

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA**

**DA PAIXÃO INÚTIL: O EXISTENCIALISMO NA ESCRITA DE  
CARLOS HEITOR CONY**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da  
Universidade de São Paulo como exigência parcial para a  
obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Literatura  
Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Zular

Kleber Pereira dos Santos

São Paulo

2008

# **Livros Grátis**

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

Milhares de livros grátis para download.

A Carlos Heitor Cony e Jean-Paul Sartre, pois, mais do que objetos de estudo, suas obras e suas trajetórias de vida tornaram-se nesses anos de convívio diário indireto, propiciado pela pesquisa, importantes referências pessoais, mananciais que suscitam muitas reflexões sobre a condição humana num mundo estilhaçado.

## **Agradecimentos**

Agradeço à banca examinadora que participou do meu exame de qualificação, Profa. Dra. Claudia Amigo Pino e Prof. Dr. Franklin Leopoldo e Silva, pelas leituras atentas e pelas importantes observações, críticas e sugestões que foram essenciais para o bom andamento do meu trabalho.

Ao orientador e amigo, Prof. Dr. Roberto Zular, pela confiança, mesmo contra as aparências, na minha capacidade, pelas conversas instigantes, pelas leituras apuradas, pelas possibilidades de encaminhamentos sugeridas e, principalmente, pela liberdade de pensamento que sua postura emana estimulando uma reflexão que ultrapassa os dogmatismos ideológicos ou as castrantes especializações metodológicas excessivas.

A todos colegas do grupo de estudo organizado por Roberto Zular, especialmente Ricardo Kobayaski, amigo com quem mantive conversas que, entre outras coisas, me aguçaram a percepção da relevância social dessa atividade aparentemente etérea que é a pesquisa acadêmica.

Aos amigos da Unesp de Assis, especialmente João Marcelo pela orientação e estímulos iniciais sobre pesquisa científica passados durante meus primeiros semestres na graduação, no longínquo ano de 1999.

A Ellen Guilhen da Unicamp, por ter me possibilitado o acesso a obras críticas fundamentais para o desenvolvimento de alguns aspectos desta dissertação.

A Carlos Heitor Cony – agradecimento extensivo às suas secretárias Beth e Flávia – pelo modo atencioso como atendeu minhas solicitações, respondeu minhas dúvidas, forneceu valiosas informações e me mostrou importantes documentos pessoais.

A Debora Jacob dos Santos, companheira, por ter com sua alegre presença me estabilizado emocionalmente para terminar tal tarefa.

Por fim, à minha mãe Anilda Pereira dos Santos que – mesmo sem ter tido a possibilidade de ter experiência do que seja uma formação universitária – acreditou e apoiou, inclusive em momentos de dificuldades profissionais e financeiras, todas meus passos nessa árdua senda.

## Resumo

Nesta dissertação é analisada a presença de elementos do movimento filosófico denominado existencialismo, especialmente os provenientes da leitura da produção ficcional de Jean-Paul Sartre (1905 – 1980), na prática literária do romancista brasileiro Carlos Heitor Cony (1926 - ). Para tanto, se desenvolveu um estudo comparativo das distintas versões de seu romance de estreia, *O Ventre* (1958), produzidas ao longo de mais de 50 anos de existência. Com base nessa construção de um olhar crítico sobre a obra e sobre as tendências que motivaram sua escrita e, principalmente, suas reescritas, delineadas pela leitura das alterações empreendidas de uma versão para outra do romance, se buscou compreender a dinâmica dessa relação intertextual flagrada no andamento de seu processo de criação. Este estudo pretende ressaltar a lógica complexa desse diálogo, marcado por momentos de aproximações e afastamentos, em consonância com as situações particulares em que os autores estavam envolvidos e seus objetivos específicos almejados, cada qual pertencente à época, local, situação histórica e política, formação pessoal e circuitos intelectual, cultural, literário e mercadológico distintos. Almejou-se, por fim, refletir sobre o complexo mecanismo das trocas culturais em funcionamento no seio da criação literária e delinear os pressupostos, as concepções de literatura – sua função pessoal e/ou coletiva, sua posição na sociedade, sua face autocrítica – subjacentes ao fazer artístico dos escritores anteriormente mencionados.

**Palavras-Chave:** Carlos Heitor Cony, Existencialismo, Crítica Genética, Estética da Recepção, Literatura Comparada.

## Abstract

This dissertation analyses the presence of elements of the philosophical movement called existentialism, especially those which came from the reading of the fictional production of Jean-Paul Sartre (1905 – 1980), in the literary production of the Brazilian novelist Carlos Heitor Cony (1926 - ). For this purpose, a comparative study of the different versions of his first novel, *O Ventre* (1958), written in a period of more than fifty years, was developed. Based on the formation of a critic reading of his oeuvre and of the tendencies that motivated his works and, mainly, the rewritings, traced by the reading of the changes made from one version to the other, a comprehension of the dynamic of this intertextual relation detected throughout its creation process was pursued. This study intends to highlight the complex logic of this dialog, marked by approaches and withdrawals, in consonance with the private situations in which the authors were involved and their yearned specific aims, each one belonging to different periods, places, historical and political situations, personal formation and also different intellectual, cultural, literary and marketing circuits. Finally, a reflection about the complex cultural exchanges mechanisms functioning in the core of the literary creation was aimed and also a tracing of the presuppositions, the conceptions of literature (its personal and/or collective functions, its role in the society, its autocritical side) underlying the artistic work of the previously mentioned writers.

**Key-words:** Carlos Heitor Cony, Existentialism, Genetic Criticism, Reception Aesthetics, Compared Literature.

## SUMÁRIO:

Introdução .....	8
Capítulo I – O Vir a ser de <i>O Ventre</i> .....	10
Parte 1 – Considerações Preliminares .....	10
Introdução .....	10
I – Em torno de <i>O Ventre</i> .....	17
II – As versões .....	26
III – A narrativa .....	30
IV – A recepção .....	37
Parte 2 – A gestação d' <i>O Ventre</i> : Estudo do processo de composição da obra relacionado com seu intertexto existencial .....	48
I – Observações Gerais .....	48
II – Os paratextos .....	49
A) Capas, contracapas e "orelhas" .....	50
B) Títulos, "dedicatória" e epígrafes .....	53
C) Organização e nomeação das partes do romance .....	61
III – O texto .....	72
A) Atualização gramatical .....	72
B) Enxugamento da narrativa .....	76
C) Supressão de adjetivos .....	79
D) Supressão da informalidade familiar e de pronomes possessivos .....	83
E) Redução de reflexões explícitas e afrouxamento das amarras lógicas do discurso .....	95
Conclusão .....	105
Capítulo II – <i>O Ventre</i> : Criação em diálogo .....	110
Parte 1 – Crueldade programática ou as delícias da blasfêmia .....	110
Parte 2 – "Os Porcos": o império da carne e o abismo do nada .....	134
Conclusão .....	169
Parte 3 – O Dissecador de Passarinhos e a Idade da Razão .....	174
Introdução .....	174

I – Dois Finais Desenganados – Um exemplo de intertextualidade explícita em <i>O Ventre</i> .....	175
II – A generosidade entre irmãos inimigos .....	181
Considerações Finais: reflexões sobre a concepção do fazer literário em Sartre e Cony .....	194
Referências Bibliográficas .....	218
A) De Carlos Heitor Cony .....	218
B) Sobre Carlos Heitor Cony .....	219
C) Sobre existencialismo .....	223
D) Bibliografia Geral .....	229



"L'homme est une passion inutile."

Jean-Paul Sartre

## **Introdução**

O objetivo desta dissertação de mestrado desenvolvida para o programa de pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo é analisar a presença do existencialismo na prática literária do escritor brasileiro Carlos Heitor Cony, especialmente verificada no processo de escrita e reescrita de seu primeiro romance, *O Ventre*, de 1958, contudo, visível em todos demais romances da primeira fase de sua carreira (1958-1974) e no próprio modo como o autor concebe sua atividade de escritor de textos ficcionais.

Tal pesquisa teve origem em leituras juvenis despreziosas de romances de Jean-Paul Sartre e de Carlos Heitor Cony que motivaram uma instintiva percepção da semelhança entre suas obras. Após ingressar no ensino superior, ainda na Universidade Estadual Paulista, campus de Assis, em 1999, a indefinida percepção de semelhança resultou no desenvolvimento de um primeiro esboço de pesquisa de Iniciação Científica sobre o assunto, de orientação nitidamente comparativista, que será retomado e desenvolvido, sob a orientação do Prof. Dr. Roberto Zular, durante a graduação em Letras concluída na Universidade de São Paulo. Durante tais anos de pesquisa, os elementos principais da relação intertextual foram aclarados, devido ao estudo da obra completa de Cony e de parte da produção filosófica relacionada com as filosofias da existência, especialmente as obras de Sartre, principalmente a produção ficcional deste representante central do amplo movimento que tomou conta da Europa após o fim da 2ª Guerra Mundial. Sendo assim, se abriu espaço para ousar novos encaminhamentos para a pesquisa, estimulados tanto pela leitura de alguns estudos de Crítica Genética como pela descoberta – após entrar em contato com Cony e com documentos pertencentes ao seu arquivo pessoal, inclusive um datiloscrito de seu primeiro romance – das substanciais diferenças existentes entre as versões de *O Ventre*. Nessa nova etapa se buscou observar a relação intertextual não apenas no corpo de um texto específico, mas na própria orientação do fazer literário de Cony, nas tendências anotadas durante o estudo das modificações empreendidas por ocasião das reescritas de sua primeira obra que, por sinal, ocorreram em momentos

distintos distribuídos ao longo de sua carreira, sendo a última versão alterada do romance datada do final da década de 1990.

Articulando a orientação comparativista inicial com o estudo das práticas de criação em simbiose com os mecanismos de recepção – sem desconsiderar que tal processo se dá em situações sociais, culturais e históricas específicas que não podem ser omitidas sem restringir a dimensão das escolhas pessoais analisadas –, esta pesquisa se desenvolveu com o auxílio de métodos, teorias e reflexões sobre literatura provenientes de diferentes, por vezes até contrastantes, fontes, na procura por responder ao máximo às questões suscitadas por tal proposta de estudo. Esta dissertação se propôs desenvolvê-lo da seguinte maneira: um primeiro capítulo dedicado, primeiramente à observações gerais sobre o autor pesquisado e sobre o romance *O Ventre*, e, posteriormente, à comparação pormenorizada das distintas versões publicadas (e revistas) da obra; um segundo capítulo, baseado nas hipóteses interpretativas sobre o processo de produção analisado anteriormente, que desenvolve o estudo da presença do existencialismo incidindo sobre tal prática de criação literária e no produto resultante; por fim, um capítulo final em que se esboça reflexões sobre como tal relacionamento intertextual adquire novos contornos ao longo do desenvolvimento da carreira de Cony, enfatizando como as posturas adotadas pelo autor em relação à atividade literária possuem paralelos – apesar de discordâncias pontuais – com posturas semelhantes e, igualmente, tensas sobre a função, a importância e a posição da literatura expostas por Jean-Paul Satre, respeitando a especificidade dos contextos sociais, históricos, políticos, culturais em que tais posições são adotadas por cada autor.

Tal trabalho visa ser um primeiro passo de um esforço maior de análise da dinâmica das trocas culturais – a partir do caso específico e, ainda pouco estudado no Brasil, do diálogo dos artistas e intelectuais brasileiros com o existencialismo, assim como da população em geral, por meio da moda existencialista, da vertente comportamental relacionada com o movimento filosófico – tentando enxergá-la além da mera constatação de marcas intertextuais explícitas presentes no corpo de textos de determinado escritor, enfim, almejando perceber como tais diálogos podem ser essenciais para a compreensão do modo como um artista matura sua visão de mundo, desenvolve suas práticas, concebe sua arte e seu lugar na sociedade.

## Capítulo I – O vir a ser de *O Ventre*

"Eis os fatos! É lamentável que isso seja verdade e é verdade que isso seja lamentável!"

Carlos Heitor Cony

Este capítulo abordará a presença do movimento filosófico-literário denominado existencialismo na gênese do romance *O Ventre*, de Carlos Heitor Cony. Nele se buscará observar como é essencial para a compreensão do romance em pauta e do processo criativo que o origina ter em mente o diálogo com esse influxo de idéias provenientes da Europa e amplamente divulgadas no ambiente cultural brasileiro da década de 50, período da concepção de *O Ventre*.

Primeiramente, pretende-se apresentar a obra que será analisada, situá-la em seu universo sociocultural de origem e ressaltar sua importância na trajetória do autor. Para tanto, uma introdução que aborde, em linhas gerais, a carreira do romancista carioca e sua posição dentro da literatura nacional se faz necessária.

Após concluídas as devidas apresentações à obra e ao autor, se partirá para a análise das alterações empreendidas ao longo do tempo nas distintas versões do romance *O Ventre*. Com tal procedimento, se buscará destacar os traços centrais do modo de produção de Cony.

Delinear a concepção do fazer literário do autor subjacente à composição da tessitura da obra, observando a implicação do diálogo com o existencialismo para o seu surgimento – inclusive por meio do rastreamento dos traços explícitos da relação intertextual encaixados no corpo do romance –, será o ponto a ser alcançado pela análise.

### Parte 1 – Considerações Preliminares

#### Introdução

Não é objetivo desta dissertação ao abordar aspectos da biografia de Carlos Heitor Cony adotar uma visão "ingênua" sobre a relação autor–obra, efetuando um retrocesso às explicações biográficas da literatura tão em voga no século XIX e, desde o começo do

século XX, combatidas, como mostra o marco teórico da resistência à tal prática, o ensaio "Contra Sainte-Beuve" de Marcel Proust. No entanto, mesmo ciente dos limites da "estética expressiva"<sup>1</sup>, tal como a denomina Mikhail Bakhtin, não há como desconsiderar a existência de uma relação entre a experiência particular do produtor e o objeto produzido ao se abordar a literatura criada durante a efervescência do existencialismo no pós-2ª Guerra francês, particularmente a desenvolvida por Jean-Paul Sartre, e a obra de Carlos Heitor Cony.

A questão da transcendência da subjetividade na concepção existencialista de literatura demonstra que o que se entende nela por "expressão" e por sujeito não representa, de modo algum, um retorno à visão romântica de criação. Apenas a título de esclarecimento, crê-se oportuno abordar em linhas gerais o que se entende nesta pesquisa por concepção particular de literatura presente no discurso e na prática, em alguns casos, dos filósofos existenciais. Tal medida faz-se necessária, além de sua importância para a compreensão da aproximação de Carlos Heitor Cony com a literatura existencialista, pelo certo distanciamento entre a concepção existencialista e padrões modernos da teoria literária conceber instâncias como escritor, autor e obra e a relação entre elas.

Restringindo-se à configuração do tema na obra de Jean-Paul Sartre – em outros filósofos do existencialismo como Merleau-Ponty e Martin Heidegger encontram-se modos distintos de tratar a literatura – vê-se em sua trajetória consideráveis oscilações sobre a função e a importância da literatura, acompanhando as metamorfoses reais ou aparentes do pensamento sartriano, contudo, a visão do ato de escrever como, em sua origem, intimamente ligado à busca por transcendência de uma subjetividade particular<sup>2</sup> é uma

---

<sup>1</sup> Para Bakhtin, a estética expressiva ao conceber o objeto estético como "expressão exterior de um estado interior" (BAKHTIN, Mikhail. "O autor e a personagem na atividade estética". In. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 58) o empobrece porque o reduz ao "plano único de uma consciência única" (Idem, ibidem. p. 79), excluindo todas as demais esferas participantes da experiência estética, e porque interpreta a forma como uma simples tradução imediata, transparente, das vivências interiores, eliminando a "distância", elemento fundamental para a construção do acabamento do objeto estético. Tal exigência de distanciamento dialoga com a "teoria da narrativa" encontrada nos romances sartrianos, como se observará futuramente.

<sup>2</sup> Pode-se chamar tal afã de "expressão", desde que não se identifique o termo à simples exteriorização de uma interioridade – como na visão romântica, por exemplo –, tendo em vista não haver no existencialismo a concepção de sujeito constituído, possuidor de personalidade, um Eu prévio e comandante dos atos, fixo no centro do ser. A consciência para o existencialismo é intencionalidade e "a intencionalidade não apenas dispensa um núcleo unificador, como deve ser considerada incompatível com ele." SILVA, Franklin Leopoldo e. *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios*. São Paulo: Editora Unesp, 2004, p. 38.

constante, mesmo quando admite o fracasso ou a ilusão de tal empresa (*Les Mots*, por exemplo)

Em *Qu'est-ce que la littérature?*, a resposta ao porquê da escrita é indissociável do drama existencial por qual passa todo ser, parte da noção de consciência intencional introduzida pela fenomenologia husserliana, ou seja, uma maneira de enxergar a consciência não como receptáculo, a consciência digestiva dos cartesianos, simples acúmulo de experiências, mas como vazio, falha, fissura no ser. A consciência passa a ser vista como uma voragem dirigida ao universo, um eterno projetar-se no mundo, o nada movimentando o ser. O sujeito existencial não possui essência. Todos os atos, os projetos humanos, são buscas, fadadas ao fracasso, para constituir essa essência, pois a situação de devir é vivenciada como falta, até pelo confronto com a integridade do Em-si dos objetos que rodeiam o homem. Dentro desse panorama, o ato de escrever é mais um dos meios pelos quais o Para-si procura ser essência: "*Un des principaux motifs de la création artistique est certainement le besoin de nous sentir essentiels par rapport au monde.*"<sup>3</sup> A decisão de Roquentin de tornar-se escritor para salvar-se ao final de *La nausée*, sem negar possuir uma dose considerável de fuga e má-fé, é a expressão maior dessa concepção.

Isso não significa que a obra não ultrapasse a subjetividade, pelo contrário. Ao ser lançada ao outro, ao leitor, que a obra se objetiva, se torna um "*objet concret et imaginaire*". A obra literária (em prosa) é fruto de um pacto de generosidade entre autor e leitor, exigindo de ambos a assunção da responsabilidade por esse universo construído em conjunto, mesmo que sem contato aparente; enfim, o engajamento sartriano em seu sentido mais amplo. Contudo, para o artista sua obra sempre estará vincada em sua experiência, mesmo após a aparente conclusão dada pela entrega dela ao outro: "*Ainsi l'écrivain ne rencontre partout que son savoir, sa volonté, ses projets, bref lui-même; il ne touche jamais qu'à sa propre subjectivité, l'objet qu'il crée est hors d'atteinte, il ne le crée pas pour lui.*"<sup>4</sup> Assim, ao depender do outro ("*other people's hands*"<sup>5</sup>) para a obra se tornar um objeto, o ato de revolta da subjetividade, essa busca por impor sua presença ao mundo, recai no jogo cruel, em Sartre, da alteridade como todos demais atos.

---

<sup>3</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948, p. 46.

<sup>4</sup> Idem, ibidem, p. 49.

<sup>5</sup> JAMENSON, Fredric. *Sartre: the origins of a style*. New York: Yale University Press, 1961, p. 7.

Tal concepção da criação no existencialismo sartriano, neste ponto meramente esboçada, encontra-se em seus textos filosóficos, críticos e mesmo em suas obras literárias, talvez sendo exemplos clássicos seus ensaios de psicanálise existencial empreendidos sobre grandes escritores franceses (Baudelaire, Mallarmé, Genet e Flaubert), absolutamente impensáveis dentro de uma visão teórica de literatura que, como praticamente a de todas correntes críticas do século XX, enfatize a radical separação entre indivíduo produtor e obra produzida. Ressalve-se que nos escritos citados a intenção de Sartre em nenhum ponto é fazer análise literária, sendo outros seus objetivos<sup>6</sup>.

Metodologicamente, pode-se dizer que na pesquisa de mestrado atualmente desenvolvida não se adotará de modo acrítico essa concepção de literatura tão centrada na "expressão" da subjetividade presente em Sartre e em outros filósofos existencialistas, contudo, ter em conta tal visão da criação literária é indispensável para o entendimento mais profundo das obras literárias produzidas no âmbito do existencialismo, a relação dessas com a filosofia existencial e, inclusive, para compreender o próprio pendor de Carlos Heitor Cony por "imiscuir-se" em suas narrativas. Normalmente destacado pelo próprio autor em suas declarações, tal aspecto de sua visão de sua atividade literária – não único como se verá adiante – deve ser respeitado. Respeitado, não necessariamente aceito sem filtros críticos.

Pesquisas recentes sobre o gênero literário aparentemente mais próximo da concepção "ingênua" da literatura como expressão pessoal pura, sem mediação, confissão por meio de letras<sup>7</sup>, a autobiografia, demonstram quanto é problemática a vinculação entre vida e obra, inclusive nesse espaço no qual, teoricamente, não deveria haver lugar para dúvidas.

O teórico da autobiografia e um dos especialistas em Jean-Paul Sartre da equipe dedicada ao escritor-filósofo francês no ITEM (*Institut de Textes et Manuscrits Modernes*), Philippe Lejeune, analisou em seus ensaios<sup>8</sup> a importância da elaboração na construção

---

<sup>6</sup> Por sinal, a visão sartriana da literatura – que será abordada novamente nesta dissertação, especialmente em sua última parte – entra em confronto com mais postulados caros à crítica literária moderna por outros motivos: a desconfiança em relação ao estilo, a visão relativamente negativa de poesia, a linguagem vista como instrumento, etc.

<sup>7</sup> Um paradigma do gênero (que, por sinal, vai muito além dessa descrição) se chama exatamente *Confissões*, de Santo Agostinho.

<sup>8</sup> Vide a obra *Les brouillons de soi*. Paris: Seuil, 1998 ou o artigo "Le point final de l'autobiographie: l'épilogue des Mots", entre outros escritos de sua autoria.

discursiva do próprio passado ao debruçar-se sobre o único relato explicitamente autobiográfico concluído por Sartre, *Les Mots* (1964). Pela confrontação de datiloscritos do autor, Lejeune demonstra como, por meio de atos de montagem, a narrativa da infância do menino Sartre vai adaptando-se, à revelia da suposta obrigação de "verdade" do gênero, às intenções da tese defendida pelo filósofo, a crítica à "comédia da cultura", aspecto que realmente lhe interessa, mais do que contar sua experiência particular. O mesmo crítico confrontando tal obra com outros textos autobiográficos de Sartre – *Carnets de la drôle de guerre* (1939-1940) e as entrevistas já de seus últimos anos (1974) – observa como em cada versão a infância de Poulou (como era chamado) surge com novas roupagens<sup>9</sup>, devido não só às diferenças no pensamento e às distintas intenções do autor em cada período, mas também motivadas pela própria dinâmica interna de cada gênero utilizado<sup>10</sup>.

Sendo assim, ao abordar neste texto a visão pessoal de Cony sobre sua carreira, se está ciente do quanto – como em qualquer discurso autobiográfico, literário ou não – se está diante de uma conformação de si, uma maneira de enxergar a si e a sua obra buscando sintonia, uma visão particular que visa ser global e harmônica, tarefa (utópica?) de todo relato sobre a própria experiência, experiência no presente vivenciada sempre em caos e indefinição<sup>11</sup>. Ao mencionar a seguir a declaração de Cony de que a literatura para ele foi um modo de escapar da infelicidade ou, mais adiante, o fato de dizer tê-la abandonado por estar se sentindo feliz, não se está tomando tal visão como verdade absoluta capaz de explicar sua atitude de começar a escrever ou parar de escrever, nem mesmo se limitando a tal visão. Sua visão de literatura como válvula de escape, por exemplo, não se concilia sem atritos com sua prática mercantil de produção e sua desistência do ofício por vários anos possui muito mais relações com a repressão e perseguição política e ideológica

---

<sup>9</sup> Por exemplo, momentos de felicidade do menino Sartre, como a conquista de uma menina usando-se do teatro de marionetes, surgem em *Carnets*, mas não em *Les Mots*. Ou, o mesmo episódio pode surgir com sentidos totalmente distintos, como o caso da medalha recebida por uma composição escolar.

<sup>10</sup> Tal mobilidade da significação do próprio passado se ajusta perfeitamente à visão existencialista da existência humana. A temporalidade central para as filosofias da existência é o futuro. O homem é um vazio projetando-se para frente, um eterno vir a ser. Sua relação com o passado, excetuando-se as posturas de má-fé, tentativas de congelar-se num falso em-si, pauta-se pelo projeto presente rumo ao futuro, o "ser" almejado. Por isso, menos importante do que o passado do sujeito em si é – se é que o passado é algo; se é, é apenas para o outro ou após a morte –, são as tentativas de atribuir significação ao mesmo, não raro, bastante livres em relação a aspectos do passado, até mesmo se permitindo ocultar ou modificar totalmente alguns elementos. O discurso sobre a subjetividade é uma construção intencional tanto quanto a própria subjetividade.

<sup>11</sup> O próprio Cony desconfia dessa edição, trucagem, que tenta amarrar uma vida dando-lhe sentido: "Eu não vejo muito sentido na minha vida (...) Não percebi o enredo da minha vida". BUENO, Raquel Illescas. *Os Invólucros da Memória na Ficção de Carlos Heitor Cony*. São Paulo: USP, 2002, Anexos, Entrevista, p. 32.

(empreendida pela direita e pela esquerda) da década de 70 do que transparece em suas declarações. O que, no entanto, ao contrário de invalidar tais declarações, as tornam mais interessantes, visto que o contraste com outras possibilidades evidencia como há um ato de escolha por trás das mesmas.

Obviamente não é objetivo desta dissertação fazer uma psicanálise existencial de Cony, tal como a praticada por Sartre em alguns nomes das letras francesas, somente acredita-se útil compreender aspectos de sua biografia e, essencialmente, o modo como os reelabora em sua concepção de si e de sua obra, porque há em sua prática de escrita a preocupação em manter o vínculo entre sua existência pessoal e a produção de narrativas ficcionais, não que uma explique ou dependa da outra.

Tal questão não é apenas fruto da opção desta pesquisa por trabalhar com o processo de escrita e reescrita do autor escolhido. Outros estudiosos da obra de Cony, sem qualquer interesse particular pela gênese de suas obras, em suas pesquisas também se depararam com o mesmo aparentemente incômodo – incômodo devido a certo expurgo do problema efetuado por correntes críticas do século XX – obstáculo da relação entre vida e obra. Antonio Hohfeldt em "O caso Cony" trata de posicionar-se sobre a difícil tarefa de descolar a figura do autor do narrador nos romances do escritor carioca. O autor, entidade construída, posterior à obra, que agrega em si o direito à posse de determinado conjunto de textos e a correspondente responsabilidade jurídica pelo que é dito neles, segundo Foucault, é uma função relacionada com o modo como os discursos "circulam e funcionam em uma sociedade"<sup>12</sup> que não se confunde com o indivíduo escritor, pessoa física, por assim dizer. O autor, em poucas palavras, pode ser visto como a versão pública, a pessoa jurídica do escritor, indissociável dos textos de sua autoria; só existe por e para esses textos, como um dono de empresa. Em obras de ficção, o narrador, principalmente em primeira pessoa, costuma ser traiçoeiramente identificado com a voz do autor. Contudo, como ressalta Roland Barthes, "seria tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício"<sup>13</sup> Sendo assim, temos três entidades bem distintas: escritor, autor e narrador.

No entanto, como ressalta Hohfeldt, não é tão fácil dissociar os papéis em obras como as de Cony, textos com alto pendor autobiográfico, assumido ou não. Em textos que

---

<sup>12</sup> PINO, Claudia Amigo & ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, p. 167.

<sup>13</sup> BARTHES, Roland. "A morte do autor". In. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 67-68.



flertam com tal gênero constituído por um "relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência"<sup>14</sup>, busca-se alcançar um pacto de leitura, chamado por Lejeune de pacto autobiográfico, no qual a verossimilhança da obra se baseia na ilusória identidade entre autor, narrador e personagem. Motivar tal "confusão" é uma busca intencional nesse tipo de texto. Pode ser estimulada pelo fornecimento de informações explicitamente ligadas à existência do escritor, de modo a serem percebidas pelo leitor como tal, mas normalmente independe disso; as próprias marcas do gênero são suficientes para o pacto ser firmado. No entanto, como se pode observar acima, ao ser abordada a questão da autobiografia em Sartre, não há uma relação transparente entre vida e obra – o "escritor real" e seu passado "verdadeiro" são inacessíveis, para não dizer, inexistentes para o leitor de suas obras, mesmo que seja levado a pensar o contrário pelas armadilhas do gênero.

Hohfeldt encerra suas reflexões sobre o aspecto autobiográfico na obra de Cony recorrendo ao conceito de auto-retrato, desenvolvido por Michel Beaujour, ao seu ver mais pertinente do que o de autobiografia por não ter obrigação para com a realidade dos fatos relatados, tendo compromisso só com a intenção de expressar-se ("o auto-retratista não conta o que fez mas tenta dizer quem é"<sup>15</sup>). Por sinal, o conceito de auto-retrato, exposto na citação a seguir, aproxima-se do que por vezes surge nesta dissertação nomeado como visão da literatura como expressão; expressão como sinônimo de busca, transcendência e não como exteriorização de uma interioridade preestabelecida:

O auto-retrato pressupõe, assim, uma indagação contínua e, mais que isso, um discurso que cria uma imagem à medida que se desenrola e constrói aos olhos do leitor, tanto quanto ao olhar do próprio narrador e personagem. Porque é a busca de uma identidade, de uma explicação, de uma afirmação, que leva o narrador ao auto-retrato.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> LEJEUNE, Philippe. Apud. HOHFELDT, Antonio. O caso Cony. In: *Cadernos de Literatura Brasileira - Carlos Heitor Cony* (12), São Paulo: Instituto Moreira Sales, dezembro de 2001, p. 98.

<sup>15</sup> MIRANDA, Wander Melo. Apud. HOHFELDT, Antonio. Op. cit., p. 100.

<sup>16</sup> BEAUJOUR, Michel. Apud. HOHFELDT, Antonio. Op. cit., p. 101. Essa concepção se aproxima (sem ainda coincidir com) da crítica foucaultiana da noção de expressão: "*Se renunciará, pues, a ver en el discurso un fenómeno de expresión, la traducción verbal de una síntesis efectuada por otra parte; se buscará en él más bien un campo de regularidad para diversas posiciones de subjetividad. El discurso, concebido así, no es la manifestación, majestuosamente desarrollada, de un sujeto que piensa, que conoce y que lo dice: es, por el contrario, un conjunto donde pueden determinarse la dispersión del sujeto y su discontinuidad consigo mismo.*" FOUCAULT, Michel. *La Arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores S.A., 1970, p. 90.

Enfim, o crítico, principalmente ao lidar com o enigma da gênese da obra literária, não pode ter a ilusão de entrar na mente do criador, mas igualmente não pode, sob o alibi de uma pseudo-objetividade, esquivar-se de sua função de intérprete. Sem impor teses prévias a qualquer estudo dos textos, no entanto, sem deixar de assumir sua visada particular sobre os mesmos, inclusive com a liberdade de questioná-los, o crítico há que fazer pontes entre o texto em suas mãos e o "fora" do texto (na realidade das práticas de escrita, divisão inexistente), seja esse composto pela existência "impertinente" do escritor, pelo gênero literário da obra, pela tradição, pelo diálogo com outras obras, pelo momento histórico, por sua destinação pública, por seu suporte técnico, material, e mesmo por aspectos considerados posteriores ao ato de escrever como a sua circulação, sua recepção na sociedade, sua posição dentro dos campos de poderes e/ou saberes constituídos, etc. Tal procedimento, ao invés de ferir uma suposta autonomia do texto, é uma forma de respeitá-lo como entidade viva, pulsante, possuidora de um passado e de um futuro, não vendo-o como uma rígida imobilidade fechada sobre si mesma.

## **I – Em torno de *O Ventre***

*O Ventre* é o primeiro romance de Carlos Heitor Cony. A primeira edição publicada pela editora Civilização Brasileira só veio à lume em 1958, apesar de haver registros de um processo de composição avançado datados de 1955. Fato é que em 1956 o romance estava suficientemente desenvolvido para ser considerado um dos melhores inscritos na edição daquele ano do Prêmio "Manuel Antônio de Almeida", não sendo premiado tão somente por ser considerado muito forte pela comissão julgadora.

Essa obra não foi apenas o primeiro romance escrito por Cony mas também sua primeira criação literária. Há menções sobre um anterior exercício de escrita com pendor estético, uma espécie de autobiografia chamada *Cadernos do Fundo do Abismo*, citada na apresentação do autor à edição de 1984 de *Tijolo de Segurança*, da qual inexistente registro atualmente. Sendo assim, seu primeiro projeto literário propriamente dito foi exatamente o de sua primeira obra publicada, ou seja, o autor iniciou do zero sua vida literária aos 29 anos.

Obviamente, isso não significa que teve contato com a literatura só a partir dessa data. Sua relação com as palavras, especialmente a escrita, surge quando o menino com problemas de dicção, atormentado por trocar alguns sons em momentos indevidos, descobre que o registro visual das letras era a melhor alternativa para escapar das chacotas dos colegas<sup>17</sup>.

Somam-se a essa precoce revelação do poder da palavra escrita – claramente tornada símbolo *a posteriori* pelo cronista maduro e sem problema algum de comunicação – três outros fatores responsáveis por tornar Cony terreno fértil para o cultivo da literatura. O primeiro fator importante é o legado jornalístico deixado por seu pai Ernesto Cony Filho e seguido por Carlos Heitor numa longa e intensa carreira na imprensa nacional. O segundo elemento é o conhecimento profundo da cultura clássica adquirido devido ao rigoroso ensino ministrado no Seminário Arquidiocesano de São José, em Rio Comprido (RJ), que frequentou dos 12 aos 20 anos de idade. Por fim, um volume intenso de leituras filosóficas, históricas e literárias desempenhou papel fundamental para o despertar do desejo de ser escritor.

Contudo, ser escritor não era o projeto inicial de Cony. A vida religiosa dominou praticamente toda a sua adolescência. Adotada, segundo o próprio autor, por causa de sua beleza estética e pela reclusão do claustro e não por um ideal salvacionista de si ou dos outros, deixou indiscutíveis vestígios em sua formação verificáveis posteriormente em toda sua produção ficcional. Suas obras, como se poderá observar em *O Ventre*, são marcadas por uma postura iconoclasta, por um tenso diálogo com o catolicismo refutado, mas sempre presente, nem que seja como opositor, no horizonte da visão de mundo de Cony.

A literatura surgiu depois, num momento de indefinição de caminhos na vida do autor, após abandonar o seminário, ingressar no jornalismo, casar-se e tornar-se pai de duas meninas. A doença do pai movendo Cony a substituí-lo na redação do *Jornal do Brasil*, as pressões financeiras, a responsabilidade e os problemas da vida familiar, talvez certo vazio deixado pela brusca passagem da vida monástica a uma vida civil agitada... é impossível precisar exatamente quais as causas do desconforto que o levaram à literatura, contudo, sabe-se que foi tal sensação que o moveu. O autor em suas entrevistas sempre vincula o

---

<sup>17</sup> Sobre o assunto, vide a crônica "O Fogão e a Chuva" In.: CONY, Carlos Heitor. *O harém das bananeiras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

desejo de escrever ficção ao estado de infelicidade: "Eu só fui procurar a literatura por deficiências e carências. A literatura teve sempre esse lado de abrigo e de apoio."<sup>18</sup>

Não são desprovidas de utilidade tais informações biográficas, neste caso em particular, pois se nota no projeto literário de Cony certa visão da literatura como forma de expressão<sup>19</sup>. A referência anterior ao abortado projeto autobiográfico, a ligação da gênese de seu quarto romance, *Tijolo de Segurança*, com a escrita de um diário pessoal aproveitado ao compor a obra (segundo o autor, há trechos inteiros em *Tijolo de Segurança* que originalmente eram parte de suas anotações íntimas), assim como vários traços biográficos implícitos ou explícitos distribuídos ao longo de suas narrativas evidenciam como a questão da literatura como expressão pessoal teve, em níveis distintos, importância na trajetória do autor. Tal questão tomou vulto maior nos anos 1990 com a publicação de uma obra indiscutivelmente vinculada em sua vivência pessoal, o "quase-romance" *Quase Memória*.

