são Macedo e Vera. A forma como os dois morrem é fundamental para a atitude final do sujeito/herói completar sua travessia, pois a morte engendra a vida e a transforma.

Macedo age como um animal a proteger sua prole. De posse de uma granada, em ato suicida, protege o caminho para libertar Vera e Paulo.

Possesso, o animal salta na estrada. A massa de músculos e ira joga-se toda para a frente, parece mesmo um bicho, lubrificado de potência e raiva. Quando se fixa em pé, já está de braços abertos, uma granada em cada mão. Os soldados param, amontoam-se, Macedo não parece um inimigo, mas um louco, nascido da terra, para vingá-la. (CONY, 1997, p. 312).

Veja que o Macedo é descrito como animal, sua atitude é desenhada pelo próprio ambiente em que se encontra – no meio da mata e da guerra – dois espaços que desumanizam/animalizam o homem. É justamente por meio da morte deste homem que o herói o consagra e o compara com o mito Moisés.

Vera também morre para proteger Paulo: “Ela me empurra e eu caio ao chão. Vera recebe o tiro no peito, é jogada com força para trás. Aquela bala ia pegar-me nas costas, ela se desprotegera e a recebera, inteira e só” (CONY, 1997, p. 315).

Após o sepultamento do último corpo, Paulo recolhe a metralhadora e observa dentro da mochila o comprimido esfarinhado de cianureto. Estar diante da morte, não mais como uma expectativa – a doença da mãe e o medo do pai fortalecem o herói e o encorajam. Para Bakhtin, segundo Amorim (2006, p. 104): “a morte e o nascimento dizem respeito à constituição do indivíduo ou do herói, que somente pode ser herói para um outro sujeito, para aquele que o representa e o totaliza”.

Convicto de sua atitude, o herói continua sua travessia. “Não preciso de arma. Ouço o barulho das águas, a fronteira está perto. Sigo pela estrada, sem cautelas. Vou trôpego, o cansaço de muitos dias, a confusão de quarenta anos me pesa e oprime” (CONY, 1997, p. 318).

É realmente o tempo – os dias de travessia – acoplado ao espaço – urbano/rural que auxilia na conscientização do sujeito/Paulo sobre a realidade do confronto entre direita e esquerda, também sobre a sua verdadeira função nesse momento histórico e cultural. E em

posse dessa consciência, o sujeito consegue se ver: “estou barbado, sujo de sangue, fedendo a terra e a morte. Mas há luz à minha frente, a aurora que nasce para mim – e para ela caminho” (CONY, 1997, p. 318).

Em vários momentos da enunciação, o herói esteve frente ao espelho e sempre desconhecia seu ser. A imagem refletida estava disforme por vários fatores – ângulo distorcido, sujeira, falta de espelho, entre outros –. Agora, neste momento de sua passagem, Paulo nem precisa mais de espelho para se ver e se reconhecer.

Só após a longa travessia e aventuras vividas, o sujeito sente-se liberto para atravessar o mar Vermelho proposto por Moisés.

Espectador solitário da manhã que chega, sigo pouco a pouco. O riacho abre-se a meus pés. Macedo tivera sorte em escolher aquele trecho, vejo do outro lado a fácil margem. Lavo o rosto naquela água que corre, sinto a aspereza e o calor do homem que há em mim. (CONY, 1997, p. 318)

Mesmo sem Macedo, consagrado, após a morte, o seu líder Moisés, Paulo acha-se pronto para atravessar o rio, chegar à outra margem, rito da passagem. As águas do riacho, que correm, metamorfoseiam o tempo que passa e o espelho no qual o herói lava sua face e consegue ver a imagem de seu interior refletida. Ao ver sua essência, o herói assume o homem transformado que enxerga o outro dia, o futuro.

O dia clareia, avermelhado e rude. O sol daqui a pouco pulará no horizonte, expulso do ventre da terra amanhecida. Dou alguns passos em direção à outra margem. Estou deixando a terra e penetrando num estranho espaço, sem raízes. Faço uma volta em torno de mim mesmo, contemplo o que ficou atrás, mundo de chão e céu. O sangue da madrugada torna fantástico aquele território imenso, feito não apenas de chão e céu, mas de dor e de gente, de águas e claridades, de prantos e afagos. Estou no vértice do enorme triângulo irregular. Do outro lado, está o nada, que é pior do que a morte. (CONY, 1997, p. 318).

Paulo chega ao final de sua travessia vitorioso, agora um novo ser foi estabelecido. Um homem que consegue se livrar das neblinas que ofuscavam sua visão. Lúcido, permite que o sol clareie seu destino e, consciente da mudança, volta, não mais ao passado e sim ao futuro construído por sua longa caminhada. O destino traçado e escolhido por um homem consciente e liberto. “Sinto uma alegria selvagem quando abandono a travessia e retorno à margem. A aurora, agora atrás de mim, esquenta com a vertigem e o clamor de sua luz vermelha um novo corpo que surge, afinal obstinado, lúcido” (CONY, 1997, p. 319).

Após a análise de todo percurso vivenciado pelo herói, podemos verificar que abandonar a travessia do rio, nesse momento, não é desistir, ou regredir e sim alcançar a terra

prometida. Assim, não atingir a outra margem também não significa que o sujeito/Paulo não tenha atravessado o rio. A margem, na qual, agora o sujeito pisa, representa uma nova terra, uma nova vida, uma nova missão.

Podemos verificar nos fragmentos literários da obra *Pessach: a travessia*, analisados, o quão o tempo e o espaço determinaram as ações e a mudança ideológica do herói. O tempo presente que registra toda ação narrativa está associado ao passado. São, pois, as marcas, os medos, as decepções do passado que construíram o homem exilado socialmente; e é o contato com novos ambientes e sujeitos diferentes, em outros tempos que proporciona ao herói a possibilidade de passagem.

Logo, o cronotopo tem sim responsabilidade na formação/transformação do sujeito, mas não só ele pode realizar a mudança, é necessário o contato com outros sujeitos que detêm valores diversos daqueles do herói. Por isso, propomos na seqüência de nossos estudos, analisar as vozes sócio-históricas, a partir dos diálogos de alguns sujeitos na materialidade lingüística do romance em estudo, a fim de avaliar a relação de alteridade/identidade do herói.

4 AS VOZES DIALÓGICAS CONSTITUINDO A CONSCIÊNCIA E A TRAVESSIA DO HERÓI

*Olho no espelho
E não me vejo
Não sou eu quem lá está*

Carlos Assumpção

Propomos, neste capítulo, investigar como o discurso do outro interfere nas ações e valores do herói no romance *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, determinando-lhe uma nova consciência. Para tanto, partimos das concepções bakhtinianas de que no romance há diferentes vozes sociais se defrontando, manifestando diferentes pontos de vista sociais sobre um dado objeto.

No capítulo antecedente, consideramos o tempo e o espaço elementos dialógicos que também contribuíram para a formação/transformação do herói. Agora, investigaremos as vozes históricas, já enraizadas nos valores ideológicos, culturais, religiosos, políticos, entre outros, que exercem o poder de formar e transformar a consciência do herói/Paulo.

No romance, os discursos que se opõe podem ser, de acordo com Fiorin (2005, p. 224): “veiculados por diferentes personagens, pela mesma personagem que, ao longo do romance, representa dois ou mais discursos distintos, ou pelo narrador e pelas personagens”. Sendo assim, o diálogo, no discurso romanescos, mostra os pontos de vista acerca da realidade e das posições sociais dos sujeitos discursivos representados, cujas vozes são localizadas por meio da enunciação do próprio sujeito/herói e de outros personagens em *Pessach: a travessia*.

Investigar essas vozes, permitir-nos-á, além de uma melhor compreensão da construção do sentido do romance em estudo, também observar a força dialógica que a voz do outro exerce sobre a consciência de Paulo.

São justamente as oposições discursivas do próprio sujeito/herói construídas pelo autor-criador, confrontando com as posições ideológicas de outros personagens, chamados por nós de outros sujeitos discursivos que representam e refratam, em *Pessach*, a sociedade da década de 1960 no Brasil. Já que a sociedade funciona, segundo Baccaga (2003, p. 21): “no bojo de um número infindável de discursos que se cruzam, se esbarram, se

anulam, se complementam: dessa dinâmica nascem os novos discursos, os quais ajudam a alterar os significados dos outros e vão alternando seus próprios significados”.

As vozes, que dialogam com o herói, representam diversas esferas sociais, que sentiram e manifestaram diferentes reações frente ao momento histórico conturbado em que a população brasileira vivia, confirmando as reflexões de Fiorin (2005, p. 223), de que o romance

revela um espaço de um campo de um universo discursivo, que se constitui numa dada formação social. Essa concepção de romance permite mostrar que a historicidade romanesca não está em falar de fatos históricos, nem em pensar os interdiscursos apenas como oposição entre os discursos do proletariado e da burguesia, mas em mostrar espaços discursivos de uma dada época.

Como o romance *Pessach: a travessia* tematiza, literariamente, conflitos de valores sociais, vemos, nas vozes emanadas, duas posições sociais delimitadas – um discurso que teme a ação dos militares no poder e um discurso de enfrentamento, que assume ser oposição a eles. Esses discursos proferidos por diferentes sujeitos vão construindo e/ou reconstruindo a consciência ideológica do herói, o qual tenta se posicionar na neutralidade, negando assumir qualquer um dos lados.

É, portanto, por meio dessas relações dialógicas, que a consciência do eu adquire forma e existência, sendo que para Bakhtin (1981, p. 35) “A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social”.

A consciência individual só se torna consciência quando o conteúdo ideológico penetra na interação social. E é no cruzamento de discursos de diferentes ideologias que se concebe um sujeito ideológico, pois a consciência individual é um fato sócio-ideológico.

Nas relações dialógicas, de acordo com Fontana (2005, p. 108):

“que se estabelecem entre o eu e o outro, entre o eu-para-outro e o outro-para-mim, aparece um novo elemento que é aquele não-eu-em-mim maior do que o eu-em-mim [...]. Uma modalidade do eu que tende a anular o eu-para-mim para se definir como outro dos outros”.

podemos ver o poder que a palavra exerce sobre o outro, pois segundo Bakhtin (1981, p. 113), a palavra comporta duas faces e é:

determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade

É, justamente, nessas relações dialógicas que buscamos encontrar o eu do sujeito/Paulo, pois ele deixa a neutralidade por meio do contato com as vozes ideológicas que o circundam e, à medida que essas vozes vão incomodando a sua consciência, abala sua identidade, provocando a dualidade de postura e de opinião, até ter assumido uma nova constituição do eu.

A lógica de toda consciência é determinada na relação do sujeito em comunicação com outros sujeitos e em comunicação com os valores sócio-ideológicos ao longo da história. Por isso, a palavra alheia exerce sobre a formação ideológica do sujeito, grande poder de formação/transformação, conforme examina Bakhtin, apresentado por Grillo (2006, p. 145):

A palavra alheia desempenha um papel fundamental na formação ideológica do homem e se apresenta como palavra autoritária e como palavra interiormente persuasiva. A palavra autoritária exige reconhecimento e assimilação, uma vez que está associada às posições de poder — pai, professor, adulto, cientista, padre etc. — das diversas esferas ideológicas — família, escola, ciência, religião etc.

Partindo dessas concepções, buscaremos encontrar, no enunciado do herói e de outros sujeitos, como se constitui, nas relações dialógicas, a construção e a desconstrução da consciência do herói, já que segundo Bakhtin, apresentado por Freitas (2003, p. 35):

o enunciado é a unidade real da comunicação discursiva, estritamente delimitada pela alternância dos sujeitos falantes. A compreensão desse enunciado vivo é sempre acompanhada, portanto de uma atividade responsiva ativa, “pois toda compreensão é prenhe de respostas, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se locutor. Só esse tipo de compreensão ativa é que permite a apreensão dos sentidos dos enunciados. Todo enunciado se elabora como que para ir ao encontro da resposta do ouvinte. De fato o que constitui um enunciado é justamente o fato de dirigir-se a alguém e estar voltado para o seu destinatário.

Para desenvolver nossa análise, inicialmente, selecionamos algumas cenas enunciativas em que, por meio das oposições discursivas do próprio herói e das interpolações de outros sujeitos, possam ser identificados dialogismos histórico-sociais que determinaram a ação e a identidade assumida por Paulo e que permitirão a mudança de pensamento.

Depois de reconhecida, nessas relações dialógicas, a consciência ideológica assumida pelo herói; partiremos para a investigação do poder de transformação que a voz do outro, por meio da avaliação e do julgamento, exerce sobre essa consciência.