Em entrevista fornecida para esta pesquisa, Cony admitiu a ausência total de relação com os círculos literários e editoriais existentes no período quando resolveu iniciar sua trajetória literária. Tal inexperiência pode ajudar a compreender porque *O Ventre*, segundo Cony, foi seu romance mais vezes revisto e reelaborado, tanto antes como depois de sua primeira publicação. A tateante busca por uma linguagem própria tornou o romance sujeito às indefinições de estilo, às inadequações ao gênero escolhido e mesmo a problemas de ordem gramatical e relativos à estruturação do enredo que em obras subsequentes se tornaram menos recorrentes. Como aponta Assis Brasil, em comentário de 1961 sobre *Tijolo de Segurança*, se esse fosse o primeiro romance a ser publicado pelo autor, Cony teria a oportunidade de estrear com "um livro maduro, equilibrado e sério"<sup>20</sup>, sem deixar à vista do público as discrepâncias e imprecisões de estilo visíveis em obras anteriores, nas

---

<sup>18</sup> CONY, Carlos Heitor. In.: *Cadernos de Literatura Brasileira* n.º 12. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001, p. 36.

<sup>19</sup> Ressalve-se que, em Cony, a expressão é vista mais como um modo de dar vazão, por meio da escrita, a suas inquietações pessoais do que como um afã de criar pontes entre ele e os outros, apesar de ser difícil dissociar um ato de expressão, por mais misantrópico que seja, de seu componente comunicativo inerente. Respondendo em 1966 a inquérito literário criado por João Antônio, ao ser questionado para quem escreve Cony diz: "Pra mim mesmo, acima de tudo. (...) Gosto dos leitores à distância, quando compram e lêem meus livros, mas não escrevo para eles. Considero-os cúmplices de uma ação má que pratiquei sozinho e isso, se não dá para desprezá-los, dá o bastante para evitá-los." ANTÔNIO, João. "Inquérito: o romance urbano". In.: *Revista Civilização Brasileira*. Ano I – N. 7, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, maio de 1966, p 196.

<sup>20</sup>BRASIL, Assis. "Ficção – Últimos livros (3)". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07-01-1961.

quais, de modo mais claro, constrói sua dicção como ficcionista. Contudo, em *O Ventre* apresentam-se os principais temas, as inquietações centrais e a acidez da linguagem que norteariam todas as suas demais produções.

Tal despudor em expor sua progressão como escritor, em grande parte devido a uma concepção dessacralizada da arte literária, longe de uma idealização do objeto estético enquanto forma, reflete a mencionada ênfase na escrita como expressão, sua relação visceral com as palavras. Sua linguagem, mais do que apenas exprimir, configura e equaciona inquietações existenciais em narrativas ficcionais. No entanto, como poderá ser constatado mediante o cotejamento de algumas das distintas versões de seu romance de estréia, verificar-se-á a preocupação constante em adequar a linguagem ao tom exato de tensão exigido pelo próprio material das reflexões subjacentes ao tema da obra, especialmente aos elementos existencialistas essenciais para a compreensão do universo ficcional elaborado pelo autor. Deste modo, se poderá verificar que a autoconsciência dos processos de escrita participa fundamentalmente da busca pela expressão mais apropriada para essas questões.

Um livro muito forte. Após 50 anos é difícil imaginar exatamente a concepção do que seria um romance considerado ofensivo para os padrões da época de sua escrita. Muitas ousadias estéticas e temáticas haviam sido empreendidas durante a primeira metade do século XX em importantes textos publicados no Brasil e no exterior. Sabe-se, contudo, que boa parte das inovações introduzidas pelas vanguardas históricas não foram assimiladas pelo sistema literário oficial e pelo grande público leitor, o chamado leitor médio. Portanto, torna-se compreensível a resistência à premiação, principalmente num concurso chancelado por órgão governamental, de obras extremadas, seja na decomposição das estratégias narrativas do romance convencional, seja na confrontação com a moral dominante. Centra-se na segunda opção a refutação à obra de Cony. Essa, já na versão enviada ao concurso – diferente da primeira edição publicada – possui elementos pouco convenientes para a sociedade, ao menos para a auto-imagem que pretendia conservar de si mesma.

Uma visão de mundo cética, um objetivo explícito de afrontar falsos valores e um enredo recheado de relações dúbias entre personagens a léguas de distância de qualquer heroísmo não pareceram adequados para a premiação num concurso oficial em pleno

momento de euforia desenvolvimentista da burguesia nacional. Na segunda metade dos anos 1950, os famosos anos JK, um ideal de modernização importado por multinacionais contaminava vários setores da vida brasileira com um aparente vigor progressista.

Tal aura de otimismo, absolutamente inexistente em *O Ventre*, predominava em distintas manifestações da cultura nacional: na euforia da população com as conquistas esportistas do período (os títulos de Maria Esther Bueno nos maiores torneios de tênis do mundo, o primeiro título mundial da seleção brasileira de futebol em 1958, etc.) na mobilização nacional – incomum para os olhos do observador atual – em torno das representantes brasileiras nos concursos de Miss Universo; na modernização e posterior internacionalização da música popular com o advento da Bossa Nova; na tendência formalista visível nas vanguardas artísticas do período – concretismo, neo-concretismo e, nos movimentos subsequentes, poesia práxis e poema-processo, além do abstracionismo (construtivista, informal ou lírico, caligráfico) que irrompeu nas Artes Plásticas durante as Bienais – ou mesmo na prosa experimental de Guimarães Rosa; e, por fim, no projeto arquitetônico e urbanístico arrojado de Oscar Niemeyer e Lucio Costa para a construção da nova capital federal, Brasília, em pleno deserto do planalto central do país, símbolo máximo da ideologia progressista da administração Juscelino Kubitschek.

Nem todas as manifestações culturais do período, contudo, estavam atingidas por um otimismo desenfreado<sup>21</sup>, revelando, de certo modo, a desconfiança de parte da intelectualidade nacional sobre o êxito do projeto desenvolvimentista de Juscelino, insustentável a longo prazo, excessivamente dependente do capital externo. Inflação, corrupção e endividamento também passeavam pelas páginas dos jornais da época. Em 1956, ano em que a obra concorreu no concurso citado anteriormente, além do marco *Grande Sertão: Veredas* (romance que, apesar de formalmente participar do tom geral progressista, possui pelo diálogo com o regionalismo e pelas inquietações metafísicas de Rosa aspectos inconciliáveis com o mesmo), obras críticas como *Vila dos Confins*, de Mário Palmério, e *O Tronco*, de Bernardo Elis, tratavam de temas típicos do romance regional e social brasileiro. Na atmosfera tensa por suspeitas de adultérios e assassinatos

---

<sup>21</sup> Inclusive, Cony revela em entrevista concedida por ocasião do relançamento de *O Ventre* em 1998 ("O Ventre narra trajetória de jovem rejeitado". In.: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 11-04-1998.) que a concepção do romance teve mais relação com o clima de pessimismo após o suicídio de Getúlio Vargas, ocorrido em agosto de 1954, do que com a euforia dos anos JK.

misteriosos de *Doramundo* (Geraldo Ferraz), tampouco transparece qualquer clima positivo. No entanto, as preocupações existenciais de Cony só possuem um paralelo naquele instante na obra de Fernando Sabino, *O Encontro Marcado*, e na produção do atualmente pouco conhecido Campos de Carvalho, autor de pendor surrealista e possuidor de uma linguagem vigorosa, então despontando com o romance *A lua vem da Ásia*.

*O Ventre*, de certo modo, já em seu início deslocado, revela o isolamento das obras de Carlos Heitor Cony dentro do panorama geral da literatura brasileira. Seus romances não podem ser plenamente encaixados na linhagem intimista da introspecção romancesca a qual os reporta Alfredo Bosi. Em *História Concisa da Literatura Brasileira*, o crítico declara que os romances de Cony são uma "experiência cortante de neo-realismo psicológico"<sup>22</sup>. Contudo, tal catalogação não é suficiente, pois o interesse central dos mesmos não reside na análise psicológica das personagens – apesar de haver uma inegável complexidade em seus protagonistas, aspecto que será abordado futuramente. Por outro lado, a crítica social presente no desnudamento do cotidiano hipócrita da burguesia carioca não pode conduzir o autor apenas à prateleira rica dos romancistas sociais de nossa literatura ou a considerar suas obras sob o prisma da tradição do romance de costumes urbano porque, principalmente suas primeiras obras, são nitidamente centradas no drama individual, sendo a esfera das relações sociais mero pano de fundo para as crises de inadequação das personagens.

Esse posicionamento ambíguo dentro da ficção nacional marca toda a trajetória do autor. *Pessach: a travessia*, de 1967, é sua obra melhor assimilada pelo sistema literário brasileiro, mesmo assim mais por refletir questões políticas pungentes do período do que por filiar-se estritamente ao romance político de esquerda com o qual flerta (sem identificar-se totalmente) ao abordar o assunto da guerrilha de resistência ao regime opressor imposto ao país. *Pilatos*, de 1974, obra com a qual pretendia se despedir da literatura, é *sui generis* mesmo dentro da trajetória do autor. Afinal, nessa obra abandona alguns traços neo-realistas e parte para um relato, classificado por Cony, como antiliterário que ressoa a uma tendência ao registro alegórico<sup>23</sup> das narrativas do período da censura comandada pela Ditadura Militar, a elementos do realismo fantástico latino-americano e ao desbunde da poesia marginal sem, no entanto, ser plenamente nada disso. O retorno em

---

<sup>22</sup> BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1979, p. 473.

<sup>23</sup> ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. "Jornal, realismo, alegoria". In.: *Achados e Perdidos*. São Paulo: Pólis, 1979.

1996 com uma obra explicitamente memorialista – não seguida posteriormente, ao menos com a intensidade de *Quase Memória* – correspondeu a certa revisão histórica e valorização do relato pessoal vigente na literatura das últimas décadas. No entanto, o autor claramente não pode ter toda sua obra vinculada num projeto biográfico, apesar da importância da expressão pessoal em sua escrita anteriormente exposta. Enfim, Cony possui uma obra relativamente isolada, apesar do considerável sucesso editorial sempre obtido por seus livros.

Antes de *O Ventre* ser publicado, Cony ainda escreveu dois outros romances, desta feita, ambos premiados por comissões julgadoras distintas<sup>24</sup>, no mesmo concurso em que sua obra inicial surgiu, respectivamente nas edições de 1957 e 1958: *A Verdade de Cada Dia* e *Tijolo de Segurança*. Nessas obras acentuou sua linguagem sarcástica e sua visão niilista da existência humana, além de aperfeiçoar o domínio de mecanismos narrativos. Importante notar o ritmo de produção desenfreado de Cony após a escrita de seu primeiro romance. Entre 1958 e 1968, apoiado e pressionado por um compromisso contratual estabelecido com seu editor Ênio Silveira de fornecer uma obra por ano – um dos primeiros casos desse tipo de relação trabalhista estabelecido no Brasil entre uma casa editorial e um autor de ficção então ainda não consagrado – publicou oito romances e um livro de contos. Se o compromisso contratual desempenhou um papel considerável no estabelecimento desse ritmo frenético de produção, sua necessidade particular de expressão e um projeto de escrever uma série de dez romances que pretendia denominar *Os Sub-homens*<sup>25</sup>, além de uma facilidade inerente de escrever rápido<sup>26</sup> desenvolvida na escrita diária de crônicas (apesar da diferença apontada pelo próprio autor entre tal tarefa já desenvolvida nos anos 1960 e sua produção literária), também ajudaram a estabelecer tal prolixidade.

Como dito anteriormente, diferentemente do que ocorreu no círculo literário e crítico, suas obras obtiveram grande repercussão social, segundo críticos do período, exatamente por seus aspectos de imoralismo, sexualidade, seus temas polêmicos e, para

---

<sup>24</sup> 1957: Carlos Drummond de Andrade, Austregésilo de Athayde, Celso Kelly; 1958: Rachel de Queiroz, Antonio Olinto e Antonio Callado.

<sup>25</sup> "Górki tem um livro chamado *Os ex-homens*, que eu acho genial. Mais ou menos inspirado nele, eu faria 'Os sub-homens', porque todos os meus personagens são sub-homens. Não tenho nenhum personagem que posso considerar um homem. Seria uma decalogia." Cony em entrevista para a revista *Entrelivros*, junho de 2005. O mesmo projeto é mencionado por um repórter que o entrevistou em 1957.

<sup>26</sup> Excetuando-se o caso de *O Ventre*, normalmente o período de escrita de seus romances não ultrapassa um mês – isso não incluindo, obviamente, o processo de concepção mental, reflexão, maturação interior, etc.



uma sociedade conservadora, escandalosos. No entanto, esses elementos realmente existentes nas obras do autor não são gratuitos, pelo contrário, se ligam a uma complexa visão de mundo relacionada tanto com a percepção do ambiente social em degradação, quanto com a tensão particular existente entre a sua concepção cristã original (mesmo que negada) e o universo laico, assim como repercutem todo um conjunto de leituras filosóficas<sup>27</sup> e literárias de obras que tematizam a crise existencial do homem no mundo moderno influentes no ambiente cultural nacional das décadas de 1940 e 1950.

Os textos aos quais se faz referência neste ponto são, essencialmente, as obras filosóficas e literárias existencialistas, sejam as integralmente vinculadas a essa linhagem do pensamento moderno, sejam as apenas relacionadas indiretamente com a mesma, difundida em todo mundo após a 2ª Guerra Mundial, principalmente a partir do ambiente intelectual francês.

Apesar de ter eclodido como corrente filosófica no contexto histórico particular de uma Europa exaurida, física e moralmente, contexto responsável em grande medida pelo sucesso "popular" inesperado para um conjunto de reflexões visto, às vezes, como hermético e negativista, ultrapassando as fronteiras dos saberes acadêmicos, as origens do existencialismo ou das filosofias da existência<sup>28</sup> encontram-se no início do século XIX, mais precisamente na obra do dinamarquês Sören Kierkegaard (1813-1855). Esse movimento multiforme, unificado tão somente por uma "atitude filosófica", a saber, a ânsia por focar o pensamento na realidade concreta mais do que numa verdade teórica – apesar de possuir alguns traços relativamente consensuais como a afirmação base de que a existência precede a essência, o fato de não ser nem uma filosofia materialista e nem idealista, a intencionalidade, o vínculo explícito com a experiência concreta do indivíduo, o suposto irracionalismo, etc. – é marcado pela heterogeneidade de conceitos desenvolvidos por pensadores tão distintos como Albert Camus, Edmund Husserl, Gabriel Marcel, Leon Chestov, Karl Jaspers, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Paul Folquié, Merleau-Ponty, Miguel de Unamuno, Nicolai A. Berdiaeff, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, entre outros<sup>29</sup>. Por sinal, à obra deste último – seus textos filosóficos, literários e de

---

<sup>27</sup> Algumas lidas no seminário, outras no inconcluso curso de Filosofia que iniciou em 1946.

<sup>28</sup> Outro termo referente ao mesmo grupo utilizado para ressaltar a pluralidade de idéias presentes debaixo da denominação de uso mais corrente e seu caráter assistemático.

<sup>29</sup> Alguns dos nomes citados possuem apenas relações de afinidade – em alguns pontos de suas obras – com o universo de idéias considerado como típico do existencialismo, caso de Nietzsche, por exemplo, e outros,

intervenção polemista – é atribuída a responsabilidade pela difusão extraordinária, midiática, das principais idéias existencialistas, essencial para a formação da consciência crítica de mais de uma geração.

Mesmo muito combatido tanto por correntes de direita, representadas por católicos como Alceu Amoroso Lima (também chamado de Tristão de Athayde)<sup>30</sup>, preocupadas em denunciar o aparente niilismo da filosofia existencial e a corrupção que poderia provocar ao desvalidar os "valores universais", como pelas correntes de esquerda, principalmente marxistas, críticas ao individualismo "burguês" por elas identificado na defesa da liberdade efetuada pelos existencialistas, o existencialismo também deixou seus rastros na consciência da intelectualidade nacional descontente com os rumos da sociedade e com a perda do Ser na máquina capitalista alienante<sup>31</sup>. Independente do fato de haver poucos estudos aprofundados sobre a história do pensamento existencial no Brasil, sabe-se que a sua presença extrapolou os limites dos debates da intelligentsia brasileira ao, por via da visão estereotipada da "moda existencialista" vendida pelos relatos dos jornais franceses sobre jovens com cabelos desgrenhados, bebedeiras, boêmia dos cafés, liberdade sexual, etc., invadir o imaginário popular como sinônimo de revolução comportamental e desapego pelas regras sociais estabelecidas como mostra a famosa marchinha carnavalesca *Chiquita Bacana* (Braguinha e Alberto Ribeiro, 1949).<sup>32</sup>

Enfim, em meados da década de 50, momento da concepção de *O Ventre* e, conseqüentemente, da consolidação da visão de mundo que, com certeza, já se esboçava no jovem Cony durante suas leituras ocultas de obras proibidas pelo Índice no seminário, o

---

apesar de terem muito mais do que simples afinidades, por várias vezes se recusaram a ter sua obra filosófica filiada ao movimento, caso de Heidegger. No entanto, a história das idéias encarregou-se de reuni-los, mesmo que a contragosto, sob um mesmo teto conceitual.

<sup>30</sup> LIMA, Alceu Amoroso. *O existencialismo e outros mitos de nosso tempo*. Rio de Janeiro: Agir, 1956.

<sup>31</sup> Importante notar a resistência do pensamento católico e marxista ao existencialismo no Brasil para compreender algumas das particularidades do diálogo estabelecido por Cony com as idéias provenientes do contexto francês, como será visto no desenvolvimento desta pesquisa

<sup>32</sup> "...existencialista, com toda razão/só faz o que manda/o seu coração". Impossível no espaço deste trabalho desenvolver devidamente esse tema em toda sua amplitude, observando, inclusive, as ressonâncias de tal influxo nas artes, especialmente na literatura, nacional. Contudo, note-se que no estudo *A recepção ao existencialismo em "letras e artes" (1946-1949)*, a análise efetuada por João Rodrigues de Jesus dos artigos publicados no suplemento dominical do jornal carioca *A Manhã* demonstra como as idéias das filosofias da existência já ocupavam lugar de destaque na imprensa brasileira, provocando debates acalorados, no final da década de quarenta. Esse clima quente em torno das idéias existencialistas, movido por adesões frenéticas e repúdios contundentes, ainda persistia (inflamado pelos novos rumos políticos do pensamento sartriano no período) na década de 1960, como fica patente pelo alvoroço provocado pela visita de Sartre e Simone de

pensamento existencialista ainda provocava furor na Europa e no Brasil. Observar como o universo de idéias do existencialismo se projeta na gênese de *O Ventre*, sem descuidar das conseqüências de tal diálogo intertextual inicial na seqüência da carreira do escritor, é o principal objetivo desta dissertação.

## II – As versões<sup>33</sup>

Neste estudo serão utilizadas quatro versões do romance *O Ventre*. Até a presente data, a primeira obra de Cony possui doze edições por diferentes grupos editoriais. Sendo das obras da primeira fase de sua carreira a que ganhou um maior número de reedições, também foi a mais modificada ao longo de suas novas impressões.

Tal dado adquire maior relevância se observado em contraste com a prática criativa comum do autor. Carlos Heitor Cony não centra sua preocupação artística exatamente no esmero flaubertiano da construção lingüística, no burilar obsessivo do estrato textual em busca de aproximar-se ao máximo de uma suposta perfeição estética. Sua arte narrativa foca-se essencialmente na criação de cenas e, conseqüentemente, de enredos e personagens que dêem substância às mesmas, sem deter-se muito no aperfeiçoamento da fatura textual, algo que em outros autores – como o mestre do realismo francês Gustave Flaubert – é primordial, refletindo-se, por exemplo, na produção de dezenas de versões para um mesmo parágrafo. Em Cony, as cenas revelam determinado grupo de inquietações e idéias que regem a sua concepção artística. O próprio autor considera que seu principal trabalho ocorre antes da escritura propriamente dita ao determinar o que sente ou precisa expressar. Facilitada pela contumaz adoção do ponto de vista em primeira pessoa repercutindo na narração a suposta maneira de pensar e falar das personagens, sua dicção nitidamente coloquial, em parte tributária das liberdades conquistadas pelos modernistas, tende, às vezes, a uma linguagem brutal e direta bastante distante das convenções retóricas presentes em boa parte de nossa tradição literária.

---

Beauvoir ao Brasil (Vide a obra *A Passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960*, de Luís Antônio Contador Romano).

<sup>33</sup> Nesta dissertação se adotará o termo versão para referir-se tanto às edições impressas como ao datiloscrito de trabalho relativos ao romance. Desta forma, se busca facilitar o acompanhamento do texto.

Excetuando-se alguns momentos pontuais de suas obras nos quais predomina a reflexão metafísica ou, ainda menos recorrentes, quando não irônicos, oásis de aparente lirismo romântico ou saudosista, a construção de suas narrativas centra-se na descrição de ações e, por meio delas, delineiam-se as personagens com suas taras, conflitos e angústias, enfim, as oposições funcionais – tomando por empréstimo conceito da análise estrutural da narrativa – que movem o enredo e as cenas. Engana-se, contudo, quem imagina que a falta de floreios estilísticos ou de um explícito interesse pela elaboração do estrato textual da narração seja algo natural, fruto simples de um espontâneo fluir das palavras. Como todos os aspectos de uma obra de arte, há uma escolha consciente do estilo, uma construção intencional e uma reiteração do mesmo ao longo da trajetória de Cony relacionadas com todo um complexo de influências<sup>34</sup> literárias e ideológicas por detrás dessa aparente naturalidade da linguagem em seus romances.

A escolha de *O Ventre* como centro desta dissertação não foi aleatória nem motivada unicamente pela prioridade dada à obra pela ordem cronológica. *O Ventre* é essencial para o trabalho de apreciação das modificações ocorridas no estilo do escritor e para a análise desse em suas implicações com o intertexto existencialista. Isso se dá por ser uma obra que, devido às reedições revistas existentes, permite verificar tanto a presença na origem do projeto literário do autor de aspectos da denominada literatura existencialista<sup>35</sup>, como observar de que maneira os mesmos prosseguem em diferentes momentos de sua carreira, apesar dos novos núcleos de interesses inseridos em suas obras.

---

<sup>34</sup> Nesta dissertação, se buscará evitar utilizar o conceito de influência tal como visto pelos teóricos das correntes tradicionais de Literatura Comparada: "algo que existe na obra de um autor que não poderia ter existido se ele não tivesse lido a obra de um autor que o precedeu" (ALDRIDGE, A. O. Apud. NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada. História, Teoria e Crítica*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 130). Para contornar tal concepção se preferirá a noção de intertexto, afinal "*ésa es precisamente una de las ventajas de la noción de intertexto, su más notable excelencia sobre las de fuente o influencia, conceptos fundamentales de la crítica historicista. Aquí no hay ninguna necesidad de demostrar el contacto entre el autor y sus predecesores. Para que haya intertexto, basta con que el lector haga necesariamente la asociación entre dos o más textos.*" (RIFFATERRE, Michael. "Semiótica intertextual: el interpretante". In. NAVARRO, Desiderio (org.). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1997, p. 149). Contudo, despido dessa carga determinista e interpessoal (relação autor–autor), herança do pensamento positivista do século XIX, tal termo pode surgir durante o desenvolvimento das análises aqui efetuadas.

<sup>35</sup> Por literatura existencialista entenda-se um conjunto de textos literários, principalmente ficcionais e dramáticos, criados em consonância com o clima existencialista que imperou na Europa pós-2ª Guerra (apesar de algumas das obras assim classificadas terem sido produzidas durante ou até antes desse evento). Não se faz questão nesta dissertação de considerar o existencialismo uma corrente literária específica equivalente a, por exemplo, o Surrealismo, o Futurismo ou outros "ismos" que povoam as histórias literárias dedicadas ao século XX.

Dos livros de Cony, *O Ventre* foi o de parto mais longo e complicado. Antes de ser publicado, estima-se que sofreu onze campanhas de reescrita, totais ou parciais. Mesmo após o autor, utilizando o pseudônimo Luís Capeto<sup>36</sup>, ter inscrito a obra no Prêmio "Manuel Antônio de Almeida", edição de 1956, ela continuou a ser alterada. A versão publicada em 1958 não é idêntica à analisada pelos jurados do concurso citado. Inclusive, algumas alterações foram sugeridas pelo próprio editor e amigo Ênio Silveira da Civilização Brasileira. Apesar de todo esse trabalho de revisão e reescrita, *O Ventre* para Cony tornou-se uma entidade paradoxal, uma espécie de obsessão na qual convivem fascínio e repúdio.

Mesmo descontando a mitologia pessoal, a progressiva criação de uma auto-imagem, possível sempre de ser apregoadada em tais questões, seus demais textos, seja no plano literário ou em suas colaborações como jornalista e cronista, são de surgimento extremamente rápido e, raramente, no caso das obras literárias, as reedições são reelaboradas, tirante pequenos ajustes gramaticais. Por exemplo, *Pessach: a travessia*, de 1967, ao ser reeditado pela Companhia das Letras após passados mais de 20 anos de sua primeira aparição, trouxe pouquíssimas mudanças, apesar de uma delas ser essencial para enfatizar o caráter autobiográfico do protagonista Paulo Simões (a datação do dia em que a narrativa se inicia – antes inexistente – remete ao aniversário real de Cony) e *Pilatos*, romance considerado por Cony sua melhor obra, não foi modificado em nada por ocasião de sua reedição.

*O Ventre*, no entanto, pelas irregularidades normais de estilo de um experimento inicial, não é visto pelo autor como sua obra esteticamente mais bem sucedida. Ao mesmo tempo, o fato de continuar reeditando-a ao invés de simplesmente esquecê-la e, principalmente, sua preocupação constante em tentar melhorá-la (a simples reedição poderia ser fruto só de obrigações contratuais) por ocasião de algumas de suas novas publicações são índices de sua importância nuclear dentro da trajetória do autor, talvez por trazer, de modo visceral e, às vezes, confuso, as linhas centrais de toda sua obra posterior.

São dois os casos realmente destacados de reedição com modificações substanciais ocorridas em todo o corpo do romance *O Ventre*: a sexta edição revista, publicada pela

---

<sup>36</sup> Cony utilizou tal pseudônimo como "homenagem" ao rei Luís XVI. Luís Capeto foi o nome dado pelos revolucionários franceses ao rei antes de decapitá-lo para deixar claro que ele era apenas mais um cidadão, não um ser superior. Essa escolha, aparentemente sem importância, é um dos primeiros índices da desmistificação, da iconoclastia, que marcará toda a carreira de Cony.

Civilização Brasileira em 1987, e a oitava edição de 1998, primeira publicada pela Companhia das Letras, também declaradamente revista como exposto em nota inicial escrita pelo próprio autor, com direito à referência ao mesmo processo de revisão adotado por Machado de Assis ao preparar a terceira edição de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, só que "em maior número de linhas"<sup>37</sup>. Onze anos separam os dois empreendimentos, período em que muitas coisas aconteceram na carreira de Cony, inclusive a retomada da escrita de obras ficcionais em 1995, após mais de duas décadas de afastamento. Outros vinte nove anos se interpõem entre a primeira edição da obra e sua sexta edição, nos quais Cony desenvolveu e encerrou todo um ciclo romanesco ímpar dentro do panorama da literatura brasileira contemporânea. Resumidamente, conclui-se que a atmosfera tensa e a perturbação existencial de José Severo, personagem central e narrador de *O Ventre*, pairou com sua sombra, no mínimo, por quarenta anos no imaginário literário de Cony. Se bem avaliado, até por mais tempo, porque nada autoriza a afirmar que as alterações empreendidas na oitava edição serão realmente as derradeiras<sup>38</sup> e porque é possível ainda somar os anos de composição anteriores à primeira tiragem do romance.

Aparentemente esses anos e a atividade relacionada à escrita de *O Ventre* nos mesmos estavam inacessíveis a uma pesquisa, reduzidos à noção subjetiva e suscetível às indefinições trazidas pela distância temporal de uma lembrança apenas registrada parcialmente por intermédio de entrevistas. Contudo, o contato com o autor possibilitou a descoberta e reprodução para esta pesquisa de um datiloscrito datado de 1955, praticamente três anos antes da primeira edição do romance. Segundo informações obtidas, essas 261 folhas (dimensão 16,5 x 22,5 mm.), preenchidas na frente e no verso, registram a passagem para a escrita à máquina do conteúdo presente num original manuscrito em que a obra foi concebida, atualmente inacessível<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> CONY, Carlos Heitor. *O Ventre*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 5. Menção à nota inicial de Machado escrita para a terceira edição do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Nela declara: "Agora que tive de o rever para a terceira edição, emendei ainda alguma coisa e suprimi duas ou três dúzias de linhas".

<sup>38</sup> Um projeto acalentado pelo autor é reunir toda sua obra numa única casa editorial – atualmente o passe do autor está em mãos da Editora Objetiva. No entanto, a versão lançada por tal casa editorial no segundo semestre de 2008, como parte das comemorações aos 50 anos de sua primeira edição, não foi modificada por Cony.

<sup>39</sup> Cony revelou em entrevista para esta pesquisa realizada em 08-12-2004 que o manuscrito foi doado à família de José Lins do Rego por motivos particulares, no entanto, não sabe o atual paradeiro do mesmo. Em contato com o arquivo do autor paraibano, localizado no Espaço Cultural José Lins do Rego em João Pessoa, verificou-se que não se encontra nessa instituição.

O texto encontrado, como será visto na análise futura, é bastante distinto da obra publicada em 1958. O próprio título da obra é diferente, indício de que, apesar da aparência de um manuscrito pré-definitivo – texto passado a limpo, quase sem rasuras, segundo a hierarquização dos processos genéticos elaborada por Éric Marty<sup>40</sup> –, na verdade é apenas uma parte de um processo de criação em andamento, uma etapa intermediária rumo ao texto final; se é que se pode falar em texto final ao mencionar a edição de 1958, tendo em vista todas as modificações ocorridas nas posteriores. Parodiando a irônica anotação de Oswald de Andrade escrita num manuscrito seu e retomada em análise de Maria Augusta Fonseca<sup>41</sup>, talvez no caso do percurso de *O Ventre* só se pode chamar cada edição de "provisoriamente definitiva".

### III – A narrativa

O que é *O Ventre*? Pergunta absolutamente natural. Atualmente as obras de Carlos Heitor Cony, apesar do sucesso editorial – sucesso dentro dos parâmetros possíveis ao mercado editorial nacional, sempre restrito pelas limitações econômicas e culturais da população brasileira – tanto em sua primeira fase como após a retomada de sua carreira, continuam pouco conhecidas no meio acadêmico. Poucos trabalhos de fôlego dedicaram-se às suas obras literárias<sup>42</sup> e mesmo no jornalismo cultural da mídia brasileira críticas aos seus romances raramente ocupam lugar de destaque. Situação muito diferente não ocorreu para boa parte dos autores das décadas de 60, 70, 80 e 90 do século XX, excetuando-se poucos nomes que por alguma filiação política, estética ou por um incomum – às vezes merecido, outros não – êxito comercial, conseguindo produzir um *best seller* para os padrões nacionais, despertaram maior interesse crítico como Ivan Angelo, Raduan Nassar, Ignácio de Loyola Brandão, Fernando Gabeira, Rubem Fonseca, João Ubaldo Ribeiro, Caio Fernando Abreu, etc. Contudo, mesmo esses escritores alcançaram uma repercussão muito

---

<sup>40</sup> MARTY, Eric. "Qu'est-ce qu'un brouillon? Le cas Flaubert: Essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse". In.: CONTAT, Michel & FERRER, Daniel (orgs.). *Porquoi la critique génétique?*. Paris: CNRS Edition, 1998.

<sup>41</sup> FONSECA, Maria Augusta. "Vertentes e Processos da Criação Literária Arquivos Literários". In.: MIRANDA, Wander Mello & SOUZA, Eneida Maria de (orgs.). *Arquivos Literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 94.

<sup>42</sup> Alguns deles presentes na bibliografia específica sobre o autor ao final desta dissertação.

inferior a dos ícones do modernismo brasileiro aos quais várias páginas de dissertações, teses, revistas acadêmicas, além de jornais e publicações voltadas ao grande público, com informações e análises relevantes ou não, foram dedicadas.

Sem pretender discutir os motivos desse "esquecimento" da literatura contemporânea<sup>43</sup>, não se pode deixar de notar o papel desempenhado pela fragmentação, pela diversidade e pela profusão da produção literária da década de 1950 em diante nesta equação. Intimamente ligada ao avanço do mercado editorial no período, tal pluralidade, distinta da coesão estética e ideológica das diferentes fases do modernismo brasileiro, é – mais do que a famosa exigência discutível de distância temporal para a construção do conhecimento<sup>44</sup> - a real responsável por desorientar a crítica e o público. Enfim, quanto maior a dificuldade em estabelecer generalizações sobre a produção de uma época, mais espinhosa torna-se a tarefa de criar cânones ou mesmo de avaliar autores e obras tão distintos entre si.

Como dito anteriormente, mesmo no final dos anos 1950 e ao longo da década de 1960 (auge da produção ficcional de Carlos Heitor Cony) sua obra não se encaixava nas tendências e correntes tradicionais da narrativa brasileira. Cícero Sandroni, autor de um dos poucos livros inteiramente dedicados ao escritor de Lins de Vasconcelos, observa sobre o assunto: "Embora lançado por uma editora que à época era a mais dinâmica do Brasil, Cony ingressava no mundo literário brasileiro como um *rogue elephant*, sem padrinhos literários."<sup>45</sup>

Nos artigos em jornais que marcam a recepção de seus primeiros romances o emprego do rótulo neo-realismo não ajudou a definir a posição do autor dentro do sistema literário de então. O neo-realismo não chegou a ser uma escola literária no Brasil. Mesmo considerando a proximidade do romance de 30, regionalista e/ou social, com o posterior neo-realismo português, não é possível estabelecer um vínculo imediato entre os principais autores desses movimentos literários e a obra de Carlos Heitor Cony. Isso não implica a inexistência de aspectos em seus romances que remetam a alguns traços presentes na escrita

---

<sup>43</sup> Discussão que teria que se iniciar pelo próprio conceito de literatura contemporânea, extremamente abrangente. Afinal, é possível colocar uma obra do final da década de 50 do século passado na mesma prateleira conceitual que recebe obras publicadas em 2008?

<sup>44</sup> Não raro, o aforismo de Hegel "A coruja de Minerva começa seu voo com o cair do entardecer" é utilizado como alibi para um desinteresse em arriscar-se no pantanoso e multiforme momento presente.

<sup>45</sup> SANDRONI, Cícero. *Carlos Heitor Cony: quase Cony*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p.82.



de autores como Graciliano Ramos, Dyonélio Machado, Alves Redol, Fernando Namora, Carlos de Oliveira e Vergílio Ferreira, assim como ao neo-realismo literário (Alberto Moravia, Cesare Pavese, Elio Vittorini) e cinematográfico (Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Vittorio De Sica) italiano. O retrato impiedoso da decadência da pequena burguesia, um pendor narrativo voltado para a linearidade do enredo, relativizado pela perspectiva subjetiva do ponto de vista em primeira pessoa, a abordagem de temas considerados tabus para a mentalidade dominante, são traços presentes na produção dos artistas citados e na de Cony.

Contudo, há diferenças marcantes. O romance neo-realista busca observar o drama da luta de classes dentro do indivíduo, o embate ideológico se dá em sua interioridade complexa, assim, o mundo e suas questões sociais surgem a partir do subjetivo ("através da personagem que se manifesta o objetivo, isto é, subjetivamente"<sup>46</sup>). A presença do ideário social é o centro do projeto literário neo-realista, diferentemente do que ocorre na obra de Cony. Apesar de nela haver considerável crítica à hipocrisia da sociedade, no primeiro plano de seus romances outras questões relativas à angústia existencial do indivíduo possuem relevo primordial. Em Cony, a crítica social<sup>47</sup> surge relacionada com um conjunto de inquietações filosóficas sobre a existência humana, fundamental para compreender como o autor concebe o indivíduo, só e em suas degradadas relações, em seu universo ficcional, o que distingue seu projeto literário de uma literatura de crítica de costumes ou de denúncia social propriamente dita.

Outra filiação mencionada ao se falar da obra de Cony é aproximá-la da tradição do romance urbano. Por sinal, em 1966, o autor carioca participou de inquérito literário comandado por João Antônio, no qual um grupo de escritores entrevistados são agrupados sob a denominação romancistas urbanos. Se atualmente tal classificação chega a não ter sentido, não soava assim na década de 1960. O desenvolvimento dos grandes centros urbanos e a concentração da população em metrópoles industriais era uma novidade para um país até então eminentemente agrário. O surgimento de autores de ficção totalmente voltados para a vida cidadina, sem ligação alguma com o ambiente rural que marcou o

---

<sup>46</sup> ABDALA JÚNIOR, Benjamim. *A escrita neo-realista: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo, Ática, 1981, p. 49.

<sup>47</sup> As últimas obras da primeira fase, escritas num momento turbulento da realidade nacional, demonstram sensibilidade aguçada para tal aspecto, sem deixar de manter sua postura essencialmente individualista.

romance brasileiro das décadas anteriores, despertava interesse como um acontecimento cultural reflexo de profundas mudanças pelas quais o país atravessava.

Apesar de Cony demonstrar profundo respeito e interesse pelas obras de alguns nomes essenciais iniciadores dessa tradição, como Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis e Marques Rebelo, em romances como *O Ventre* o ambiente urbano e a crônica de costumes e das relações da pequena e média burguesia carioca são apenas o pano de fundo para a crise existencial de um indivíduo problemático. Função importante tendo em vista que esse meio social decadente, em alguns romances de Cony como *Tijolo de Segurança*, possui um caráter opressor para o protagonista e, em outros, combinado com a destruição do sujeito, se torna indiferente, um universo com o qual a personagem já não tem contato real. No entanto, não há o interesse de retratar fielmente a vida urbana nos romances do autor, tanto que o olhar de suas personagens – seres em crise e inadaptados ao mundo – costuma enfatizar as deformações do universo ao redor num registro naturalista, em algumas obras como *A verdade de cada dia* e *Matéria de Memória*, explorado de modo exarcebado, beirando uma caricatura picaresca dos aspectos mais desagradáveis da vida social e da condição humana em geral, vertente de sua escrita que terá seu apogeu no romance *Pilatos*, de 1974.

Por sinal, esse predomínio da perspectiva do sujeito sobre a realidade factível é um dos elementos usados para relacionar a obra de Cony com a literatura intimista tal como denominada por Alfredo Bosi. Que os romances do autor centram-se na individualidade é patente, no entanto, o tratamento dado a ela é distinto da reconhecida introspecção e análise psicológica existentes nos romances de autores como Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Otto Lara Resende e, principalmente, Clarice Lispector. Sem adiantar elementos que serão abordados futuramente ao se comentar a configuração da personagem indiferente do romance existencialista<sup>48</sup>, pode-se dizer que a crise do sujeito se revela nos romances de Cony menos pela interiorização, o mergulho na psique pela ação do olhar desbravador do autor onisciente intruso, ou pelo fluir do discurso direto da personagem (em casos mais radicais utilizando-se do fluxo de consciência) do que pela exteriorização dos dramas, frustrações e dúvidas dela em ações no presente ou no passado. Por sinal, o recurso ao

---

<sup>48</sup> No romance existencialista, o próprio conceito de interioridade é problemático, como se abordará durante a análise da obra em pauta.

passado, à rememoração dolorosa dos germens da crise do indivíduo no presente – às vezes núcleo da estrutura temporal das narrativas do autor – é um traço que pode realmente ser relacionado com a linha da ficção intimista abordada neste ponto, com a ressalva de que em sua utilização pragmática dentro dos enredos do autor estar distante de recursos extremos de outros escritores dessa linhagem como a memória involuntária de Marcel Proust<sup>49</sup>.

Em *O Ventre* há alguns elementos de cada um dos estilos acima apontados. Respondendo à pergunta inicial deste tópico, *O Ventre* é um romance que narra a trajetória de José Severo, indivíduo cético, niilista, a partir de seu ponto de vista. Na verdade, a intenção declarada é outra: "Não pretendo maçar com minha pessoa. Nem dela pretendo falar."<sup>50</sup> O objetivo é falar do seu "torturado irmão" e da relação tensa entre ambos. No entanto, a maior parte de sua fala centra-se no relato de suas próprias experiências restando ao irmão o papel de pólo oposto, o opositor, um ser calmo e iluminado, ao menos na aparência, que torna o destino tumultuado do maldito Severo, ovelha negra da família, mais cruel. Revisitando um dos mitos literários<sup>51</sup> centrais desde Caim e Abel e Esaú e Jacó (mitos citados logo no começo do romance de Cony), presente em obras importantes da nossa literatura como *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis e, mais recentemente, *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, a disparidade e a silenciosa disputa entre os irmãos são os elementos que movem a narrativa. Essa abrange um lapso de tempo considerável: principia em memórias da infância e termina com ambos irmãos adultos. Da predileção fatalista dos

---

<sup>49</sup> Ressalte-se o aspecto autobiográfico do projeto literário de Cony, relacionado com a visão da literatura como expressão. O próprio declara que seus protagonistas – excetuando-se o inominado do romance *Pilatos* – são todos versões dele mesmo e há recorrências de aspectos da vida real do autor inseridos em suas obras, inclusive nas não explicitamente biográficas como *Informação ao Crucificado* (1961), em que relata ficcionalmente sua apostasia, seu abandono da vida religiosa, e *Quase Memória* (1995), na qual reflete sobre a figura de seu pai.

<sup>50</sup> CONY, Carlos Heitor. *O Ventre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958, p. 1.

**Importante:** Para facilitar a leitura do texto, as citações de passagens do romance *O Ventre*, tendo em vista a existência de quatro versões diferentes e que todas serão utilizadas, serão indicadas da seguinte maneira, entre parênteses, imediatamente após o trecho citado:

V.1955: datiloscrito inédito de 1955 – Apesar do título do romance nesse documento do processo ser outro, será utilizada tal sigla para facilitar o acompanhamento do estudo comparativo (sem contar que no mesmo conjunto de folhas há uma sobreposta sobre as demais com o título atual).

V.1958: primeira edição da obra publicada pela Civilização Brasileira em 1958;

V.1987: sexta edição revista publicada pela mesma editora em 1987;

V.1998: oitava edição revista publicada pela Companhia das Letras em 1998.

Nesta dissertação, se optará por transcrever trechos da obra de acordo com as normas ortográficas neles adotadas, inclusive reproduzindo um ou outro erro presente nas versões impressas ou no datiloscrito.

<sup>51</sup> BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: Editora UnB - José Olympio Editora, 1997.

pais pelo irmão e a conseqüente maldição jogada sobre o filho preterido, fato marcante na vida da família residente em Lins de Vasconcelos (subúrbio do Rio de Janeiro em que Cony viveu parte da infância), ao embate final num apartamento no centro da cidade maravilhosa, no qual as supostas torturas do irmão são expostas, o elemento que sintetiza o conflito entre ambos é uma mulher: Helena.

José Severo, autodefinido como "materialista"<sup>52</sup>, assumindo a imagem criada pelos pais ou dando motivos para a mesma ser reforçada, é na infância um garoto feio, endiabrado, comilão, malcriado, carnal, arredio à religião, etc. Seu irmão é o extremo oposto: bonito, estudioso, educado, inteligente, religioso, um asceta, um pouco alheio ao mundo e com tendência a sofrer de asma. Mais esperto para assuntos mundanos, José Severo é o primeiro a conhecer e a usufruir – utilizando um vocabulário cru e, por vezes, obscuro presente no romance – da menina Helena, "a mulher pública de toda a infância adjacente" (V.1958, p. 4.), sem chegar a desvirginá-la, num porão da casa. No entanto, Helena, personagem ambígua e de natureza forte, de olhar oblíquo, "senhora de todas as iniciativas" (V.1958, p. 5), se interessa pelo irmão puro e angelical, iniciando uma relação séria, abençoada pela família de ambos, ao contrário dos antigos e extintos encontros ocultos com Severo.

Nesse ponto da narrativa os caminhos se bifurcam para só anos mais tarde se cruzarem novamente. Enquanto o irmão "puro"<sup>53</sup> se torna orgulho da família com seus ótimos desempenhos nos estudos e, já adulto, se consagra ao ser reconhecido como um cientista de renome internacional, além de formar uma família burguesa perfeita ao se casar com sua namorada de infância, José Severo é encaminhado pelos pais ao internato para ver se lá conseguem consertá-lo. Em sua reclusão só arruma novas encrencas como o envolvimento em aventuras sexuais com uma senhora casada, vizinha do colégio, o que motiva a sua expulsão da instituição de ensino. A partir daí, Severo inicia suas viagens pelo Brasil como motorista de ônibus e caminhoneiro, sem objetivos na vida, enfim, fracassado.

Há um ponto do enredo que fornece a explicação de uma imagem obsessiva do romance: os ventres equivocados. Imagem símbolo da contingência da existência humana –

---

<sup>52</sup> "Meu materialismo é integral", "Só existem as coisas que possam ser atingidas pelo meu cuspo" (V.1958, p. 1-2.)

<sup>53</sup> As aspas devem-se ao fato de haver recorrente ironia do narrador-protagonista sobre as bases frágeis dessa pureza, baseada, entre outros fatores, numa desconfiança sobre tendências homossexuais reprimidas no irmão.

particularmente a do narrador-personagem – como fruto de um erro e, por isso, predestinada a ser só isso, torna-se concreta a partir da revelação, ocorrida numa derradeira confissão da mãe do protagonista ao seu pai momentos antes dela falecer, de que Severo é um filho ilegítimo<sup>54</sup>, resultado da traição da honestíssima dona de casa com o médico da família. Tal revelação ocasiona a subsequente loucura e morte do pai.

A imagem se repetirá. Os caminhos voltam a convergir quando os irmãos, agora "dois homens feitos como vulgarmente se diz, embora isso não faça sentido" (V.1958, p. 99.), se reencontram num hotel em Belo Horizonte. Nesse local, o itinerante caminhoneiro José Severo é localizado pelo irmão de sucesso e resgatado de sua disponibilidade andante para voltar a uma vida estável, junto à família, na ainda capital federal. Mas o rancor e a disputa entre os irmãos, assim como o amor, desejo ou obsessão de Severo por Helena, permaneciam. Resumindo o enredo, o irmão resolve viajar para estudar no exterior e deixa sua esposa aos cuidados justamente de José Severo. Helena acaba engravidando. Ao contrário do que se poderia pensar, não do seu "tutor", mas de outro homem qualquer. Independente da ausência de culpa – apesar da presença da vontade – é Severo que leva Helena para um local afastado no interior chamado Desengano para evitar comentários na sociedade. Nesse local se desenrola a gravidez e um breve idílio pastoril entre ambos. Para a família de Helena e, posteriormente, para o marido dela é natural creditar o filho inesperado ao maldito José Severo.

O irmão retorna e acontece um longo diálogo no qual se coloca às claras o passado da família (a traição da mãe, a bastardia) e se desmascara o aparente equilíbrio apolíneo da personalidade do irmão, no fundo um ser que não consegue assumir suas inquietações e se esconde atrás das convenções. Após tal conversa, no outro dia, Severo descobre o corpo do irmão sem vida em sua banheira. Num sumário narrativo final, o narrador informa que Helena – após falecer durante uma aventura com um inglês na floresta amazônica – deixou-lhe o "equivoco", o "resto", ou seja, o filho bastardo para ele criar. Na cena final encontra-se José com o menino numa união de destinos semelhantes, ambos frutos de ventres equivocados.

---

<sup>54</sup> Não é dito explicitamente seu nome, mas José Severo e o pai não titubeiam em identificar o bastardo como sendo o protagonista da história.

Este longo resumo de uma obra pouco conhecida, apesar da omissão de vários episódios importantes para a compreensão do negro universo retratado pelo olhar derrisório do narrador-personagem, é útil para introduzir o romance e possibilitar uma liberdade maior para a análise futura de seus pormenores, de sua relação com o existencialismo literário e das mudanças efetuadas ao longo das diferentes campanhas de reescrita pelas quais passou.

#### **IV – A recepção**

Neste tópico serão abordados alguns aspectos da recepção crítica de *O Ventre* que permitam introduzir questões relacionadas com as análises desenvolvidas nesta dissertação sobre a prática de escrita de Cony e sua relação com o intertexto existencial.

A trajetória de recepção de *O Ventre* inicia-se de uma maneira inusual se levado em conta o modelo do sistema literário corrente em nossos dias. Excetuando-se a produção, divulgação e recepção de obras nas novas mídias, especialmente a partir do advento da internet, que possibilita o conhecimento, o debate e até algumas apreciações críticas de autores iniciantes antes de qualquer publicação impressa, normalmente uma obra só passa a existir para o mundo após uma primeira edição. O fenômeno dos prêmios literários se esgarçou consideravelmente nas últimas décadas e a comunidade de escritores, o círculo literário de trocas e diálogos que tornava possível a autores terem seus textos divulgados e conhecidos mesmo sem se encontrarem em livro algum, também se inviabilizou devido ao enorme afluxo de novos escritores e ao próprio enfraquecimento da posição da literatura como um campo intelectual e cultural autônomo e influente na sociedade. Como dito anteriormente, Cony era um debutante no mundo das artes ao ousar escrever um romance e não possuía contatos com os círculos literários do período. Foi pelo instituto do concurso literário, na época respeitado por intelectuais e formadores de opinião e apoiado por órgãos governamentais, que a obra de Cony surgiu aos olhos do público, ao menos a notícia de sua existência e de sua característica essencial de ser ofensiva à moral vigente no final da década de 50.

Promovido pela Prefeitura do Rio de Janeiro, o Prêmio "Manuel Antônio de Almeida" – coincidentemente batizado com o nome de uma das principais referências

literárias de Cony –, edição de 1956, teve seu resultado publicado no Diário Oficial de 21-09-1956. A comissão julgadora composta por Austrégesilo de Athayde, Celso Kelly e Manuel Bandeira considerava o romance de Luís Capeto, pseudônimo de Cony, uma das três melhores obras inscritas na categoria romance, no entanto, não o premiava por ser muito forte<sup>55</sup>.

A importância desse episódio para a trajetória da obra não se deve à questão menor da justiça ou injustiça do resultado, mas ao fato de marcar, antes da publicação do romance, uma imagem do mesmo mantida ao longo de anos. A argumentação sobre o "realismo" da obra, inclusive no uso de palavras pouco adequadas para a linguagem literária daquele momento, como motivo para evitar a sua premiação ajudará a despertar o interesse sobre o autor na imprensa e a motivá-lo a escrever seus dois romances posteriores. Por exemplo, seu segundo romance, *A Verdade de Cada Dia* – obra de estilo virulento, exacerbando num enredo picaresco o naturalismo das descrições sexuais, o retrato de relações fora dos padrões morais e a ironia contra o discurso religioso já presentes em *O Ventre* –, foi escrito no prazo exíguo de nove dias apenas para ser inscrito na edição de 1957 do mesmo prêmio como ato de desafio. Esse *début* no mundo das letras marcado por semelhante expurgo, somado ao conteúdo das obras e ao tom das declarações do próprio autor em entrevistas por ocasião do lançamento do romance e até anteriores<sup>56</sup>, ajudou a alguns críticos colocarem sua obra sob o rótulo de literatura satanista ou maldita.

Interessante notar que a expectativa criada em torno de seu nome e da obra tanto existia antes da publicação do romance, que justificou o já mencionado inusual contrato firmado com uma das maiores empresas editoriais da época prevendo lançamentos anuais de obras de Cony durante dez anos. A premiação dos romances posteriores aumentou esse interesse, entre outros motivos, porque foram laureados sem ceder ao padrão de obra

---

<sup>55</sup> "O segundo, 'O Ventre', revela um escritor cujos merecimentos poderão assegurar-lhe lugar honroso nas letras nacionais. Se a Comissão tivesse de levar em conta apenas o valor literário da obra julgada, teria escolhido esse romance para compartilhar com o anterior o prêmio 'Manuel Antônio de Almeida', instituído pela Prefeitura do Distrito Federal. Infelizmente, porém, outras considerações relacionadas com o realismo, não apenas do enredo, como das palavras empregadas, impediram-na de atribuir a 'O Ventre', em nome da Secretaria da Educação e Cultura a láurea consagradora." – Trecho do parecer publicado na edição citada do Diário Oficial.

<sup>56</sup> Em entrevista de 1957, Cony, por exemplo, além de declarar que preferia que o prêmio Nobel fosse concedido a Sartre (o consagrado no ano tinha sido Albert Camus) e que a genialidade de Machado podia ser, paradoxalmente, uma influência prejudicial aos novos autores, afirma que "o autor brasileiro luta contra dois fatores adversos: a mediocridade dos outros e a própria." CONY, Carlos Heitor. "O autor brasileiro luta contra dois fatores adversos: a mediocridade dos outros e a própria". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, s. d.

comportada preferido em concurso oficiais, pelo contrário, nesses se intensificam o niilismo, o pessimismo e as denúncias sobre a hipocrisia dos valores burgueses da sociedade carioca do período.

São esses os aspectos destacados por ocasião do lançamento de *O Ventre* por volta de maio de 1958. O pessimismo, a ausência de ilusões, o desencanto presente na obra desconcertou os críticos que viam nessa postura um retrato parcial, detrator e tendencioso da condição humana. José Carlos Barbosa Moreira, crítico da *Tribuna dos Livros*, considerou que "a visão de mundo que 'O Ventre' nos oferece é lamentavelmente mutilada"<sup>57</sup>. A opção por retratar um universo repleto de personagens que refletem apenas os "aspectos sórdidos da existência", para o crítico em pauta, é incorrer num pecado tanto moral como estético, o segundo, por prejudicar a verossimilhança artística da obra. Sua crítica, apesar de permeada por um excessivo humanismo cristão<sup>58</sup>, possui observações pertinentes sobre problemas relativos à caracterização das personagens secundárias e ao estilo titubeante do autor estreante.

Uma das críticas mais completas escritas no momento em que ocorre o primeiro contato da obra com o público foi elaborada por Assis Brasil, escritor e crítico literário piauiense, no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* de 08-05-1958. Segundo anotação presente no recorte da matéria disponibilizada para pesquisa no acervo de Cony, foi a primeira crítica recebida pela obra.

Nunca deixa de ser curioso como algumas observações são comuns a críticos de épocas distintas. A relação entre *O Ventre* e a obra machadiana, por exemplo, explorada detalhadamente por Raquel Illesca Bueno<sup>59</sup>, é pressentida por Assis Brasil ao falar do "personagem machadiano olhando de viés a vida, irônico e pessimista, não levando nada a sério, mas um torturado interior"<sup>60</sup>. Essa relação, indiretamente, possui pertinência para a análise do existencialismo na obra de Cony. Como ressalta o próprio autor em entrevista<sup>61</sup> e

---

<sup>57</sup> MOREIRA, José Carlos Barbosa. "O Ventre. O mundo mutilado de um romance de estréia". In.: *Tribuna dos Livros*, Rio de Janeiro, 15-06-1958.

<sup>58</sup> Aparentemente em voga na época como revela a proeminência no cenário intelectual brasileiro de figuras como os integralistas Plínio Salgado e Hélder Câmara, o político Carlos Lacerda e, principalmente, Tristão de Athayde, pseudônimo de Alceu Amoroso Lima.

<sup>59</sup> BUENO, Raquel Illescas. "História de subúrbios. Uma análise comparativa entre *Dom Casmurro* e *O Ventre*" In.: *Cadernos de Literatura Brasileira* n.º 12. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.

<sup>60</sup> BRASIL, Assis. "O Ventre". In.: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08-05-1958.

<sup>61</sup> PAIVA, Marcelo Rubens. "O Ventre narra trajetória de jovem rejeitado". In.: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 11-04-1998.



como diz José Fernandes em seu estudo sobre a ficção existencialista no Brasil<sup>62</sup>, Machado de Assis – respeitando as devidas diferenças – pode ser visto como um autor pré-existencialista ou um existencialista *avant la lettre*.

Em artigo posterior, publicado no *Jornal do Brasil* em 07-01-1961, ao comentar o percurso de Cony desde seu primeiro romance até *Tijolo de Segurança*, Assis Brasil já percebe que a filosofia dos três romances do autor, mais do que remeter à ironia machadiana, ao retratar um universo de seres sem perspectiva de vida além da morte, soltos no vácuo, pois "não só Deus (a fé) como um sentido de revolta positiva (talvez de cunho social) estão ausentes de suas cogitações", aproxima-se a um "sentimento, sem dúvida, de cunho existencialista"<sup>63</sup>. Mesmo assim, observa, sem a esperança sartriana.

No entanto, o primeiro crítico a destacar de modo explícito esse diálogo foi Brito Broca em sua coluna no *Correio da Manhã* de 17-05-1958. Ao apontar que "o pessimismo de Machado é intelectualizado e polido; envenena, sorrindo e cortejando", Broca o distingue da revolta brusca e instintiva de Cony, "influência de Sartre e principalmente de 'La Nausée'". Vê no cínico José Severo, que ostenta seu ceticismo e desprezo pelo homem para ocultar o seu desespero e sua solidão, um típico personagem de romances existencialistas, declarando que Cony "será um dos poucos romancistas brasileiros a se colocarem mais ou menos na linha do existencialismo."<sup>64</sup>

Brito Broca, como outros críticos da época, aponta "defeitos de fatura", problemas na composição do romance. Pode-se dizer que Assis Brasil, nesse aspecto, chegou a prever as campanhas de reescritas pelas quais passaria a obra ao comentar: "O desenrolar narrativo é direto, objetivo e econômico, mas o enredo é desequilibrado, forçado por vezes. Não será difícil para Carlos Heitor Cony ajotá-lo a dar-lhe (sic.) uma coerência interior (falha maior do livro), uma vez que uma primeira edição ainda está sujeita a revisões, cortes, etc."<sup>65</sup> Realmente é o que veio a se suceder, tanto que Ênio Silveira, editor da *Civilização*

---

<sup>62</sup> FERNANDES, José. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia: EdUFG, 1986.

<sup>63</sup> BRASIL, Assis. "Ficção – Últimos livros (3)". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07-01-1961.

<sup>64</sup> BROCA, Brito. "O Ventre". In.: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 17-05-1958. Obs.: Antonio Olinto, indiretamente, também percebe tal relação ao considerar *O Ventre* "na esteira do romance que poderíamos chamar de satanista, e com toques à Henry Miller" (OLINTO, Antonio. s. t. In.: *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, s.d.). Sabe-se que esse romancista norte-americano, exilado em Paris, escandaloso na vida e na arte, foi considerado por alguns como "o verdadeiro gênio do existencialismo" como informa Carpeaux em *História da Literatura Ocidental* (CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1966. v. 7, p. 3490).

<sup>65</sup> BRASIL, Assis. "O Ventre". In.: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08-05-1958.

Brasileira que bancou a publicação do romance mesmo contra um parecer sugerindo a reescrita de grande parte do texto, anuncia a terceira edição de 1967 como sendo uma edição revista, apesar das alterações nela serem de pouca monta.

No fundo, as críticas iniciais não são elogiosas. Critica-se a "permanente intenção de chocar"<sup>66</sup> que os críticos enxergaram na escrita rude e, por vezes, obscena do novo autor e os defeitos de composição da obra encontrados em diversos planos: construção do enredo (para Assis Brasil em alguns pontos sem sentido, até inverossímil), presença de lugares-comuns, excesso de discurso do narrador-personagem (pontos em que expõe suas reflexões de modo direto, independente da ação relatada), a debilidade da construção das personagens secundárias, etc. Critica-se, inclusive, o perigo da ironia transformar-se em blague ou humor mórbido, perdendo sua contundência. Contudo, o flerte com o humor negro, pouco se verifica em *O Ventre*, apresentando-se bem mais no romance *A Verdade de Cada Dia*, obra mais satírica até devido ao gênero com o qual dialoga explicitamente, o romance picaresco.

Retirando os excessos sempre existentes em análises sobre autores iniciantes, nas quais se costuma apontar defeitos que em críticas a autores consagrados não são percebidos ou até são identificados como qualidades, realmente *O Ventre* sofre de desníveis no uso da linguagem, na estruturação de suas partes e na configuração das personagens que as onze campanhas de reescrita da obra anteriores à publicação não foram capazes de sanar de todo, exigindo novas alterações em edições futuras. No entanto, no processo de criação de seu primeiro romance, Cony elaborou sua dicção seca, sarcástica, coloquial, repleta de elementos fora dos padrões literários tradicionais, que manterá em suas demais obras caracterizando sua singularidade dentro da ficção nacional.

Apesar de certas críticas negativas, todas, contudo, destacando o talento e a ousadia do autor, *O Ventre* teve rapidamente sua primeira edição esgotada e constou na lista dos mais vendidos do ano de 1958. Isso ocorreu em parte devido ao mencionado sensacionalismo de seus temas (adultério, sexo, traição, bastardia, homossexualismo), a

---

<sup>66</sup> BRASIL, Assis. Op. cit. Obs.: Essa intenção de chocar foi reforçada pela publicidade da editora que apostou em *slogans* como: "Um romance que chocará a muitos, mas que impressionará a todos" e "Um libelo contra a mulher!". Por sinal, a intenção de chocar não é alheia ao existencialismo. Sartre fez questão de nomear uma peça teatral sua denunciando o racismo nos Estados Unidos com o singelo nome de *La putain respectueuse* (1946), sem contar o gosto por abordar assuntos tabus na sociedade como aborto, suicídio, homossexualismo, etc.

chamada "intenção de chocar", em parte pelo esforço de divulgação da editora que aproveitou o *frisson* em torno da obra e do autor desde a polêmica gerada pela perda do concurso em 1956 para impulsionar as vendas do romance.

Com a publicação dos demais romances da primeira fase da obra de Cony (1958-1974), a apreciação crítica do projeto estético e ideológico do autor esmerou-se. Como dito anteriormente, Carlos Heitor Cony é um autor que expõe a evolução de sua escrita publicamente, sendo normal a crítica perceber as alterações no modo de estruturar seus romances (como a estruturação dialética em *Matéria de Memória*, a composição contrapontística de *Balé Branco* ou a opção por escrever um libelo antiliterário e alegórico como *Pilatos*) e suas mudanças de interesse temático. Para Otto Maria Carpeaux, Cony é um escritor que "não se repete"<sup>67</sup> e modifica-se de obra em obra. No entanto, apesar das variações na construção do ponto de vista, do enredo e da progressiva maturidade no manuseio da escrita – para alguns madura em *Tijolo de Segurança* (1960), para outros, entre eles Carpeaux, em *Antes, o verão* (1964) – alguns traços gerais são constantes em toda sua produção ficcional<sup>68</sup>. Seria exaustivo e repetitivo mencionar o que dizem cada um dos diversos textos sobre suas obras publicados em jornais, revistas ou nas chamadas "orelhas" e prefácios presentes em suas obras escritos por personalidades como Alceu Amoroso Lima, Antonio Callado, Antônio Houaiss, Antonio Olinto, Fausto Cunha, Mário da Silva Brito, Nelson Werneck Sodré, Paulo Francis, Paulo Ronái, Rodolfo Konder, Wilson Martins, etc. Por isso, para caracterizar esse longo período de recepção, a observação arguta e a substancial análise de toda a obra de Cony até *Pessach: a travessia* elaborada por Malcolm Silverman em "O mundo ficcional de Carlos Heitor Cony" pode servir como direcionamento.

Esse crítico literário e brasilianista escreveu alentados volumes sobre escritores brasileiros do século XX na obra *Moderna Ficção Brasileira*. Sem contradizer a opinião de Carpeaux, afinal igualmente nota as variações estilísticas ao longo da trajetória do autor, para Malcolm a produção de Cony é marcada pela homogeneidade, pelo foco na "corrupta e

---

<sup>67</sup> CARPEAUX, Otto Maria. "Prefácio". In.: CONY, Carlos Heitor. *Antes, o verão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p. 7.

<sup>68</sup> Não só na ficcional. Há grande diálogo entre algumas crônicas do autor e suas obras narrativas. Contudo, para respeitar os limites desta pesquisa, tal relação não poderá ser explorada.

corruptora burguesia carioca"<sup>69</sup> e na degradação do indivíduo dentro dela, a falta de sentido e de valores de sua vida levando-o a atos gratuitos e inúteis para escapar do tédio<sup>70</sup>. Crise narrada em enredos raramente lineares. O uso do *flash-back* e outros jogos com a temporalidade é um procedimento estrutural recorrente desde *O Ventre* até *A Tarde da sua Ausência*, de 2003, obra na qual a reiteração sistemática da memória é elemento estrutural fundamental<sup>71</sup>.

Outro elemento preponderante para essa impressão de homogeneidade é o fato de todos romances serem marcados pelo discurso direto ou indireto dos protagonistas, seja a obra escrita em primeira pessoa, a maioria, ou não. Como aponta Bernardo Gersen, a linguagem pela qual se expressa a subjetividade deformada das personagens é pautada por um "estilo enxuto e tenso, de curtas frases incisivas"<sup>72</sup>, enfim, "uma prosa simples e desenfeitada"<sup>73</sup>. Não há espaço para uma pretensa objetividade ou para uma distância meramente descritiva de um narrador totalmente onisciente, impessoal, nas obras de Cony. Não por acaso, repercutindo a própria configuração dos protagonistas de seus romances, a linguagem das obras é normalmente pautada por uma agressiva ironia, por vezes beirando o sarcasmo, o cômico, motivando a contradição entre o conteúdo temático de dramas humanos sérios e um humor negro desumanizador<sup>74</sup>.

Por sinal, a desumanização é um dos elementos centrais de sua obra refletindo-se na escolha de personagens nitidamente deslocadas no mundo<sup>75</sup> (posição ideal para poder criticá-lo) e no rebaixamento de todas relações humanas à esfera carnal – daí a proliferação

---

<sup>69</sup> SILVERMAN, Malcolm. "O mundo ficcional de Carlos Heitor Cony". In.: SILVERMAN, Malcolm (org.). *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1978, vol. 1, p. 53.

<sup>70</sup> "As narrativas refletem o caráter endêmico da monotonia que envolve a vida da maioria das figuras, que matam o tédio em aventuras homo ou heterossexuais." SILVERMAN, Malcolm. Op. cit., p.53.

<sup>71</sup> Mesmo o recente romance *O Adiantado da Hora*, obra de 2006, utiliza-se de constante retorno, às vezes verdadeiras repetições, do mesmo fato, por perspectivas distintas ou somados a pequenos novos detalhes.

<sup>72</sup> GERSEN, Bernardo. "Fundo e Forma". In.: *Diário de Notícias* 24-IV-1960.

<sup>73</sup> SILVERMAN, Malcolm. Op. cit., p. 66.

<sup>74</sup> Por sinal, Silverman tenta estabelecer uma divisão entre os romances do autor ditos melodramáticos, sérios (*O Ventre*, *Tijolo de Segurança*, *Antes, o verão*) e romances mais leves, bem humorados, picarescos (*A Verdade de Cada Dia*, *Matéria de Memória*, *Pilatos*). Divisão difícil, pois o limite entre ambas linhas é muito tênue. Por exemplo, tirante o final aparentemente esperançoso, *Matéria de Memória* está longe de ser um romance leve e há pontos com certo humor negro em *O Ventre* também, até provocando críticas a respeito na imprensa. Na obra de Cony, a frase de Charlie Chaplin (do qual fez um estudo em 1959, por sinal) é pertinente: "A vida é uma tragédia quando vista de perto, mas uma comédia quando vista de longe."

<sup>75</sup> José Augusto Carvalho demonstra analisando as figuras presentes no universo ficcional de Cony que seu *milieu* é o submundo. CARVALHO, José Augusto. "O submundo de Cony". In.: *Revista Civilização Brasileira*. Ano 1. N.º 9 e 10. Set./Nov. 1966, p. 137-146.

do erótico, do pornográfico e até do escatológico (*Pilatos*) em seus romances – e aos interesses materiais por meio da ironia desmistificadora dos discursos religiosos, políticos, morais e de instituições como família, Igreja e Estado. Diferenciando-se do intimismo, a preocupação não é descrever com minúcias as filigranas da vida interior de um indivíduo, mas mostrar a visão de mundo dessas consciências estraçalhadas num universo em crise; consciências isoladas, incomunicáveis, nas quais "prevalece o sentido de inutilidade de tudo e de todos, o derrotismo, um hedonismo imediatista primário, um conformismo e *menfichisme*."<sup>76</sup> O que move as criaturas de Cony é a busca por prazeres materiais ou carnis (por vezes disfarçados em idealizações) para suprir o vazio sem nome de suas vidas. Inevitavelmente se frustam. Em alguns romances como *Tijolo de Segurança*, a crise do protagonista beira o patológico, a loucura, no entanto, a preferência do autor é flagrar esse drama em seres aparentemente estáveis socialmente ou que teriam tudo para estar assim, semeando o sentimento do absurdo da existência no seio do cotidiano de famílias burguesas em processo de deterioração.

Outro aspecto presente nas críticas dos anos 1960 e 1970 é a reavaliação dos romances do autor à luz do seu considerado surpreendente engajamento político. Surpreendente porque Cony, até meados de 1964, era visto como exemplo do individualista burguês com crises existenciais alienadas da realidade concreta da luta de classes, para utilizar chavões de um discurso ideológico altamente difundido naqueles anos agitados por encarniçadas disputas políticas. Carlos Heitor Cony adotou uma postura absolutamente radical de oposição ao governo militar imediatamente após o golpe, publicando crônicas ferozes no jornal *Correio da Manhã* contra as arbitrariedades da "revolução de caranguejos", tal como chega a corajosamente denominar a triste aventura em que o Brasil acordou na primeira manhã de abril de 1964.