A última análise será sobre a ação/reação do sujeito/Paulo frente a todas as vozes submetidas, em que se pode visualizar a transformação assumida por ele.

4.1 A CONSTITUIÇÃO DUAL DA CONSCIÊNCIA DO SUJEITO/PAULO

*Conheceram logo por quem não era e não
desmenti, e perdi-me.
Quando quis tirar a máscara,
Estava pegada à cara,
Quando a tirei e me vi ao espelho,
Já tinha envelhecido*

Álvaro de Campos

Paulo é constituído pelo autor-criador como o próprio romance — duas partes que se aglutinam para formar o todo romanescos. Paulo demonstra essa dualidade, por meio de posicionamentos contrastantes, em vários momentos da narrativa. A começar por sua própria identidade. Nome de registro Paulo Goldberg Simon, nome assumido socialmente Paulo Simões.

Essa questão sobre a descendência do herói é levantada primeiramente pelo Ana Maria que questiona a sua origem, a qual o próprio pai nunca assumiu. “— Você sempre me prometeu explicar essa troca de nomes, porque sou Simon nos papéis oficiais e Simões no dia-a-dia. Mamãe diz que você é semijudeu porque nunca teve coragem para nada, nem mesmo para ser judeu” (CONY, 1997, p. 52). Por meio do comentário de Ana Maria, ouve-se a voz de Laura, ex-esposa de Paulo, a qual também traz incutidas as vozes ideológicas que condenavam os “semijudeus”, aqueles que, por medo, não assumiam sua verdadeira origem e descendência.

E pela enunciação proferida por Sílvio, que tentando justificar a atitude da família Simon de mudar seu sobrenome, traduz vozes julgadoras do comportamento dos judeus ao longo da história.

— [...] Tinha pavor de uma nova perseguição aos judeus. Vocês viraram Simões por causa do nazismo, concorda? Acha que ninguém conhece isso, mas seus amigos mais antigos sabem que você é filho de um judeu que de noite tranca as portas com ferrolho duplo, de medo de que alguém vá levá-lo para Treblinka. (CONY, 1997, p. 38)

A postura do herói, em não assumir sua verdadeira origem judaica, representa o homem moldado por valores sócio-históricos originados por vozes sociais dos judeus perseguidos ao longo da história e dialogada no romance por meio da voz do Pai de Paulo.

— Já vi muita coisa, filho. E, como judeu, vi mais ainda. Meus parentes, por parte de pai, foram trucidados em Dachau, Treblinka e Sobibor. Depois da guerra,

quando fiz aquela viagem de negócios, fui ver o que restava de minha aldeia, terra do meu avô. Tive dois irmãos em Treblinka, meu pai, que conseguiu fugir antes, escapou do campo de concentração, mas teve fim pior: morreu agoniado, acho que sua morte foi provocada por ele mesmo. Como judeu, membro de uma raça antiga, conheço muitas espécies de Treblinka. São dois mil anos de Treblinkas. E aqui, por que não? Por que aqui é diferente? A Polônia, no início da Idade Média, era diferente. Para lá fugiram todos os judeus da Europa. E depois? Você conhece a história. (CONY, 1997, p. 90).

O medo apresentado no discurso do Pai dialoga com o medo dos judeus ao longo da história, pois por muitos séculos, eles foram massacrados, humilhados e torturados. Para o Pai, Treblinka⁵ não significa apenas um lugar no passado, mas várias situações de confronto como perseguições, prisões, condenações, censura, entre outros.

O temor dos judeus, ao longo da história, e do pai, durante a infância de Paulo, molduraram a imagem do herói. Por isso, não identificar-se como judeu equivale à obrigatoriedade auto-imposta a muitos judeus na busca pela sobrevivência — converterem-se ao cristianismo —, ou seja, vestirem de máscaras para não serem reconhecidos.

Frente ao medo do pai, o qual sempre omitiu ser judeu e assume, agora, aos oitenta anos, ter rezado a vida toda em direção à Meca, o herói tenta se convencer de que à medida que o tempo passa e a idade avança, os medos e/ou a coragem se sobrepõem.

— Eu não estou disposto a discutir esse assunto. Acho absurdo a conversa, nem nós somos judeus, nem temos o que temer pelo fato de sermos Goldberg Simon. Às vezes penso que isso é mais que mania do senhor: é o princípio da velhice, a arteriosclerose cerebral. Essa obstinação cresceu, de tempos para cá. Daqui por diante o senhor será capaz até de se circuncidar. (CONY, 1997, p. 87).

O sujeito/herói, além de não admitir o atual medo do pai e não assumir sua origem, nega-a absolutamente. “— É possível que tenha sangue judeu, diluído por aí, há muita gente assim. Mas não sou um judeu. (CONY, 1997, p. 11).

Negar-se judeu significa, para Paulo, negar o pacto comum do povo judeu às Leis Divinas. Por isso, ele tem necessidade constante de comprovar que não fez o pacto por meio da circuncisão.

Quando, num dia da infância, o garoto me chamou de judeu, corri para casa e fui me espiar. Sempre tive pavor de descobrir, um dia, o talho da circuncisão que nunca me fora revelada. Hoje tenho certeza, mas assim mesmo me olho, um pouco por hábito, um pouco por cautela. (CONY, p. 1997, p. 17).

A circuncisão é, segundo a cultura judaica, o sinal do Pacto Divino com Abrão para tornar seus descendentes uma grande nação e lhes dar a Terra de Israel.

⁵ **Treblinka** - o quarto campo de extermínio onde os judeus foram exterminados em câmaras de gás alimentadas por motores a explosão, localizado nos arredores da cidade de Treblinka na Polônia. Também foi o primeiro campo onde ocorreu a cremação dos cadáveres a fim de ocultar o número de pessoas mortas.

Durante séculos, o preconceito contra judeus, chamado de anti-semitismo, imperou, em muitas regiões, na Europa. Em *Pessach*, podemos vê-lo dialogizado no enunciado do Pai.

— Mas quando o governo, por meio de propaganda compacta, começa a dizer que os judeus é que fazem o custo de vida subir, que os judeus são os culpados pela fome e pela mortandade infantil, aí as coisas mudam. Já fomos acusados da chuva e da seca. A história se repete, em tom de tragédia ou de farsa. Para os judeus, nunca é farsa: é sempre tragédia. (CONY, 1997, p. 91).

Acusados de terem causado a Peste Negra que havia devastado a Europa, os judeus foram, por longos anos, perseguidos e torturados em vários campos nazistas. No final século XX, em que não mais se evidencia o nazismo, nem a opressão aos judeus, não se justificaria o sentimento do Pai, mas o fator histórico da ditadura fermenta esse sentimento, já que se deve esconder, principalmente, por meio do silêncio e da falta de oportunidade em se defender.

Nos momentos de negação, Paulo considera a possibilidade de ter em seu sangue resquícios do povo judeu, mas não reconhece em si a coragem deste povo, o qual se revoltou em Treblinka, restando apenas 15 sobreviventes. “— Não sou judeu, Sílvio. Meu pai é bastante diluído e totalmente assimilado. Nunca me preocupei com isso. E sendo ou não sendo judeu, o problema não muda: não aceito a sua conversa” (CONY, 1997, p. 39).

Para Paulo, ser ou não ser judeu não equivale a entrar ou não entrar na luta guerrilheira. Não basta ter sangue de judeu, para ter a coragem de fugir ou enfrentar o grupo opositor. Assim, o medo do herói advém de sua raça negada e da eterna insegurança do pai, reacendida pelos generais que administravam o país.

— Mas pode pensar. No momento, pensa em exterminar os comunistas. Um dia, os comunistas estarão exterminados e como é que uma ditadura se mantém sem a existência de um inimigo interno para exterminar? Esse inimigo interno, que sempre serve de pretexto para justificar os regimes de força, é o judeu. (CONY, 1997, p. 90).

Veja na enunciação do Pai, a qual Paulo considera desgastada pela idade — “uma arteriosclerose cerebral” —, um dialogismo com os valores históricos, pois os comunistas eram considerados terroristas pelos militares, entre várias outras acusações, conforme apresenta Chiavenato (1999, p. 123):

Os militares realizaram uma “operação pente-fino”: de rua em rua, de casa em casa, procuravam suspeitos, livros, documentos, qualquer coisa que ligasse os acusados ao governo anterior ou à “subversão”. Não se prendiam ‘culpados’, mas todos os que não podiam provar inocência.

A ambigüidade do discurso de Paulo é observada no romance, quando o mesmo, ao continuar negando ser judeu, deixa transparecer certo interesse por esse povo. “Quem sabe se não é chegada a hora de descer a fundo no velho projeto que me persegue há tempos? A crônica de um judeu assimilado que não teve coragem de retornar às origens, nem covardia bastante para continuar escondido?” (CONY, 1997, p. 15).

Observa-se que ter a pretensão de escrever uma crônica, no passado, sobre um judeu desencorajado de retornar às origens, explicita o confronto de decisões do sujeito que, mesmo sendo contraditório, identifica-se com o povo judeu. Sua reação é semelhante à atitude do pai que também tem seus valores e determinações que oscilam no tempo.

— Não queria terminar meus dias sem me dar conta disso. Você sabe, cada judeu decide de si mesmo. Ele é quem escolhe se será ou não um judeu. Eu tinha decidido não ser judeu, e assim vivi. Agora, que sinto o fim próximo, ao lado de sua mãe, uma ruína, sem mais futuro, quero incorporar-me à minha raça. No fundo, queira ou não queira, é também a sua raça. (CONY, 1997, p. 88)

Paulo, mesmo não tendo sofrido perseguição alguma, traz incutidos em sua consciência a culpa, o medo e o sofrimento de seus ancestrais. Tal qual todo homem traz em si o pecado original, pregado pelo cristianismo.

Surpreende o herói ver o pai assumir sua origem judaica após tantos anos de omissão, mas essa atitude do pai irá encorajá-lo em sua travessia, pois representa a possibilidade da mudança de valores e comportamentos.

Ele, pelo menos, considera-se judeu. Não o é, evidentemente: apenas meio judeu, como eu, como tanta gente. A história da circuncisão é mania dele, dificilmente teria sido circuncidado. Em todo o caso, ele é dono de sua vida e de seu destino, como todo mundo. Se quer ser judeu nesta altura da vida, o problema é dele. Treblinka. Podem fazer uma Treblinka em Olaria e transformar o pai em sabão, a pele dele daria um razoável abajur, a luz amarelada e fria se filtraria nele. A consciência cristã do nosso povo. Meu pai casou-se com uma cristã. (CONY, 1997, p. 106)

Assim, as histórias e o temor do pai, sujeito detentor da palavra autoritária, ao longo da vida; e, na velhice, a postura de assumir-se judeu e fugir do cativeiro por meio do comprimido de cianureto, respectivamente amedrontaram e encorajaram Paulo à sua travessia, Já que também é dono de sua vida e de seu destino.

Observa-se que a ação de fugir e negar a verdadeira identidade, “Simon”, foi provocada no Pai e repassada para Paulo por meio das vozes históricas daqueles que sofreram, sobreviveram, esconderam-se por serem judeus. Foram essas vozes que fundamentaram a

consciência do herói, e que serão reorganizadas por novos valores ideológicos. Elas, portanto, fermentam a consciência dele.

Outro aspecto que evidencia o conflito interior do herói pode ser apreendido pela imagem do espelho. A voz projetada pelo reflexo do sujeito é também a voz do outro, portanto, apresenta uma nova visibilidade sobre ele. Segundo Freitas (2003, p. 84):

a visibilidade do sujeito, em relação ao seu lugar espacial no mundo e a tomada de consciência em relação a si próprio, é determinada pelo olhar e pela linguagem do outro. Uma dada pessoa, do seu ângulo de visão, pode mediar, com o seu olhar, aquilo que em mim não pode ser visto por mim. Portanto, a construção da consciência de si é fruto do modo como compartilhamos nosso olhar com o olhar do outro, criando, dessa forma, uma linguagem que permite decifrar mutuamente a consciência de si e do outro no contexto das relações socioculturais. Essa dimensão alteritária vivida pelo sujeito no âmbito das interações sociais serve como um espelho daquilo que em mim se esconde, e que só se revela a mim na relação com o outro. Nessa perspectiva, o outro ocupa o lugar da revelação daquilo que desconheço em mim.