Ao apresentar a segunda edição de *Matéria de Memória*, em 1967 (a primeira edição é de 1962), Antonio Callado enxerga no romance um prelúdio para o engajamento de Cony. Influenciado pelos novos rumos políticos das crônicas e, parcialmente, da ficção do autor carioca (a questão do engajamento do escritor é essencial em *Pessach: a travessia*, escrito em 1967), Callado interpretou a destruição da vida de Tino, personagem central da obra de 1962, e de todas suas amarras profissionais, artísticas e afetivas – enredo

---

<sup>76</sup> HOUAISS, Antonio. "Do Ventre à Verdade de Cada Dia". *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, março de 1960.

anteriormente visto pela crítica como mais um drama existencial de uma personagem solitária, cética e desorientada – como uma preparação para a travessia que Paulo Simões, protagonista de *Pessach*, efetuou. Um exorcismo dos males do individualismo burguês rumo a uma visão da sua existência em relação com a coletividade, ao engajamento "na luta revolucionária de seu tempo"<sup>77</sup>. Alvos discutíveis de afirmar que o próprio protagonista de *Pessach* chegou a alcançar, pois seu engajamento na guerrilha é particularmente casual, até um pouco a contragosto, sem abdicar da individualidade e sem uma adesão plena à causa socialista.

Portanto, a relação entre as questões existenciais fundamentais dentro do romance do autor carioca e suas posturas políticas diante da conjuntura dramática da vida nacional no final dos anos 60 e início dos 70 é complexa, como será abordado nesta dissertação futuramente ao se tratar desse período de sua carreira. Não por acaso motivou enganos de perspectiva tanto dos intelectuais de esquerda, quanto dos conservadores de direita. Estes últimos, cabe notar, não se limitando a uma leitura errônea dos romances: prisões e ameaças foram freqüentes na vida de Cony durante esses anos<sup>78</sup>.

A interrupção brusca da carreira de ficcionista após a publicação de *Pilatos e*, segundo a versão de Cony, certo expurgo político motivado pela patrulha ideológica de setores da esquerda intelectual brasileira redundaram no desaparecimento do autor para o universo literário. Apenas após a retomada da carreira com *Quase Memória*, em 1995, novas críticas sobre Cony surgiram, quase todas pontuadas pela questão da memória e pela teorização sobre a frágil fronteira entre ficção e relato pessoal, tão ao gosto das análises pós-modernas, como demonstra Linda Hutcheon em *Poéticas do Pós-modernismo*. É à sombra de tal concepção do autor como memorialista e do imenso sucesso editorial desse romance que o relançamento em 1998 da nova edição de *O Ventre* provocou certo desconforto na crítica e uma necessidade de reavaliação da produção da primeira fase do autor. Afinal, nada mais distante da imagem exemplar de ser humano, apesar de

---

<sup>77</sup> CALLADO, Antonio. "Tino em Viagem". In.: *Matéria de Memória*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, 2.<sup>a</sup> edição (orelha).

<sup>78</sup> Coerções sérias, incluindo demissões e até tentativas de seqüestro de suas filhas, reconhecidas pela Comissão de Anistia em 2004 ao conceder indenização por danos financeiros e morais sofridos durante a Ditadura. Indenização que motivou debates consideráveis na mídia nacional.

simplória<sup>79</sup>, de Ernesto Cony, personagem central de *Quase Memória*, homem cheio de fé na vida, movido pela vontade de "fazer grandes coisas", do que o ambiente familiar decrépito de *O Ventre*.

Além da tentativa de unir os pontos de uma longa trajetória plena de variações (sobre o mesmo tema?) e da constatação – através de novos métodos analíticos – das características já anteriormente apontadas, vê-se, talvez devido às próprias declarações do autor destacando tal assunto, uma percepção maior da importância do existencialismo em sua obra.

Marcelo Pen, por exemplo, aponta a importância da náusea sartriana em *Tijolo de Segurança* e classifica a obra de Cony como um tipo de "neo-realismo de corte existencialista"<sup>80</sup>. Antonio Hohfeldt destaca a relação entre a "busca de identidade e o sentimento de vazio do eu narrador"<sup>81</sup> e a sensação de náusea presente no existencialismo sartriano dizendo que, juntamente com débitos para com Manuel Antônio de Almeida e Machado de Assis, Cony é caudatário "de um sentimento de náusea advindo da 'influência'<sup>82</sup> existencialista dos anos 50 que se espalhou entre nós"<sup>83</sup>. No mesmo local onde se localiza o ensaio de Hohfeldt, a obra referência sobre Carlos Heitor Cony que é o *Cadernos de Literatura Brasileira* dedicado ao mesmo, em entrevista, o escritor carioca assume, com algumas ressalvas como preferir o Sartre romancista ao filósofo, a dívida para com o autor de *La nausée*:

É verdade, fomos muito influenciados pelo existencialismo. Quando eu deixei o seminário, o filósofo que prevalecia era Sartre. *O Ventre* é essencialmente influenciado por ele. Mas eu deixei de aceitar Sartre quando ele assumiu aquelas posições engajadas, quando ele se esquerdizou demais e começou a entrar numa luta muito concreta. (...) Agora, existem influências

---

<sup>79</sup> A ironia tem seu lugar, inclusive em *Quase Memória*, apesar de só Paulo Francis e o próprio Cony perceberem a relação dúbia com a figura paterna no romance, a tensão entre o desprezo e a admiração presente no relato, como declara o autor em entrevista para *Playboy* em janeiro de 1997.

<sup>80</sup> PEN, Marcelo. "Com 'Tijolo de Segurança', Cony mergulha no Existencialismo". In.: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26-02-2005.

<sup>81</sup> HOHFELDT, Antonio. "O caso Cony". In: *Cadernos de Literatura Brasileira - Carlos Heitor Cony* (12), São Paulo: Instituto Moreira Sales, dezembro de 2001, p. 91.

<sup>82</sup> Palavra não existente na língua portuguesa. No contexto do artigo substituí o termo influência. A intenção aparente para a adoção do vocábulo pode ser questionar a relação de poder nas trocas culturais por meio da diferença semântica entre os verbos influir e incluir. No segundo, ressalta-se mais a papel ativo de quem "recebe" do que no verbo influir que, para alguns críticos, subentende uma postura passiva.

<sup>83</sup> Op. cit., p. 101.

escolhidas e outras não. No meu caso, Sartre foi escolhido e Machado de Assis, Manuel Antônio de Almeida e Lima Barreto, três cariocas, não.<sup>84</sup>

Em entrevistas a alguns jornais por ocasião do relançamento de *O Ventre*, em 1998 chega a ser mais explícito dizendo que na obra há "cacos que são plágios de Sartre"<sup>85</sup>.

Talvez pela nova posição no circuito literário (possuidor de cadeira número 3 da Academia Brasileira de Letras desde 2000), pelas mudanças de perspectiva da crítica literária e dos próprios padrões narrativos ao longo dos anos ou devido às sucessivas correções pelas quais a obra passou em suas reedições<sup>86</sup>, as críticas negativas contra o estilo e a estrutura do romance diminuíram notoriamente. Da mesma forma como o aspecto sensacionalista, o choque que pautou a recepção inicial da obra na década de 50, apesar de percebido pelo leitor moderno, sempre é remetido para maior consciência desse elemento à reconstituição do contexto da criação da obra, totalmente distante do mundo pós-Beatles, pós-pílula, pós-muro de Berlim da década de 1990.

Com a distância temporal, por outro lado, ficou mais fácil perceber como a dicção conyana era distinta da produção ficcional do período em que foi concebida, desligada da preocupação nacionalista que sempre marcou a literatura brasileira, como nota Cristóvão Tezza: "Em pleno domínio do 'Grande Sertão' que tem marcado a nossa cultura desde o romantismo, Cony afirma uma literatura sem sotaque, sem mito, sem natureza, sem exotismo, sem paisagem contrapondo a isto um texto puramente 'mental'".<sup>87</sup> No entanto, ou talvez por isso mesmo, apesar do aumento de pesquisas sobre o autor, ainda pouco se estuda essa obra singular no universo acadêmico nacional.

---

<sup>84</sup> CONY, Carlos Heitor. "Entrevista". In.: *Cadernos de Literatura Brasileira - Carlos Heitor Cony* (12), São Paulo: Instituto Moreira Sales, dezembro de 2001, p. 46.

<sup>85</sup> PAIVA, Marcelo Rubens. "O Ventre narra trajetória de jovem rejeitado". In.: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 11-04-1998.

<sup>86</sup> Afirma Cony: "Cortei advérbios, adjetivos, frases inteiras. Está mais conciso, afinal, em tanto tempo de carreira, tinha de ter aprendido alguma coisa...". BARROS, André Luiz. "O ventre temperado". In.: *Bravo!*. N.º 44. São Paulo, s. d.

<sup>87</sup> TEZZA, Cristóvão. "Sem sotaque, sem mito e sem exotismo". *Folha de São Paulo*, 24-05-1998.



## Parte 2 – A gestação d'*O Ventre*: Estudo do processo de composição da obra relacionado com seu intertexto existencial

### I – Observações Gerais

O objetivo desta parte da dissertação será a verificação das alterações presentes nas distintas versões de *O Ventre* disponíveis para o estudo. Na análise comparativa dos documentos selecionados, os aspectos destacados prioritariamente serão aqueles que possam embasar de algum modo a orientação da abordagem optada pelo crítico, no caso, a relação entre o processo de produção de Cony e a presença do intertexto da literatura existencialista, preterindo aspectos possíveis de suscitar outras reflexões sobre o processo de criação e sobre a obra criada como um todo. Este encaminhamento, como anteriormente apontado na introdução deste capítulo, busca evidenciar a prática de escrita em sua interação com suas condições de enunciabilidade, evitando-se uma descrição teleológica da criação literária, pretensamente objetiva e cronológica, e assumindo a responsabilidade do olhar do intérprete na construção das relações entre os objetos estudados e deles com as instituições indissociáveis do fazer artístico.<sup>88</sup>

Dos materiais disponíveis para tal tarefa, apenas um é documento autógrafa<sup>89</sup>, ou seja, um texto produzido pela mão do escritor que registra uma fase da produção da obra sem intenção de ser publicado, o datiloscrito de 1955; os demais são as distintas versões impressas da obra, no caso, a original de 1958 e duas versões posteriores escolhidas por serem resultado de importante trabalho de revisão (1987 – 6.<sup>a</sup> edição; 1998 – 8.<sup>a</sup> edição). Interessante notar a ambigüidade da condição de obra dentro de tal perspectiva analítica,

---

<sup>88</sup> Tal visão sobre o fazer literário distancia-se, sem chegar a excluir, a ênfase na crítica da criação literária como processo. Sua pertinência deve-se, em parte, à abrangência maior, possibilitando uma percepção de como a escrita, apesar de ser aparentemente um ato solitário, está intimamente relacionada com todo um universo de forças atuantes ao seu redor e dentro dela: "Assim, mais uma vez retomamos a necessidade de pensar a crítica genética no âmbito das práticas nas quais ela se insere, notadamente os modos de produção, circulação e recepção da escrita e, acrescentamos, a partir do performativo, do universo discursivo em que cada texto opera, atentando para a ficcionalidade que percorre todo o processo. Há um engajamento na produção que constrói continuamente os universos imaginários que vão sendo formulados, as opções que os circunscrevem e os discursos que são colocados em movimento (literários ou não) e em relação aos quais se define sua especificidade." PINO, Cláudia Amigo & ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008, p. 77.

<sup>89</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: uma (nova) introdução; fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 2 ed. São Paulo: Educ, 2000, p. 24.

visto que, de certo modo, ao se confrontar versões do romance, a maioria públicas, o aspecto definitivo e estanque da criação é desmistificado, compreendendo que uma obra publicada pode ser um espaço de experimentação criativa tanto quanto um manuscrito de acesso restrito<sup>90</sup>. Não é de todo destacável tal questão da visão dessacralizadora da literatura mantida pelo autor como se verá adiante. Com esse sucessivo rever de seu primeiro romance, o autor desautoriza as noções idealistas de perfeição e de inspiração, ao expor aos olhos do público, ao menos do que pode constatar a existência das diferenças entre as versões, a imperfectibilidade e o inacabamento de todo projeto – somente aleatoriamente dado por concluído – e a possibilidade do trabalho de reescrita ser retomado em distintos momentos, independente de uma inspiração ou de um estado de espírito que, teoricamente, deram origem à obra.

## II – Os paratextos

Uma primeira aproximação das distintas versões pode ser efetuada através do estudo dos paratextos, dos elementos composicionais exteriores ao texto do romance propriamente dito de cada uma delas. Por paratextos entende-se elementos tipicamente editoriais, assim como outros inseridos pela vontade do autor, externos ao texto da obra<sup>91</sup>. Obviamente, no datiloscrito não há os primeiros, pois não existe capa, orelhas, informações em contracapa,

---

<sup>90</sup> Por sinal, a crítica – às vezes velada, às vezes explícita – à noção de texto concebido como objeto autônomo, fechado, auto-suficiente, oriunda essencialmente do estruturalismo, é um aspecto que marca a crítica genética desde sua origem (vide o texto fundamental da corrente teórica "*Le texte n'existe pas*". *Réflexions sur la critique génétique*" de Louis Hay – Poétique 62, Seuil, avril/1985.).

<sup>91</sup> O conceito de paratexto foi cunhado por Gerard Genette que o explica da seguinte maneira: "Um trabalho literário consiste, inteiramente ou essencialmente, de um texto, definido (muito minimamente) como uma seqüência mais ou menos longa de declarações verbais que são mais ou menos dotadas de significação. Mas tal texto é raramente apresentado sem estar adornado, reforçado e acompanhado de um certo número de outras produções, verbais ou não, tais como o nome do autor, um título, um prefácio, ilustrações. E apesar de que nós nem sempre saibamos se essas produções devem ou não ser vistas como pertencendo ao texto, em todo o caso elas rodeiam o texto e o estendem, precisamente para *apresentá-lo*, no sentido usual deste verbo, e num sentido mais forte: fazer *presente*, garantir a presença do texto no mundo, sua 'recepção' e consumo sob a forma (atualmente, pelo menos) de um livro. Esse tipo de produção, que varia em extensão e aparência, constitui o que eu chamei (...) de *paratexto* (...). O *paratexto* é aquilo que permite que o texto se torne um livro e seja oferecido enquanto tal para seus leitores e para o público de um modo geral (...)." GENETTE, Gerard (1997). Apud. MIELNICZUK, Luciana & PALACIOS Marcos. "Considerações para um estudo sobre o formato da notícia na Web: o link como elemento paratextual". In. <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/palacios/compostextofinal.doc>. Consultado em junho de 2007. Trecho citado originalmente presente em GENETTE, Gerard & LEWIN, Jane E. *Paratexts: Threshold of Interpretation (literature, Culture, Theory)*. Cambridge: Univ. Pr., 1997.

prefácio ou posfácio de terceiros, etc. Contudo, já pode haver elementos, tais como epígrafes e dedicatórias, inseridos pelo autor.

### **A) Capas, contracapas e "orelhas"**

O primeiro elemento paratextual de destaque numa obra literária é a capa. No entanto, as distintas capas de *O Ventre* não trazem informações relevantes para a abordagem crítica em pauta nesta dissertação. A capa da edição de 1958, elaborada por Fernando Pamplona, é apenas constituída por linhas sinuosas vermelhas, ao estilo da calçada de Copacabana, sobre fundo branco, não havendo nenhuma relação com o romance propriamente dito. A capa da edição de 1987, criada por Eugênio Hirsh, consiste numa gravura de um olho negro envolto por uma sombria pele enrugada e, acima, um casal aparentemente se beijando, visto que, especialmente a figura feminina se dilui em traços indefiníveis – tudo isso sobre um fundo marrom e vermelho claro. Capa de gosto duvidoso, esteticamente falando, traz, contudo, certa relação com o triângulo "amoroso" presente no corpo do romance, com sua temática sexual e certa percepção da ambigüidade da personagem Helena. Por fim, a capa de Victor Burton para a primeira edição da obra pela Companhia das Letras segue um padrão "clean" adotado para a maioria das edições da casa. Um discreto cinza, enevoado, sobre um fundo branco, delineia contornos que sugerem as linhas da região da cavidade abdominal de uma mulher, ou seja, o ventre do título.

Nas contracapas, por outro lado, há aspectos a serem ressaltados. Se na primeira edição, seguindo a linha da capa abstrata, inexistia qualquer informação nesse espaço do livro, o mesmo não ocorre nas demais. A edição de 1987 é mais expositiva, enfatizando na contracapa as características do romance, inclusive mencionando as "opções existenciais" infelizes das personagens que as colocam em situações grotescas, enquanto os comentários presentes na oitava edição são essencialmente elogiosos, inclusive acentuando ser um romance "esplendidamente bem escrito" (V.1998, contracapa), algo questionado, como viu-se anteriormente, nas críticas às primeiras edições, contudo, elogio que pode ser uma conquista das próprias alterações empreendidas por Cony ao longo das diversas campanhas de reescrita empreendidas para chegar ao texto de 1998. Outro elemento importante a notar é a noção de que essa obra é uma revelação para o novo leitor de Cony, o que entrou em

contato com o autor a partir de *Quase Memória*, afirmando "que aqui se encontram, de modo cristalino, as bases psíquicas, morais e estilísticas do complexo universo ficcional" (V.1998, contracapa) do autor. O adjetivo "cristalino" remete à maneira essencialmente mais direta e crua pela qual se revela a anarquia e o ceticismo do autor em *O Ventre* se comparada com o estilo das obras da nova fase de sua carreira.

Por fim, dos elementos paratextuais independentes da vontade do autor<sup>92</sup> restam as famosas orelhas dos romances. Como destaca o dicionário *Houaiss*, chama-se pelo nome orelha parte da capa ou da sobrecapa de livros que se dobra para dentro, podendo ou não conter resumo do seu conteúdo ou informação a respeito do autor. Para quem não está acostumado com a abordagem dos elementos paratextuais pode parecer um detalhismo absurdo comentar as orelhas de um romance, contudo, esse recurso de dispor ao leitor informações sobre a obra e o autor no marcador de páginas presente como extensão da capa e/ou da contracapa é de grande utilidade comercial e, inclusive, ajuda a delinear a visão do público sobre uma obra ao, de certo modo, direcionar a leitura. Sem contar que, levando em consideração que a grande maioria dos romances de Cony não são acompanhados de prefácios, nas orelhas surgem textos breves suprimindo a ausência, principalmente se observarmos que nomes como Otto Maria Carpeaux, Antonio Houaiss, Alceu Amoroso Lima, Paulo Francis, Antonio Callado, entre outros ocuparam esse curto espaço dos livros de Cony com pertinentes reflexões.

A "orelha-prefácio" da primeira edição de *O Ventre* foi escrita pelo próprio Carlos Heitor Cony. Juntando tal fato à inexistência de comentários na contracapa, vê-se que em sua estréia Cony preferiu não ter terceiros entre ele e o público. Como se viu, nem a capa do romance, totalmente abstrata, se interpõe com alguma carga informativa que possa somar-se e/ou direcionar a interpretação do leitor. Cony desenvolve a apresentação da obra em terceira pessoa impessoal, diferente do que faz ao escrever no mesmo espaço por ocasião da primeira publicação de *Balé Branco* quando opta pelo tom pessoal. Dessa distância ilusória, Cony adianta-se às críticas vistas anteriormente sobre o romance:

---

<sup>92</sup> Provavelmente nem tão independentes assim, visto que sempre há relativo diálogo entre editor e autor antes de estabelecê-los, principalmente quando existe grande interesse editorial na publicação da obra. Por exemplo, para a publicação dos comentários de Leandro Konder nas abas da capa e da contracapa de *Pessach: a travessia*, nem todos elogiosos, Cony foi consultado e autorizou os mesmos.

Têcnicamente (sic.), O VENTRE talvez não seja um romance. O próprio autor assim o reconhece quando abusa propositadamente do diálogo interior, tornando sua obra um misto de diário, memorial e crônica. Mais: não possui um enredo compacto, delineado com estrutura própria. (V.1958, orelha)

Outro aspecto que o autor procura acentuar nessa apresentação é a defesa da liberdade da obra diante das ideologias da época, sua independência, provavelmente refutando o engajamento social da produção literária em voga<sup>93</sup>. A intenção é centrar-se no homem, "prende-se à própria raiz do homem: o ventre" (V.1955, orelha). Remetendo a William Faulkner, Cony filia seu romance à literatura moderna que se baseia na angústia humana, "uma angústia física, de glândula, de rim" (V.1955, orelha) – descrição que antecipa o tom naturalista do romance e a sensação de náusea sartriana –, ao narrar a existência de um protagonista preso aos fantasmas da infância que o levam a um comportamento "que vai do pessimismo doentio à canalhice" (V.1955, orelha). Algumas dessas observações tiveram considerável influência sobre as críticas posteriores de terceiros a respeito desse romance.

As orelhas da sexta edição revista, assim como as da terceira edição, são preenchidas com um texto de Ênio Silveira, editor da Civilização Brasileira. Seguindo a trilha de Cony, aborda a independência da obra em relação aos "sociologismos e psicologismos que foram nossos alicerces ficcionais há algumas décadas" (V.1987, orelha). Já com a visão dos 30 anos transcorridos desde a estréia literária do autor, ressalta que em sua obra a preocupação fundamental é com as escolhas equivocadas dos homens a partir de uma liberdade inquietante, seus encontros e, essencialmente, desencontros existenciais. Uma ficção, diferentemente da ficção contemporânea tal como descrita por Aldous Huxley, não preocupada em fazer sentido, em salvar os homens do caos. Uma ficção dos paradoxos, das frustradas tentativas de adaptação dos seres numa realidade adversa. Nesses comentários, ao contrário dos efetuados nas orelhas da terceira edição, Enio Silveira não aborda nada sobre a revisão da obra ou a falta de apuro técnico ou estilístico. Um dos motivos de não comentar tais questões pode ser a presença tímida do autor no circuito

---

<sup>93</sup> "Numa época em que a moda é comprometer a obra de arte com pronunciamentos, em que o artista é obrigado a tomar posição diante dos problemas que o rodeiam, O VENTRE foge à apresentação de teses, temas, soluções ou caminhos – é uma obra livre." (V.1955, orelha). Nas "Considerações Finais" desta dissertação será abordada a complexa relação de Cony com a problemática do engajamento da obra literária.

literário da década de oitenta, devido ao fato de no período apenas atuar como "redator de uma revista semanal no Rio de Janeiro" (V.1987, p. 173)<sup>94</sup>.

O texto das orelhas da edição de *O Ventre* pela Companhia das Letras, escrito por Otávio Frias Filhos, além de ser mais descritivo do que analítico ao centrar-se num resumo do enredo da obra e da carreira do autor, destaca-se essencialmente por dar importância à influência do existencialismo francês, segundo o jornalista, "carioquizado" nesse romance de estréia. Para tanto, cita a sensação de "náusea pela fisiologia da vida e da morte" e o "figurino de anti-herói existencialista, insulado na própria indiferença em face de um mundo descabido" (V.1998, orelha) de José Severo. A distância temporal da primeira edição, possibilitando uma visão mais abrangente da mesma e de sua inserção no universo ideológico do período de seu surgimento e os depoimentos de Cony em que aborda o assunto podem explicar, em parte, a maior compreensão da presença existencialista nas leituras mais recentes dos textos da primeira fase de sua produção ficcional, como visto anteriormente.

## **B) Títulos, "dedicatória" e epígrafes**

Entrando definitivamente no campo dos paratextos de responsabilidade exclusiva do autor da obra, temos uma primeira e grande diferença entre as versões impressas e a versão datilografada em 1955. Percebe-se que nessa a intenção inicial do autor era nomear o romance com o título paradoxal *Uma coisa sem nome*. Para compreender o real motivo tanto da existência de tal título – não apenas uma brincadeira com a necessidade de nomeação e da limitação desse procedimento – como da mudança para o título conhecido é preciso antes avançar para a análise da dedicatória e das epígrafes presentes no datiloscrito antes do corpo textual do romance propriamente dito.

Na realidade, o título encontrado no datiloscrito de 1955 provém de um trecho da peça *Macbeth*, de William Shakespeare, autor que surgirá em vários pontos de *O Ventre*. No quarto ato, cena 1, o protagonista da peça, após usurpar o trono e sentindo-se ameaçado constantemente, resolve buscar as bruxas que lhe prognosticaram tal destino para sanar dúvidas. Encontra-as em ritual e pergunta:

---

<sup>94</sup> Informação presente no texto de apresentação denominado "O Autor e sua Obra".

Macbeth – O que estão fazendo?  
As Bruxas – Uma coisa sem nome.

Esse diálogo do bardo inglês surge como epígrafe logo abaixo do título citado. Sem aprofundar-se numa análise minuciosa do sentido de tal frase dentro da peça de Shakespeare, pode-se adiantar que uma das possíveis leituras de sua presença no datiloscrito refere-se à representação – ou à impossibilidade desta – do horror inominável, mais particularmente o horror do destino humano, arbitrário e negro, comandado – literalmente cozido num caldeirão – por Erinis<sup>95</sup> desumanas que apenas jogam com as hybris<sup>96</sup> dos homens, suas ambições e suas paixões mundanas. O destino e o absurdo da ausência de sentido do mesmo – por vezes proveniente de certa perspectiva cristã, invertida, mas existente na obra –, numa tensa relação com a liberdade essencial da visão existencialista sobre o indivíduo, ocupa lugar de destaque dentro do universo do romance, como se observará com maior apuro oportunamente dentro desta dissertação, e justificaria tal interpretação da pertinência do trecho de *Macbeth* em sua abertura.

Nas demais versões, as edições impressas da obra, e mesmo na edição enviada para o concurso de 1956 sabe-se que o título constante no romance é *O Ventre*. Tal alteração ocorreu ainda no ano de 1955 como indica folha sobreposta à folha em que se encontra o título antigo.

Para analisar essa alteração essencial para a unidade simbólica da obra há que se ater a algumas mudanças ocorridas nos paratextos (dedicatória e epígrafes) da primeira versão para as demais e em próprias alterações efetuadas na fatura narrativa, assim como ao sentido total do enredo da obra de Cony.

A primeira grande diferença entre o datiloscrito e a primeira edição do romance é a supressão da dedicatória. Ressalve-se que tal dedicatória não segue a tradição desse gênero discursivo, pois não há nela nenhum agradecimento. Consiste tão somente num longo parágrafo escrito em linguagem aproximada de uma prosa poética – radicalmente distinta

---

<sup>95</sup> Entidades que personificam a idéia da reposição da ordem destruída pelo crime, em especial dos cometidos entre os membros da família, do grupo ou de uma tribo ou clã. Sua missão é reprimir os atos de rebeldia contra a ordem dessas instituições.

<sup>96</sup> Palavra grega que significa insolência ou excesso. Um dos elementos da tragédia grega que revela a insegurança da vida, atitude perante um desafio, acontecendo quando os protagonistas se interrogam sobre o seu destino, sobre a validade das leis dadas aos homens pelos deuses ou pela *polis*.

do tom da narrativa posterior – no qual, como se pode ver abaixo, é tematizada a questão da dualidade espírito e carne e sua incapacidade de contentar o ser com suas ambições e necessidades:

De nada adianta a vida se a vida nada mais é que esta tola preocupação do espírito e de carne. De nada adianta o amor se o amor nada mais é que egoísmo e sofrimento disfarçados metafisicamente em alta finalidade do espírito e da carne. De nada adianta a própria dor se a dor existe enquanto nos agarramos sofregamente à vida do espírito e da carne. E de nada também adiantam o espírito e a carne se quando queremos pairar acima dos deuses e além dos anjos, basta fecharmos os olhos e sonharmos com a moça de olhos verdes que dança ballet, intacta, no fundo do palco negro, sem que a sua vontade de chorar importe e que apenas importe o nosso desejo colocado dentro da música ou a humilde certeza de que podemos ser tão felizes quanto as laranjas e as árvores, sem finalidades, sem mesmo alegria, apenas com seiva e vida. (V.1955)

Através da imagem da "moça de olhos verdes que dança ballet", a busca da essencialidade por meio da arte, de pairar acima dos deuses e além dos anjos, de superar a condição humana de indefinição e gratuidade, Cony retoma, tal como Roquentin em *La nausée* ao ouvir jazz, o desejo de Ser que move o Para-si rumo a um inalcançável Em-si-Para-si (Deus) ou, ao menos, a um Em-si puro (típico das coisas), pura existência, "sem finalidades, sem mesmo alegria, apenas com seiva e vida."<sup>97</sup> O tom de desmistificação cruel dos sentimentos que movem as relações humanas presente na narrativa surge claramente na assertiva de que o amor é apenas disfarce metafísico e nobre para o egoísmo e o sofrimento. Nessa pseudodedicatória escrita como profissão de fé, ou de ausência de fé, quase um programa ideológico para a obra que antecede, há certa tonalidade estóica, porque não dizer inclusive via assimilação católica dessa corrente filosófica grega, ou, para manter-se mais próximo das filosofias relacionadas com as origens do existencialismo (apesar do idealismo da obra de Schopenhauer, elementos de sua filosofia tiveram considerável influência em alguns filósofos existenciais), um tom schopenhaueriano ao defender o desprendimento da vontade, o rompimento com as necessidades da vida do espírito e da carne para tentar se

---

<sup>97</sup> Em-si, Para-si e Em-si-Para-si são conceitos sartrianos, em partes tributários da filosofia de Heidegger, que definem a diferença entre o universo aberto e livre humano, marcado pela consciência intencional e a esfera fechada das coisas sem consciência, indivisíveis, unas. A consciência em Sartre é um vazio rumo ao mundo, o existente é um Para-si em eterna construção (projeto), sem nenhuma essência anterior aos seus atos, pura negatividade em busca de superar-se, ao contrário das coisas que são Em-si, imutáveis, sem distinção entre essência e existência. O Em-si-Para-si é, segundo Sartre, a síntese do ideal utópico humano: manter a liberdade que só sua ausência de essência lhe garante e ao mesmo tempo ter a fundamentação, a essência, em



obter a paz da auto-anulação na existência pura das coisas. Há que se observar até que ponto tal "solução" pode ser identificada na indiferença do narrador-personagem José Severo e se há a predominância ou mesmo o mero vislumbre da existência dessa "humilde certeza" dentro do romance, centrado na crítica aos desejos mesquinhos do espírito e da carne transformadores do ser em títere de suas vontades.

Tal dedicatória, bastante esclarecedora quanto aos pressupostos ideológicos, especialmente existencialistas, da narrativa – apesar de sua escrita truncada, complexa –, desaparece nas edições impressas de *O Ventre*, assim como o título *Uma coisa sem nome*. Parte do conteúdo semântico da inquietação metafísica presente tanto no título antigo como na dedicatória é encontrado nas epígrafes antepostas ao texto impresso. Como dito anteriormente, Cony não possuía nenhuma experiência como autor de ficção até a escrita dessa primeira obra, então, pode-se conjecturar que deve ter percebido o fato de sua dedicatória fugir totalmente ao padrão do gênero, além de notar a desarmonia dessa para com a linguagem seca adotada no romance, procurando alternativas para expressar tais idéias de modo menos autoral e subjetivo. De certo modo é o que ocorre ao eleger um trecho do monólogo de *Fausto*, de Goethe e um trecho de São Paulo como epígrafes para seu romance. O primeiro é retirado da cena "Noite", primeira parte da tragédia, na qual Fausto manifesta "o fastio e o desespero de um ser cujas aspirações espirituais (e, assim, também a nostalgia por uma apreensão totalizante do universo, característica do movimento pansófico e da 'mística da natureza') chocam-se por toda a parte com os limites da condição humana"<sup>98</sup>. Ocorre no monólogo de Fausto, entre o verso 640 e o 650, após a aparição e o posterior decepcionante sumiço do Gênio da Terra ou Espírito da Terra e do diálogo ríspido com o símbolo da limitação dos conhecimentos humanos, o discípulo Wagner.

Quando a imaginação desdobra as suas asas atrevidas, ela sonha com a eternidade em seu delírio; mas um estreito espaço basta-lhe quando um abismo devorou todas as suas alegrias e esperanças. A inquietude aloja-se no fundo do coração e nele produz dores secretas: ela trabalha sem descanso e destrói o prazer e o repouso; assume mil fisionomias diversas: é ora o nosso lar ora uma mulher, depois uma criança, uma casa, o fogo, o mar, um punhal, um pouco de veneno. O

---

si mesmo e não sempre além, a ser alcançada fora de si, ou seja, ter a consistência típica das coisas. Ideal encarnado na visão humana do que seria Deus.

<sup>98</sup> MAZZARI, Marcos Vinicius. Apud. In.: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia – Primeira Parte*. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 61.

homem treme diante desses males que não o atingirão e chora continuamente os bens que não perdeu. (V.1998, p. 7.)<sup>99</sup>

A simples escolha por remeter-se ao clássico mito paradigma do indivíduo moderno como demonstram Ian Watt, Marshall Berman, entre tantos teóricos da literatura que se debruçaram sobre o velho estudioso insatisfeito consigo e com os estreitos limites impostos à ação e ao conhecimento humano, revela muito da inquietação presente na obra de Cony<sup>100</sup>, além de estabelecer uma filiação interessante entre as angústias existenciais do homem no capitalismo desenvolvido de meados do século XX com o embate ideológico de duas eras distintas, vivido subjetivamente por Fausto, esse ser-lenda que marca a transição do mundo feudal para o universo moderno. A presença da inquietude existencial estendida – após o fracasso das ilusões e das esperanças – aos aspectos mais cotidianos da vida eliminando qualquer possibilidade de paz ou prazer, de certo modo nega a presença da "humilde certeza de que podemos ser tão felizes quanto as laranjas e as árvores" que desponta como uma saída, uma janela para o desespero das aflições da carne e do espírito na dedicatória da primeira versão datilografada. O trecho de *Fausto*, parte do longo monólogo anterior à tentativa de suicídio, inicia-se com a mesma refutação das possibilidades do mundo real, limitado, a incapacidade do ser de contentar-se com as minhocas quando a mão cobiçosa cava à procura de tesouros, e com a mesma vontade de alçar-se ao nível dos deuses (Fausto retoma a sensação de pequenez diante do Gênio da Terra que lhe desprezou) para fugir do indeciso humano fado. Essa luz da divindade somada ao drama fáustico o leva a negar todas as ações humanas como erros ou no máximo

---

<sup>99</sup> Epígrafe igual encontra-se em todas edições de *O Ventre*. Não se pôde confirmar se a tradução é do próprio Cony ou se foi extraída de alguma tradução em prosa do *Fausto*, de Goethe disponível em meados dos anos 50. Apenas para ilustrar, esse mesmo trecho em verso na tradução de Jenny Klabin Segall: "Se, outrora, a fantasia, o vôo audaz ampliando,/Do Eterno já avistara, esperançosa, a plaga,/Contenta-a, hoje, um espaço exíguo, quando/Toda ventura em turbilhões da área naufraga./Cria no fundo peito a apreensão logo vulto,/Nele obra um sofrimento oculto,/A paz turba e a alegria, irrequieta, a abalar-se;/Continuamente assume algum novo disfarce;/Com máscara de prole, esposa, quinta e lar,/Como veneno, fogo, água, aparece;/Tremes com tudo que não acontece,/E o que não vais perder, já vives a prantear." GOETHE, Johann Wolfgang von. Op. Cit., p.83.