São várias as situações em que Paulo está diante de sua imagem refletida no espelho e a desconhece. “No espelho, vejo o meu rosto. O ângulo é confuso — estou deitado ainda —, mas a cara não é lá essas coisas. É a mesma de ontem, talvez a mesma de um ano, ou de cinco anos atrás” (CONY, 1997, p. 14).

A primeira vez que o herói se vê ao espelho após completar seus quarenta anos, embora não tenha uma visão nítida por estar deitado, julga-se o mesmo de antes, mas após se levantar e apresentar um olhar mais compenetrado, ele percebe que há nuvens, ou seja, não se reconhece como anteriormente. É um outro que está a sua frente.

No banheiro, espio a minha cara. Não é, basicamente, diferente da de ontem, nem da dos últimos tempos. Mas há nos olhos certo embaciamento, talvez a idade, talvez resto de sono. De qualquer forma, é sempre um estranho que vejo no espelho. (CONY, 1997, p. 16).

Essa sensação de estranhamento que Paulo sente ao se deparar com o espelho, provoca-lhe constrangimento, já que sua ação é de espiar e não fixar o olhar, como se tentasse investigar quem está ali refletido. A imagem que o sujeito vê é sempre de um outro, conforme também pode ser observado nos apontamentos de Freitas (2003, p. 85):

A sensação de estranhamento é um relato comum das pessoas que observam a sua própria imagem reproduzida no espelho. É como se estivéssemos diante de um eu que é, ao mesmo tempo, um outro. O sentimento de estranharmos aquilo que nos é familiar — a nossa própria imagem. O sujeito se dá conta daquilo que nele é diferente, não reconhecível como parte de si próprio.

Esse outro que o sujeito vê e não gosta: “também, olho-me pouco no espelho, o suficiente para fazer a barba. Não gosto de estranhos” (CONY, 1997, p. 17), é um ser obscuro, escondido por máscaras moldadas pelas esferas sociais. Essas máscaras postas pelo sujeito e mantidas por longo tempo, desconfiguram a própria consciência individual do herói.

As máscaras utilizadas pelo sujeito, ao longo da vida, não só maquiam sua exposição como também modificam sua consciência individual. Por isso, Paulo não se reconhece refletido no espelho.

Olho-me no espelho e vejo a minha nudez. Ali está: um homem nu e abandonado que cumpriu sua missão de viver quarenta anos — o espaço suficiente para a geração do deserto preparar-se para a Terra da Promissão. Não me preparei para nada, não tenho pela frente a perspectiva de um deserto ou de uma promissão. (CONY, 1997, p. 111).

O homem nu, que o herói vê refletido, é um outro ser, dissociado de seu eu, um homem que tem uma missão, uma travessia a ser cumprida, por isso está nu, límpido dos medos e traumas passados; divergente da sensação comodista, enclausurada, desmotivada pelas vozes históricas em que se encontra o eu fora do espelho. São as duas faces do sujeito.

O chão do convento, onde se encontra Ana Maria, também simboliza um espelho, mas, por o espaço representar um lugar sagrado, o simples fato de pisar nele, vê-se projetado a alma, o interior de Paulo. “Chão impecável que eu piso com os meus pecados e dúvidas” (CONY, 1997, p. 48). O herói, em contato com esse espelho, consegue enxergar seus erros e seus medos, fato que estimula o encorajamento da travessia/transformação.

Não só o espelho mostra o confronto interior que abarca Paulo, mas também seu comportamento. O sujeito reconhece que em determinadas relações sociais é necessário ser hipócrita, ou seja, fingir-se para adequar-se e ser aceito pelo grupo. “Já não preciso parecer hipócrita para desagradar a uns, ou crente, para agradar a outros. Não agrado a ninguém, mas isso me faz bem” (CONY, 1997, p. 14).

Por meio da enunciação em que Paulo afirma: “já não preciso parecer hipócrita”, fica explícito que ele utiliza a hipocrisia em algumas situações, diante de algumas pessoas. E não utilizá-la, naquele momento, evidencia sua auto-suficiência e independência do grupo, embora assuma que a hipocrisia é um vício nas relações sociais.

Vou inaugurar a nova idade cometendo uma hipocrisia: ele me encontrará bem lavado, bem barbeado, bem penteado, escrevendo à máquina como um escritor profissional — como realmente o sou. Ele desprezará tudo isso, mas no fundo me invejará. O diabo é que depois que ele for embora não saberei o que fazer. (CONY, 1997, p. 14).

A hipocrisia é uma característica da dualidade, pois é a manipulação de uma atitude construída e não natural, é uma maneira de se encobrir pelas máscaras, as quais são utilizadas pelo homem para manipular a visão que o outro tem de si. “Não me admira nem me maltrata o fato de os outros me julgarem cínico ou hipócrita: tem suas razões” (CONY, 1997, p.16).

Com suas máscaras, o sujeito se torna para o outro e para si mesmo um ser indecifrável, com aparência e atitude adaptáveis à situação sócio-ideológica necessária, o que o torna um ser não confiável.

A cara é mais ou menos indecifrável, sinto nela, misturadas e diluídas, as minhas origens evidentes ou clandestinas: o olhar de cigano, o nariz de judeu. Para complicar, tenho o bigode, que vai se tornando mais espesso e vasto, dando-me a aparência de vilão mexicano, traficante de cocaína, sei lá. Mas não sou cigano, nem judeu, muito menos cometo vilanias mexicanas ou tráfico de cocaína. Com esta cara posso representar qualquer papel, desde o de patriota que assiste às paradas de Sete de Setembro, até o de revolucionário à antiga, ortodoxo, que joga bombas nas creches das criancinhas. (CONY, 1997, p. 16).

Esses vários seres que corporificam Paulo representam o próprio homem e suas mutações sociais, pois, nas relações dialógicas, cada sujeito é e conclui seu valor a partir de uma visão incompleta do outro, cuja autoconsciência segundo Fontana (2005, p. 111):

se reduz a uma vivência interior (o eu-para-mim) que não possui representação exterior. Em efeito, segundo Bakhtin, a minha aparência é sempre construída a partir da representação que o outro produz de mim: a autoconsciência do meu ser no mundo só se dá através da compreensão ativa e valorativa do outro que me enxerga enquanto corpo exterior que se destaca do seu entorno.

O herói acredita que ter essas diversas faces é saber manipular a comunicação, evitando ser persuadido pelo discurso do outro. Ele considera-se conhecedor de seu verdadeiro eu. “É vantagem. Posso representar qualquer papel e tenho sempre a cara adequada. É importante ter cara adequada. Os outros têm razão: sou um hipócrita ou um cínico, talvez as duas coisas juntas. Só a mim mesmo essa cara não tapeia” (CONY, 1997, p. 17).

Em seu discurso, Paulo acredita ter domínio sobre sua consciência individual, crê que suas máscaras tapeiam apenas os outros, desprezando que elas acabam incorporando e modificando a sua própria identidade, o que é impossível, já que, segundo Fiorin (2005, p. 221), “não há possibilidade de geração de uma identidade fechada, mas apenas de uma identidade relacional, que se engendraria a partir de trocas enunciativas”.

Ao refletir sobre a condição e atitude de seu eu, o herói de *Pessach* apresenta-se ora equilibrado, decidido, auto-suficiente, dono de seus atos. “Sou hábil em dissimular” (CONY, 1997, p. 24), ora seguindo as determinações do grupo, pois é no contato com o outro, no julgamento de um sujeito sobre o outro, ou do outro sobre o sujeito, que o herói se deixa ser visto.

Paulo observa e julga os outros, mas não consegue se ver nestes outros. Para ele, os homens engravatados foram robotizados pela sociedade capitalista, a qual desumaniza em prol do desenvolvimento econômico.

Está vestido por inteiro, uma elegância afetada, de executivo em ascensão, gravata estupidamente de acordo com as meias, as abotoaduras da moda, o bico do sapato da moda. Vesti um short, formo contraste com aquele homem que tem de estar cedo na cidade. Eu não tenho de estar cedo em parte alguma e, quando estou em alguma parte, geralmente estou tarde. (CONY, 1997, p. 28)

Ele se esquece de que também faz parte dessa engrenagem, também foi moldado a pensar e agir seguindo normas e padrões pré-estabelecidos. Como escritor profissional, ele se sujeita aos valores determinados pela indústria cultural. Não cumprir horários, não significa estar isento de seguir ordens e de realizar tarefas determinadas. “Depois do almoço, volto à cabana, pretendo iniciar o trabalho — e sempre que vou enfrentar um tema que me é imposto, fico angustiado, achando que levei muito longe a prostituição do ofício” (CONY, 1997, p. 188).

Estar livre da armadura significa para o herói estar livre das obrigações sociais, o que não condiz com a realidade, e ele mesmo reconhece que se prostituiu por longos anos. Embora tenha consciência de que deseja se libertar das amarras sociais, já que desejava ficar recluso, solitário naquela manhã em que completa quarenta anos, não consegue negar a visita de alguns conhecidos. Portanto, ainda está preso aos valores e determinações do meio. “É o primeiro instante solitário que desfruto do meu aniversário: desde que me levantei da cama que estou distribuindo e me distribuindo com e em outras pessoas e interesses” (CONY, 1997, p. 28).

Mesmo reconhecendo a estrutura das relações sociais em que o sujeito se divide consigo mesmo e com outros, o herói de *Pessach* acredita que pela maturidade em que se encontra, está protegido da palavra do outro. “[...] não quero me persuadir de nada, sou dono do meu nariz e de minha vida” (CONY, 1997, p. 37).

Durante toda a narrativa desse romance, o herói oscila entre ser e não ser livre, ter ou não ter liberdade-destino, fazer ou não fazer a travessia. Essas dúvidas de Paulo são

apresentadas, no *Pessach*, ora pelas suas próprias reflexões, sobre a avaliação do sujeito sobre outros personagens ora por meio do julgamento dos outros personagens sobre a postura do herói.

O julgamento que Paulo faz de si é também manipulado por suas máscaras, por isso, nem ele sabe bem o que sente e o que realmente acredita ser verdade sobre sua consciência.

A reação de Paulo em contato com o mundo e os homens é de afastamento, como se não pertencesse àquele meio social. Por todos os lugares que o herói passa, ele observa a movimentação, a reação das pessoas e nada o motiva a uma ação. “À minha volta preparam uma aventura, talvez gloriosa, talvez estúpida, mas, gloriosa ou estúpida, todos têm uma missão. Menos eu. Minha missão — para apenas aceitar a palavra — é escrever” (CONY, 1997, p. 188).

O herói nega constantemente assumir uma travessia, mas sabe que já está embarcado nela. “Procurei ficar neutro, o mais neutro possível, neutro diante de tudo o que está me acontecendo. Passo por cima. Pessach” (CONY, 1997, p. 188). O próprio emprego do verbo no pretérito, já indica que é uma ação do passado, portanto, não condiz com a atual reação do sujeito. Ficar neutro, passar por cima é uma opção mais cômoda, mas não mais possível para ele, que já adentrou sua passagem.

Paulo reconhece que todo homem, em sociedade e em constantes relações discursivas, está sempre em processo de mutação. Embora não perceba e não queira, por considerar ruins as imposições sociais, ele também vive esse processo.

É tempo de acabar com tanta ignomínia. Os homens que, à minha volta, prepararam-se para a luta, repelem a ignomínia que caiu sobre eles. Preferem morrer a aturar essa ignomínia. Eu a aceito, ainda. Preparo-me para consumir, mas uma vez, a coisa hedionda, abominável, sem sentido: o bidê. (CONY, 1997, p. 189)

Paulo julga inadequado o comportamento do grupo guerrilheiro, que assumiu uma luta social, que põe a vida em risco para proteger os outros. Ele aceita que também realiza atividades determinadas pelo meio, escreve para atender aos pedidos da editora, mas justifica que suas atividades são realizadas sempre em prol de si mesmo.

Observar a reação do grupo e avaliar seu comportamento fazem-no entrar no processo de mutação.

Olho a máquina: não foi para escrever sobre bidê que amealhei sofrimentos e espantos, tréguas e esperanças. Vontade de mandar um bilhete ao editor comunicando simplesmente: não escrevo mais sobre bidês. Vou para a luta. Minha luta não é a mesma de Vera, de Sílvio, de Macedo. Meu pai tem medo, medo

milenar e carnal que acompanha os homens de sua raça. Esperou o fim da vida para sentir esse medo e esse compromisso. (CONY, 1997, p. 189).

A maturidade, advinda com o quadragésimo aniversário, provoca uma reavaliação no comportamento do herói; a decisão do pai, a coragem do grupo desperta-lhe um desejo de se comprometer com as causas sociais e humanitárias, esquecer-se do seu próprio eu. O sujeito percebe que suas preocupações eram superficiais quando comparadas à de Macedo.