<sup>100</sup> Intertexto presente também, de modo irônico, em referências no corpo da narrativa ao pacto com o diabo quando, por exemplo, diz que vendeu a alma ao mesmo por uma torta de banana, sem especificar o que fez: "quando banquei um Fausto bem modesto e simplório e apesar disso não tive nem o ar da graça do referido demônio" (V.1955, p. 19). Na edição de 1958, desaparece a menção explícita à personagem específica Fausto, em compensação é aprofundado o negativismo do protagonista por meio da inserção do comentário: "Pensava: basta a gente formular o pensamento e logo o diabo aparece em carne, osso e enxôfre, a torta na mão, quentinha, untada de manteiga. Mas o diabo achou que a minha alma não valia uma torta de banana. Ou

versões entorpecidas, distorcidas, do ideal. A sensação da miséria da empresa humana desemboca plena no trecho selecionado por Cony para abrir sua obra *O Ventre*. A refutação do Gênio da Terra é a imaginação, a fantasia conhecendo seus limites, a impossibilidade de alcançar a eternidade e jogando o ser no mundo, deixando-o a mercê de suas inquietações em seus mais distintos disfarces, torna o homem o escravo de medos e apreensões terrenas e mesquinhas, dentro da visão de Fausto, iguais a de um verme qualquer, como o diz logo após o trecho citado. A visão niilista da condição humana que constata, como Baudelaire, que o céu é uma tampa<sup>101</sup>, que não há possibilidade de transcendência aberta ao ser humano, é um dos pontos centrais da relação de *O Ventre* com as filosofias existenciais, pois nelas (ao menos em sua maioria) reside a negação da preexistência de qualquer âmbito superior ou anterior à existência humana – ausência não necessariamente verificada como algo negativo, contudo. O ser restringe-se à solidão de sua existência temporal, ao que Cony chamou na dedicatória suprimida, a redução da vida à "tola preocupação de espírito e de carne".

A ênfase no segundo elemento da equação, a carne, torna-se patente na versão impressa do romance tanto pelo tratamento naturalista da linguagem, intensificado a cada versão da obra, como pela alteração do nome do romance, pela colocação da epígrafe tomada a São Paulo e pelas alterações nos nomes das partes em que se divide a obra. Percebe-se que Cony no ínterim entre a primeira versão datiloscrita e a versão enviada ao concurso, base para a futura edição impressa, descobriu o símbolo sintetizador do universo de questões presentes na narrativa. Tal elemento catalisador é o ventre. Sem entrar em muitos detalhes sobre o enredo, pode-se notar que desde as primeiras frases da obra a identificação entre o ceticismo do narrador-personagem José Severo, o que chama de materialismo, com uma visão das relações humanas despida de lirismo ou idealismo, restringida aos interesses pragmáticos ou carnais, toma corpo na imagem do ventre:

Não pretendo, entretanto, maçar o leitor com a minha pobre e insignificante pessoa. Nem é dela que pretendo falar. O que ficou acima deve servir para que o leitor aquilate devidamente a minha esplêndida formação materialista, digo mais, de integral materialista. Pois não creio nos materialistas

---

descobriu que não precisa gastar uma torta para ganhar uma alma já destinada ao seu reino de chamuscas." (V.1958, p. 11. Na edição de 1998, o reino é de "sombrias" – V.1998, p. 25).

<sup>101</sup> "Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle..." Do poema *Spleen*, de Charles Baudelaire em *Fleurs du Mal*.

espiritualizados, que gostam de Debussy ou de Verlaine, adoram Van Gogh ou Manet. O meu materialismo é total, integral, visceral. Nasceu no mesmo ventre que me concebeu. Só existem para mim as coisas que possam ser atingidas pelo meu cuspe. Vale dizer, só creio nos objetos que estão num raio de metro e meio aproximadamente. O resto é literatura e pobreza (sic.) de espírito. (V.1955, p.1-2)

Esse longo trecho é posto de modo bem mais sucinto, dividido em parágrafos curtos e menos explicativos nas páginas iniciais das edições impressas, mas a filiação entre a imagem do ventre e a questão do materialismo radical será uma constante intensificada em cada uma das revisões pelas quais passou a obra ao longo do tempo. Mesmo na versão datiloscrita, apesar da inexistência da epígrafe de São Paulo e do nome do romance não ser *O Ventre*, a primeira parte do romance é denominada "O Ventre e Eu", apesar das demais partes não manterem a mesma unidade simbólica ao adotar nomes sem referência ao ventre. Nas edições impressas, todas as partes possuem a mesma ligação por meio dessa imagem em seus títulos.

A imagem do ventre no romance não possui qualquer conotação positiva ligada à beleza da maternidade ou algo semelhante; se não desvinculada da questão do sexo, constante no romance devido à relação triangular entre Helena, José Severo e o torturado irmão, possui uma conotação eminentemente negativa. Só para exemplificar como isso se dá por um procedimento de derrisão típico do autor, pode-se recorrer à cena inicial da obra. Após afirmar não se preocupar com problemas do espírito e que "belo para mim é bife com batatas fritas ou um par de coxas macias" (V.1958, p. 1.), recorda suas poucas leituras citando uma ilustração encontrada numa obra de educação religiosa representando a luxúria por meio do desenho de uma mulher nua entre cobras e chamas. Severo comenta, ao contrário do conteúdo moral objetivado pela ilustração, que ela foi alegria de muitos garotos que se masturbaram utilizando-a como estímulo. Tal procedimento de reduzir tudo ao carnal, dessacralizar, desidealizar, é a base de sua escrita como se viu ainda na poética dedicatória suprimida. Por isso, o ventre como imagem no romance – longe de remeter à idealização do milagre da existência e, talvez, à simbologia da renovação, especialmente via tradição católica no culto à Virgem Maria<sup>102</sup> – é centrado em sua carnalidade pura, nos instintos animais do ser. Tal crítica aos mesmos, existente na dedicatória vista

---

<sup>102</sup> O motivo do envio de José Severo ao internato liga-se ao fato dele não conseguir pronunciar a palavra ventre presente na oração Ave Maria ("bendita sois vós entre as mulheres, bendito é o fruto de vosso ventre").

anteriormente, especialmente ao tratar o amor como "egoísmo e sofrimento disfarçados metafisicamente", surge na epígrafe "*Quorum finis interibus, quorum Deus venter est et gloria in confusione ipsorum*" extraída da Epístola de São Paulo aos Filipenses (3, 19-20). Da oitava edição em diante tal citação aparece traduzida para o português: "Aqueles cujo Deus é o ventre e cuja glória está na confusão deles mesmos"<sup>103</sup>. Citar São Paulo, um autor canônico da tradição cristã, segundo alguns teólogos, o apóstolo que melhor sistematizou e, de certo modo, traduziu para o ocidente as doutrinas cristãs, numa obra que afirma logo no início "o resto é cristianismo e pobreza de espírito" (V.1958, p. 1)<sup>104</sup> parece uma incongruência, contudo se observado o teor da crítica do apóstolo em seu contexto original e o romance como unidade que ultrapassa em muito o posicionamento particular da voz narrativa, pode-se notar a pertinência e a função de tal epígrafe na obra.

Dentro do estoicismo presente na doutrina cristã e no pensamento do apóstolo, por influência direta ou não, Paulo de Tarso, provavelmente preso por volta de 50 d.C. envia essa epístola (alguns comentadores defendem ser a união de diferentes pequenas cartas) para a comunidade cristã existente em Filipos, cidade fundada por Filipe de Macedônia, pai de Alexandre o Grande, então colônia romana, exortando os seus adeptos a, essencialmente, seguirem o exemplo do sacrifício de Cristo e, em menor grau, o seu próprio sacrifício – orgulha-se da perda de seus bens por seu envolvimento com a fé cristã: "pelo qual tudo que tenho perdido, e o avalio por esterco, contanto que ganhe a Cristo" (3, 8) – e não o dos "falsos doutores", dos "falsos circuncidados". Responde nesse trecho, provavelmente, a vantagem material possível de ser alcançada pela filiação explícita ao judaísmo demonstrada pela circuncisão, tanto que, para diminuir tal valor, diz que poderia se gabar disso também se quisesse, pois também fora judeu e, inclusive, chegou a perseguir a "igreja de Deus" por causa disso antes de converter-se. Há nesse ponto a identificação, apenas germe de todo um estereótipo de conseqüências funestas ao longo da História, entre o circuncidado e o possuidor de bens, oposta à perseguição política e social aos adeptos da nova fé, a inevitabilidade e até a necessidade das perdas materiais destes para se estar com

---

A figura da mãe, despida de qualquer sacralidade, e o ato de concepção visto como fortuito, equivocado, no romance estão em constante tensão com o paradigma de pureza do ideário religioso de fundo da época.

<sup>103</sup> Na primeira edição a tradução surge no texto de Cony sobre o romance nas orelhas da obra.

<sup>104</sup> Interessante notar a substituição de literatura por cristianismo na passagem da versão datilografada para a versão impressa apontando para uma das concepções de literatura presente e, posteriormente refutada, em obras de Sartre e de Cony, a visão salvacionista, aspecto que será abordado no capítulo final desta dissertação.

Cristo. Enfim, um encômio da abdicação dos prazeres e confortos terrenos ao se evitar seguir o Deus ventre, pois a glória mundana só contribui para a confusão deles (os falsos doutores) ao afastá-los do verdadeiro Deus, da real recompensa que está nos céus onde Jesus Cristo "reformulará o nosso corpo abatido, para o fazer conforme ao seu corpo glorioso" (3, 21).

Essa longa digressão sobre a origem da epígrafe mostra como a crítica ao carnal, ao mundano está na base do amoralismo, do ceticismo e até das diatribes iconoclastas do narrador-personagem do romance de Cony, como já se notava na dedicatória. Se por um lado não há no romance a crença no substrato transcendental que desvalorize a ação terrena, num mundo superior ao qual se dirigir ao negar o mundo das preocupações do espírito e da carne, nem sequer a ilusão da dançarina suprimida junto com todo o resto da dedicatória, por outro lado não há uma louvação, um encômio à vida sem Deus, na obra. O que se aglutina em torno do símbolo do ventre e substitui o fado desconhecido e cruel do título anterior retirado de *Macbeth* é a existência angustiante da carne sem transcendência, sem justificativa, enfim, a condição humana vista como um jogo de instintos animais sem sentido, como se perceberá no enredo de equívocos do romance, um vazio.

### **C) Organização e nomeação das partes do romance**

Essa descoberta do ventre como núcleo, raiz do romance, como expresso pelo próprio autor na orelha da primeira edição, reflete-se na diferença entre a organização das partes da obra no datiloscrito e na primeira versão impressa, assim como na inserção de trechos inteiros no enredo que remetem a tal convergência simbólica, apenas esboçada no texto de 1955. Impossível com os dados disponíveis distinguir com absoluta certeza o que ocorreu antes, se a aparição desses novos pontos da narrativa ou a nova divisão e nomenclatura das partes, contudo, tende-se a pensar na precedência dos novos elementos dentro da fatura textual em relação às alterações na divisão da obra.

A versão datiloscrita de 1955 apresentava a seguinte divisão de suas partes:

1ª parte: "O ventre e Eu"

2ª parte: "Desengano"

3ª parte: "O meu torturado irmão"

4ª parte: "Encurtando a história"

A primeira edição do romance publicada possui outra disposição das partes e novas denominações seguidas nas demais edições:

1ª parte: "O Ventre e eu"

2ª parte: "Eu e o Ventre"

3ª parte: "O Ventre e o Resto"

Antes de comentar a mudança dos nomes das partes, é preciso notar que a quarta parte, espécie de resumo de três laudas, como o título o diz, em que se faz um sumário narrativo do destino de algumas personagens e no qual surge a cena final, é absorvida pela terceira parte transformando-se apenas no capítulo final da mesma e do romance como um todo.

A compreensão das alterações nos nomes das partes em que se divide a obra necessita de relativa rememoração pontual de aspectos do enredo do romance e de algumas mudanças nele ocorridas entre a versão de 1955 e a de 1958. A primeira parte dá conta de toda a infância e adolescência de José Severo abrangendo os primeiros dez capítulos no datiloscrito inicial.<sup>105</sup> Nela a questão do ventre surge, desde o datiloscrito, estritamente vinculada à descoberta da bastardia do protagonista-narrador e ao fato dessa "maldição" condenar sua personalidade à esfera proscria do universo familiar e da vida em geral ao levá-lo a assumir uma postura de total desconforto dentro da sociedade. O chamado equívoco do ventre de sua mãe<sup>106</sup> é uma suspeita presente desde o início do relato ao

---

<sup>105</sup> A indicação dos capítulos, a forma e até a existência ou não de numeração, modifica-se ao longo das sucessivas reescritas do romance. Em 1955 os capítulos eram indicados por numerais romanos e a contagem dos mesmos se encerrava ao fim de cada parte, reiniciando na próxima parte (Ex.: Capítulo II da 1ª Parte; Capítulo II da 2ª Parte). Nas edições impressas até 1998, a numeração, indicada em numeral arábico, independe da divisão das partes indo do 1 ao 25 sem levar em consideração o fato do capítulo 2 ser da primeira parte e o 25 da terceira parte do romance. Por fim, nas edições publicadas pela Companhia das Letras desaparece qualquer numeração dos capítulos, apenas sendo possível perceber a divisão entre os mesmos pelos espaços em branco existentes entre eles e pelo fato de sempre começarem em página distinta da em que está o final do outro capítulo e com a diagramação da mancha textual um pouco mais distante da margem superior do que o convencional.

<sup>106</sup> "Eu fôra um equívoco. Um tremendo equívoco do ventre que me gerara. Tudo se explica agora." (V.1955, p. 79).

abordar a absurda diferença, o "nonsense" como denomina no datiloscrito, entre ele e o irmão:

A despeito da ignorância (sobre genética), reservo-me o direito de achar estupidez da natureza fazer coisas antagônicas no mesmo forno, com os mesmos ingredientes. Ventre de mulher é coisa que funciona mal, incha tripas, bota pra fora. A sociedade em vez de reparar o erro, registra as tripas no cartório, candidata ao reino dos céus, às artes, às vezes à Presidência da República. (V.1958, p.2 – Parênteses meu.)

No entanto, antes de reduzir-se a uma simples referência à traição de sua mãe, origem – até certo ponto da narração não revelada – das flagrantes diferenças entre os irmãos, esse símbolo do ventre equivocado estende-se à visão da concepção, em geral, como erro, que, além das implicações relacionadas com o intertexto existencialista<sup>107</sup>, traz evidentes marcas da herança da tradição católica, do peso da culpa pelo pecado original e toda a demonização do carnal existente nessa doutrina religiosa. Tanto tal símbolo ultrapassa o erro da mãe que reaparece no final da primeira parte, pois a expulsão de José Severo do internato se dá acompanhada da informação de que a mulher do capitão – vizinha do internato que se divertia sexualmente com os jovens ali encerrados, inclusive com o narrador – engravidou sem ter sido por ação do marido irascível, mas estéril. A certeza de que o filho era seu, apesar do amplo leque de possibilidades dado pelo número de jovens que freqüentavam a alcova da senhora, parece clara para José Severo, uma "predestinação dos equívocos" (V.1958, p. 70), uma lógica entre os ventres errados que lhe acompanha.

A segunda parte abrange, como visto anteriormente, as diversas viagens de José Severo, sua relação com o irmão e com Helena; na ordem direta de numeração das primeiras edições, vai do capítulo 11 ao 21 (nessa parte, muitos capítulos que no datiloscrito eram um só de grande dimensão foram desmembrados em vários capítulos menores). Nessa parte há a gravidez de Helena e o nascimento de seu filho na cidade interiorana de Desengano, por isso e pela pertinência do vocábulo para expressar o tom geral do romance, na primeira versão analisada o nome da cidade também nomeia esse

---

<sup>107</sup> O enredo de *L'âge de raison*, romance sartriano de fundamental importância dentro da gênese de *O Ventre*, gira em torno da gravidez inesperada de Marcelle, amante do protagonista Mathieu, e os esforços deste para obter a quantia necessária para um possível aborto. No existencialismo, como se verá oportunamente, a existência humana é essencialmente gratuita, contingente, sem necessidade. Enfim, algo acidental, fortuito.



segundo segmento da obra. Contudo, para manter a coesão temática até nos nomes das partes do romance, nas versões impressas, a segunda parte chama-se "Eu e o Ventre", simples inversão da nomenclatura da primeira parte. Simples, mas talvez não aleatória. A inversão de ordem pode ser relacionada com a diferença de posição do narrador-personagem dentro do processo de suas relações com os ventres. Na primeira parte, a prioridade da relação está com o ventre. Nela, especialmente pela posição de filho do narrador, Severo é mais uma vítima dos equívocos passados do que um participante intencional na trama de erros e desencontros na qual os seres humanos se enredam em suas buscas por um sentido para suas existências. No entanto, na segunda parte, a permanência da questão dos equívocos do ventre por meio da indesejada gravidez de Helena, fruto de um adultério – não perpetrado por José Severo –, como fica evidente na cena em que a mulher de seu irmão lhe comunica o fato<sup>108</sup>, soma-se ao desejo do protagonista por Helena, sua relação intencional, complexa e incompleta, com o ventre de Helena, expressiva especialmente na espécie de "idílio" entre ambos vivido no refúgio em Desengano. Essa inversão da ordem dos fatores remete ao desenvolvimento de uma relação silenciosa, movida por desejos inconfessos, do estranho casal formado pela nora grávida e o cunhado maldito numa cidade do interior para onde vão numa tentativa de manter as aparências diante da sociedade da capital<sup>109</sup>.

A terceira parte no datiloscrito é denominada "Meu torturado irmão", menção ao modo como Severo qualifica o seu irmão desde o começo da narrativa pretendendo destacar seu lado oculto, as vontades oprimidas, presente debaixo do sucesso, da paz e da bondade do irmão. Também se justifica tal escolha pelo longo diálogo entre os irmãos que preenche quase todos os capítulos dessa parte da obra, principalmente na versão datilografada na qual o último capítulo ocupa sozinho uma parte separada no romance chamada "Encurtando a história". Para explicar a mudança de nome da terceira parte será necessário observar um trecho inexistente no datiloscrito que surgiu na primeira edição impressa e orienta o sentido do seu nome definitivo: Eu e o resto.

---

<sup>108</sup> "Olhava para Helena. A mesa impedia que lhe visse o ventre. Era mais um ventre errado na minha vida. Os ventres só existiam para mim na hora dos equívocos." (V.1958, p. 130).

<sup>109</sup> A ordem dos fatores, neste caso, parece alterar o produto. Diante do cadáver do pai, refletindo sobre o mesmo com a superioridade de ser sujeito diante de um ser que definitivamente passou à condição de objeto, José Severo descreve tal mudança de hierarquia numa simples troca de posição dos pronomes "eu" e "ele": "Eu e ele. Pela primeira vez. Até então era sempre ele e eu" (V.1998, p. 106).

O capítulo V da terceira parte do datiloscrito inédito (na primeira edição publicada correspondente aos capítulos 18 ao 21) relata os últimos momentos de José Severo e Helena em Desengano, já após o parto e após alguns momentos que poderiam ser considerados românticos, se não fosse exagerado e excessivamente positivo tal adjetivo para o tipo tenso e indefinido de relação existente entre ambos. Helena, na cena em pauta, confessa ter enviado uma carta ao marido no exterior contando ter dado à luz a um filho que não era dele e estar sendo auxiliada por José Severo. Tal ato gratuito de Helena, movido por uma mistura da paixão inicial pelo marido e desprezo ou despeito pelas escolhas posteriores dele, deixa o protagonista desconfortável porque seu irmão o tomaria como cúmplice, um traidor da confiança depositada nele (lembrar que o irmão antes de viajar encarregara Severo da função de "cuidar" de Helena). Irônica e provocativa, Helena responde ao receio do narrador-protagonista afirmando que todo mundo pensa ser José Severo o pai da criança. Aqui se encerra a cena no datiloscrito, página 228. Na primeira edição impressa, no entanto, a discussão continua. Helena estranha o desconforto de Severo, normalmente tão radical na afirmação de sua liberdade, o fato de ele se preocupar com o que os outros irão pensar: "Você não dizia que nada importava, os rótulos, os adjetivos..." (V.1958, p. 164). Essa referência aos adjetivos é importante, como se verá adiante, porque é praxe da fala de José Severo desprezar os adjetivos, ou seja, considerar inúteis, dispensáveis, julgamentos de valor sobre atos; sua busca, fadada ao fracasso, é ser um ser substantivo, apenas atos, sem reflexão ou sentimentos.

O diálogo continua:

- Sim, nada importa. Já que assim está, enfrentarei o resto.
- Helena gostava de citar Shakespeare. Aproveitava de minha ignorância para dizer muita coisa da própria cabeça rotulada por uma autoridade insuspeita:
- O resto é silêncio. Hamlet, terceiro ato, cena segunda.
- Ela citara por citar. Mas ficou preocupada de repente:
- Nem sempre o resto é silêncio. O próprio Shakespeare admitia isso...
- Riu desanuviada. Sentia que o seu auditório pouco se importava com Shakespeare.
- Para você isso não é nada. Mas fique sabendo, Shakespeare é como os gregos: tem sempre razão. Se no Hamlet o resto é silêncio, em Romeu e Julieta é coisa diferente.
- Tomou um ar trágico e declamou:
- "Quem viver mais leva o resto."
- Pegou-me a mão.
- Lembre-se sempre disso: quem viver mais leva o resto.
- E para me convencer melhor:

A dupla citação ao bardo inglês de Stratford-upon-Avon, comentada por críticos como Assis Brasil como um traço inverossímil na obra<sup>110</sup>, além de reforçar a importância da obra de William Shakespeare dentro do romance, funciona como um elemento importante para o desenvolvimento de *O Ventre*. Primeiramente é bom ressaltar que, apesar de José Severo, sempre desconfiado em relação ao caráter da cunhada, duvidar da autoria shakespeariana das frases citadas por Helena, na verdade, todas realmente provêm da obra do dramaturgo inglês. O hábito de Helena citar Shakespeare surge inclusive antes do trecho em pauta, no penúltimo capítulo da primeira parte, quando Severo e colegas do internato escutam ao longe a surra e os insultos que a infiel vizinha recebe de seu marido por ocasião da descoberta deste das "visitas" recebidas em sua ausência, numa frase proferida por um membro mais velho do colégio para justificar a sua insensibilidade diante da situação:

O chefe compreendeu os sentimentos gerais, rematou com solenidade, saída que nunca esqueci, Helena me dizia que era de Shakespeare:

- Eis os fatos! É lamentável que isto seja verdade e é verdade que isto seja lamentável! (V.1958, p. 58)<sup>111</sup>

Tal frase, de tom claramente shakespeariano, apesar de não ser uma das mais conhecidas do dramaturgo criador da noção de humano, segundo Harold Bloom, encontra-se na fala de Lord Polonius em *Hamlet* (Ato II, cena 2)<sup>112</sup>. No entanto, a desconfiança do narrador em relação ao real conhecimento de Helena sobre o autor inglês é sutilmente mantida ao longo da narrativa, por exemplo, por meio da provavelmente intencionalmente errada indicação da posição da famosa frase "O resto é silêncio" na peça *Hamlet*, sua localização correta é no quinto ato, cena dois.

Se a frase presente em *Hamlet* é reconhecida como de Shakespeare mesmo por pessoas não tão intimamente conhecedoras de sua obra, a segunda citação com razão

---

<sup>110</sup> Tanto que na oitava edição, Cony insere nesse trecho a informação de que Helena "desde menina, o dr. Luís a obrigava a frequentar um curso de inglês" (V.1998, p. 172) para dar mais consistência à mania de Helena de "citar" Shakespeare. Nessa edição também corrige a ordem da indicação de localização das citações colocando em ambas o ato antes da cena, como é de praxe.

<sup>111</sup> Na oitava edição, além de eliminar a vírgula e trocar o "isto" por "isso", insere após o nome de Helena a observação: "que mais tarde faria curso na Cultura Inglesa" (V.1998, p.70).

<sup>112</sup> "Madam, I swear I use no art at all./That he is mad, 'tis true: 'tis true 'tis pity;/And pity 'tis 'tis true: a foolish figure;/But farewell it, for I will use no art./Mad let us grant him, then: and now remains..." SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Ato II, Cena 2.

desperta a dúvida em Severo, sujeito que, como visto antes, não é marcado por um grande gosto pela cultura em geral. A frase "Quem viver mais leva o resto" é desentranhada de um trecho aparentemente sem importância da peça *Romeu e Julieta*, mais particularmente da conversa de criados antes da famosa cena do baile de máscaras na qual se dá o encontro entre os futuros e mórbidos amantes<sup>113</sup>. No último capítulo de *O Ventre*, da primeira edição do romance em diante, a frase reaparece no bilhete que Helena deixa para José Severo ao partir com um inglês para uma aventura na Amazônia, na qual virá a falecer. Esse bilhete, na versão datiloscrita apenas mencionado sem citar o conteúdo, na edição de 1958 tem sua mensagem exposta:

Ela me deixou um bilhete e o filho para tomar conta.  
O bilhete dizia: "quem viver mais leva o resto".  
Fiquei com o resto. (V.1958, p. 192)

O resto é o garoto, o filho de Helena e de pai desconhecido que, literalmente, sobra para o narrador criar e que o aceita cuidar para "me distrair e purificar" (V.1958, p. 192), com uma indiferença absurda sobre o que o destino lhe reservou. Por isso, o nome da terceira parte é "O Ventre e o Resto", título intimamente relacionado com as duas inserções posteriores à escrita do datiloscrito de 1955. O sentido do vocábulo "resto"<sup>114</sup> é polivalente e pode ser relacionado com um amplo leque de questões existenciais presentes na obra. Em ambas as citações de Shakespeare, a palavra surge imersa num contexto de morte. Em *Hamlet*, as últimas palavras do protagonista agonizante ditas a Horácio ligam-se à intransmissibilidade da essência de um indivíduo, pois Hamlet recomenda na cena em que tal frase se encontra que Horácio conte a Fórtinbras "os sucessos graves e os menos importantes que me estimularam" em todos seus atos loucos e sangrentos anteriores e leva para a morte, para o silêncio, o resto, seus motes interiores inconfessáveis. Por outro lado, a frase aparentemente desprezível de um diálogo subalterno no contexto da peça *Romeu e Julieta*, na verdade, funciona – antes mesmo de iniciar-se a trama amorosa que moverá o drama – como antecipação irônica do pacto de amor e morte dos jovens amantes e do

---

<sup>113</sup> "We cannot be here and there too. Cheerly, boys;/be brisk awhile, and the longer liver take all." SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. Ato I, Cena 5.

<sup>114</sup> Particularmente em relação a segunda citação, o vocábulo é nitidamente preferido, pois a tradução mais convencional do trecho utilizado seria "Quem viver mais, ficará com tudo". No entanto, se observado que os

desfecho trágico da aventura provocado pelo desencontro de informações que leva ambos a falecer. Trama irônica, pois, o objetivo da armação dos amantes para fugir aos familiares inimigos por meio da falsa morte e assim poder ficar com tudo, no caso, poder viver o amor, frustra-se com a morte de ambos.

De certo modo, José Severo é um ser marcado pelo signo da morte. Sua indiferença o leva a sobreviver a si mesmo, aos fantasmas de seu passado, às suas obsessões frustradas, à sua culpa, a seu amor. Sua personalidade é o resto, o que sobra de todos processos negativos pelos quais passa<sup>115</sup>. No final do romance não se vislumbra nenhum projeto para o protagonista, nenhuma escolha a ser feita, nenhum futuro esperado na aceitação passiva da tarefa de cuidar de um filho que não é seu, ao qual não se sente vinculado emocionalmente, pelo contrário. Nos resumidos comentários feitos sobre o garoto, ao dizer que "o garoto é odioso. Tem o mal gosto de ir se parecendo comigo" (V.1958, p. 192), é clara a repulsa de José Severo ao menino porque ele em seus traços promete ser uma versão nova de seu próprio drama de rejeição, ódio e inadaptação ao mundo, realimentando uma cadeia de destinos frutos de ventres equivocados.

A indiferença, aspecto característico da configuração do narrador-personagem e típico das personagens dos romances de cunho existencialista em geral, assemelha-se a uma espécie de morte em vida ao motivar uma total incapacidade de atribuir sentido aos atos humanos, à vida, condenando o ser ou à inatividade e à passividade ou a efetuar todos os seus atos como se ocorressem a outra pessoa, sem nenhum envolvimento emocional. O paradigma desse tipo de personagem encontra-se em *L'étranger* (1942), de Albert Camus: Mersault, o homem julgado por matar gratuitamente um árabe, apenas devido ao sol forte, e por não chorar no enterro da própria mãe.<sup>116</sup>

O título "O Ventre e o Resto" pode remeter indiretamente também ao conceito essencial dentro da filosofia da existência, principalmente dentro da ontologia fenomenológica de Jean-Paul Sartre, o Nada. Obviamente as duas palavras não são sinônimas, a noção de resto é diferente da noção de nada, contudo ambas remetem ao

---

criados discutem nesse ponto a retirada da mesa do jantar e a distribuição dos despojos da ceia, a opção pela palavra "resto" é bem pertinente.

<sup>115</sup> O termo "resto", como verbo, aparece na fala do irmão desiludido, referindo-se ao que sobra após a perda de todas ilusões, o extermínio de todos fantasmas: "Enfim, restei eu. Sou agora o fantasma de mim mesmo, o que conta... o fantasma final." (V.1998, p. 192).

esvaziamento, à ausência, enfim à concepção de que "o homem é uma paixão inútil", que todo o esforço humano é irremediavelmente desamparado, sem sentido transcendente, parte do vazio, de uma falta constitutiva, para retornar ao mesmo. Sem aprofundar neste ponto a análise desse conceito essencial do existencialismo, que reaparecerá nesta dissertação, é importante observar que o nada sartriano, diferentemente do que ocorre na obra de Martin Heidegger, não é uma entidade autônoma, é o *nada de* algo, um processo de nadaificação, não uma instância abstrata. O nada é uma falha, uma fissura no Ser. A percepção da falta e de como a vida dos seres se organiza em tentativas frustradas de supri-la está, por exemplo, no cerne dos romances de Sartre e transparece na noção negativa da subjetividade encontrada em *O Ventre*.

Vê-se que na passagem do datiloscrito de 1955 para o texto impresso em 1958 houve um processo de construção de núcleos simbólicos responsável por fornecer uma semântica particular para alguns elementos dentro da obra. O termo "resto", por exemplo, transformou-se no diálogo entre Helena e José Severo e no discurso do narrador-protagonista numa espécie de palavra que conota o vazio existencial de uma vida inteira, como pode-se observar no trecho reproduzido abaixo, igualmente incluído após a escrita da versão de 1955:

- Por que você precisa dêsse resto? Quem lhe obriga a suportar êsse resto?
- Um círculo vicioso, Helena: a minha própria estupidez. (V.1958, p. 175)

Nesse diálogo, último entre Helena e José Severo, a carga semântica de alguns termos está consolidada dentro da narrativa sendo necessário recuperar seu sentido específico nela antes de abordar o trecho isoladamente. Estupidez para José Severo possui uma conotação bastante particular. Seu cinismo, seu ceticismo, sua total descrença nos valores e nas relações humanas o levam a considerar estupidez tudo que não é objetivo, material, carnal. Nesse campo entram religião, literatura, as teorias matemáticas do irmão, pensamentos abstratos e afetividade. Por ocasião do diálogo citado, Severo considera-se

---

<sup>116</sup> Adiante será abordado com maior vagar a questão da indiferença no romance existencialista, inclusive matizando as particularidades de José Severo diante de tal modelo.

estúpido essencialmente por causa dos momentos de paz e de uma "terrível esperança"<sup>117</sup> vividos ao pajear a grávida Helena em Desengano. Em Cony, a felicidade sempre é fruto da estupidez ou, como diz em *Pilatos*, da falta de informação.<sup>118</sup> Por outro lado, o resto a que alude Helena é a própria vida de José Severo dali em diante, esvaziada de qualquer sentido, se é que o teve em algum momento, e mesmo do vislumbre de um possível sentido anulado pela evidente impossibilidade de haver qualquer ligação redentora entre o protagonista e Helena.

Importante salientar que, assim como em alguns romances de Sartre, Camus e Beauvoir, o suicídio – o único problema sério, segundo Camus afirma em *L'Homme Révolté* – ou divagações sobre a pertinência ou não do ato é essencial no desenvolvimento de *O Ventre*. Viver toda a vida, sobreviver à falência de sua própria vontade de agir, após o fim de todas as crenças é uma escolha racional e gratuita de José Severo. Em vários momentos do romance o narrador pensa seriamente em matar-se, sem motivo<sup>119</sup>. Afirma não pretender passar dos quarentas anos de idade. Para Severo, "envelhecer é uma porcaria" (V.1958, p. 54), o apego à vida é nojento, um instinto animal anti-higiênico, uma acumulação de sujeira. No entanto, não se mata no romance, pelo contrário, o suicida é seu torturado irmão. Severo, por sua estupidez – uma inconfessável esperança suscitada pela experiência idílica em Desengano que, ao mesmo tempo que lhe dá certo gosto de uma existência autêntica, ao findar lhe prova a impossibilidade total de vivê-la no cotidiano – fica impedido de descartar-se do resto. A viscosidade, o apego do homem à vida, a prisão a qual o homem se condena mesmo quando nada justifica ou motiva sua existência, além de ser um motivo caro às reflexões sobre a existência dos filósofos existenciais<sup>120</sup>, é constante

---

<sup>117</sup> CARLE, Ricardo. "Uma terrível esperança". In.: *Zero Hora*. Porto Alegre, 04-05-1998.

<sup>118</sup> No final de *Pilatos*, um homem pergunta retoricamente apontando para um grupo de jovens cantando diante do sol nascente se eles estão felizes ao que o protagonista responde: "Estão mal informados". CONY, Carlos Heitor. *Pilatos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 219.

<sup>119</sup> Ao comentar que pensa em se matar "daqui a dez, quinze anos": "Idiota é a gente se matar por temperamento, por decisão do momento, por paixão ou por fracasso. Acabar com tudo quando não houver nem tiver motivos precisos..." (V.1998, p. 190).

<sup>120</sup> Em Sartre, o viscoso é uma categoria que determina o *status* intermediário do corpo – e da condição humana em geral – entre a solidez das coisas e a fluidez da consciência intencional. Prisão e liberdade. "*Pour nous, un être que 'est ce qu'il est', c'est tout de suite un solide. Si maintenant nous voulons imaginer l'existant 'pour-soi', variable, fragile, que n'est jamais deux fois le même, 'qui n'est pas ce qu'il est', nous songeons au fleuve, à la cascade, à la mer (...). Et la vie de l'homme n'est plus symbolisée par le mouvement oscillatoire d'un point, mais par le continuel changement d'état d'un corps. Jamais complètement solide, ni parfaitement liquide, le corps est visqueux.*" CAMPBELL, Robert. *Jean-Paul Sartre ou Une Littérature Philosophique*.

nas divagações do narrador movendo seu desprezo pelos seres humanos em geral, inclusive, si próprio.

Observe-se, por fim, que na última versão revista do romance até o momento, o trecho citado ganha conotações ainda mais evidentes da profundidade semântica do termo "resto" na obra. José Severo responde a pergunta de Helena de modo distinto: "Eu me transformei no resto de mim mesmo" (V.1998, p. 183). Tal frase evidencia que o que podia ser um atributo, um estado de alma, a estupidez, talvez momentânea, na verdade, tornou-se o próprio ser de Severo impedindo-o de se ver de fora e de interromper o processo de "cretinização", ou seja, sua progressiva transformação em "porco" (no contexto da obra, os homens normais) com medo da faca, aferrado à vida, chafurdando encantado na lama dos dias iguais e sem sentido.