Enquanto Macedo hesita, sem saber se adere ou não às guerrilhas, eu tenho outra hesitação, mas estúpida e amarga: bidê ou Pessach. Bidê ou atravessar. Atravessar o quê? Passar por cima — O Anjo do Senhor poupou os primogênitos de seu povo. Passar o mar Vermelho — Rubicão coletivo de um povo. (CONY, 1997, p. 189).

Dois sentimentos assolam a consciência do herói: coragem e medo. Sentimentos estes transpostos do pai. O medo o impede de assumir sua travessia, enquanto a coragem representa a liberdade de assumir sua passagem.

Em alguns momentos, Paulo considera-se livre, mesmo estando em cativeiro na fazenda de treinamento guerrilheiro. “— No sentido em que eu emprego a palavra, a liberdade é mais do que uma conquista: é uma natureza. Mesmo encerrado num sarcófago, eu seria livre, entende?” (CONY, 1997, p. 215). Para o herói, estar ali, submetido às ordens de Macedo e ter coragem de negar seu envolvimento é a melhor maneira de manifestar sua liberdade.

Já em outros, ele questiona se realmente esteve livre. “— Até que ponto não quis mais ser livre? Afinal, a liberdade, depois de certo tempo, também cansa. Há a nostalgia da escravidão, da proteção, da irresponsabilidade. Eis o que sou: escravo, protegido, irresponsável” (CONY, 1997, p. 234). Paulo considera interessante a sensação de não ter mais liberdade, pois estando aprisionado, não fica responsável por ninguém, inclusive por seus próprios atos, não podendo assim, ser condenado por eles. Nessa atitude, vê-se configurado o medo do herói.

Quando Paulo consegue manifestar um sentimento em relação a outra pessoa, ele tem um ato de coragem. “— Nada disso, odeio o Macedo. Acho que é a primeira vez que consigo ter um sentimento puro: o ódio. Nunca amei suficientemente a ninguém” (CONY, 1997, p. 215). Não assumir um sentimento, seja ele de amor ou de ódio representa que tem medo de ser visto e/ou julgado.

Paulo teve medo por quarenta anos, viveu no casulo de sua individualidade, escondendo sentimentos e privando-se das relações sociais. Ao completar seu quadragésimo aniversário e aceitar conversar com Sílvio, sinaliza sua coragem, o início de sua travessia.

Os sentimentos do herói oscilam muito entre o medo e a coragem. Diante da figura de Macedo, Paulo desconhece o que o atrai, pois ora o odeia, ora o teme. “—Também não adianta tapear-me: temo o domínio que Macedo exerce sobre todos, inclusive sobre mim. Não o odeio — foi apenas uma frase o que disse para Sílvio. Mas o temo” (CONY, 1997, p. 234).

Ao mesmo tempo em que Paulo se sente incomodado de estar supervisionado por Macedo, sente prazer, pois o líder provoca-lhe temor, ou seja, mais respeito do que medo, por isso, Paulo o olha com reverência e opta por ser protegido por ele.

A dúvida de Paulo é explícita inclusive nos momentos em que afirma uma posição. “— Não sou pacifista. — Depois corrijo: — Um anarquista que é contra tudo, inclusive a anarquia, compreende?” (CONY, 1997, p. 238). O herói assume, em seu enunciado, que é contrário a tudo e a todos, que sua ideologia é sempre negar, por isso não compartilha com a missão de ninguém.

Embora negue seu entrosamento com o grupo guerrilheiro, o herói se mostra desencorajado de fugir do grupo, quando tem a possibilidade de se livrar dele.

— Ainda não sei. Como prisioneiro, minha obrigação é procurar fugir de qualquer maneira. O diabo é que não sei exatamente se sou um prisioneiro. (CONY, 1997, p. 246).

O questionamento se quer ou não se libertar, ou se é ou não prisioneiro do grupo formado por pessoas corajosas e audaciosas, evidencia a vontade que o herói tem de contrair o sentimento do grupo. O constante questionamento sobre sua liberdade é uma máscara para que Paulo negue seu desejo de participar das ações do grupo. Mostra, portanto, a necessidade que ele tem de se esconder, omitir-se para si e para os outros.

A manifestação discursiva que o sujeito assume está sempre associada à sua relação com o outro, agindo, às vezes, a favor ou contra a voz que o instiga. Os questionamentos do sujeito podem ser compreendidos pelas reflexões que Fiorin (2005, p. 218) tece sobre o assunto: “existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro. Isso quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu”.

Quando o sujeito se sente liberto do olhar do outro, ele se encoraja a tomar decisões sem pensar nas possíveis conseqüências.

— Finalmente, estou na rua, sozinho, livre. Não tenho nenhuma emoção especial, nem mesmo a de liberdade. Posso fazer muitas coisas, e, eliminando a hipótese da traição — ir à polícia e denunciar todo mundo — sobra-me muito. Experimento a sensação nova, inédita em minha vida: pela primeira vez tenho de fazer alguma coisa. Pela primeira vez há sentido em meus passos, pela primeira vez cumprio uma ordem e repilo instantaneamente a palavra ordem, ninguém me ordenou nada, eu estou indo à agência porque preciso comprar duas passagens para porto Alegre no avião das onze e meia. Não sei bem o que vou fazer em Porto Alegre, mas meu destino — eu tenho um destino finalmente —, meu futuro, minha missão é ir à agência e é nela que eu entro. (CONY, 1997, 249).

Diante da liberdade de opção, Paulo assume ter uma missão. É comum ao homem ser contrário ao meio e aos outros, mas quando tem o direito de escolha, e já incutido em si os valores sociais ideológicos do grupo, ele assume seu destino, que não é algo pré-determinado, mas sim construído por várias situações e relações sociais.

O medo é um sentimento vulnerável, ele se esconde, mas continua a rondar e mostrar sua face no homem. “— Estou sendo obrigado a acompanhar um bando que pretende fazer uma revolução e parece que estou partindo para uma excursão pela Côte d’Azur” (CONY, 1997, p. 258). Mesmo após afirmar sua participação com o grupo, o herói, novamente, sente-se indeciso e opta, para se proteger, por culpar o grupo por suas ações.

São várias as justificativas tecidas pelo herói para convencer o outro e a si mesmo de estar ali, no meio do grupo guerrilheiro e assumir a causa deles. “— Não estou indeciso. Apenas, ainda não me convenci de participar do movimento de vocês. Fui apanhado por uma série de acasos e equívocos, depois me mantiveram à força” (CONY, 1997, p. 266).

A todo momento, o sujeito afirma estar naquele lugar forçado, obrigado, mas admite que de alguma maneira, era justamente a travessia trilhada.

— A vigília forçada me obriga a pensar em tudo, em minha vida, em meus quarenta anos. Faço o balanço sumário de minhas possibilidades, agora que me atolava na intrincada rede de loucos: meia dúzia de livros que não me satisfazem, uma filha a quem o mundo e os trancos da vida vão tornando distante, algumas recordações, e talvez, um futuro. Tenho um futuro? (CONY, 1997, p. 167).

São fortes, na consciência de Paulo, as vozes históricas do povo judeu e do pai por toda sua infância e adolescência, por isso, por mais coragem que o herói tenha, essa coragem sempre será controlada pelo medo do passado, “— Morrerei pensando, se for o caso. Tem alguma coisa contra”. (CONY, 1997, p. 278).

A motivação inicial que Paulo tem para permitir a briga interior é reconhecer que o pouco realizado não o torna um grande homem. Assim, ausentando-se da esfera social que ocupa e aderindo ao grupo guerrilheiro, na sua concepção, ele terá mais utilidade do que como escritor e pai.

Quando Paulo se sente um pouco liberto das vozes do passado, que lhe inibiam a coragem, vai buscando sua missão junto ao grupo guerrilheiro. “— O passado fica distante, no tempo e no espaço. Estou sem vínculos, à medida que fujo fico mais livre, agora que estou realmente preso e enlacrado” (CONY, 1997, p. 290).

É justamente, pela dualidade da consciência de Paulo, pela oscilação de valores apresentados, que as vozes dialógicas vão se infiltrando, no herói, e, lentamente, conduzindo-o à mudança, de acordo com o momento e interesses sócio-ideológicos e culturais.

4.2 OS OUTROS CONSTITUINDO A CONSCIÊNCIA DO SUJEITO

O sujeito só consegue compreender-se por meio do olhar e da palavra do outro, pois de acordo com Freitas (2003, p. 82):

Cada um de nós ocupa um lugar determinado no espaço e deste lugar único revelamos o nosso modo de ver o outro e o mundo físico que nos envolve. Nesta perspectiva de análise, a ênfase está no lugar ocupado pelo olhar e pelas palavras na constituição do sentido que conferimos à nossa experiência de estar no mundo.

Todos os enunciados advêm das interações sociais, por isso, o outro é imprescindível ao eu. É ele quem cria a individualidade do sujeito, pois segundo Freitas (2003, p. 82): “É com o olhar do outro que me comunico com o meu interior. Tudo o que diz respeito a mim chega a minha consciência através do olhar e da palavra do outro, ou seja, o despertar da minha consciência se realiza na interação com a consciência alheia”.

Vimos, nos estudos antecedentes, o conflito interno do sujeito/Paulo lutando entre os valores já calcificados e os advindos das novas relações sociais. Percebe-se que o sujeito vai descalcificando seus valores, à medida que a palavra do outro lhe é confiável e detém autoridade.

Observamos, neste estudo que se principia, como Paulo se comporta diante das diferentes vozes que lhe chegam. Frente a determinados sujeitos, o herói se mostra resistente, fortalecido e determinado; frente a outros, ele se sente fragilizado e persuadido. Por isso, buscamos analisar o comportamento de Paulo em relação a alguns personagens para entender como a voz do outro provoca determinada reação no herói.

Embora ele considere que tem autonomia plena em suas atitudes; teme, principalmente, naquela manhã, em que completa quarenta anos, o contato com Sílvio. Esse

temor explicita sua vulnerabilidade diante do outro, pois o tempo, o espaço e as interações sociais é que modificam o ser.

Paulo se expõe a Sílvio, assumindo sua atitude dual, pois ao mesmo tempo em que age, corajosamente, assinando manifestos com atitude ativista, recusa-se a participar da luta armada para destituir os militares do poder.

[...] Não gosto do governo atual, mas jamais gostei de governo algum. Politicamente, sou anarquista, mas, sobretudo sou comodista. Por isso mesmo, me considero inofensivo e covarde. Não estou disposto a dar ou a receber tiro por causa da liberdade, da democracia, do socialismo, do nacionalismo, do povo, das criancinhas do Nordeste, que morrem de fome. O fato político não me preocupa, é tudo. (CONY, 1997, p. 37).

A postura assumida por Paulo é emblemática do seu descompromisso social. Negando-se a olhar os problemas que estão à sua volta, ele nega-se a si mesmo, já que o homem é um ser social. “— Não sou a favor de nenhuma causa. Nem contra. Sou homem e sou neutro” (CONY, 1997, p 46). A neutralidade é uma maneira de se anular frente a si e aos outros.

O herói posiciona-se alheio às questões políticas e revolucionárias porque considera insana a posição tomada por Sílvio, semelhante ao temor do pai e à atitude dos generais que treinavam os jovens servidores militares no passado, sempre esperando o ataque inimigo.

tem mania de perseguição. Desde que se meteu a salvar o país, ele se julga perigoso inimigo da ordem vigente, cujos passos, idéias e telefonemas são seguidos e gravados pelos distritos policiais e pelo Pentágono. No fundo, é um patriota. (CONY, 1997, p. 8).

É o excesso de patriotismo de Sílvio que provoca, em Paulo, o repúdio a suas solicitações e argumentos. Paulo ouve, por meio da voz de Sílvio, o mesmo diálogo do Capitão do exército quando tinha apenas vinte anos. A constatação de que o Capitão imaginava um inimigo e de que a pátria merecia sacrifícios utópicos, fortalece, no herói, a autonomia de seu discurso e de sua consciência frente à voz de Sílvio. “O inimigo era imaginário. Na condição de comandante de pelotão, eu tinha de sair da barraca duas vezes por dia para examinar a situação, ver se esse inimigo imaginário imaginariamente se movimentava no terreno” (CONY, 1997, p. 9).

O herói considera o inimigo imaginário do capitão, sendo o mesmo inimigo temido por Sílvio e pelo pai. Por isso, ele não consegue acreditar no real medo que o pai e Sílvio têm dos militares.