Como é possível perceber pelos comentários ao curto trecho do romance selecionado apenas para explicar as modificações nas divisões da obra e no modo de nomeá-las, o autor empreendeu diversas mudanças no texto com o intuito de encontrar uma sintonia entre a temática e o estilo adequado ao tom cáustico dos elementos do enredo e à visão de mundo da personagem central que organiza todo o universo do romance, não por acaso dona exclusiva da voz narrativa. Pelo fato do datiloscrito ser propriamente a única versão que não pode ser vista como uma obra final por ser parte de um processo – bastante avançado, com certeza – de composição ainda em curso, é a versão que possui maiores diferenças para com as demais, particularmente se comparada com a primeira edição impressa, pois esta última é a base das modificações posteriores. Na versão de 1955, além das evidentes diferenças expostas anteriormente, há ausência de trechos inteiros como o relativo à passagem de um circo pela cidade de Desengano e a cena de ciúme de Helena movida pelo ajuda prestada por José Severo a uma malabarista (V.1958, capítulo 18, p. 147-148.), trecho responsável por matizar o aparente desinteresse de Helena por José Severo aumentando a ambigüidade da relação entre ambos. Assim como também é mais fácil encontrar elementos típicos dos equívocos aos quais se está sujeito na fase de criação como diversos erros de grafia ou de outra natureza, por exemplo, a revelação de que um

---

Paris: Éditions Pierre Ardent, 1946, p. 38. A percepção da viscosidade possui íntima relação com a famosa experiência de náusea dos romances sartrianos.



possível nome anterior do protagonista era João Severo, em vez de José Severo, ao receber o apelido de João Gordura no internato (por comer demais, não por ser gordo), nas edições impressas substituído pelo correto Zé Gordura. No entanto, as alterações promovidas no corpo do texto nas re-escrituras de 1987 e 1998 não são pequenas e, como se buscará demonstrar, mostram uma grande consciência formal e uma coerência com os núcleos originais de tensão da obra raramente vista num projeto retomado após lapsos temporais tão extensos.

A intenção desta pesquisa não é, no entanto, fazer um estudo exaustivo das alterações empreendidas ao longo de todo o processo de revisão do romance desde a primeira escritura disponível até a última edição revista. Visa, mais do que apenas constatar diferenças, desenvolver hipóteses interpretativas sobre o processo de escritura relacionadas com a presença do intertexto existencialista na gênese do romance.

### **III – O Texto**

Nesta parte da dissertação serão desenvolvidas reflexões sobre algumas alterações encontradas no texto do romance *O Ventre* durante o estudo contrastivo das versões selecionadas.

Para facilitar o acompanhamento da análise, se dividirá o texto em tópicos específicos relativos a determinados aspectos suscitados pela comparação das versões. No entanto, cabe ressaltar a ligação intrínseca dos processos a serem comentados, sendo uma das metas deste ponto da dissertação desenvolver uma hipótese sobre a lógica, ou, para usar termos menos cartesianos, a tendência geral encontrada nestes procedimentos de escrita/reescrita do romance que possa integrá-los coerentemente.

#### **A) Atualização gramatical**

Observando a evolução ocorrida no decorrer da trajetória da obra, vê-se um claro esforço por tornar o texto mais objetivo, conciso e, como será visto neste ponto da dissertação, intenso. Há um processo de enxugamento lingüístico efetuado tanto nas

alterações ocorridas por ocasião da passagem do datiloscrito à primeira edição publicada, quanto nas mudanças empreendidas nas reedições do romance neste estudo analisadas.

Grande parte das modificações encontradas é de ordem gramatical, mudanças para atualizar a linguagem e manter o tom coloquial existente na versão primeira. No decorrer de quarenta e três anos transcorridos da gênese inicial da obra até sua última edição revista houve muitas mudanças na norma ortográfica em vigor no país e, de forma ainda mais acentuada, nos hábitos lingüísticos das populações de seus grandes centros urbanos como o Rio de Janeiro, cenário do romance.

Isso não significa a realização de uma revisão total que eliminasse todos os termos arcaicos ou típicos do período em que se passa a ação relatada – não há indicação explícita de tempo no romance, mas fica subentendido que o centro do enredo (fase adulta) se passa nos anos 1950 e a infância/adolescência de Severo no final dos anos 1930 e começo da década de 1940 –, pelo contrário, são mantidas na edição de 1998 referências ao Rio de Janeiro como Distrito Federal, aos bondes levando coroas de flores por ocasião do funeral da mãe do protagonista e, inclusive, alguns elementos mais pitorescos da época foram acrescentados em edições posteriores à inicial. No episódio em que o padrinho leva o pré-adolescente José Severo (14 anos na versão de 1958, 13 anos na versão 1998) para passar umas semanas em São Paulo, na lista de mimos dados pelo padrinho, o único membro da família que lhe trata bem, surgem nomes de revistas em quadrinhos (*Suplemento Juvenil*, *Tico-Tico*) e de personagens presentes nelas (Flash Gordon, Mandrake, Zé Macaco, Faustina, Reco-Reco) não citados nas duas primeiras versões do romance, assim como a referência discreta ao "trem de luxo" (V.1955, p. 47) ressurgiu como o lendário *Cruzeiro do Sul* descrito de modo mais minucioso. Outro fator que inviabiliza uma alteração radical na linguagem utilizada e, particularmente, a eliminação de todos os elementos de época presentes na voz narrativa é o fato de o narrador ser a personagem central da intriga. Sendo assim, a configuração da voz narrativa está intimamente relacionada com a do protagonista, ser inserido num universo temporal específico que é parte integrante de seu caráter e de suas opções existenciais.

Contudo, mudanças foram efetuadas para adequar alguns aspectos da linguagem do romance aos novos tempos. A alteração da acentuação (êsse > esse, entêrro > enterro, estôrvo > estorvo) pode ser considerada apenas como atualização às novas diretrizes

ortográficas vigentes, distintas das em uso na década de 50<sup>121</sup>. Contudo, independente das alterações obrigatórias motivadas por mudanças no acordo ortográfico brasileiro, a opção por efetuar substituições lexicais, trocando palavras em desuso ou expressões datadas por vocábulos mais atuais<sup>122</sup> e, essencialmente, as alterações na ordem sintática das construções frasais (juntou-se > se juntou, Helena fez zombaria > Helena riu) mostram a preocupação consciente do autor em manter e, mais do que isso, em enfatizar seu estilo seco e direto, coloquial, aproveitando-se da liberdade conquistada pelo registro escrito da língua ao longo da primeira metade do século passado.

A pertinência de tal busca por uma linguagem coloquial (o que não impede a existência na obra de termos como *facúndia*, *opróbrio*, etc.), mas sem recair num registro leve e desprezioso de crônica ao qual se tende quando se foge de um padrão lingüístico mais tradicional ou explicitamente considerado literário, além de pagar tributo à evolução de uma prosa urbana liberta dos parnasianismos retóricos e de padrões formais rígidos devido, entre outros fatores<sup>123</sup>, às conquistas promovidas pelas ousadias dos modernistas, é também um elemento central do universo romanesco de Cony. O uso de frases diretas, curtas, sem torneios sintáticos e/ou estilísticos elaborados, e a presença de expressões do cotidiano, algumas consideradas banais ("aporrinhavam", "zombavam", "calhorda", etc.) ou mesmo declaradamente vulgares, ofensivas e obscenas ("porcos", "sem-vergonha de merda", "puta", etc.) contribuem de modo fundamental para a criação do ambiente negro e sem perspectiva ambicionado pelo romancista para sua obra.

Obviamente, essas alterações não ocorreram todas num único momento de reescrita. Entre o datiloscrito de 1955 disponível para pesquisa e a primeira edição de 1958 houve várias alterações das quais não há registro e entre essa primeira publicação e a última edição modificada (1998) houve, no mínimo, mudanças consideráveis na sexta edição de

---

<sup>121</sup> Em 1971, no Brasil, foi promulgada a Lei 5.765 que eliminou, por exemplo, boa parte dos acentos circunflexos anteriormente encontrados sobre as vogais "e" e "o". Obs.: Não se abordará nesta dissertação os casos específicos de correções, freqüentes na passagem da versão de 1955 para a de 1958, de erros de grafia, por exemplo, "pedrdoei" > "perdoei" ou "Gualdaquivir" > "Guadalquivir".

<sup>122</sup> Por exemplo, já a primeira versão impressa omite a palavra "soumier" (V.1955, p. 148), espécie de cama, presente no datiloscrito no trecho em que Severo está num dos quartos da casa do irmão. Na versão publicada, Severo fala em dormir no "sofá" (V.1958, p. 102). Contudo, como a obra, desde sua origem, possuía uma linguagem bastante coloquial, algo ressaltado na época pelos críticos, nesse campo não houve necessidade de grandes alterações.

<sup>123</sup> A herança da obra de Manuel Antônio de Almeida, por exemplo, autor admirado por Cony, tem grande importância neste processo da prosa brasileira em busca de um registro lingüístico mais adequado à realidade da fala brasileira urbana.

1987. Por isso, o ritmo desse processo é gradual e nem sempre linear. O trecho transcrito abaixo, por exemplo, não é igual em nenhuma das versões estudadas:

Versão 1: "Os canários cantavam o dia inteiro. 'Por que eles cantam?' – perguntou-me. 'Êles têm um apito dentro da barriga' – expliquei." (V.1955, p. 260)

Versão 2: "Os canários cantavam o dia inteiro e me aporrinhavam.

– Por que eles cantam? – perguntou-me o guri.

– Êles têm um apito de matéria plástica nas tripas – respondi com má vontade." (V.1958, p. 192)

Versão 3: "Os canários cantavam o dia inteiro e me aporrinhavam.

– Por que eles cantam? – perguntou-me o guri.

– Eles tem um apito nas tripas – respondi com má vontade." (V.1987, p. 172)

Versão 4: "Os canários cantavam o dia inteiro e me aporrinhavam.

– Por que eles cantam? – perguntou o guri.

– Eles têm um apito na barriga – respondi com má vontade." (V.1998, p. 196)

Vê-se nesse breve trecho que um elemento especificador – desnecessário, afinal só interessa do apito, na cena, a possibilidade de fazer som como o pássaro – é inserido na versão de 1958 e excluído na versão de 1987 e na seguinte, ao mesmo tempo que outros elementos inseridos na mesma campanha de reescrita permanecem como o fato de o canto dos pássaros incomodar José Severo e a má vontade com que replica a pergunta do garoto, dois elementos que acentuam a relação dúbia entre o protagonista e o filho de Helena sugerida no final do romance – reproduzindo a relação igualmente problemática de Severo com seu pai. Hesitações ortográficas ocorrem mesmo nas versões impressas como pode ser notado pela incerteza sobre a grafia do verbo "ter" na terceira pessoa do plural no presente do indicativo. Particularmente interessante para demonstrar como são tortuosos os caminhos da criação é o fato do substantivo "barriga", presente na primeira versão e substituído por "tripas" na segunda e terceira versão, retomar seu posto na última, provavelmente para impedir a repetição do vocábulo "tripas" que aparecerá no parágrafo seguinte, mostrando a reversibilidade das escolhas do escritor e, muitas vezes, o quanto são sutis suas motivações e inefáveis os efeitos almejados por elas, sendo necessário ao crítico

que analisa tais documentos do processo evitar teorias excessivamente peremptórias a respeito de tais caminhos e descaminhos do fazer artístico.

## **B) Enxugamento da narrativa**

Contudo, impossível negar que há um objetivo, uma linha mestra, uma tendência<sup>124</sup> que – consciente ou inconscientemente – permeia o conjunto de ações de escrita e reescrita de uma obra. Um aspecto que salta aos olhos do observador desse material é a eliminação ao longo do processo de detalhes menores, elementos paralelos ao núcleo fundamental de determinada cena, de um diálogo ou mesmo irrelevantes para configurar o caráter de uma personagem, em prol da intensificação da narrativa. Observado por críticos da época, como visto anteriormente, o romance em sua primeira versão para publicação, apesar das alterações efetuadas na passagem do datiloscrito para a versão impressa, ainda sofria de um excesso de informação, muitas desnecessárias ao enredo. Inclusive, por causa de alguns desses elementos, o romance corria o risco em certas passagens de flertar com um humor fora de hora, a possibilidade da ironia cáustica descambar num deboche sem crítica, anedótico.

É problemático analisar tais questões *a posteriori*, ou seja, inevitável que a sombra onipresente da obra final (ou de sua versão tida como final) oriente o olhar crítico a reputar aos elementos excluídos desta a pecha de menos importantes do que os mantidos pelo escritor. No entanto, a constatação de que a versão de 1998 é a mais enxuta e esteticamente bem trabalhada precisa ser feita.

Pode-se flagrar o processo de enxugamento da narrativa, de busca por maior concisão, em toda a extensão da obra. Contudo, é interessante abordar alguns trechos específicos de *O Ventre* em suas distintas versões para observar como se dá esse procedimento.

No derradeiro capítulo do romance, por exemplo, todo o trecho final do primeiro parágrafo encontrado no datiloscrito que versa sobre a palidez do irmão morto na banheira e sobre a impossibilidade das pílulas do Dr. Moreira devolver-lhe as cores desaparece na

---

<sup>124</sup> Cecília Almeida Salles comenta que o processo criativo "pode ser visto como um movimento falível com tendência, sustentado pela lógica da incerteza" – SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. 2 ed. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2004, p. 27.

versão 2. Essa piada mórbida relacionada às pílulas que o médico da família – o verdadeiro pai de Severo – receitava aos irmãos quando crianças para curá-los da "amarelidão vergonhosa" (V.1958, p. 2), exagera o cinismo e a insensibilidade do narrador-protagonista diante da morte do irmão; sua exclusão mantém a tensão do parágrafo centrado na descrição do morto.

Não é só para evitar recaídas no humor que cortes foram empreendidos durante as reescritas da obra. Por exemplo, o começo do quinto parágrafo do primeiro capítulo ("Não pretendo maçar com minha pessoa. Nem dela pretendo falar. O que ficou acima é para servir de toque."<sup>125</sup> – V.1958, p. 1), que precede a "profissão de fé" do materialismo integral de José Severo, desaparece na edição de 1987. De certa maneira em diálogo com comentários da crítica, essa omissão repercute a percepção de que, apesar da declarada intenção do narrador, o romance sempre se centrou, em todas as versões, muito mais na figura do próprio Severo do que num interesse por debruçar-se numa narrativa sobre o seu torturado irmão ou sobre qualquer outra figura, inclusive provocando o "esfumaçamento dos personagens secundários"<sup>126</sup> na narrativa.

No capítulo 4, a jovem Helena vê Severo, após ele passar um período longe no internato, e diz hesitante "Como está... crescido!" (V.1987, p. 33), na verdade, segundo o narrador-personagem, querendo dizer "feio". O comentário irônico – dentro de certa misoginia existente na obra – sobre a falsidade das mulheres mantido até a versão de 1987 ("Queria dizer 'feio', mas reconsiderou em tempo, as mulheres são hábeis." – V.1987, p. 33) é retirado da edição de 1998, versão menos propensa ao "humor" (apesar de continuar existindo, em certa medida, como em todas as obras de Cony) e que, como se comentará adiante, matiza mais o caráter de Helena e seu sentimento pelo protagonista do romance.

A concentração, o enxugamento de partes da narrativa, serve para dar maior agilidade e objetividade ao romance. Essa economia pode ser verificada no terceiro parágrafo<sup>127</sup> do último capítulo do romance (segundo parágrafo no datiloscrito) no qual,

---

<sup>125</sup> Trecho ainda mais pormenorizado no datiloscrito: "Não pretendo, entretanto, maçar o leitor com a minha pobre e insignificante pessoa. Nem é dela que pretendo falar. O que ficou acima deve servir para que o leitor aquilate devidamente a minha esplêndida formação materialista, digo mais, de integral materialista." (V.1955, p. 1-2)

<sup>126</sup> BRASIL, Assis. "O Ventre". In.: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08-05-1958.

<sup>127</sup> Versão 1: "Aquela morte de meu torturado irmão foi sobretudo um estôrvo para mim." (V.1955, p. 259)

Versão 2: "Sua morte foi um grande estôrvo." (V.1958, p. 191)

Versão 3: "Sua morte foi um grande estorvo." (V.1987, p. 171).

gradualmente, vê-se a eliminação da primeira oração inteira sem perder a idéia da morte do irmão ter sido um estorvo, pois ela já estava presente no parágrafo seguinte ao afirmar que a única coisa que não perdoou ao irmão foi aquele último estorvo ("Perdoei muita coisa a meu irmão. Menos aquele último estorvo." - V.1958, p. 191). Por vezes, um elemento pode obter maior contundência ao ser mantido isolado do que sendo repetido, pois a recorrência pode acarretar no desgaste da força semântica dele no contexto da obra. Igual processo se verifica no mesmo trecho aqui analisado. Toda a oração referente ao que fizeram na noite anterior ao suicídio do irmão é omitida, visto que era uma informação presente no capítulo antecedente<sup>128</sup>.

Como comentado anteriormente sobre a atualização gramatical, esse procedimento de condensação também é relativo e sujeito à mudanças ao longo das versões. No datiloscrito não surgia nenhuma referência maior à repercussão do suicídio do irmão além da frase: "Alguns amigos do meu irmão foram aos jornais pedir um noticiário reservado sobre o assunto" (V.1955, p. 259). Na publicação de 1958 já aparece novos dados; José Severo precisou dar explicações, inventou que o irmão "tinha descoberto um câncer no piloro" (V.1958, p. 191) e uma referência irônica a um discurso sobre a perda irreparável do matemático renomado na Câmara dos Deputados. Na versão de 1987, a menção ao discurso do deputado desaparece. Assim como, apesar de predominar no processo como um todo o enxugamento, a eliminação de materiais, o autor não se furta a inserir elementos que possam intensificar o efeito estético buscado, assim como a carga semântica do romance. É o que ocorre, por exemplo, ao transformar uma construção simples, despida de maiores primores de descrição visual, sensorial, da água da banheira onde o irmão jaz numa construção mais requintada e que traz à tona o sentimento do narrador-personagem diante da inesperada cena:

Versão 1: "A água ainda estava um pouco morna e um pouco suja de sangue."  
(V.1955, p. 259)

---

Versão 4: Toda frase foi suprimida.

<sup>128</sup> "Meu irmão suicidou-se na tarde daquele dia. Fomos dormir pela manhã quase, após gastarmos a noite em conversas inúteis. Quando acordei..." (V.1958, p. 191). Na última versão: "O irmão suicidou-se no fim daquela manhã. Quando acordei..." (V.1998, p. 195).

Versão 2:"A água um pouco morna. Um filê de sangue boiava obscenamente, desgrudado dos pulsos." (V.1958, p. 191)

Versão 3:"A água um pouco morna: um filete de sangue boiava obscenamente, entre as suas coxas, desgrudado dos pulsos." (V.1987, p. 171)

Versão 4:"A água um pouco morna: o filete de sangue, obsceno, desgrudado do pulso esquerdo, boiava entre as coxas." (V.1998, p.195)

Esse trecho, no qual há um pendor descritivo crescente, do abstrato "sujo de sangue" ao visual filete de sangue afastando-se do pulso e boiando entre as coxas do morto, que fornece à cena um maior *páthos* dramático do que o presente na primeira versão, reproduz no estilo da descrição, especialmente devido a colocação do adjetivo (nas primeiras versões, um advérbio de modo) "obsceno", a importância do tema suicídio dentro do romance, como se verá oportunamente.

### C) Supressão de adjetivos

Um aspecto aparentemente menor a ser observado nesse processo de reescritas pelo qual passa a obra, mas relacionado com a mesma orientação apontada acima, é a progressiva eliminação dos adjetivos. Apesar de, como foi visto anteriormente, haver casos de inserção de adjetivos ao longo das sucessivas reescritas do romance, são fartos os exemplos contrários, sendo desnecessário um exaustivo levantamento desse aspecto. O corte de adjetivos e outros elementos tipicamente qualificativos, descritivos, especificadores, assim como de alguns advérbios<sup>129</sup>, possui nítida relação com o universo da narrativa, além de ser um recurso de estilístico.

---

#### <sup>129</sup> Exemplos:

Versão 1: "...um par de coxas suculentas e mornas" (V.1955, p. 1)

Versão 4: "...um par de coxas macias" (V.1998, p. 13)

Versão 1: "Não sou lido, tampouco. Até agora a única atração que tive por um livro..." (V.1955, p. 1)

Versão 4: "Não sou lido, tampouco. A única atração que tive por livro..." (V.1998, p. 13)

Versão 1: "E se eu não cheguei a tanto não foi por culpa da mulher" (V.1955, p. 1)

Versão 4: "Se não cheguei a tanto não foi culpa da mulher" (V.1998, p. 13)

Versão 2: "Meu irmão suicidou-se..." (V.1958, p. 191)

Versão 4: "O irmão suicidou-se..." (V.1998, p. 195)



Mais do que uma categoria gramatical, os adjetivos no romance são considerados símbolos de aspectos "supérfluos" da existência humana. Para o narrador-personagem, todas as coisas que não podem ser "atingidas pelo meu cuspe" (V.1958, p.1) não existem<sup>130</sup>, ou seja, só lhe interessa o material, o concreto, a realidade imediata. Pensamentos, sentimentos, valores, tradições, etc., são desprezados, são "pobrezas do espírito" (V.1958, p.1). A busca por anular tudo isso na escura neutralidade objetiva dos fatos – mais uma busca do que uma real possibilidade – reflete-se na tópica do desprezo pelos adjetivos que permeiam o discurso humano, isso quando não o desprezo pelo próprio discurso.

No primeiro capítulo da segunda parte da obra, Severo relata que ao pensar em Yara está procurando não pensar na carta do padrinho e seu significado (a descoberta do refúgio escolhido pelo protagonista para escapar da família, a volta do fantasma, o retorno do reprimido), ou seja, está "trocando angústia velha por angústia nova" (V.1998, p. 98). Para Severo, "Só os adjetivos mudavam na minha vida. Os substantivos, sempre os mesmos" (V.1958, p. 87<sup>131</sup>). O substantivo, em sua visão, é o essencial, aquilo que não muda, no trecho citado, identificável com sua tortura intrínseca, enquanto os adjetivos são os acontecimentos passageiros que recobrem – diminuindo ou aumentando, ou simplesmente encarnando em atos ou sentimentos temporários – tal angústia permanente de viver.

No entanto, é no terceiro capítulo da segunda parte, ao expor ao irmão sua visão desencantada da vida, que se delinea melhor o sentido dessa oposição:

– Eu sou um analfabeto, disse. Por isso é que não me incomodo com certos adjetivos, aliás, nem os conheço. Aprendi apenas os substantivos. Vivo apenas. Enfrento a necessidade imbecil de ser obrigado a viver 24 horas por dia para ter o direito de viver outras 24 horas no dia seguinte. O dia que isso me

---

Versão 3: "Perdoei muita coisa a meu irmão..." (V.1987, p. 171)

Versão 4: "Perdoei tudo ao irmão..." (V.1998, p. 195)

Versão 1: "...enfrento a necessidade imbecil de ser obrigado a viver" (V.1955, p. 165)

Versão 4: "...enfrento a necessidade de viver" (V.1998, p. 125)

Obs.: Há também a preferência nas últimas, essencialmente na última, versões por ocultar o sujeito ou o objeto – quando possível –, principalmente quando este era representado por pronomes de primeira pessoa: "eu perguntei" > "perguntei".

<sup>130</sup> Nas duas últimas versões ele não crê nelas, modificando o verbo e matizando o sentido de sua "profissão de fé".

<sup>131</sup> Por sinal, confirmando tal frase, na citação anterior "angústia" substitui o termo "tortura" presente no datiloscrito.

aborrecer de uma forma mais profunda, acabo com a vida e eis tudo. Assim, posso dizer que sou um homem feliz. (V.1955, p. 165).

A versão de 1998 do mesmo trecho chega a ser mais contundente:

– Eu sou um analfabeto – disse-lhe. – Não me incomodo com adjetivos. Aprendi apenas os substantivos e basta. Enfrento a necessidade de viver vinte e quatro horas hoje para ter direito às vinte e quatro horas de amanhã. O dia em que isso me aporrinhar de forma irreparável, acabo com a vida, eis tudo. Não tenho satisfações a dar a ninguém, nem a Deus, nem aos homens. Eis aí uma das vantagens em ser idiota. (V.1998, p.125).

Além de índice importante do processo de radicalização do niilismo o modo como se altera a última oração do trecho selecionado<sup>132</sup>, vê-se como no universo da personagem o adjetivo liga-se à reflexão sobre a vida, suas dimensões éticas, morais, sentimentais, enfim, aos modos dos homens agregarem valores – positivos ou negativos – aos atos, enquanto o substantivo finca-se no real sem abstrações, puro, seco, o existir sem essência, sem transcendência, sem sequer projeto futuro.

A dialética "adjetivo" x "substantivo" movimentava-se ao longo de toda obra, inclusive sendo essencial para a observação da mudança do protagonista ou, se visto por outro ângulo, da relatividade de sua postura cética ao ser confrontada por situações que exigem – mesmo a contragosto da personagem – posicionamento emocional e/ou avaliações morais, ou seja, os detestados adjetivos. É na relação com Helena, a cunhada desejada desde a infância, que Severo por mais vezes se vê cair em contradição em relação à sua profissão de fé como materialista integral. Se, por um lado, consegue receber a informação da gravidez de Helena afetando uma atitude indiferente, substantiva, diante do fato ("Não me interessa o que houve. E o que pode haver me interessa de modo relativo. Afinal, prometi ao irmão que olharia por você." - V.1998, p. 139), mesmo não estando tão emocionalmente impassível assim, como se pode depreender pelas reflexões solitárias sobre o assunto feitas posteriormente, não mantém a mesma distância dos "adjetivos" em outros momentos. Tal incoerência é exposta pela perspicaz Helena, algumas páginas adiante do trecho citado, ao questionar os motivos expostos por Severo para justificar sua preocupação com a opinião do irmão ("Aborrece-me pensar que ele me julgará traidor,

---

<sup>132</sup> Essa identificação entre felicidade e desinformação é presente em toda obra de Cony como fica claro no final do romance *Pilatos* comentado anteriormente.

duplamente traidor, na confiança e no amor." – V.1958, p. 164) ao saber da indevida gravidez da esposa entregue aos cuidados do protagonista:

– Mas afinal, você está ficando imbecil?! Você não dizia que nada importava, os rótulos, os adjetivos... (V.1958, p. 164).

Helena, de certa forma, após a percepção da falência de seu consórcio conjugal com o irmão de Severo, comunga com a indiferença do protagonista em relação aos adjetivos. No fundo, a descrença no valor dos qualificativos é uma tônica do romance. Mesmo o aparentemente apolíneo burguês, o irmão matemático, ao retornar de sua estadia na Europa expondo suas torturas secretas, desiludido, admite que "os adjetivos não importam" (V.1955, p. 246).

Essa constatação de que os adjetivos são dispensáveis (Para Severo, o único adjetivo que deveria existir no vocabulário humano é "humilde"<sup>133</sup>) pode ser relacionada com o existencialismo sartriano, único sistema filosófico ateu, segundo o próprio pensador francês. O existencialismo busca centrar todo seu estudo na realidade humana concreta do indivíduo em situação, uma filosofia do homem em sua inserção num mundo temporal (a temporalidade é a dimensão fundamental da existência, segundo Heidegger), enfim, uma tentativa de compreensão realista (sem ser puramente materialista) da existência:

*Un homme s'engage dans sa vie, dessine sa figure, et en dehors de cette figure il n'y a rien. Evidemment, cette pensée peut paraître dure à quelqu'un qui n'a pas réussi sa vie. Mais d'autre part, elle dispose les gens à comprendre que seule compte la réalité, que les rêves, les attentes, les espoirs permettent seulement de définir un homme comme rêve déçu, comme espoirs avortés, comme attentes inutiles.*<sup>134</sup>

Herança da fenomenologia de Edmund Husserl, método filosófico que buscava fugir da falsa evidência dada por preconceitos, pelas verdades estabelecidas, ao "voltar às próprias coisas"<sup>135</sup>, o existencialismo, para escândalo de uma época ainda fundamentada – hipocritamente, talvez, mas fundamentada – em valores eternos, universais, já então

---

<sup>133</sup> Na versão de 1998, substituído por "compaixão". Ambos adjetivos são importantes anotar para ter em mente certo substrato moral e até religioso presente por trás de todo ceticismo do autor, como será abordado futuramente.

<sup>134</sup> SARTRE, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris: Les Éditions Nagel, 1946, p. 57-58.

<sup>135</sup> PERDIGÃO, Paulo. *Existência e Liberdade: uma introdução à filosofia de Sartre*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 32.

corroídos pelo progresso incessante do individualismo burguês, rompe com os condicionantes transcendentais (morais, religiosos, sociais) limitadores do único fundamento da existência humana que é a liberdade de cada um escolher-se. A persistente negação de José Severo do valor dos adjetivos repercute em grande parte esse conjunto de pensamentos em voga no período.

#### **D) Supressão da informalidade familiar e de pronomes possessivos**

Chama igualmente atenção do estudioso que se debruça sobre os documentos de processo selecionados para esta pesquisa a radical eliminação do tratamento informal, carinhoso, do discurso do narrador, especialmente quando se observa a nomenclatura dos papéis familiares, na trajetória das reescritas de *O Ventre*. Procedimento que se liga, em parte, ao corte dos pronomes possessivos junto aos mesmos nomes. No capítulo inicial do romance, Carlos Heitor Cony promove uma revisão sistemática desses elementos.

Após ter declarado seu materialismo integral, o narrador diz "Mas já é hora de voltarmos ao meu irmão, ao meu torturado irmão" (V.1955, p.2). Na primeira edição impressa essa oração reduz-se a "Voltemos ao meu irmão" (V.1958, p. 2), em parágrafo separado. A única diferença para a terceira versão é que essa oração une-se ao parágrafo anterior fechando-o. Só na última versão analisada, a de 1998, se flagra o aspecto neste tópico abordado, pois a oração surge da seguinte maneira: "Mas voltemos ao irmão" (V.1998, p.13). O leitor dessa dissertação já pode ter observado o mesmo procedimento em outros trechos citados anteriormente, isso acontece porque é uma alteração empreendida sistematicamente pelo autor. No final do romance, por exemplo, eis a mesma mudança estrutural: "Meu irmão suicidou-se..." (V.1955, p. 259) > "O irmão suicidou-se..." (V.1998, p. 195).

A figura materna igualmente não escapa desses cortes. Ao comentar os equívocos do ventre, responsáveis por gerar seres tão distintos como José Severo e o irmão, o narrador afirma: "Minha mãe não fez exceção à regra." (V.1987, p. 14). Em 1998, a mesma oração: "A mãe não fez exceção à regra." (V.1998, p. 14). Mesmo no capítulo em que relata os sofrimentos da mãe doente, o procedimento se mantém. Se na versão de 1958 ainda a chamava "mamãe" ("Mamãe ainda estava deitada, levantava-se mais tarde agora, não

andava bem." - V.1958, p. 33), na versão de 1998 resume-se ao comentário seco, sem a informalidade – herdada da linguagem infantil – indicativa de intimidade: "No dia seguinte, a mãe amanheceu adoentada." (V.1998, p. 45). Sabendo da função central da figura paterna dentro da obra, não deixaria de recair sobre o pai semelhante tática estilística. Ao comentar as surras dadas pelo pai para corrigir-lhe a "amarelidão vergonhosa", vê-se o sumiço do pronome possessivo, elemento que costuma aproximar a pessoa de que se fala de quem fala: "Um dia em que meu pai exagerou o seu zêlo em me fazer corado..." (V.1955, p. 4) > "Um dia, o pai exagerou no zelo em me fazer corado..." (V.1998, p. 14.). Inclusive no momento dramático em que encontra o pai enlouquecido, nas últimas, a dicção do narrador também sofre essa alteração ("Meu pai está louco – pensava." - V.1955, p. 130 > "'O pai está louco', pensava." - V.1998, p. 100). Mesmo o tratamento familiar carinhoso "papai", já pouco usado nas versões iniciais, é evitado na versão final: "...um tratado de educação sexual que o vigário de Lins fez o papai comprar para nosso espiritual proveito." (V.1958, p. 1) > "... um tratado de educação sexual que o vigário do Lins fez o pai comprar para nosso espiritual proveito". (V.1998, p. 13).<sup>136</sup>

Esse procedimento de subtração do tratamento informal e de eliminação de pronomes pessoais possessivos ao referir-se aos familiares<sup>137</sup> que permeia toda a campanha de reescrita da obra – especialmente intenso na última etapa até hoje registrada, ou seja, a que resultou na obra atual – é um dos recursos estéticos mais explicitamente consciente de todos adotados pelo autor, verdadeira marca da obra final, repercutindo na fatura textual a essência ácida da narrativa e a relação desta com o influxo existencialista presente em sua origem.

Há no horizonte de tal prática o objetivo de eliminar qualquer traço de afetividade que ligue o narrador-protagonista aos seus parentes próximos, acentuando a insensibilidade característica das personagens dos principais romances existenciais<sup>138</sup>. Personagens

---

<sup>136</sup> Esse procedimento não se restringe ao trato das figuras familiares no romance, diminutivos diversos são limados nas sucessivas revisões da obra, por exemplo, "uma mulher nuinha" (V.1958, p. 1) > "uma mulher nua" (V.1998, p. 13) ou "Dois meses sem ver os meus, um ano inteirinho sem vir à nossa casa." (V.1958, p. 14) > "Dois meses sem ver os meus, um ano sem vir à nossa casa." (V.1998, p. 28).

<sup>137</sup> Procedimento que pode ser considerado o extremo oposto do adotado por Guimarães Rosa no conto *A Terceira Margem do Rio*, no qual o narrador trata o pai pelo pronome possessivo plural de primeira pessoa.

<sup>138</sup> Por romance existencial ou existencialista entenda-se aqui narrativas ficcionais que dialogam com as filosofias existencialistas. Mesmo sem caracterizar um estilo, uma escola ou um movimento particular dentro das histórias literárias convencionais – afinal a singularidade de tais obras diante de produções do mesmo período foi predominantemente temática; elas, em geral, não representaram uma concepção estética inovadora

distanciadas do mundo, das relações humanas básicas, seres que desinvestem qualquer aproximação sentimental com os outros, proliferam-se pelas obras ficcionais de Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Georges Bataille e Simone de Beauvoir. De Antoine Roquentin (*La nausée*), ser isolado em suas reflexões, sem vínculo algum verdadeiro – nem com sua esporádica amante, nem com o Autodidata – durante sua estada em Bouville, passando por Meursault (*L'étranger*), expressão modelo do homem absurdo, julgado por um crime cometido sem motivo e por, além de não chorar no enterro da mãe, ir à praia logo em seguida, às relações do triângulo "amoroso" de *L'invitée*, nas quais máscaras de insensibilidade, um aspecto de jogo e futilidade, escondem a vontade de domínio da consciência alheia e o medo de ser preso pelo olhar do outro, as personagens existenciais centrais costumam enredarem-se na impossibilidade de ter relações humanas sinceras ou convencionais. De certo modo, a indiferença é um dos comportamentos de má-fé pelos quais o ser busca preservar a liberdade de sua consciência da ação petrificadora da consciência dos outros, ou seja, é uma forma – fadada ao fracasso, segundo Robert Campbell em *Jean-Paul Sartre ou une Littérature Philosophique* – do sujeito ter a ilusão de anular o olhar de medusa da existência alheia sobre a sua liberdade. Em *L'Être et le Néant*, Sartre comenta tal questão da seguinte maneira:

*Je frôle les gens comme je frôle les murs, je les évite comme j'évite les obstacles, leur liberté-objet n'est pour moi que leur coefficient d'adversité; je n'imagine même pas qu'ils puissent me regarder. Ce sont des fonctions: le poinçonneur de tickets n'est rien que la fonction de poinçonneur, le garçon de café n'est rien que fonction de servir les consommateurs. Il y a ainsi des hommes qui meurent sans avoir, sauf pendant de brèves et terrifiantes illuminations, soupçonné ce qu'était l'AUTRE.*<sup>139</sup>

Enfim, como comenta Sartre, a indiferença é um modo de "construir minha subjetividade sobre o desmoronar da subjetividade do outro", "uma cegueira com relação aos outros"<sup>140</sup>. O ser age como se estivesse sozinho no mundo numa incessante recusa de ceder a alguém autoridade sobre sua existência.