As vozes ideológicas incutidas, no passado, levam Paulo a não ter motivos para aderir à proposta de luta oferecida por Sílvio. Na consciência do herói prevalece a mesma reação de antes — não se agrupar. “O rapaz era rico, odiava o exército [...] O outro grupo aceitava ou admirava a caserna e assim ficávamos divididos em crentes e hereges, caxias e subversivos. Eu não conseguia pertencer a nenhum dos grupos” (CONY, 1997, p. 11).

Embora o herói demonstre sua neutralidade em relação ao discurso de Sílvio, este tenta persuadi-lo, julgando a condenação que o herói faz sobre os comunistas. “Você faz péssima idéia dos outros. Nem todo comunista é idiota como Paulo Simões pensa” (CONY, 1997, p. 25). Sílvio acredita que, se Paulo conhecer a real situação em que a população brasileira se encontra, despertar-lhe-á a função do sujeito na sociedade, ou seja, participará ativamente na defesa do grupo social oprimido.

— Bolas, você sabe como as coisas estão! Para resumir, apenas enumerando os problemas mais agudos, aí vai: supressão das liberdades públicas e individuais, empobrecimento brutal das classes médias, a faixa maior da população vivendo da miséria absoluta, degradação da pessoa humana, violência policiais, torturas, assassinios. Você não pode aceitar a vida, a vida de nossa época, sob condições tão infames. Ficar sentado equivale a uma cumplicidade criminoso. (CONY, 1997, p. 30)

Paulo tem consciência sobre a situação político-social do Brasil, por isso assina, vez por outra, abaixo-assinados, manifestos. E julga que esse ato basta como comprometimento social, negando a condenação que lhe é atribuída por Sílvio.

Há outra situação em que o sujeito/Sílvio avalia o comportamento do herói, mas diferentemente da primeira. Não mais tenta persuadi-lo, pois Sílvio tem convicção de que não tem esse poder sobre o sujeito/Paulo. “— Você tem de admitir que, se não cooperasse, se, de certa forma, você não concordasse, estaria agora bem longe daqui” (CONY, 1997, p. 207). Mesmo sabendo que não conseguiu convencer Paulo a participar da luta guerrilheira, intriga Sílvio quem e o que o conseguiu, pois Paulo parece-lhe insensível às questões sociais.

Pelas considerações de Sílvio, Paulo é tão individualista que somente o prazer sexual poderia conduzi-lo àquela jornada perigosa.

— A menos que o macho, em você, seja tão exigente que para trepar com Vera tenha topado qualquer preço. Nesse caso, eu compreenderia a sua passividade, a sua complacência em aceitar o nosso jogo. Mas honestamente, se para trepar com uma mulher precisa fazer tanto sacrifício, eu acho que... (CONY, 1997, p. 208).

Outro questionamento apontado no enunciado de Sílvio sobre o herói, que nos auxilia na compreensão de sentido da consciência ideológica de Paulo, é a comparação do comportamento do herói, no primeiro encontro, no apartamento; e agora, ali, na fazenda.

Paulo não está mais agressivo, repudiando as palavras de Sílvio, mas solicitando ajuda. Esse comportamento é avaliado por Sílvio como característica do processo de transformação já iniciada no herói.

— Olha, Paulo, surpreendi você agora, falando naturalmente, sem pose. Há muito não tinha uma conversa assim com você. Em sua casa, no outro dia, você me recebeu como a um cão. Era só atitude. Parecia que estávamos diante de um deus. Agora não. Enquanto você falava sobre os eucaliptos eu percebi que dois dias já o ajudaram a encontrar o homem que se esconde aí dentro. (CONY, 1997, p. 212).

Sílvio tem consciência de que não exerceu seu poder de persuasão sobre Paulo, por isso, não se sente responsável, nem autorizado para libertá-lo. Mas como seu desejo era de inserir o herói no grupo guerrilheiro, permanece com um discurso persuasivo, para convencer Paulo a partilhar da engrenagem do grupo.

— Não me inclua nisso, Paulo. Eu não usaria de nenhuma coação contra você. Levei-lhe o plano, o convite minha tarefa parou nisso. Deixei que você mesmo resolvesse. Quem acabou vindo para cá, atolando-se na quadrilha, com as próprias pernas foi você mesmo. Agora, nem eu posso tirá-lo daqui. Só há dois caminhos para o seu caso: ou manter-se nessa atitude, considerando-se prisioneiro e procurando, por todos os meios, fugir, ou aceitar o jogo e entrar no brinquedo. Eu só posso ser útil nessa última hipótese. Quer pensar nela? (CONY, 1997, p. 213).

Para Sílvio, estar no meio do grupo guerrilheiro e não estar motivado, em nada pode contribuir para o progresso das ações. Por isso, seu discurso, além de tentar convencer Paulo de que ele é parte da esfera social e, portanto, deve lutar para defender a sociedade, busca despertar no herói um motivo pessoal para luta.

— Francamente, Paulo, como você é complicado! Em geral, quando tentamos convencer alguém a entrar em nossa luta, usamos outros argumentos. Falamos da liberdade, da injustiça social, da reforma agrária, das violências policiais, enfim, usamos argumentos tirados de fora. A você, sujeito razoavelmente informado, esses argumentos não convenceriam. Já os conhece, e se decidiu não entrar na luta é porque não os considera importantes. Todo o seu universo oscila em termos antigos: ódio e amor. Honestamente, é arriscado aceitar o seu jogo. Não creio que um ódio pessoal e tão recente sirva de motivação para uma luta em que você pode até perder a vida. (CONY, 1997, p. 216).

Embora Sílvio tenha tentado influenciar a consciência ideológica de Paulo, este se mostrou alheio à voz de Sílvio. A contribuição dessa voz na transformação do herói está, principalmente, no fato de ser a primeira voz indagadora que o herói recebe na manhã de seu quadragésimo aniversário. Assim, ela estimula a coragem de Paulo em sua travessia, a qual já estava inconscientemente determinada.

Sílvio também é responsável por apresentar Vera ao herói. Esta moça, cujo discurso emana vozes revolucionárias, engajadas, lutadoras em prol da guerrilha e da

oposição, impressiona e intimida o herói. Por meio da enunciação dela, Paulo sente-se enfraquecido e é manipulado a conduzir-se seguindo as trilhas de Vera.

Paulo, que já está movido pela atitude do pai, vê-se dissimulado pela figura feminina de Vera: “uma frágil sensação de fortaleza” (CONY, 1997, p. 29). Com Vera serão travados vários diálogos em que o herói tenta convencê-la de que não aceita a missão dela, mas faz toda sua travessia, acompanhado por ela.

É nas exposições de Vera sobre o comportamento e pensamento do herói que se encontram as dissimulações, as quais vão intimidando e modificando a consciência de Paulo. “— [...] Você é medroso e egoísta, não quer complicações” (CONY, 1997, p. 145). Ao reconhecer como verdadeiras as avaliações de Vera como um ser covarde e egoísta, que optou por esconder-se em armaduras sociais, como a própria identidade encoberta, o herói passa a dar crédito e confiar nas convicções da moça, sendo assim, por ela manipulado.

A visão que Vera tem da realidade representa sua liberdade das convenções sociais, e essa coragem provoca em Paulo desejo de partilhá-la. Vera, que já obrigou o herói a protegê-la, tirando-a do Rio, vai persuadindo-o por meio do julgamento e condenação. “— Eu apenas suspeitava. Agora tenho certeza. Acompanhei ontem o seu carro, vi o seu dia, dia de um homem inofensivo. Você não iria, com as próprias pernas, tomar uma atitude” (CONY, 1997, p. 141).

Todas as interpolações feitas por Vera não são refutadas por Paulo, que apenas as ouve e as incorpora. Ele não assume verbalmente a veracidade das afirmações, mas, ao mostrar desinteresse em produzir o texto solicitado pelo editor, fica explícito o poder de persuasão que tem a palavra dela sobre ele. “— Você é desprezível. Não é obrigado a trabalhar? Já ouviu falar na exploração do trabalho intelectual? Se você se sente bem sabendo que está sendo explorado, o problema é seu. Há gente que lambe o pé do dono” (CONY, 1997, p. 126).

A enunciação do herói de que não participa daquela engrenagem, e de que estar ali, junto ao grupo guerrilheiro, representa estar em cativeiro; provoca repúdio em Vera. “— O soco tornou você submisso. Preferia como antes. Agora parece enfermo, coisa largada. O Macedo talvez tenha razão, você é fraco” (CONY, 1997, p. 173). Junto à voz de Vera, vemos projetadas as vozes dialógicas que julgam a aceitação ao presídio mais infâmia do que lutar pela liberdade, mesmo que essa tenha como resultado a morte.

O mecanismo encontrado por Vera, para persuadir e convencer o herói a aceitar a missão do grupo, é desvalorizá-lo sempre que tem oportunidades.

— Olha, o Macedo gostou da sua cara. Nunca leu nada seu, faz mal juízo de seus livros, aliás, todos nós achamos você o fim. Agora, como pessoa humana, talvez o Sílvio tenha razão, você é recuperável. Apesar disso, pediu-me que não confiasse demais em você. (CONY, 1997, p. 185).

Para Vera, não importa o tipo de arte produzida por Paulo porque não é o compromisso do artista que lhe interessa, e sim a adesão do homem à luta. Como revolucionária, ela busca uma mão a mais para apertar o gatilho junto ao grupo guerrilheiro.

O comodismo de Paulo e do Partido, que são contrários ao ataque de guerrilha e acreditam no diálogo para solucionar as desavenças sociais, desagrada Vera, a qual valoriza o poder da revolução para mudança geral.

— Então como é? Como quer o Partido? Esperar mil anos até que a ditadura militar se acabe por si mesma? Você ignora muita coisa, Paulo, viveu sempre num mundo distante, preocupado com angústias, problemas existenciais, mulheres. Resultado: não sabe de nada. (CONY, 1997, p. 185).

Vera questiona a atitude individualista do herói, o qual se julga vítima de toda organização, por tê-lo privado do direito de escolha. A moça considera covardia o desejo de Paulo: exigir seus direitos, justo em um momento histórico, em que foi abolida a liberdade de expressão de todos os cidadãos brasileiros. “— Chega, Paulo! Você só fala em eu, eu, eu,eu! O mundo não gira em torno de sua pessoa!” (CONY, 1997, p. 203).

A atitude egoísta de Paulo é comparada por Vera a ação dos porcos, pois mesmo vendo os companheiros serem sacrificados, não se consideram responsáveis; por isso, procuram proteger apenas a si mesmos.

— Estava vendo como certos homens se parecem com os porcos. Veja só: os porcos tratam apenas de si, não se preocupam com a vida alheia, engordam, comem, dormem, procriam. Não têm preocupações. Talvez saibam, por instinto que outros porcos já foram mortos e esfolados; é aqui mesmo, neste curral, que os matam, os que sobram gritam na hora, depois ficam assistindo, satisfeitos por terem escapado. Até que chega a vez deles. Então, o grito é apenas histérico, urinam-se todos, uns covardes. (CONY, 1997, p. 227).

A comparação do herói aos porcos, além de figurar a postura de Paulo junto ao grupo guerrilheiro, é também semelhante à sua produção literária, pois o que importa ao artista Paulo é o retorno financeiro de sua obra, portanto, o que interessa à sua individualidade. “— Você não trabalha, Paulo. Você apenas salva a pele”. (CONY, 1997, p. 230). O individualismo, segundo Bakhtin (1981, p. 117):

é uma forma ideológica particular da atividade mental do nós da classe burguesa (encontra-se um tipo análogo na classe feudal aristocrática). A atividade mental de tipo individualista caracteriza-se por uma orientação social sólida e afirmada. Não é

do interior, do mais profundo da personalidade que se tira a confiança individualista em si, a consciência do próprio valor, mas do exterior; trata-se da explicitação ideológica do meu *status* social, da defesa pela lei e por toda a estrutura da sociedade de um bastão objetivo, a minha posição econômica individual.

O olhar e a voz de Vera fazem Paulo analisar sua consciência e tentar reconhecer no olhar do outro quem é verdadeiramente o seu eu. “Vera me olhou compenetrada. Acho que pela primeira vez me examinou com seriedade e me viu como sou: um homem quieto, com pequenas preocupações, sem alegria, mas sem razão para o desespero” (CONY, 1997, p. 138). Os julgamentos e questionamentos apresentados por Vera ao herói servem de motivação para que Paulo reflita sobre seu eu e, refletindo, ele vai corrigindo suas anomalias, ou seja, vai “atravessando o deserto”.

Na enunciação do herói, não é a visão de Vera sobre ele que está exposta, e sim a visão de si mesmo. Observa-se que Paulo também se vê como duplo, pois a visão que tem de seu exterior é de um homem tranqüilo, mas no interior, turbulento: “Há paz em torno de mim, mas não dentro” (CONY, 1997, p. 188).

O mundo interior e a reflexão de cada indivíduo têm, segundo Bakhtin (1981, p. 112-113), “um auditório social próprio bem estabelecido, em cuja atmosfera se constroem suas deduções interiores, suas motivações, apreciações etc.”.

É mais fácil ao herói culpar Vera por seu envolvimento com o grupo, por desconhecer o sentimento que ela lhe instigou, para negar seu processo de transformação no qual adentrou.

— E há Vera, também que me intriga. Talvez a odeie, a ela e à sua opacidade. Descarrego em cima dela toda a culpa pela situação. Também me sinto, às vezes, inclinado para ela, espécie de namorada antiga que a gente não ama o suficiente, nem despreza bastante para o rompimento. (CONY, 1997, p. 234)

Durante a travessia do sujeito/herói, Vera não é a única voz feminina que julga o individualismo dele, também surge na enunciação de Débora, uma médica convocada para medicar os guerrilheiros feridos na fazenda. “— Você só pensa em si mesmo. Há um mundo à sua volta e você só se preocupa com seus probleminhas pessoais, suas angústias existenciais. Compreendo que precisa de tudo isso para fazer seus livros, mas a vida é mais importante do que qualquer livro”. (CONY, 1997, p. 223).

O autor-criador materializa, no romance, as figuras femininas pelo poder de sedução que elas exercem sobre o homem e pela práxis do amor, em que se doam e se anulam pelo outro. Observa-se que todas as mulheres expostas: Ana Maria, Laura, Débora e Vera, emanam a mesma voz ideológica, aquela que cobra a doação, a partilha, o compromisso do homem com o grupo, e que condena o egoísmo e o individualismo.

O sujeito que exerce maior poder de coerção e de transformação sobre o herói é Macedo. São poucas às vezes em que esse sujeito dialoga com Paulo, mas a história de vida, a coragem, a autoridade imposta condicionam o herói a elegê-lo mestre e líder, associado à figura lendária de Moisés. “Lembro que, ao ver Macedo pela primeira vez, notara que sua fisionomia era suburbana, o rosto cheio de espinhas. Agora, considerava-o um Moisés feito de carne”. (CONY, 1997, p. 305).

A imagem desfigurada de Macedo, ao mesmo tempo em que provoca medo, repugnância; também desperta a admiração em Paulo.

O homem tirara os óculos escuros, passara a fase da importância, da autoridade, os óculos ajudavam-no a compor o papel de chefe ou de tirano. Em torno de seus olhos, há cicatrizes antigas, a pele crescera em largas estrias vermelhas e azuis, monstruosas varizes, pejudas de pus. Os óculos, maiores do que o rosto, têm utilidade: escondem a deformação que o torna repugnante. (CONY, 1997, p. 160).

Embora Paulo negue ser influenciado, não pode negar o comentário de Sílvio, exposto na voz de Macedo: “— Falei ontem com Sílvio, pelo rádio, ele disse que você é de confiança. Disse mais: que com o tempo, e bem motivado, é capaz de aderir” (CONY, 1997, p. 177).

A motivação exercida por Macedo sobre Paulo é diferente da desenvolvida por Vera. Ela, convicta da necessidade guerrilheira, utiliza o discurso dissimulador para convencer o herói; Macedo motiva, primeiramente, pelo exemplo. Mesmo considerando inadequada a luta, assume-a por responsabilidade ao grupo; depois pela coragem de morrer para salvar o outro: “[...] nós estamos exatamente dentro dos dez por cento que ficaram sem nenhuma chance, a não ser fugir, lutar para fugir, morrer fugindo. Ninguém deve se entregar vivo” (CONY, 1997, p. 300); E também pela confiança dada ao herói: “— Isso só você pode saber. O problema é seu. De qualquer forma, mesmo que resolva fugir, compre uma passagem para Vera e siga depois a sua vida. Débora retorna ao Rio, ela que vá como e quando quiser. Você e Vera terão de embarcar” (CONY, 1997, p. 246).

O discurso de Macedo é confiável na avaliação do herói, pois parte da experiência real vivenciada por ele, diferentemente do discurso utópico de Sílvio. Por isso, Paulo vai deixando-se guiar por Macedo.

— Tenho de fazer alguma coisa. Se não fizer isso vou fazer o quê? Esperar, como o Partido espera, que por meio da pregação pedagógica, burocrática, a ditadura desmorone por si mesma? Tive de decidir rapidamente, passei nove meses na cadeia, não fui bem tratado lá. Fugi da prisão com um propósito. Evidente, há um caminho que considero o melhor, mas aceitei a decisão da maioria. (CONY, 1997, p. 179).

Ver Macedo agir, assumir uma causa e defender um grupo social incita o herói a percorrer sua travessia, por isso, Paulo obedece às ordens de Macedo: “— Na cabana ou na casa-grande, sou prisioneiro de Macedo, basta ele me chamar e eu terei de ir, ainda que arrastado” (CONY, 1997, p. 226). Esse sentimento de obrigatoriedade que o herói sente em relação à autoridade de Macedo, não vem por imposição deste, mas pelo próprio desejo de Paulo que assume as ordens com muita naturalidade. Por isso, não teme o perigo que o aguarda e embarca no avião rumo ao Rio Grande do Sul.

A simples presença do líder tranqüiliza seus medos e dúvidas: “— Não resisto, olho para trás: no último banco, na pequena brecha formada pelos encostos de várias poltronas, vejo os óculos escuros que fixam pela janela um ponto fora do avião. Não sei por que, essa visão me tranqüiliza e fortalece” (CONY, 1997, p. 260).

Paulo observa constantemente as ações e reações de Macedo e, mesmo julgando inadequadas algumas atitudes, esse homem abala profundamente a consciência ideológica do herói.

— Ajeita o fuzil no corpo, apanha os óculos, joga-os no chão e pisa neles. Depois cospe em cima — é a sua primeira reação imbecil em tanto tempo que o observo. Não tem mais o que esconder, as cicatrizes do rosto estão cobertas de terra e poeira, a barba crescida torna a sua figura mais sinistra. Os traços são fortes, duros, não fossem as mutilações, as veias inchadas e horrendas, seria um perfil de mártir. (CONY, 1997, p. 298).

As marcas da mutilação estampadas no rosto de Macedo, por mais que causassem repugnância ao herói, fazem-no enxergá-lo como um mártir: a imagem de Moisés conduzindo os hebreus na travessia do deserto.

Para minha surpresa, Macedo me lembra a passagem do Mar Vermelho. Deixo-o falar. Encontrei-o certa tarde, lá na fazenda, examinando meu esboço de romance. Ele pensara no assunto, o plano de atravessar o Mar Vermelho aproveitando a maré baixa, Moisés conduzindo o povo escravo para a libertação, os quarenta anos de deserto.

Quando acaba, digo que o vira tomar banho e que ele, imenso de corpo, me parecera um Moisés esculpido em carne. (CONY, 1997, p. 305).

Macedo se torna grande para Paulo, não pelo corpo escultural ou mutilado, não pela voz autoritária ou pela coragem, mas porque conseguiu, por meio do estranhamento, transformar a consciência ideológica do sujeito. O que também foi refletido na obra de Fañçois (2005, p. 188), “O grande homem é aquele que para o outro é tal que não podemos mais pensar, falar, ser ou agir depois dele, como antes”.

4.3 A VOZ DO HERÓI AVALIANDO SUA PASSAGEM-TRAVESSIA

*Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente.*

Ferreira Gullar

Vimos na investigação da consciência dual do herói que o medo se sobrepõe à coragem. O sujeito/Paulo foi moldado nas esferas sociais em que temer é a melhor atitude para conviver socialmente. Submisso a esses valores, o herói viveu quarenta anos, enclausurado em um mundo restrito. Vivendo só, esporadicamente, recebe visitas ou visita amigos mais íntimos. Inclusive essa intimidade também é superficial, não sendo cúmplice de ninguém.

Não há, na materialidade lingüística do romance, indícios do que tenha provocado o sujeito a se levantar naquela manhã, do seu quadragésimo aniversário, diferente, tendo uma visão nublada de si e consciente de sua mutação. Mas é possível perceber, na enunciação, que o sujeito já manifestava conflitos em suas relações discursivas, pois já havia agendado o encontro com Sílvio.

Após observarmos a constante necessidade que Paulo tem de mostrar o dito por meio do não dito, de manifestar uma opinião e em seguida negá-la, analisamos esse sujeito em contato com outros sujeitos. Alguns exercem menor ou maior domínio sobre o herói, mas todas as vozes enunciadas participam ativamente da avaliação que o herói faz de si.

De acordo com Bakhtin apresentado por Freitas (2003, p. 37):

cada pessoa tem um determinado horizonte social orientador de sua compreensão, que lhe permite uma leitura dos acontecimentos e do outro impregnada pelo lugar de onde fala. Deste lugar no qual se situa, é que dirige o seu olhar para a nova realidade. Olhar que se amplia na medida em que interage com o sujeito. É nesse jogo dialógico que o pesquisador constrói uma compreensão da realidade investigada transformando-a e sendo por ela transformado.

Conhecer a realidade do movimento guerrilheiro e da tortura sofrida por muitos naquele momento histórico brasileiro é um fator que permite ao herói ter outra concepção da atuação dos militares no poder. Por isso, a interação social tem poder de transformar o sujeito.

Observaremos, agora, algumas cenas enunciativas em que as reações de Paulo, por meio de suas colocações e julgamentos em contato com os outros sujeitos, evidenciam sua passagem e travessia.

O momento histórico truçulento dos anos 1960 e as condições político-sociais em que a sociedade vivia são fatores imprescindíveis para a formação e transformação do homem, pois segundo Bakhtin apresentado por Dahlet (2005, p. 57): “nenhum enunciado em geral pode ser atribuído apenas ao locutor: ele é produto da interação dos interlocutores e, num sentido mais amplo, o produto de toda esta situação social complexa, em que ele surgiu.

O momento histórico exigia mudança nas esferas políticas, sociais e culturais. Como o romance de Cony refrata esse momento, o herói deve representar essa mudança.

Estar diante da morte é a melhor maneira de pensar e desejar a mudança. Paulo já sabia que iniciaria um novo trajeto em sua vida, desde o momento em que abriu os olhos no dia 14 de março de 1966, mas o rompimento com o passado é figurativizado ao se deparar, no início da noite daquele dia, com um corpo de homem estirado na calçada próxima ao seu apartamento: “Lá está: a cara achatada, suja de sangue. Tirando o sangue, recomponho a parte achatada, o que sobra é um rosto bastante íntimo, embora desagradável. O rosto que sempre vejo nos espelhos: meu próprio rosto” (CONY, 1997, p. 127).

A semelhança da face do corpo sobre a calçada com o herói é a metáfora da própria morte de Paulo; morte no sentido de ruptura com o ser existente até aquele momento. No dia seguinte, quem segue em viagem não é mais o escritor, o homem do passado; é um novo ser que, ainda em posse de muitos valores, caminha para a constituição de uma nova identidade.

Para o herói, o homem deve sempre ter um motivo para agir: “Por falar em motivo, há o morto e o seu motivo. Ninguém está interessado em saber quem é o morto, mas o seu motivo. Todo mundo morre, mas cada qual tem o seu motivo e isso é que diferencia a morte, embora ela seja igual para todos” (CONY, 1997, p. 109).

Paulo sempre negou ter um motivo para participar da luta que considera ser apenas do grupo guerrilheiro, mas diante das colocações de Sílvio de que há vários argumentos sociais para motivar alguém a adentrar ao movimento, o herói assume ter um motivo.

— Há uma situação preexistente que poderia me motivar a uma luta dessas. São diversas questões que, separadas e estanques, não me motivariam o bastante. Teria de motivar-me pessoalmente. O ódio serve de detonador. É coisa minha, pessoal, intransferível. (CONY, 1997, p. 216).

A motivação do sujeito/Paulo não é a mesma do grupo, ele não consegue agir pelos outros, mas age por si mesmo, como o morto estirado na calçada teve o seu próprio motivo para saltar do prédio. O herói desconhece o que lhe teria motivado a escrever o esboço de um romance sobre o êxodo judeu.