---

ou diferenciada do padrão realista imperante então – é inegável a existência e a possibilidade de identificar certo grupo de obras produzidas em consonância com o espírito das reflexões existencialistas como demonstrado por Guillermo de Torres, Otto Maria Carpeaux, Pierre V. Zima (vide bibliografia), entre outros.

<sup>139</sup> SARTRE, Jean-Paul. Apud. CAMPBELL, Robert. *Jean-Paul Sartre ou Une Littérature Philosophique*. Paris: Éditions Pierre Ardent, 1945, p.155.

<sup>140</sup> SARTRE, Jean. Paul. *O Ser e o Nada*. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2001, p.472.

José Severo é uma personagem que pode, com todo direito, pertencer à galeria de seres alheios à criação de laços com o mundo, seres sem essência, a meio caminho do caso extremo do homem absurdo e da massa alienada formada por homens sem pensamento e sem sentimentos, encontrados no romance existencial<sup>141</sup>. Severo ainda possui, mesmo a contragosto, laços com o mundo e um universo "interior", em progressiva dissolução, mas existente. Se sua indiferença, sua insensibilidade é inegável – como fica patente pela frieza como encara as ofensas e a acusação de paternidade proferidas pelo capitão Rui da Silva Aires, marido traído da Boa Rica, como se aquela cena fosse uma peça teatral, uma pantomima sem relação alguma com sua pessoa ou mesmo na sua aparente falta de surpresa ao ouvir Helena anunciar sua gravidez, isso sem contar a reação ou falta de reação ao descobrir o corpo do irmão morto –, ela está distante de ser algo estável, sem fissuras.

Como exposto por José Augusto Carvalho, na obra de Cony "o leitor, normalmente, vive mais o drama do personagem que o próprio personagem"<sup>142</sup>, seus personagens amorais "parecem ignorar, mesmo quando angustiados, a enormidade dos problemas que vivem e que, às vezes, se recusam a solucionar"<sup>143</sup>. Apesar da tragédia que é a vida de José Severo como previa o seu pai ("A vida desse menino vai ser uma tragédia" - V.1998, p. 39), o relato do narrador mantém uma relativa distância emocional ao abordar sua própria vivência<sup>144</sup>, tanto ao tratar dos acontecimentos ruins como dos relativamente bons. Normalmente não se reflete na narrativa a expressão de emoções fortes de alegria ou de tristeza da personagem.

No entanto, é necessário matizar o alcance da indiferença em José Severo. Sua trajetória ao longo do romance pauta-se por inconfessados traumas de infância – relacionados ao tratamento inferior que recebe por ser diferente (bastardo) – e por uma muda competição com o irmão mais novo, aparentemente perfeito em tudo, que lhe ofusca, inclusive conquistando a garota que deseja. Por sinal, o desejo por Helena, beirando a

---

<sup>141</sup> A configuração da personagem existencial é essencial para a tipificação do chamado romance existencialista. Para José Fernandes, "o comportamento da personagem é o que dará o estatuto de existencialidade à obra" (FERNANDES, José. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia: EdUFG, 1986, p. 165), sendo os (des)caminhos da individualidade numa sociedade massificada e desestruturada, responsável por produzir seres divididos, fragmentados, indeterminados ou mesmo vazios, marca da ficção existencialista. Para o crítico mineiro, "a personagem de um perfeito romance existencial deve aparecer sempre imperfeita, incompleta, compondo-se e decompondo-se." (Idem, *ibidem*. p. 170).

<sup>142</sup> CARVALHO, José Augusto. *Op. cit.*, p. 139.

<sup>143</sup> Idem, *ibidem*. p. 139.

<sup>144</sup> A ironia encontrada em algumas passagens do romance só é possível por haver tal distanciamento.

obsessão, também desmente uma frieza absoluta ou uma tranquilidade de um ser sem nenhuma angústia a ser equacionada<sup>145</sup>. Pelo contrário, José Severo se considera um especialista em problemas ("Embora não tenha sonhos de espécie alguma, posso lhe garantir que surgem sempre problemas. Sou um especialista nesse assunto." - V.1958, p. 115). Há uma persistente sensação de desconforto consigo e com o mundo regendo as ações e os pensamentos do narrador-personagem ao longo da obra. Mesmo sua relação com a própria insensibilidade é tensa como se pode perceber no trecho em que observa o pai morto: "Tive ódio de mim mesmo por não ter amado aquele homem. Ele sofrera, o sofrimento diviniza a matéria canalha, Cristo só convence como Deus na cruz, no berço é apenas uma criança." (V.1998, p. 106)<sup>146</sup>. Esse "arrependimento" por não conseguir engajar-se afetivamente – incapacidade justificável, em parte, se observado o modo como foi tratado pela família – mostra-se igualmente ao despedir-se da mãe adoentada<sup>147</sup> antes de retornar ao internato:

Tenha juízo, vê-se não traz mais aborrecimentos para seu pai, já tem de  
sobra por sua causa...  
Perguntei:  
– E a senhora?  
Vontade danada de amar minha mãe. Mas como? Eu estava sêco por  
dentro, espremia a alma e não saía nada.  
Beijei sua mão sem afeto. (V.1955, p. 34)

Essa sensação de ter constituído sua subjetividade de tal modo que se tornou incapaz de cultivar esperanças, sonhos, desejos, emoções, enfim, de ter se tornado imune a qualquer "ilusão" ao fechar-se numa couraça de ceticismo produz o vazio, a ausência de sentido de uma existência sem essência, levada ao sabor das circunstâncias, apenas sobrevivendo aos dias, em sua ausência total de ambição ("E não tinha a menor vontade de

---

<sup>145</sup> Por sinal, a indiferença nas personagens existenciais não se confunde em momento algum com um estágio de paz de espírito ou de completa satisfação consigo mesmo. A auto-suficiência, nos romances existenciais, é mais um índice de alienação do que de indiferença.

<sup>146</sup> Na versão de 1958, diz "é só poesia" (V.1958, p. 95) ao invés de "apenas uma criança", o que demonstra que a objetivação invade até o plano das metáforas disseminadas no transcurso da narrativa. Na próxima citação do romance, o procedimento repete-se pela substituição de "alma" por "alguma coisa".

<sup>147</sup> A mãe do protagonista, segundo informado na versão de 1998 do romance, tivera um câncer no ventre. Tal informação reforça a unidade simbólica do romance, principalmente se observado que no trecho em que informa tal *causa mortis* de sua genitora está descrevendo a sua experiência existencial durante suas viagens por Maceió como "um câncer escondido em algum lugar dentro de mim (...) Um câncer no ventre. A mãe também tivera um." (V.1998, p. 94)



vencer na vida" – V.1958, p. 98), sem constituir nenhum projeto<sup>148</sup>. Sem tomar nenhuma decisão – mesmo em sua relação com Helena evita ao máximo comprometer-se –, José Severo mantém-se em disponibilidade extrema, fiel à liberdade, mas se diluindo como sujeito, individualidade. Sua reflexão sobre o estado de vida vegetativa, de auto-anulação, em que estava ao trabalhar como motorista de ônibus em Maceió dialoga com o núcleo de questões aqui discutidas, além de ser uma das passagens da obra em que o intertexto existencialista subjacente é mais flagrante:

E agora era o meu ônibus, o meu itinerário de sempre, a cidade suja e feia, o mar exagerado e verde, os coqueirais rasgados, os passageiros fedorentos, aquele senhor que parecia meu pai... E eu? Onde estava eu? Dentro de mim mesmo? Ou teria ficado em algum lugar? *Eu tinha a impressão exata de que estava ôco por dentro*, alguma coisa importante (da minha pessoa) havia ficado em algum lugar. Eu precisava encontrar essa alguma coisa. Mas isso seria a volta – pensava – e eu não queria voltar. Preferia aquele roteiro boçal que me prendia à vida, que me amarrava à sua monotonia e que quase me fazia esquecer a obrigação de viver: Centro-Ponta Verde, Ponta Verde-Centro. Aquilo me desidratava (sic), *eu era um troço sem alma, sem nada, que rolava pelo caminho, sem sentir nada, sem sofrer nada*. Sim, aí estava a vida. A minha vida. O que me importavam a vida, o resto, os outros? Eu tinha aquela estrada. Era a minha viagem. Aquela viagem que sonhamos sempre realizar e nunca se realiza. O que eu precisava era de ter consciência dessa viagem. O resto era tola preocupação do espírito. (V.1955, p. 122-123)<sup>149</sup>

Essa longa reflexão, bastante sintetizada e modificada nas versões impressas – já na segunda versão, o ceticismo do final é matizado pela frase isolada "Mas como doíam", referindo-se à "tola preocupação do espírito e da carne" (V.1958, p. 82) e revelando a impossibilidade de realmente esquecer-se por completo –, seguindo outro procedimento norteador das reescritas do romance, o procedimento de redução das elucubrações e das

---

<sup>148</sup> No existencialismo sartriano, projeto é um termo com conotações específicas: "Não há, por conseguinte, nada *a priori* a definir o homem, nenhum caráter essencial que o defina como algo dado para sempre. Sua essência surge como algo resultante de seus atos, daquilo que ele faz de si mesmo, algo a se realizar. O homem não é nada mais do que aquilo que se projeta ser. Tal é o primeiro princípio do existencialismo, afirma Sartre textualmente. O homem é antes de mais nada um projeto que vive subjetivamente, em vez de ser um creme, qualquer coisa podre ou uma couve-flor. Nada existe anteriormente a esse projeto; nada há no céu inteligível, e o homem, diz Sartre, será antes de mais nada o que tiver projetado ser. Se, no homem a existência precede a essência, ele será aquilo que fizer de sua vida, não havendo nada, além dele mesmo, de sua vontade, que determine seu destino." (PENHA, João da. *O que é existencialismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 45)

<sup>149</sup> Trechos em itálicos destacados por mim. O trecho entre parênteses é uma inserção à mão efetuada pelo autor do romance no texto do datiloscrito. Observar como a última frase remete ao tom da dedicatória que havia no datiloscrito e foi suprimida nas demais versões: "De nada adianta a vida se a vida nada mais é que esta tola preocupação do espírito e de carne" (V. 1955).

reflexões explícitas que será abordado futuramente, é síntese da tensão entre a angústia do nada, esse sentimento de falta inserido no centro da existência, e o desejo de ir ao extremo dessa insensibilidade, sua vontade de anular-se, o niilismo que o faz até se envergonhar, em alguns pontos da narrativa, de emocionar-se.

Ainda na adolescência, após manifestar sua raiva na sala de estar dos pais ao encontrar por acaso um bilhete de Helena combinando encontro noturno com seu irmão e enfurecido pedir a volta ao internato, Severo se envergonha do que denomina um "rompante imbecil" (V.1998, p. 36). Essa passagem, além de mostrar a visão do narrador sobre as emoções como "fracuêsa (sic) tola e temperamental" (V.1955, p. 38), é útil para ver como Coney detectou ao longo das reescritas essa tensão dentro da personagem, pois o nível do desabafo saído da boca de Severo modifica-se bastante nas quatro versões. A angústia, a vontade de gritar, vomitar diante da hipocrisia, do tratamento desigual e do desejo impossível se expressa na primeira versão assim: "Quero voltar para o colégio! Não suporto mais esta casa! Quero voltar agora mesmo!" (V.1955, p. 38). Nas primeiras edições impressas, se acentua ainda mais a ira de Severo, apelando para o xingamento: "Porcos! Porcos! Não suporto mais esta casa! Quero voltar para o colégio! Agora mesmo!" (V.1958, p. 21). No entanto, a última versão mostra a contenção sentimental de Severo – só sobra do trecho citado anteriormente as duas últimas orações –, pois elimina o xingamento e a confissão de não se sentir bem na própria casa. Com certeza, tal alteração é um elemento que indica o maior domínio da escrita e a mais clara percepção da essência dos conflitos no romance existentes na sua última campanha de reescrita (1998), assim como a eliminação da afetividade ao mencionar os parentes e a eliminação dos pronomes possessivos junto aos mesmos termos. A autocensura de Severo, sua resistência a dar voz total às próprias emoções (mesmo da última versão de sua ira sente vergonha, pois achava que nem isso deveria ter dito), indica como se desenvolve uma luta entre sua angústia e seu niilismo, intimamente relacionados, por sinal.

Esse distanciamento emocional verificado nas sucessivas versões de *O Ventre* é um fenômeno intimamente ligado à crise do sujeito que está no cerne do romance existencialista, segundo Pierre V. Zima. Esse crítico nascido em Praga dedicou-se ao estudo da indiferença social e semântica como característica essencial do romance moderno após a 2ª Guerra Mundial, substituindo a etapa anterior de ambigüidade (na qual se buscava o

sentido entre dois ou mais valores em oposição) que permeava os romances do início do século XX. Zima observa como nessa fase da evolução do capitalismo tardio, dominada apenas pelos valores de mercado, há a tendência de todos os demais valores – as bases do humanismo burguês – se igualarem e se anularem mutuamente, se indiferenciarem, se equivalerem, despidendo de sentido as ações humanas. O eu, uma construção lingüística, sofre igualmente com a perda de sentido semântico das palavras da tribo:

*Lorsque les distinctions sémantiques commencent à s'effacer dans un contexte socio-linguistique marqué par l'ambivalence et les mots (les "noms") se vident de leur sens, la subjectivité commence à perdre ses repères: elle se transforme en un "moi" indifférent, en "une pâte qui s'allonge, qui s'allonge..."<sup>150</sup>.*

O resultado dessa erosão da subjetividade é um ser em aberto, em *sursis* para utilizar uma expressão que nomeia um romance sartriano, oco por dentro, que somente existe<sup>151</sup>, muitas vezes incapaz sequer de unir os diversos e paradoxais fragmentos de sua existência dividida, esquizofrênica, em alguns momentos alcançando o extremo de nem conseguir conciliar seu corpo consigo mesmo, como bem explicitado pelas observações fenomenológicas de Roquentin ao refletir sobre a existência de sua própria mão:

*Aussitôt, je fais sauter ma main de ma poche; je la laisse pendre contre le dossier de la chaise. Maintenant, je sens son poids au bout de mon bras. Elle tire un peu, à peine, mollement, moelleusement, elle existe. Je n'insiste pas: où que je la mette, elle continuera d'exister et je continuerai de sentir qu'elle existe; je ne peux pas la supprimer, ni supprimer le reste de mon corps, la chaleur humide qui salit ma chemise, ni toute cette graisse chaude qui tourne paresseusement comme si on la remuait à la cuiller, ni toutes les sensations qui se promènent là-dedans, qui vont et viennent, remontent de mon flanc à mon aisselle ou bien qui végètent doucement, du matin jusqu'au soir, dans leur coin habituel.<sup>152</sup>*

A concepção complexa da personagem resulta numa configuração particular da temporalidade no romance existencial. Michele, personagem central de *Gli indifferenti* (1929), de Alberto Moravia, é um jovem filho de uma aristocracia decadente que enxerga a progressiva degradação financeira e moral de sua família diante dos novos valores de uma ordem burguesa emergente sem conseguir esboçar nenhuma reação, por mais que deseje.

---

<sup>150</sup> ZIMA, Pierre V. *L'Indifférence romanesque. Sartre, Moravia, Camus*. Paris: Le Sycomore, 1982, p. 85.

<sup>151</sup> "A présent, quand je dis 'je', ça me semble creux. Je n'arrive plus très bien à me sentir, tellement je suis oublié. Tout ce qui reste de réel, en moi, c'est de l'existence qui se sent exister." SARTRE, Jean-Paul. *La nausée*. Paris: Gallimard, 1938, p. 239.

<sup>152</sup> Idem, *ibidem*. p. 144.

Sua revolta e seu desprezo não o levam a tomar nenhuma decisão; mesmo quando dá expressão a tais sentimentos, por exemplo, ao ofender ou ironizar o burguês convicto e descarado Leo Merumeci – amante de sua mãe e de sua irmã, movido apenas por interesses sexuais e, principalmente, financeiros – não consegue relacionar seus atos com sua indignação, sente-se representando:

"Como devia ser belo o mundo" – pensava com certa melancolia crônica, na época em que um marido traído podia gritar para a sua mulher: "mulher cruel; (...)"; quando a ação vinha após o pensamento (...); quando não se pensava tanto e o primeiro impulso é que valia; quando a vida não era ridícula como agora, mas trágica, se morria de verdade, e se matava, e se odiava, e se amava realmente, e se chorava por verdadeiras desgraças, e todos os homens eram de carne e osso, presos à realidade, como árvores na terra". Pouco a pouco a ironia ia embora, dando lugar ao saudosismo; ele gostaria de ter vivido naquela época trágica e sincera, queria ter experimentado a força do ódio, exaltar-se com aqueles sentimentos ilimitados... mas ficava ali, parado no seu tempo e na sua vida, pelo chão.<sup>153</sup>

Essa sensação de estar apenas fazendo parte de uma mascarada, para citar um título de outro romance de Moravia, é comum também para o protagonista de *O Ventre*, como se percebe pela cena em que é encurralado pelo diretor do internato e pelo marido traído para entregar os nomes dos demais fornicadores da Boa Rica ("Esses porcos querem me comprar." – V.1987, p. 67) tendo toda a percepção do ridículo da cena ou mesmo em momentos aparentemente bons como ao fazer sexo com a mulher do capitão: "Ficamos parados, olhando nos olhos um do outro. 'Ela pensa que eu gosto dela!'. Era idiota, tinha vontade de esbofeteá-la por causa disso, mas ela não entenderia." (V. 1998, p. 67). A impressão de não estar totalmente na situação, de estar se vendo de fora, é constante na narração de Severo. Num momento tenso de diálogo com seu irmão, tal como um observador distanciado do acontecimento, reconhece friamente a necessidade de parar de perguntar e ouvir, como se estivesse numa encenação teatral: "E já havia feito muitas perguntas. Agora quem devia perguntar era ele. Em qualquer circunstância, a vida não passa de um jogo de salão em que se pergunta e se responde, um de cada vez." (V.1998, p. 192 – trecho inexistente na primeira versão).

---

<sup>153</sup> Moravia, Alberto. Apud. BERBERICK, Nilo Felipe. *A relação entre a arte narrativa de Alberto Moravia e a filosofia existencialista*. São Paulo: USP, 1999, p. 124.

Um tipo de sujeito com tal comportamento está fadado nos romances existencialistas a três possibilidades: não fazer nada, ser levado pelas circunstâncias ou empreender um ato gratuito, sem sentido. A construção de uma trajetória de vida coerente, com um passado que explica o presente e um presente que se projeta num alvo futuro, é totalmente vedada a seres desconexos como os protagonistas desses romances.

Não por acaso, um tópico constante da narração de Severo é a descrença no passado, no futuro e a visão do presente como um ponto cego, um espaço vazio. No anteriormente citado diálogo com o irmão, explana sobre o tema durante uma digressão sobre o que é melhor: a verdade ou a mentira (José Severo prefere a mentira, humana e limitada: "A coisa mais bêsta do mundo é a verdade." – V.1958, p. 188), despertada pela duvidosa paternidade do filho de Helena:

– Os homens preferem a mentira, por isso os deuses abandonaram a terra...

– Foi melhor assim. Prefiro o mundo com as mentiras e sem os deuses. Os deuses nunca me consolaram. E as mentiras às vezes consolam. O passado da gente não é nada mais que uma mentira que nós torcemos a nosso modo, dentro dos gabaritos dos nossos fantasmas, para usar de sua expressão. E o futuro também é uma mentira que nós esperamos que aconteça dentro de outros gabaritos de outros fantasmas. Sobra o presente. Mas o presente é a única coisa que não existe. Vivemos sempre a esperar e a ruminar as coisas que já aconteceram. O presente nem transição é. Não existe, em suma. (V.1958, p. 188).

No datiloscrito, ao presente ainda é admitido certo grau de realidade, mas diz que é "enfeitado com mentiras" (V.1955, p. 254), o que demonstra a maior radicalização da versão publicada<sup>154</sup>. Tal visão do tempo, direta ou indiretamente, possui grande relação com a concepção de temporalidade elaborada por Heidegger e Sartre. O ser jogado no mundo, livre, contingente, precisa tentar construir a essência de si mesmo, por isso, a temporalidade básica é o futuro. Para os filósofos da existência o ser não é (obviamente, o ser humano, o Para-si, ser que traz em sua consciência a falta constitutiva que move sua percepção de si e do universo ao redor, diferentemente do Em-si das coisas, totalmente coincidente consigo mesmo, ou seja, sem consciência), ele é um processo de vir a ser, uma busca por totalização nunca possível de alcançar realmente a totalidade, sempre

---

<sup>154</sup> Na versão de 1987 e na de 1998, neste ponto em particular, não faz referência ao presente, sendo o discurso do protagonista mais curto, seguindo a tendência de redução das elucubrações explícitas que será analisada no próximo tópico.

incompleto, em devir, condenado à liberdade da indefinição. O passado não existe como entidade pura porque a consciência não é um depósito para a ontologia fenomenológica. A fenomenologia caracteriza a consciência como consciência intencional, ou seja, "toda consciência é consciência de algo", fugindo da visão da "metafísica digestiva"<sup>155</sup> que a enxergava como um lugar, um receptáculo, onde são armazenadas indefinidamente as experiências do homem no mundo. Sendo assim, "o passado somente surge a partir do presente". Como diz em *O Ser e o Nada*: "Não há passado salvo para um presente que só pode existir sendo lá atrás o seu passado, ou seja: só têm passado os seres de tal ordem que, em seu ser, está em questão seu ser passado, seres que *têm-de-ser* seu passado."<sup>156</sup> O passado é a arte do presente (por sua vez, um projeto de futuro), essencial para a ilusão do Para-si de que está se cristalizando em Em-si, que está construindo uma identidade, mas sempre suscetível de ser reformulado a partir do projeto presente. As longas reflexões de Antoine Roquentin em *La nausée* sobre a inviabilidade de narrar a vida do marquês de Rollebon, assim como a sua própria experiência, sem trair a ambigüidade, o caos, da vivência temporal concreta de um indivíduo são essenciais para a compreensão desse aspecto da filosofia existencial:

*C'est ce qui dupe les gens: un homme, c'est toujours un conteur d'histoires, il vit entouré de ses histoires et des histoires d'autrui, il voit tout ce qui lui arrive à travers elles; et il cherche à vivre sa vie comme s'il la racontait.  
Mais il faut choisir: vivre ou raconter.*<sup>157</sup>

Luiz Damon Santos Coutinho em *Sartre: psicologia e fenomenologia*<sup>158</sup> analisa detalhadamente os pressupostos filosóficos em que se baseia tal desconfiança de Sartre sobre a narrativa que, por sinal, se estende para toda literatura, especialmente a poesia. Basicamente, o que move os receios sartrianos é a ocultação da contingência humana impetrada pela inserção da necessidade, do finalismo, ao se narrar uma vida. O ponto de vista final, contaminando retroativamente tudo que ocorreu antes, cria um encadeamento

---

<sup>155</sup> SARTRE, Jean-Paul. "Une Idée Fondamentale de la 'Phénoménologie' de Husserl, L'Intentionnalité". In. *La Nouvelle Revue Française*, nº 304. Paris, janvier/1939, p. 129-132.

<sup>156</sup> Idem. *O Ser e o Nada*. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 158.

<sup>157</sup> Idem. *La nausée*. Paris: Gallimard, 1938, p. 64.

<sup>158</sup> MOUTINHO, Luiz Damon Santos. *Sartre: psicologia e fenomenologia*. São Paulo: Brasiliense, 1995. Sobre o mesmo assunto, Simone de Beauvoir afirma: "Pensava ele que toda narrativa introduz uma ordem falaciosa na realidade; ainda que se empenhe na incoerência, se o contador se esforça por reaprender a experiência crua, em sua dispersão e contingência, só produz uma imitação em que a necessidade se inscreve. (...) Criar, pensava ele, era conferir ao mundo uma necessidade." BEAUVOIR, Simone de. *A Força da Idade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 43-44.

lógico, uma unidade que se projeta sobre os fatos vividos, absolutamente distinto da sensação de gratuidade da experiência imediata da temporalidade<sup>159</sup>.

Para Sartre, a dimensão básica do Para-si é o futuro, sendo o presente pura fugacidade, fuga de si, inexistente como repouso. No entanto, nunca se alcança o "si" prometido pelo projeto que move o fluir do ser para frente, a partir da negação do presente, afinal, o ser nunca pode tornar-se um Em-si. Essa "identidade contraditória entre dispersão e coesão"<sup>160</sup>, constante diáspora do ser, tem conseqüências na configuração da temporalidade no romance existencial. A dúvida de Cony sobre se *O Ventre* tecnicamente podia ser considerado um romance, exposta nas orelhas da primeira edição da obra, em parte repercute tal questão.

Em *Teoria do Romance*, Georg Lukács caracteriza o romance como uma trajetória coerente de constituição da subjetividade de um herói problemático ao entrar em conflito com o mundo objetivo das relações sociais, aspecto exemplarmente ilustrado também em sua análise da obra-mestra do romance de formação *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* (1795-1796), de Goethe. Interessante mencionar tal obra paradigmática de um momento de consolidação do indivíduo burguês, não só pelo fato de *O Ventre* ter sido por vezes aproximado da tradição do romance de formação, como para evidenciar o abismo na compreensão de sujeito presente nas duas obras. Se a obra de Goethe visa dar uma idéia da evolução problemática, mas linear, lógica e coerente de um indivíduo burguês dentro da concepção realista de que o tempo é uma "continuidade unitária"<sup>161</sup>, a trajetória de José Severo não o leva a se constituir, a chegar a um *télos* objetivo que o feche numa

---

<sup>159</sup> A importância da temporalidade para a definição da condição do ser-no-mundo é ainda mais evidente no pensamento de Martin Heidegger: "Se o *Dasein* é poder-ser e se a morte é o horizonte negativo dessa possibilidade, que a totaliza pondo-lhe termo, então a existência é sempre movimento extático, ou seja, um sair de si mesma (futuro), que volta a si, à situação fáctica em que se encontra (passado) e imerge no meio dos entes com os quais se defronta (presente). Correlação recíproca entre as três dimensões – futuro, passado e presente, enquanto êxtases do *Dasein* –, a temporalidade, sentido do ser desse ente, é a nossa condição própria. Ser humano é ser temporal. Por isso, a temporalidade é não só a condição da possibilidade de representar as várias modalidades de tempo, como também a condição de possibilidade da compreensão do ser." NUNES, Benedito. "Poética do Pensamento". In. *Crivo de Papel*. São Paulo: Ed. Ática, 1998, p. 92.

<sup>160</sup> SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada*. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 120. Tal visão existencial da temporalidade humana tem seus primórdios nas reflexões sobre a inefabilidade do tempo no livro IX das *Confissões* de Santo Agostinho, especialmente nos conceitos de *intentio* (intenção) e *distentio* (distenção) *animi* e na descoberta do "tríplice presente" (todas temporalidades se dão no presente: "O presente do passado é a memória, o presente do presente é a visão, o presente do futuro é a espera"), analisadas pormenorizadamente por Paul Ricœur na primeira parte de *Tempo e Narrativa* (vide bibliografia).

totalização. A personagem existencial, inclusive quando sua vida é relatada de modo linear (o que ocorre em *O Ventre*, apesar de alguns saltos temporais), não alcança a objetivação de uma personagem tradicional, mantém seu "inacabamento"<sup>162</sup>. Nessas narrativas o olhar do Outro, segundo Bakhtin, responsável pela distância necessária para existir o acabamento da forma estética, é evitado<sup>163</sup>. A preferência disseminada pelo ponto de vista interno nessas narrativas, questionamento claro da possibilidade de haver lugar para um narrador distanciado, onisciente, capaz de totalizar a existência de uma outra pessoa, é um dos traços da crise da narrativa que permeia o ciclo dos romances existenciais<sup>164</sup>, crise já apontada nas análises sobre a falência da narrativa como consequência da perda da experiência no mundo moderno em ensaios de Walter Benjamin e Theodor Adorno, respectivamente "O Narrador" e "Posição do Narrador no Romance Contemporâneo". Enfim, no romance existencial e na obra de Cony, a ação que se desenrola no tempo – longe de retratar um processo causal, teleológico, uma evolução – surge como um conjunto de possibilidades, todas abertas a rumos distintos, reversíveis, inconcludentes, sendo o sujeito que se despede ao final da obra não mais sábio ou íntegro do que o encontrado nas primeiras páginas do romance.

### **E) Redução de reflexões explícitas e afrouxamento das amarras lógicas do discurso**

Na última grande citação de um trecho de *O Ventre*, a respeito das categorias temporais, comentou-se paralelamente o corte de boa parte daquela digressão nas versões 3 e 4 do romance<sup>165</sup>. O mesmo processo foi igualmente notado ao se abordar o longo período em que José Severo reflete sobre seu vazio existencial<sup>166</sup>, também sintetizado nas versões

---

<sup>161</sup> "Por isso, o realista perde a realidade quando aceita a continuidade unitária instituída por uma falsa temporalidade." SILVA, Franklin Leopoldo e. *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios*. São Paulo: Editora Unesp, 2004, p. 124.

<sup>162</sup> Idem, ibidem. p. 122.

<sup>163</sup> "A nossa consciência nunca dirá a si mesma a palavra concludente" (BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., p. 14), "O homem tem uma necessidade estética absoluta do outro" (Idem, ibidem. p. 33), "A vida não pode gerar uma forma esteticamente significativa sem ultrapassar seus próprios limites, sem deixar de ser ela mesma." (Idem, ibidem. p. 64). Esse conjunto de reflexões relaciona-se intimamente com as de Roquentin em *La nausée*.

<sup>164</sup> Sartre, no máximo, utiliza-se da técnica do simultaneísmo de Dos Passos e de aspectos do fluxo de consciência, mesmo assim num registro bem menos radical do encontrado nas obras paradigmáticas do modernismo. A crise da arte narrativa se revela basicamente pela paródia ou pelo questionamento irônico dos próprios procedimentos da narrativa realista utilizada em suas obras.

<sup>165</sup> Vide p. 92 desta dissertação.

<sup>166</sup> Vide p. 88 desta dissertação.



subseqüentes. Essa tendência à diminuição das elucubrações, das reflexões filosóficas explícitas do narrador, às vezes combinadas com verdadeiras descargas emocionais, é um elemento importante tanto para a observação do processo de objetivação que permeia as campanhas de reescrita do romance, quanto para compreender a relação da obra com o romance existencial, por vezes chamado – principalmente os escritos por Sartre e Simone de Beauvoir – romance de tese.

Desde o começo da abordagem das diferenças entre as versões de *O Ventre*, ainda na fase da análise dos elementos paratextuais, a questão se delineava. O seqüestro da dedicatória, na verdade um prefácio poético ao romance, presente na primeira versão de 1955, tendo seu conteúdo expressivo, em parte, transplantado para um registro indireto via epígrafes extraídas de Goethe e São Paulo, já indicava certo receio do autor de tornar a obra excessivamente confessional, subjetiva – apesar de nenhum desses traços serem totalmente expurgados do romance, o que descaracterizaria a ode de revolta individual que é a narrativa de José Severo.

Cabe ressaltar – até para evitar uma identificação aparente, mas falaciosa – que o fato de o existencialismo e, conseqüentemente, a literatura existencial centrar sua atenção primordialmente na existência de um homem concreto em situação, não deve ser confundido com um interesse pelos meandros da psique individual, um mergulho numa questionável interioridade, revelada numa escrita intimista de tonalidade psicanalítica. Aqui não é o ponto adequado para desenvolver tal discussão, mas não é demais recordar as ressalvas dos fenomenologistas e de Sartre, especialmente, à psicanálise em geral e ao conceito de inconsciente em particular.<sup>167</sup> O drama da personagem existencialista, apesar de ser encarnado numa individualidade concreta, irredutível a generalizações (os protagonistas desses romances não são um tipo), é visto sob um ângulo que exalta a inserção dele num leque de debates mais amplo, almeja a emanção de dentro do mesmo de grandes questões

---

<sup>167</sup> Sartre, por exemplo, considera o inconsciente uma forma de transferir para "uma suposta região inconsciente um processo típico da consciência, a Má-Fé, pela qual temos consciência de reprimir o que somos para não sermos consciência disso" (PERDIGÃO, Paulo. *Existência e Liberdade: uma introdução à filosofia de Sartre*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 124). Igualmente desconfia das "leis abstratas e gerais", das "estruturas genéricas" utilizadas pela psicanálise para explicar o comportamento humano em geral (libido, projeção, transferência, complexo de Édipo, etc.), desconsiderando, ao seu ver, o caráter "universal singular" de cada indivíduo, irredutível a ter seus atos reduzidos a uma causa única, muitas vezes aprisionando o sujeito ao determinismo do passado. Para a psicanálise existencial, diferentemente da freudiana, um ato revela a pessoa inteira na singularidade de suas escolhas e, enfatizando a liberdade, afirma que o futuro, os fins que o ser persegue, seu projeto, é o que move os atos.

da existência humana. Como afirma Aniceta Mendonça, ao distinguir o ciclo existencial do autor português Vergílio Ferreira da linha psicológica dos romances da Presença – escola literária do modernismo português marcada pela ênfase no mergulho na psique das personagens: "O romance existencial sobrepõe à presença particularizante do indivíduo 'exemplar', a presença generalizante do que a todos os indivíduos engloba – o homem."<sup>168</sup>

Esse aspecto pode, contudo, acarretar uma escrita na qual a carga de reflexão se sobreponha à ação, ao enredo típico de aventuras que rege o romance tradicional. Numa obra como *La nausée* praticamente – do ponto de vista do público formado pela narrativa de ação ou, ao menos, de conflito psicológico como a de Stendhal – nada acontece e o pouco que acontece, aparentemente, só importa como fonte para as divagações filosóficas do protagonista-narrador durante o lento processo da descoberta perturbadora da contingência absoluta da existência. Esse romance de 1938, projetado para ser denominado *Melancolia* e – segundo Simone de Beauvoir – que nos primórdios de sua gênese parecia um ensaio<sup>169</sup>, é considerado o modelo do romance existencialista. *La nausée* é o marco de uma literatura na qual há sempre um posto de destaque para a reflexão das personagens (normalmente narradoras das próprias experiências), em diferentes medidas de acordo com a obra e o autor. No entanto, a reflexão nesses romances não é descarnada, nunca é solta abstratamente como se fosse externa à vida do ser que reflete. As idéias, por mais complexas que sejam, partem de uma consciência em crise inserida numa situação concreta e ligam-se à angústia fundamental que é o motor das ações – se há – e dos pensamentos desses seres.