— O esboço do romance é razoável, mas pretensioso. Naquela época, nunca sentira, realmente, nem sinto agora, o problema de ser judeu. Nem o pai, que me lembre. Não sei mais qual o pretexto – ou motivo – que dei a mim mesmo para armar essa trama em torno de um assunto que, à época, era-me impessoal. Evidente, sentia – como sinto ainda – a beleza do episódio em si: o povo escravizado, mas alimentado, decide partir para a aventura no deserto, liderado por um tipo suspeito como Moisés. (CONY, 1997, p. 218).

Inconscientemente, porque nega ser judeu, a aventura, no deserto, vivida pelos judeus será o motivo primordial para Paulo viver sua travessia.

Mesmo consciente de que a mudança é inevitável, pois está determinada pelas relações sociais, Paulo prefere apresentar um motivo individual para participar do movimento e enfrentar sua travessia. Seu motivo – o ódio. Ódio de tudo e de todos. Do seu passado, de sua raça, de sua falta de coragem, de Sílvia, de Vera; tudo transferido para Macedo. No ódio a Macedo, há amor, admiração e respeito.

Encontrado seu motivo, o herói sente-se mais fortalecido, não mais com agressividade, mas com poder persuasivo. Depois de tantos argumentos apresentados por Sílvia para convencê-lo, Paulo inverte seu diálogo, a fim de que Sílvia se sinta responsável por ele.

— Mas eu não entrei. Me empurraram. Você, com aquela conversa idiota lá em casa. Depois a perseguição de Vera o dia todo, com medo que eu fosse denunciá-lo à polícia. Agora essa prisão, por causa de uma pedra jogada numa vidraça. Você deve se sentir responsável por tudo o que me aconteceu. Quando você for embora, vou junto. (CONY, 1997, p. 209).

A responsabilidade atribuída a Sílvia no enunciado do herói indica que o mesmo aprendeu a utilizar da palavra para dominar o argumento do outro. Isso evidencia a transformação do herói, pois antes utilizava de sua voz só para se defender; agora, conhecedor do poder da palavra do outro, já a utiliza para manipular.

Embora o herói ache mais cômodo se portar como vítima de toda armadilha criada pelo destino, ele reconhece sua participação, porque foi livre para conduzir-se até o agrupamento guerrilheiro.

— É certo: eu cooperara, desde o início, com a engrenagem que me tragava. Se realmente repelisse aquilo, teria encontrado o meio e o modo de dar o fora, sem ser preciso enfrentar a possibilidade de um tiro, a cova aberta ao pé dos eucaliptos.

Desde o início que podia ter evitado tudo. Afinal, fui eu mesmo que peguei no telefone e marquei o encontro com Sílvio. Sabia que alguma coisa ia acontecer, conheço as idéias dele, seu modo de vida, deveria mantê-lo à distância. (CONY, 1997, p. 233).

Reconhecer que cooperara, que entrara na engrenagem porque deixara, é também outra amostragem de sua transformação. Com dificuldades, após várias análises sobre seu temor aos outros e sobre suas atitudes, Paulo admite que está atravessando o deserto: “Admito, enfim, a minha cumplicidade” (CONY, 1997, p. 234).

Paulo sabia, desde o início, que atravessaria, como os hebreus o “Mar Vermelho”, mas optou por se esconder sobre o manto da dúvida e do medo. Deixou-se conduzir por Vera até o grupo guerrilheiro, embora insistisse em afirmar, diariamente, seu descompromisso com ele. Toda essa atitude do herói retrata o conflito das vozes, de um lado as vozes sócio-ideológicas da época, estimulando; do outro as vozes históricas, enraizadas, atraindo a ação do herói.

Durante sua travessia, Paulo deparou com outras mortes. O negro que agrediu Vera na fazenda, o rapaz torturado e várias pessoas dizimadas na fazenda do Rio Grande do Sul. Há em comum nessas mortes, o motivo – morrer pelo ideal revolucionário: “– “Ninguém se entrega vivo. Se conseguirmos escapar, ótimo. Do contrário, é matar e morrer. Entendidos?” (CONY, 1997, p. 286).

Diante dessas mortes, o herói não se identifica, pois elas não representam mais a mudança para ele, já que participa ativamente da ação guerrilheira, embora não concorde com a proposta de luta. “Todos concordam e eu, embora permaneça em silêncio, não me sinto animado ou obrigado a concordar ou discordar. Entrara num jogo e perdera, antes mesmo do primeiro lance” (CONY, 1997, p. 286).

O sentimento de derrota e de ver a morte se aproximando provoca no herói uma nova sensação.

Vou para a vala, atiro-me a um canto, quero dormir um pouco. Estou excitado, aqueles mortos todos, pedaços de carne espalhados, e de repente me surpreendo temendo a água fria que terei de enfrentar, logo mais, quando atravessar o arroio. Tudo isso me confunde, não soffro, é verdade, mas não posso dormir. (CONY, 1997, p. 311).

Paulo não mais tem medo do futuro, mas continua desconhecendo quem é. Sabe que não mais pertence às amarras do passado, às normas pré-estabelecidas, mas não consegue vislumbrar sua real situação.

Também não é hora para mais uma vez refletir. Há quanto tempo estou fora de casa? Há quantos anos eu fiz quarenta anos? Fiz mesmo quarenta anos ou não tenho mais tempo, sou eterno? Quem sabe se não morri, massacrado também em Capão Secco, e minha alma vagueia nessas estradas frias, enlouquecida e penada, sem coragem de aceitar a realidade da morte? (CONY, 1997, p. 311)

Toda a caminhada de Paulo rumo à fronteira, acompanhado de Macedo e de Vera, representa a travessia do herói, mas a atitude de seu líder em morrer para protegê-lo incomoda-o e fermenta-lhe a coragem: “Quero segurá-lo, mas ele já está do lado de fora, rastejando em direção à estrada. Seu deslocamento é perfeito. Vera tem os músculos endurecidos, um feixe de raiva e medo. Eu não sinto nada, nem medo” (CONY, 1997, p. 313).

A atitude de Macedo faz Paulo lembrar a história de Moisés.

“— Quem seria Moisés aos olhos do hebreu da época anterior ao êxodo? Um camarada encontrado nas águas, educado no reduto inimigo: o palácio do faraó. Bem verdade que esse camarada havia matado o guarda egípcio, em defesa de um escravo hebreu.” (CONY, 1997, p. 218).

Como Moisés, Macedo também esteve no reduto inimigo e, também, deve ter seus motivos pessoais para participar do grupo guerrilheiro, mas matar e morrer para proteger seus companheiros consagra-o mártir.

Essa morte, novamente, figura a morte de Paulo, pois representa a ruptura do homem antes e depois da travessia. Paulo, ao ver Macedo morto, destroçado pela granada, assume o posto de líder e protetor de Vera: “Eu não sinto mais nada, nem cansaço, nem medo” (CONY, 1997, p. 313).

Mesmo vivo, o herói sente-se mutilado como os corpos deixados pelo caminho. “Olham os cacos absurdamente conscientes,/ Mas conscientes de si mesmos, não conscientes deles” (PESSOA, 2003, p. 151). São as mudanças, as mutilações que a consciência individual sofre ao longo do tempo, em contato com o outro. “Contra a solidão, também. Reduzíramo-nos a dois, um a um fôramos deixando pedaços para trás, sobrávamos intactos, mas imperfeitos, vazios” (CONY, 1997, p. 314).

Paulo foi tomado pela coragem e como líder, não teme a morte. “Levanto-me e a seguro. Está intacta. Aperto então a metralhadora e o vulto que atirava do outro lado também se imobiliza. Havia matado afinal um homem – mas isso não significa nada, nem me espanta” (CONY, 1997, p. 315).

Diante da morte, lenta, da moça, o herói assume completamente sua transformação.

Para os lados do horizonte, o clarão muito distante anuncia o novo dia. A cabeça de Vera pende e a opacidade de seu rosto desaparece, tenho nos braços um corpo

translúcido e frio, gerado da terra e da noite, parto misterioso, feito de raiva e futuro, que a morte consagra. (CONY, 1997, p. 317).

O novo dia representa o novo ser, como se o herói tivesse nascido naquela noite de dor, como se os últimos suspiros de Vera fossem os gemidos de parir – “parto misterioso”. Do útero de Vera, envolto pelo seu sangue, nasce o novo sujeito/Paulo.

Carrego o meu fardo, sem coragem de abandoná-lo, até que encontro a vala, chaga de lodo, aberta dentro da noite. Deito Vera com cuidado, mas cubro-a de terra, desesperadamente, uso as unhas, os braços, quero ganhar tempo, devolver aquele corpo a terra. Não sinto cansaço, nem sinto o sangue que se mistura ao sangue que Vera deixara em mim. A terra me fere: arranjo uma pedra e com ela improviso uma pá, não me ajuda muito, mas me poupa as mãos sangradas e aflitas. Finalmente, há o pequeno monte à minha frente: Vera está protegida. (CONY, 1997, p. 318).

Paulo cumpriu sua missão: proteger Vera. Somente agora, no fim de toda jornada é que o herói reconhece qual era a sua missão junto ao grupo guerrilheiro. Cansado, mas dotado de coragem, o herói segue rumo à fronteira.

Não preciso de arma. Ouço o barulho das águas, a fronteira está perto. Sigo pela estrada, sem cautelas. Vou trôpego, o cansaço de muitos dias, a confusão de quarenta anos me pesa e oprime. Estou barbado, sujo de sangue, fedendo a terra e a morte. Mas há luz à minha frente, a aurora que nasce para mim — e para ela caminho. (CONY, 1997, p. 318).

Finda a travessia. Todo o caminho trilhado em companhia de Vera e Macedo representa o Êxodo, a travessia do deserto. Nos últimos momentos, Paulo pode ver Macedo com seu cajado abrir o “Mar Vermelho” e permitir a passagem para o outro lado da margem. Protegido por seu mestre, o herói está agora frente à terra prometida.

Fermentado o pão e saciada a fome, o herói aprecia a aurora à sua frente. É um novo dia que principia e com ele um novo ser.

O sujeito/herói, que assumiu o lugar de líder, sente a proteção divina e a força de seu mestre Moisés abrindo-lhe o rio. “Moisés estendeu a mão sobre o mar. O Senhor fê-lo recuar com um vento impetuoso vindo do oriente, que soprou toda a noite e pôs o mar a seco” (Êxodo, 14: 21-22).

Espectador solitário da manhã que chega, sigo pouco a pouco. O riacho abre-se a meus pés. Macedo tivera sorte em escolher aquele trecho, vejo do outro lado a fácil margem. Lavo o rosto naquela água que corre, sinto a aspereza e o calor do homem que há em mim. (CONY, 1997, p. 318).

Estando novamente diante de sua imagem refletida, o herói analisa sua vida. O autor-criador coloca Paulo diante da mesma cena que deu início à enunciação narrativa – o

herói está só diante de sua imagem —. Foram quarenta anos de omissão, de medo, de fraqueza e de esconderijo, é chegada a hora de mudar.

Ao lavar o rosto na água do rio, o sujeito/herói sente-se renovado, pois toda água que desce é nova e límpida, conduz para seu deságüe as impurezas recebidas ao longo de seu trajeto. Conforme apresenta Moutinho (1995, p. 65) “A metáfora do rio afirma que o que está para vir vem lá de trás, do lado da fonte, do passado. Entretanto, o que está para vir não é o passado, é o futuro”.

A água que corre simboliza o caminho trilhado naqueles dias, é o homem que saiu de uma fonte e seguiu rumo ao mar. Pelo caminho, o rio encontra outros rios, vai se fortalecendo até ser suficientemente grande para lutar bravamente contra o oceano e conseguir adentrá-lo. Assim, sente-se Paulo, iniciou sua travessia, solitário, ganhou pelo caminho companhias de pessoas corajosas e idealistas. Está, portanto, pronto, fortalecido para enfrentar o novo dia: “Desenterro a metralhadora — e volto” (CONY, 1997, p. 319).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Uma só voz nada termina, nada resolve.
Duas vozes são o mínimo de vida".*

Mikhail Bakhtin

Ao terminarmos as reflexões propostas para este trabalho de pesquisa, em que investigamos o dialogismo em algumas cenas enunciativas do romance *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, concluímos que o sentido do texto e a concepção de sujeito foram, realmente, construídos por meio das relações dialógicas, em que as vozes sócio-ideológicas figuraram os conflitos vivenciados pela sociedade da década de 1960 no Brasil.

Os anos truculentos de ditadura foram marcados pela dualidade, pois a sociedade que se via tolhida de liberdade, almejava e lutava para recobrá-la. Como o romance de Cony já explicita, no próprio título, o conflito por meio das duas partes que o compõe: *Pessach e travessia*; toda interação verbal desenvolvida no percurso narrativo desse romance dialoga com essa oposição, seja por meio das relações espaço-temporais como das relações discursivas.

O processo de construção sócio-ideológica do sujeito/herói de *Pessach* se estabelece no contato com diferentes vozes, em que umas contribuem para a formação do herói, enquanto outras para a sua transformação. Há, portanto, no romance, vozes de autoridade e vozes internamente persuasivas que segundo Bakhtin, apresentado por Faraco (2006, p. 81):

A palavra de autoridade, em seus variados tipos, é aquela que nos interpela, nos cobra reconhecimento e adesão incondicional.

Já a palavra que se apresenta como internamente persuasiva é aquela que aparece como uma entre outras muitas. Transita, portanto, nas fronteiras, é centrífuga, é permeável às bivocalizações e hibridizações, abre-se continuamente para a mudança.

Partindo das concepções bakhtinianas de que, no romance, há diferentes vozes sociais se confrontando e de que o momento histórico materializado em *Pessach* propicia um enfrentamento de valores políticos e sociais, buscamos em algumas cenas enunciativas, vozes ideológicas que formaram a consciência dual e conflituosa do herói.

Para analisarmos os mecanismos utilizados pelo autor-criador na composição do herói que configura o homem em formação/transformação, realizamos uma investigação teórico-metodológica sobre o dialogismo bakhtiniano. Conhecer as relações dialógicas da linguagem, que segundo Bakhtin é a condição de sentido de todo discurso, e descobrir que o romance é um espaço discursivo, em que diversas vozes ilustram ideologias conflitantes, por transportar em si multiformidades de resistências dialógicas, auxiliou-nos a buscar, na materialidade lingüística do romance *Pessach*, os elementos dialógicos e as vozes que, em interação com o sujeito/herói, interferiram e determinaram sua ação/reação.

Conseguimos, por meio dessas análises, determinar que o romance *Pessach: a travessia* atende ao princípio de dialogismo proposto por Mikhail Bakhtin, pois, embora haja várias vozes conflitantes, que, além de ilustrar bem a angústia do homem no momento histórico representado e determinar a formação/transformação do herói, elas se fundem a um valor ideológico dominante: o comprometimento e responsabilidade social.

A primeira interação verbal em que foi possível observar as vozes dialógicas oponentes à ideologia do herói foi sobre o papel do autor e da literatura nos anos 1960, tempo representado e refratado pelo romance de Cony. A ditadura instaurada no Brasil coibiu diversas manifestações, principalmente, as de esquerda, provocando, em grande parte dos intelectuais, revolta e tentativa de lutar pela liberdade de expressão. A literatura passou, então, a figurativizar os conflitos sociais e a dar espaço para que às vozes conflitantes pudessem se manifestar livremente. Por isso, embora se discuta o valor da arte estética e sua adequação à indústria cultural, as vozes ideológicas defensoras da literatura engajada, comprometida com os problemas sociais triunfou, provocando no herói a incapacidade de produzir arte.

Como o romance *Pessach: a travessia* ilustra os anos 1960, ele traz materializada a discussão sobre o papel da literatura e sua função social. Vimos, portanto, refratadas essas discussões por meio de vozes ideológicas que questionavam a produção artística confeccionada pelo herói, escritor profissional, que produzia romances para atender aos pedidos do editor e para sobreviver. O momento histórico, em que a ditadura oprimia e censurava todas as manifestações, exigia do escritor um compromisso social, por isso, o Paulo foi indagado por vozes ideológicas que o condenavam e lhe cobravam uma mudança de atitude e maior comprometimento com os problemas sociais. Essas vozes, mesmo refutadas pela consciência do herói, persuadiram-no, pois, ao longo da narrativa, ele não conseguiu mais produzir nem a encomenda do editor, nem o romance pretendido. A dificuldade e as desculpas levantadas pelo herói para justificar sua incapacidade de escrever evidenciou o domínio que a voz do outro exerce sobre o sujeito.

Outro fator determinante que contribuiu para compreendermos a produção de sentido desse romance foi o estudo do cronotopo, porque ele, além de projetar o tempo e o espaço representante dos conflitos sociais relativos à década de 1960, refratou os sujeitos com seus anseios, medos e ações nesse momento histórico. Sabendo-se que o tempo da narrativa representa o próprio homem, vimos, no herói do romance *Pessach*, não só o homem que viveu este momento histórico, mas que o representou. O herói refratou os anos da ditadura por ser um sujeito individualista, inseguro e omissivo, o que projeta as determinações dos militares no poder, já que para os ditadores, o homem não poderia se manifestar socialmente; mas ele também se mostrou apto à mudança, representando o grupo opositor ao governo.

Observamos, em cenas enunciativas do romance, o espaço associado ao tempo compondo o herói. O grande centro urbano carioca, por estar mais próximo dos militares, inibiu a consciência do herói, por isso ele é composto como o espaço: lugar poluído, nublado, congestionado, cheio de pessoas robotizadas e coisificadas pelo meio. Nesse espaço, o sujeito projetou vozes históricas já enraizadas ao longo de sua vida. À medida que o herói se distancia desse espaço e caminha para o espaço urbano, local em que a natureza desnuda a verdade, ele vai se humanizando, portanto, socializando-se e aderindo à participação das ações do grupo guerrilheiro, o qual se organizou para tentar tirar os militares do poder e instaurar uma nova ordem política e social.

É nesse aspecto que o cronotopo participou das relações dialógicas e contribuiu para a formação/transformação do sujeito. Como o tempo presente, momento da enunciação foi o ano 1967, carregou em si o passado, os primórdios da ditadura e projetou o futuro, o fim dos militares no poder, o sujeito inserido neste momento enunciativo tem em si todos esses valores. Também o espaço desenhado na narrativa, por onde este sujeito transitou, influenciou obrigatoriamente na ação e reação do herói. Assim, conforme o tempo e o espaço foram modificados, os valores histórico-sociais do sujeito também o foram, portanto, o cronotopo determinou a formação/transformação do sujeito.

As vozes sócio-ideológicas sempre exerceram persuasão sobre o sujeito, por isso ele foi, aos quarenta anos, um sujeito moldado a se proteger contra a voz alheia. As vozes que formaram a consciência do herói, no passado, fizeram-no desacreditar sobre a veracidade dos discursos, já que o pai e o coronel sempre temeram um inimigo imaginário. Esses valores impregnados no sujeito fizeram-no refutar os novos discursos, mas, à medida que o herói confiou e participou das relações dialógicas, a voz do outro persuadiu e transformou a consciência individual do herói.

Como a ditadura inibia as vozes das pessoas por meio da censura, observamos a utilização de máscaras como mecanismo utilizado a fim de ocultar a verdadeira ideologia dos sujeitos. O herói do romance *Pessach* escondeu-se tanto que mal reconhecia sua própria identidade, embora, de acordo com Fiorin (2005), a identidade seja constituída pelas trocas enunciativas. A atitude do sujeito em se esconder foi moldada pelas vozes ideológicas tanto do pai quando do coronel no passado. Na voz do pai, ouvia-se o medo e a necessidade de se esconder para se proteger do inimigo; já na voz do coronel, era necessário proteger a pátria da invasão inimiga. Ambos reportavam a proteção a um inimigo utópico, criado por valores ideológicos, a fim de manipularem a ação do homem. Por isso, o herói impregnado por esses valores, agiu sempre de acordo com essas vozes, mesmo discordando delas e refutando-as.

Embora Paulo tenha optado em passar por cima dos problemas a enfrentá-los, tentou encontrar uma maneira para burlar a interferência alheia diante das relações sociais, mas houve vozes ideológicas que desestruturaram sua consciência. Por esse motivo, investigamos as vozes que desconstruíram os valores pré-estabelecidos do herói e persuadiram-no, interferindo e modificando sua consciência ideológica.

As vozes que mais exercem poder de transformação sobre o herói são as emanadas por Vera e por Macedo. Como os dois eram membros do grupo guerrilheiro, com seus discursos, chamaram o herói à mudança e à participação no grupo. Essas vozes conseguiram modificar e provocar a consciência ideológica do herói porque elas serviram-lhe de espelho, em conformidade com o que nos apresenta Freitas (2003, p. 84): “Essa dimensão alteritária vivida pelo sujeito no âmbito das interações sociais serve como um espelho daquilo que em mim se esconde, e que só se revela a mim na relação com o outro”.

Acreditamos, portanto, ter alcançado nosso objetivo ao desenvolver esta pesquisa, pois encontramos, nas relações dialógicas materializadas no romance, a construção do tecido histórico-social e a concepção de sujeito ideológico que representaram e refrataram a sociedade e seus conflitos durante a década de 1960 no Brasil. Além de ter vislumbrado, por meio do dialogismo, o poder de persuasão que a voz do outro exerce sobre o sujeito.

Este trabalho, além de responder às nossas expectativas sobre o poder dialógico da linguagem e aprimorar nossas leituras para melhor compreensão do sentido do texto literário, contribuiu para que melhor entendêssemos o processo de formação e transformação a que os sujeitos sociais estão submetidos.

REFERÊNCIAS

AMARAL, A. A. *Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

AMORIM, M. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, B. *Bakhtin outros conceitos-chaves*. São Paulo: Contexto, 2006.

ALEIXO, A. C. *A travessia nas margens: literatura e história em Pessach: a travessia, de Carlos Heitor Cony*. 2001. 162 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” – Campus de Araraquara – São Paulo.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1981.

_____. *Questões de literatura e de estética - (a teoria do romance)*. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

_____. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BÍBLIA. Êxodo. Português. *Bíblia Sagrada: tradução de Frei João José Pedreira de Castro*. São Paulo: Ave-Maria, 2000.

BRAIT, B. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, D.L.P. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

BACCEGA, M. A. *Palavra e discurso: história e literatura*. São Paulo: Ática, 2003.

CANDIDO, A. *Especial Antônio Cândido. Remate de Males*, Campinas: ed. Especial, 1999.

CHIAVENATO, J. J. *O golpe de 64 e a ditadura militar*. São Paulo: Moderna, 1994.

CONY, C. H. *Pessach: a travessia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *O ato e o fato: crônicas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

DAHLET, P. Dialogização enunciativa e paisagens do sujeito. In: BRAIT, B. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2005.

FARACO, C. A. Autor e autoria. In: BRAIT, B. *Bakhtin: conceitos-chave*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. *Linguagem & diálogo: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar, 2006.

FIORIN, J. L. O romance e a simulação do funcionamento real do discurso. In: BRAIT, B. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2005.

_____. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FONTANA, M. G. Z. O outro da personagem: enunciação, exterioridade e discurso. In: BRAIT, B. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2005.

FRANCO, R. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

FRANÇOIS, F. “Dialogismo” e romance ou Bakhtin visto através de Dostoiévski. In: BRAIT, B. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2005.

FREITAS, M. T. Dialogismo e alteridade na utilização da imagem técnica em pesquisa acadêmica: questões éticas e metodológicas. In: FREITAS, M. T.; SOUZA, S. J.; KRAMER, S. *Ciências humanas e pesquisa: leituras de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2003.

GALVÃO, W. N. As falas, os silêncios (1988). In: *Desconversa* (ensaios críticos). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

GRILLO, S. V. C. Esfera e campo. In: BRAIT, B. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

GULLAR, F. *Ferreira Gullar – literatura comentada*. 2.ed. co por Beth Brait. São Paulo: Nova Cultura, 1988.

HOLLANDA, H.B. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LOPES, E. *A identidade e a diferença: raízes históricas das teorias estruturais da narrativa*. São Paulo: Edusp, 1997.

MAINGUENEAU, D. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MARCHEZAN, R.C. Diálogo. In: BRAIT, B. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

MOCELLIN, R. *As reações armadas ao regime de 64: guerrilha ou terror?* São Paulo: Brasil, 1989.

MOUTINHO, L. D. S. *Sartre: existencialismo e liberdade*. São Paulo: Moderna, 1995.

_____. Tempo. In: JOBIM, J. L. (Org.) *Palavras da crítica tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PESSOA, F. *Mensagem*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

POUILLON, J. O tempo no romance. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Edusp, 1974.

REIS, C. e LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SOBRAL, A. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, B. *Bakhtin conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)