Frutos de tal característica da literatura existencialista são a polêmica sobre o dito "romance de tese" e as acusações, principalmente dirigidas a Sartre e Beauvoir, de usarem a ficção (no caso de Sartre, o drama teatral também) apenas para ilustrar idéias preconcebidas em outra plataforma discursiva num intuito de difundir-las para a massa de leitores não especializados no discurso filosófico propriamente dito. Uma visão limitada sobre essa produção artística presente inclusive em obras de críticos competentes como Paulo

---

<sup>168</sup> MENDONÇA, Aniceta de. *O romance de Vergílio Ferreira: existencialismo e ficção*. Assis-SP: Hucitec, 1978, p. 64.

<sup>169</sup> Em *A Força da Idade*, Beauvoir comenta ter estimulado Sartre a desenvolver a dimensão romanesca da obra, introduzir o suspense por meio do progressivo descortinar da contingência do protagonista.

Perdigão<sup>170</sup>. Se não pode ser desprezado certo afã, louvável por sinal, de alcançar um público mais amplo do que o que normalmente possui acesso às obras filosóficas, reduzir o cultivo da ficção a apenas esse objetivo é não compreender como as particularidades desse meio de expressão são adequadas ao próprio modo de construção do pensamento existencial, arredio aos sistemas filosóficos fechados e abstratos, aos universais, criticados desde as origens do existencialismo, como se pode notar pelas invectivas de Kierkegaard contra Hegel. A própria obra do filósofo dinamarquês, autor de *Diário de um Sedutor* (1843) e seu desdobramento em heterônimos<sup>171</sup> já prenunciava a pertinência dessa corrente filosófica, atenta à singularidade do ser no tempo, desembocar na arte, meio por excelência no qual o particular alcança o universal, sem deixar de ser particular<sup>172</sup>.

Como comenta Simone de Beauvoir no ensaio *Littérature et métaphysique*, tal polêmica sobre uma hipotética profanação da literatura pelo pensamento abstrato assenta-se sobre uma visão estereotipada tanto da relação entre ficção e idéias como da filosofia em si. A própria evolução do romance moderno rumo a uma escrita que flerta com o ensaio, tendência patente em romances como *O Homem sem Qualidades*, de Robert Musil, *A Morte de Virgílio*, de Hermann Broch ou *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, ajuda a compreender como a crise da narrativa – apenas parcela de um momento maior agônico da civilização moderna – mostra como a história das idéias, o universo das reflexões, ganhou

---

<sup>170</sup> "Sartre escreveu, especialmente para um grande público, peças de teatro, novelas, contos – enfim, obras dramáticas e de ficção nas quais pretendeu divulgar, em forma mais acessível, com exemplos e situações concretas, as idéias abstratas que desdobrou em seus ensaios teóricos, estes, como reconheceu, 'destinados estritamente aos técnicos e filósofos'. Romances e peças serviram como expressão simplificadora da obra teórica." PERDIGÃO, Paulo. Op. cit., p. 19. Tratando da especificidade da noção de engajamento e abordando essencialmente o teatro sartriano, Theodor Adorno revela visão semelhante: "As peças de teatro de Sartre são veículo daquilo que o autor quer dizer, atrasadas em relação à evolução das formas estéticas." ADORNO. Theodor. "Engagement". In: *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1973, p. 56 (grifo meu). O histórico das críticas à teoria e à prática literária de Sartre, assim como de sua concepção de linguagem, é longo – remota aos próprios "companheiros" de jornada na França pós-2ª Guerra Mundial (Merleau-Ponty, por exemplo, possui visão diametralmente oposta à de Sartre sobre linguagem e arte, vide *A prosa do mundo*) e se estende aos embates com os estruturalistas, pós-estruturalistas, marxistas tradicionais, marxistas frankfurtianos, etc. Enfim, insere-se nesse espectro de questões o tema da concepção de linguagem no existencialismo e, principalmente, a tensa relação mantida por Sartre e, como se observará, também por Cony com a literatura. Temática que será tratada no derradeiro capítulo desta dissertação.

<sup>171</sup> Para um estudo da questão da heteronímia em Kierkegaard recomenda-se a obra de GRAMMONT, Guiomar de. *Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard*. Petrópolis-RJ: Catedral das Letras, 2003.

<sup>172</sup> "Ici s'exprime la loi secrète de l'art: rendre universellement représentable, sans le passage abstrait par l'idée, la réalité d'êtres qui, parce qu'ils sont libres, font des projets, sans que leur réalité se confonde jamais à une essence qui, elle, serait représentable par idées.". Sem negar a singularidade, pelo contrário, partindo dela, "relie le sort de chaque homme au destin de tout homme". SAINT-SERNIN, Bertrand. "Philosophie et Fiction". In: *Temps Modernes*, n. 531-3, oct.-dec. 1990, p.180-181 e 185.

um estatuto dramático na literatura do século XX. O fato de, ao contrário dos autores citados, escritores como Sartre, Beauvoir e Camus (em menor grau) terem elaborado reflexões filosóficas fora do universo ficcional leva parte da crítica a enxergar suas obras literárias como meras ilustrações concretas de teses abstratas previamente construídas, desconsiderando, por exemplo, que a própria escrita filosófica do existencialismo, influenciada pela fenomenologia, se erige a partir do concreto, da existência singular, sendo comum a presença numa obra acadêmica como *L'être et le néant* discussões metafísicas entremeadas por observações reais do cotidiano dos cafés parisienses<sup>173</sup>.

Vergílio Ferreira, autor português que se encaixa perfeitamente dentro da tradição do escritor-filósofo (tradutor de *O Existencialismo é um Humanismo*), tenta em *O Espaço do Invisível* diferenciar suas duas frentes de atuação: o romance e o ensaio. Para o autor português, o romance busca "apresentar problemas e não resolvê-los: tudo, no entanto, transfigurado pela linguagem da arte"<sup>174</sup>. Segundo o mesmo: "não há romance de tese", "um romance não demonstra – apenas mostra"<sup>175</sup>, incita à reflexão, não fornece conclusões, não fecha questões nem define conceitos.

No entanto, voltando ao caso particular das reescritas de *O Ventre*, nem todos os autores de romances existenciais possuem a mesma intimidade com a escrita com pendor reflexivo e/ou buscam privilegiar o acompanhamento das elucubrações das personagens em detrimento do enredo. Se um romance como *Aparição*, do citado Vergílio Ferreira, é recheado por passagens em que há uma linguagem que pouco se distingue da utilizada por Martin Heidegger em suas obras filosóficas, por outro lado, outros autores como Alberto Moravia, Albert Camus, Jean Genet, Henry Miller buscam evitar a excessiva aparência de discurso abstrato da exposição direta dos pensamentos das personagens – o que não significa que são totalmente ausentes tais passagens em suas obras. A escrita de Cony pode ser vista dentro desse último grupo que busca unir de modo mais visceral a angústia existencial a ações concretas das personagens.

---

<sup>173</sup> Maurice Blanchot em 1949 comentava tal relação: "*C'est qu'en vérité les œuvres de fiction sont de plus en plus assiégées par des visées théoriques et que les œuvres théoriques sont de plus en plus un appel à des problèmes qui exigent une expression concrète.*" BLANCHOT, Maurice. "*Les romans de Sartre*". *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1949, p. 199.

<sup>174</sup> FERREIRA, Vergílio. *Espaço do Invisível*. Lisboa: Portugal Editora, 1965, p. 66.

<sup>175</sup> Idem, *ibidem*. p. 69.

Esse procedimento de objetivação, concretização, do pensamento, pode ser observado nas alterações empreendidas no parágrafo do capítulo 14, no qual José Severo relata os motivos que o levaram a refutar a acolhida na casa do irmão e buscar outro local para morar no Rio de Janeiro.

Versão 1:

Não me demorei um mês em casa de meu irmão. O ambiente que crearam (sic) em torno de minha pessoa era demasiadamente amig<sup>176</sup> e isso me constrangia. Eu me habituara a ser mal tratado pelos meus semelhantes. Quando tratavam-me bem, aquilo (substituído à mão por "algo") soava-me falso. Preferia o tratamento alheio, comercial, vago. Tinha compromissos para com minha solidão, e (apagado) aquela convivência parecia-me quase uma promiscuidade odiosa. E havia ainda a carne de Helena a me chamar constantemente para os seus abismos de delírio e febre. Ela talvez nem ligasse para aquilo, talvez nem percebesse a que ponto me estonteava quando a via sair do banho, enrolada na toalha felpuda, perfumada e fresca. Ou quando, pela manhã, vinha me servir o café guardando ainda no rosto os vestígios dos esgares, dos espasmos da noite de sexo. Eu sofria naquela casa. Ficava a noite inteira a me remoer no soumier. (V.1955, p. 153-154)

Versão 4:

Não demorei um mês na casa do irmão. Habitado a viver sozinho, a receber o tratamento neutro do barbeiro, do garçom, da puta, de gente assim, pagava, diziam "obrigado", eu não ficava devendo favor. Ali era diferente, me davam comida, Helena mandava a empregada trazer o café na cama, às vezes ela própria vinha, com a alegria matinal que nela ficava tão bem. Mas tudo soava falso, não neles mas em mim. A convivência parecendo promiscuidade, a carne de Helena me dando uma angústia que bloqueava o desejo.

Talvez ela nem percebesse, ou percebesse e não ligasse. Quando saía do banho fresquinha, enrolada na toalha felpuda, pedindo pecado o quadril solto. Quando vinha me acordar, café quentinho, o pão tenrinho, ela quentinha e tenrinha também, comia o pão, tomava o café, ela me olhava para ver se eu estava gostando, como podia gostar? Pior era quando percebia o movimento dos dois, porta do quarto fechada, espaço, depois iam ao banheiro, porta do quarto fechada outra vez, banheiro, barulho de água caindo, banho juntos, os safados. (V.1998, p. 116)

Vê-se pela comparação das diferenças existentes entre as duas versões da mesma passagem como a segunda transcrita é mais recheada de elementos concretos, povoada por mais descrições e ações. Os "semelhantes" da primeira versão ganham fisionomia e profissão, o "tratavam-me bem" é substituído pela narração das delicadezas de Helena para

com o hóspede arredo. Alguns aspectos são eliminados claramente como a frase sobre a fidelidade do protagonista ao seu estado de constante solidão ou o trecho sobre seu sofrimento ao ver os vestígios do sexo do casal desfilando pela casa no rosto e no corpo de Helena. Isso não quer dizer que tais conteúdos semânticos não se mantenham no trecho reescrito, apenas que passam a ser expressos de modo indireto pelos atos do cotidiano da casa registrados pelo olhar desconfortável de Severo. Fazer a personagem evitar expor – não em todos momentos – facilmente seus pensamentos e sentimentos, preferindo que os mesmos sejam percebidos pelo leitor por meio da interpretação das ações relatadas, além de enriquecer a narrativa dando-lhe agilidade, é um procedimento que se relaciona ao já apontado distanciamento emocional do narrador, sua contenção, sua aparente frieza, elementos reforçados essencialmente pela última campanha de revisão do romance.

Tal prática estilística possui uma ligação íntima com as posições ideológicas do narrador-personagem. Desde as primeiras páginas do romance, ele demonstra um profundo desprezo por tudo que não seja concreto, material, real. Dentro dessa perspectiva – apesar de grande parte de sua pretensa ignorância e desprezo pelos problemas de espírito ser pose, autodefesa, não corresponder totalmente à realidade – um texto excessivamente filosófico, repleto de monólogos sobre temas abstratos, poderia parecer contraditório. As questões sobre a inadequação do sujeito ao mundo que o rodeia, sua angústia, surgem na narrativa, então, visceralmente vinculadas ao enredo, ao desenrolar da existência de Severo ou dramatizadas nos diálogos com o irmão, com Yara ou com Helena.

O desprezo pelo pensamento, especialmente a descrença no valor da racionalidade, pode ser constatado nas ironias de José Severo dirigidas à matemática do irmão ao observar que esta não o salva de suas torturas interiores<sup>177</sup>, assim como nas próprias constatações do irmão desiludido sobre sua profissão, uma "especialização idiota" (V.1998, p. 125): "Resolvi equações. Mas não resolvi nada da vida nem do mundo. A matemática é uma coisa paralela que não se mistura nem com a vida nem com o mundo" (V.1955, p. 247). Interessante notar que toda sua reflexão não passa da primeira oração nas edições publicadas, no entanto, a crítica à impossibilidade das reflexões sobre o universal servirem

---

<sup>176</sup> Na versão de 1958, o ambiente "amigo", adjetivo positivo, transfigura-se em "tolo", adjetivo negativo.

<sup>177</sup> "Helena notou o meu constrangimento em permanecer ali, no meio daquela gente para a qual a vida é um E sobre a raiz quadrada de  $M^2 + T = X$ . A minha era um pouquinho mais complicada que isso." (V.1958, p. 112)

para entender a vida real de um homem é mantida pela aceitação do irmão que os cientistas apenas definem o universo, não o entendem, enfim, a percepção da inutilidade de "G i K igual a zero" (V.1958, p. 184) para equacionar os seus fantasmas íntimos: "a vida é muito mais complicada que as equações, supera as fórmulas" (V.1958, p. 188).

Mesmo em detalhes menores da narrativa, essa posição de Severo que pauta o romance surge claramente. Ao escolher sua morada no Rio de Janeiro, ao fugir da "desconfortável" acolhida do irmão e de sua esposa, Severo prefere um apartamento na Rua Riachuelo, antiga Mata-Cavalos, rua muito citada nas obras de Machado de Assis<sup>178</sup>, por sinal. Sendo uma rua feia e mal freqüentada na época, o narrador justifica sua opção, em parte, exatamente pelo seu nome antigo. Recordando a história contada pelo seu padrinho sobre a origem do nome antigo<sup>179</sup> e sobre o motivo de sua substituição, após a modernização da cidade<sup>180</sup>, Severo demonstra evidente predileção pelo nome antigo – chegou a ser apelidado de Mata-Cavalos nos bares por só se referir ao logradouro pela antiga nomenclatura. Essa predileção baseia-se na oposição entre a realidade concreta origem do nome antigo contra a abstrata homenagem a uma batalha distante relatada por livros ufanistas de História oficial, talvez mentirosa ou exagerada, e, certamente, sem nenhuma relação com o aspecto dificultoso do trajeto da via.

"Coordenar idéias. Coisa estúpida, jamais idéia tem ordem, só há a palavra para designar, a coisa não existe" (V.1958, p. 133). Em *O Ventre*, a razão e outros nobres valores humanos são identificados como mentiras, má-fé, mecanismos utilizados para ocultar ao homem sua própria angústia existencial. Já foi citado anteriormente o ponto em que Severo, ao ver o sofrimento do pai, sente vontade de amá-lo, pois, o sofrimento o

---

<sup>178</sup> Interessante notar como a preocupação com a troca dos nomes das ruas cariocas e a afirmação da proeminência do substantivo se encontram no autor de *Dom Casmurro*. Escrevia sob o pseudônimo de Lélío em 15/08/1883: "Foi assim que duas velhas ruas, a do Carioca e a do Rio Comprido, cansadas de trazer um nome que as prendia demasiadamente à história da cidade, pelo que padeciam de enxaquecas, foram crismadas pela ilustre corporação: uma passou a chamar-se S. Francisco, outra Malvino Reis." LUCA, Heloisa Paiva de (org.). *Balas de estalo de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, p. 1998, p. 55. A anteriormente comentada dialética substantivo x adjetivo também é abordada em suas crônicas. Em 16/05/1885, ao comentar os vexatórios impostos constitucionais ironicamente consola o Imperador: "Os adjetivos passam, e os substantivos ficam." Idem, ibidem. p. 258.

<sup>179</sup> Mata-Cavalos, nome da era do Império, refere-se à dificuldade do caminho íngreme e sinuoso para as carruagens.

<sup>180</sup> Riachuelo. Homenagem a uma das batalhas da campanha do Paraguai, batalhas ironizadas no datiloscrito: "famosas e cruentas, cruentas pelo sangue que não se derramou mas que podia ser derramado, e famosas porque muitas delas nem sequer existiram e só viveram da fama que seus heróis julgaram conquistar." (V.1955, p. 155).

enobrecia "um pouco" (V.1955, p. 81). O tema retorna ao comentar o aspecto desiludido, por isso mais humano, do irmão após sua estada na Europa e a traição de Helena:

Decididamente, o meu irmão voltara diferente. Nunca fôra dado a frases, nem a ironias. Êle voltara mais humano. O sofrimento faz os porcos tornarem-se homens. Na verdade, o homem já não é mais um animal racional. É um animal sofredor. A racionalidade não o distingue dos demais animais. A capacidade de sofrer sim. Essa o separa definitivamente dos outros bichos. (V.1955, p. 247).

Essa reflexão é, comprovando o aspecto de economia e objetivação abordado neste ponto da análise, substituída por uma imagem, a da fisionomia mais suave e humana do irmão após seu retorno da Europa, como havia predito o padrinho de Severo, a fisionomia de um personagem de quadro de Correggio encarnada após as desilusões e as dúvidas terem assaltado o apolíneo matemático<sup>181</sup>. Mesmo assim, fica patente no trecho a oposição entre razão e humano, característica de um pensamento influenciado pelas filosofias existenciais, tipicamente irracionistas e anti-sistemáticas, que buscam voltar a reflexão filosófica para a tensão insubstituível da existência particular, individual, irreduzível a qualquer sistema abstrato.

Mesmo a história, o passado, essa construção lógica que tenta dar sentido a uma vida, não dá conta da verdade do ser, como o próprio Severo percebe ao notar que do irmão para a posteridade ficará seus méritos científicos, sua célebre teoria e não seus "chifres" (V.1955, p. 243):

Ninguém pensa em Napoleão como corno, em César como veado. Quando muito, há uma referência à careca de César e à úlcera de Napoleão. Dessa forma, as enciclopédias de amanhã estamparão o frontispício do irmão com expressão inteligente, olhar sagaz, o ar de superioridade tão próprio dos homens que conseguem aprender as equações de segundo grau e as frações decimais.

Só eu, seu irmão pela metade, saberei que no fundo das frações, das equações e das dimensões haveria alguém: ele. (V.1998, p.184-185)

A história aplaina os homens, reduz a dor individual, totaliza existências originalmente torturadas, complexas, contraditórias, inacabadas. O humano, dentro desta perspectiva – relacionada com alguns postulados existenciais, especialmente o *ser-para-*

---

<sup>181</sup> Na versão de 1958: "O sofrimento pode fazer muito. Transforma até um porco num Correggio." (V.1958, p. 180). Na versão de 1998, não fala em sofrimento: "alguma coisa transforma o calhorda em Correggio" (V.1998, p. 187).



morte de Heidegger –, só permanece como tal ao não obliterar sua angústia, sua falta constitutiva, seu nada em ilusões que o objetivem, que lhe dêem a impressão falaciosa de ser completo, de ser um Em-si, sejam essas ilusões encontradas na filosofia, na ciência, na religião ou mesmo nas artes.

Por sinal, esse pendor irracionalista da narrativa, plenamente vinculado ao niilismo geral do universo do romance, que explica em parte a procura do autor por limar, reduzir ou dar "carne do real"<sup>182</sup> às reflexões livres de José Severo ao longo das campanhas de reescrita da obra, ilumina, de certa forma, outro aspecto típico das mesmas: a diminuição dos termos de ligação lógica entre as orações tais como conjunções e preposições. Na análise das mutações por que passa o último capítulo de *O Ventre* pôde-se constatar, por exemplo, a retirada do "mas", "afinal", "logo" sem a substituição por outros termos de igual valor sintático-semântico. Ressalve-se que esse procedimento não ocorre em qualquer ponto da narrativa – no mesmo capítulo citado outro tanto de termos de ligação lógica permanecem até a edição publicada em 1998 –, sendo excluídos apenas os termos do tipo presentes em locais em que sua elipse pode ser efetuada sem perda da significação do período. No entanto, é um procedimento recorrente na reescrita do romance.

Num plano maior, o da construção dos períodos, da elaboração dos parágrafos, tal característica de enxugamento e do corte das ligações sintáticas explícitas também se verifica pela progressiva divisão de períodos longos, permeados por orações subordinadas, em dois, três ou até mais parágrafos curtos, nos quais, muitas vezes, a coordenação e a justaposição são privilegiadas. Sem aprofundar tal questão, pode-se dizer que, por exemplo, os quatro primeiros pequenos parágrafos da edição de 1998 do romance, no datiloscrito de 1955 estavam contidos em dois longos períodos de sintaxe confusa, truncada. No capítulo final da obra, os 11 parágrafos originais são desmembrados em 21 parágrafos, mesmo considerando que um ou dois são derivados de novas informações inseridas no romance, ainda assim o processo de desconstrução das ligações sintáticas e de objetivação da

---

<sup>182</sup> Referência livre à concepção de carne em Merleau-Ponty, ponto extremo a que chega sua filosofia baseada na percepção, no universo sensível: "Não há essência acima de nós, objetos positivos, oferecidos a um olho espiritual, há, porém, uma essência sob nós, nervura comum do significante e do significado, aderência e reversibilidade de um a outro, assim as coisas visíveis são as dobras secretas da nossa carne e de nosso corpo, embora este também seja uma das coisas sensíveis." MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 117.

linguagem do romance é visível. Inclusive, no plano superior da elaboração dos capítulos, o mesmo processo se apresenta. O capítulo I da segunda parte do romance ("Desengano", na versão de 1955; "Eu e o Ventre", nas demais) é desmembrado em dois nas edições impressas – capítulo 11 e 12 – e o capítulo II torna-se 13 e 14. Em outros trechos do romance tal procedimento é levado além, pois o capítulo V é dividido em quatro, assim como o capítulo único da versão inicial que compõe a terceira parte da obra torna-se três.

Enfim, um procedimento que indica a escolha por unidades (em diferentes planos) mais curtas e objetivas, mantendo um alto grau de intensidade dramática em cada parte e assim evitando a diluição do efeito esperado em longos e enredados períodos ou capítulos.

## **Conclusão**

Neste breve ensaio de análise genética das mutações pelas quais passou o romance *O Ventre* de Carlos Heitor Cony ao longo de 43 anos, registradas em quatro diferentes reescritas, pode-se observar alterações empreendidas nos mais diversos níveis de construção do romance. Todos os aspectos abordados podem ser definidos como exemplos do processo de objetivação do romance que marca a orientação geral do trabalho de Cony nessas versões. Por objetivação entenda-se, não o conceito filosófico do termo<sup>183</sup>, e sim a procura por uma escrita objetiva, o afã de tornar o romance como um todo mais claro, direto, ainda mais forte e explícito do que o era em sua concepção primeira ou, ao menos, no primeiro registro disponível para tal comparação, o datiloscrito de 1955. De certa forma, direta ou indiretamente, as observações anteriormente feitas sobre as reescritas de *O Ventre* sempre giraram em torno dessa busca central.

Mesmo no plano do enredo, no qual se verificam escassas modificações nas diferentes versões da obra, há registro indicador de tal pretensão. No capítulo II da segunda parte (na versão de 1958, capítulo 3) surge uma cena na praia entre o protagonista e Yara – morena de 16 anos, olhos verdes, cara de bugre –, a última cena antes de sair de Maceió. Na versão de 1955, após breve discussão sobre a provável defloração futura de Yara pelo seu

---

<sup>183</sup> Segundo Hegel, processo no qual o espírito humano experimenta uma alienação de sua real natureza subjetiva, projetando-se em objetos e construindo a realidade externa. Em Sartre, conceito essencial para sua análise da luta de morte, a visão das relações interpessoais como eminentemente conflituosa: manter a liberdade da existência indefinida diante do olhar objetivante do outro que tende a petrificar o sujeito observado numa definição fechada.

namorado Vadeco e a resposta dela de que o permitiria por ser limpa, por cortar as unhas ("Quando as unhas crescem, eu corto as unhas" – V.1955, p. 135), por não guardar a podridão dentro dela como Severo, este apenas responde: "Yara, você tem razão." (V.1955, p. 135)<sup>184</sup>. No outro dia, Severo desperta feliz, mas não diz o motivo, ficando ao leitor a incumbência de encontrá-lo. O leitor pode intuir que o discurso de Yara é um convite oblíquo para o sexo e a concordância de Severo a aceitação do mesmo, pois o ato sexual surge metaforizado pelo "cortar as unhas", forma externa de se livrar da "podridão" interior, mas nessa primeira versão isso fica apenas sugerido, indefinido, não é dito se ocorreu a relação sexual ou não. Já na edição impressa em 1958, aparece explicitamente a descrição do que ocorreu, sem espaço para idealizações românticas de uma felicidade fruto tão somente de uma comunhão espiritual:

Agarrei-a quando tentava se levantar. Ainda me lançou um olhar cruel, cheio de ódio. E medo. Amassei sua cabeça contra a areia, num beijo bruto. Seus pés bateram ainda, queriam voar. Mansamente foram quietando, acabaram morrendo num pequeno estertor. Ela então me enlaçou a nuca e me aceitou com fome. Na hora em que gritou mais forte uma onda quebrava na praia, soturna, fervendo, ninguém ouviu, nem eu.

E longe, na arrebentação dos recifes, o mar roncava, bestial, com cio. (V.1958, p. 92).

Essa explicitação do consórcio carnal não é a única inserção que coloca às claras questões não tão óbvias inicialmente. Há uma constante busca por objetivar a narrativa, intimamente ligada ao afã de tornar brutal o universo do romance, a chamada vontade de escandalizar apontada pelos críticos na época de seu lançamento. Após o nascimento do filho de Helena, por exemplo, o narrador só diz: "Nasceu mais um...". Na edição de 1998, não deixa a frase sem seu complemento: "Nasceu um filho da puta!" (V.1998, p. 168). Raquel Illescas Bueno em *Os Invólucros da Memória na Ficção de Carlos Heitor Cony* utiliza o termo desmetaforização para analisar um processo semelhante que encontra ao comparar mudanças ocorridas no episódio do encontro de Severo com o perturbador retrato da família. Na versão de 1958, Severo só diz que o esconde debaixo do tapete, sem expor as razões. Já na versão de 1998, o narrador explicita que com essa busca por se livrar do quadro (pensa até em jogá-lo pela janela) deseja eliminar qualquer "memória física daquele tempo" (V.1998, p. 116). Também a tortura do irmão e suas inconfessadas motivações, nas

---

<sup>184</sup> Na próxima parte desta dissertação será comentado com mais vagar os sentidos deste diálogo.

últimas versões são expostas sem tantos véus e sem meias palavras. Presente nas primeiras páginas do romance, ainda quando Severo e o irmão eram crianças, na revelação de Julinho de que o irmão do narrador era diferente dos outros por ser "gilete de dois fios"<sup>185</sup> (V.1955, p. 5), a tendência ao homossexualismo deste aparece de modo mais evidente nas versões posteriores do romance. Surge na referência à infelicidade do casal como consequência da seiva fraca do irmão (V.1998, p. 128) e na menção aos outros fantasmas que atormentam sua vida, além de Helena, inexistente na versão datiloscrita, na qual só cita a sua esposa:

- O fantasma dela nunca saiu de dentro de mim. Houve outros, também. E acredite, piores...
  - Outros?
  - Os fantasmas não têm sexo...
  - Não compreendo.
  - Nem precisa compreender.
- Não sei por quê, lembrei-me de Julinho, colega de infância. Sim, a vida era uma porcaria. (V.1998, p. 191-192)<sup>186</sup>.

A figura secundária do padrinho do protagonista sofre o mesmo processo de enriquecimento. Nas versões impressas, por exemplo, há uma pequena biografia de cinco parágrafos (V.1958, p. 13-14) sobre a vida desastrosa desse homem e sua quase tentativa de suicídio, absolutamente inexistente na primeira versão. Nesta, só há menção ao bom tratamento dado pelo padrinho ao jovem Severo, diferente do resto da família. A inserção da biografia *gauche* do padrinho nas demais versões explica esse bom tratamento por certa afinidade de temperamento.

Por fim, a relação entre o narrador-personagem e Helena passa por um processo parecido, no entanto com efeitos relativamente distintos. Na passagem da versão datilografada para a primeira edição impressa, alguns trechos são inseridos que dão novos lumes à relação entre ambos e, particularmente, colocam em questão qual o real sentimento que Helena nutre por Severo. Dois momentos da obra representativos dessa tendência: o

---

<sup>185</sup> Na edição de 1998 inclusive explica a expressão: "A expressão já era antiga naquele tempo, significava que o irmão funcionava como a barca da Cantareira, ou seja, atracava dos dois lados – outra expressão também antiga." (V.1998, p. 17). Cabe observar, contudo, que o homossexualismo do irmão não pode ser considerado o único responsável por seus tormentos. Como se pode observar nos diálogos entre os irmãos, há um leque amplo de questões que o perturbam além de sua opção sexual não assumida.

<sup>186</sup> Por sinal, há uma considerável melhoria dos diálogos durante as campanhas de reescrita, responsável, em grande parte, pela maior consistência das personagens nas últimas versões da obra.

anteriormente comentado trecho sobre a passagem do circo por Desengano<sup>187</sup> e uma cena inserida após a escrita do datiloscrito na qual, numa noite de luar, a ainda grávida Helena provoca Severo. Sentindo calor, José Severo decide ir nadar nu em um rio perto da casa onde estão morando. Ao sair das águas, vê Helena sentada sobre suas roupas. Ela pega as roupas dele e vai para casa, obrigando Severo a andar nu pelo caminho de volta. Certo jogo de sedução ocorre nessa longa cena. Helena chega a elogiar o feio José: "Você tem silhueta bem feita, parece uma estátua andando" (V.1987, p. 145). Contudo, na última versão, um trecho desse diálogo insinuante entre ambos dito por Helena é retirado: "um homem não fica nu impunemente diante de uma mulher" (V.1987, p. 145). Na versão de 1998, antes de dizer que Severo parecia uma estátua andando nu, diz que ele é "ridículo nu" (V.1998, p. 166). Também o convida para dar uma volta, mesmo sendo noite e ele ter acabado de ser visto nu, mas relativiza o duplo sentido do convite dizendo só estar brincando.

Enfim, são alterações que colocam dúvidas sobre se Helena apenas se utiliza do protagonista e aproveita para zombar do seu desejo ou se, em algum momento, teve um interesse real pelo cunhado. Se, por um lado, esses trechos dão mais concretude a aspectos apenas sugeridos da relação entre Severo e Helena na primeira versão, obedecendo a orientação geral de objetivação verificada no processo de recomposição do romance, por outro lado, dão maior carga de ambigüidade e complexidade à figura de Helena<sup>188</sup> e aos próprios sentimentos de Severo, pois, se ele declara que seu amor por Helena é uma obsessão fruto de "um capricho contrariado, desejo insatisfeito, recalque de infância que me exacerbava" (V.1998, p. 128), buscando reduzi-los ao aspecto puramente sexual, não deixa de atrair-se ao romantizar – se é que tal termo cabe dentro do universo niilista da

---

<sup>187</sup> Vide página 71 desta dissertação. O momento em que Severo confessa, ao discutir o futuro do filho de Helena, sua própria bastardia (V.1998, p. 181-183), seguido pelas reações contraditórias de Helena, mistura de sarcasmo com compaixão, também é importante para a observação da ambigüidade da relação entre ambos.

<sup>188</sup> No capítulo final de *O Ventre*, comentado anteriormente, vê-se como isso ocorre na oração sobre o olhar do menino parecer com o da mãe. Primeiro, o autor retira a locução adjetiva "de troça", tornando-o mais enigmático ao não definir seu sentido. Depois insere, numa oração puramente descritiva sobre esse olhar "meio estrábico" (V.1998, p. 196) comum à mãe e ao garoto, o comentário "que zombava de tudo ao mesmo tempo e me deixava sem jeito" (V.1998, p. 196), reforçando o caráter perturbador de Helena. Por sinal, essa questão do olhar é um dos elementos utilizados por Raquel Illescas Bueno para aproximar a configuração dessa personagem à famosa e dúbia Capitu machadiana em BUENO, Raquel Illescas. "História de subúrbios. Uma análise comparativa entre *Dom Casmurro* e *O Ventre*". In: *Cadernos de Literatura Brasileira - Carlos Heitor Cony* (12), São Paulo: Instituto Moreira Sales, dezembro de 2001, p. 114-130.

narrativa – a figura de Helena e seu desejo por ela em algumas passagens das últimas versões<sup>189</sup>.

---

<sup>189</sup> Por exemplo, após o parto do filho de Helena, na versão de 1958 ao vê-la na cama observa de modo rude: "Abatida, a fogosa Helena" (V.1958, p. 161). Já na versão de 1998, o tom fica mais sutil e delicado: "Deprimida, a Bela Helena" (V.1998, p. 169).

## Capítulo II – *O Ventre*: Criação em diálogo

"Estava livre, podia ir para a lua ou para a cadeia – era só – dono do meu destino, dono dessa coisa tremenda e imponderável que é o destino de um homem."

Carlos Heitor Cony

Partindo das reflexões desenvolvidas anteriormente sobre o processo de escrita e reescrita do romance *O Ventre*, de Carlos Heitor Cony, este capítulo será dedicado à interpretação dos procedimentos descritos e da obra em si. Sabe-se que a fronteira entre análise dos documentos do processo criativo (no caso, as versões do romance) e a interpretação dos mesmos é frágil e, por vezes, ilusória. Na atividade comparativa das versões, atividade que se pretende objetiva, o olhar crítico, imbuído de uma idéia geral (suscitada pelos próprios documentos, mas que não é a única possível), já tende a selecionar aspectos que propiciem ou dêem base ao modo como ele interpreta tal conjunto de dados. Não é um ato de má-fé, necessariamente, desde que tal opção esteja exposta e que o crítico não negue a existência dos inevitáveis elementos contraditórios ou inconciliáveis com seu ponto de vista.

Diferentemente do capítulo antecedente, no qual a interpretação está igualmente presente, mas normalmente ligada a uma descrição dos procedimentos de escrita/reescrita da obra em pauta, neste capítulo se buscará desenvolver a hipótese geral sobre o procedimento criativo encontrado em *O Ventre* (a objetivação) por meio de análises dos diálogos intertextuais existentes no romance, não apenas para iluminar alguns aspectos do universo romanesco criado pelo autor, como para tentar compreender a dinâmica de seu processo de criação.

### Parte 1 – Crueldade programática ou as delícias da blasfêmia

No quinto capítulo da primeira parte de *O Ventre*, durante a viagem de retorno ao Rio de Janeiro após breve ida a São Paulo, José Severo observa que o padrinho está lendo *Eça de Queiroz*. Na versão datiloscrita de 1955, estabelece-se entre os dois o seguinte diálogo:

Durante a viagem de volta meu padrinho passou o tempo todo mergulhado no Eça. Eu olhava de soslaio, via na capa do livro o perfil diabólico do autor. Achei-o com cara de cretino. Cheguei mesmo a perguntar a meu padrinho se Eça era um cretino. Meu padrinho de início não sabia a que Eça eu me referia. Mas quando soube que era o de Queiroz mesmo, teve um sorriso benevolente para com minha ignorância.

– Não, meu caro, o Eça não foi um cretino. Foi apenas um grande conhecedor do Homem e dos seus problemas. A menos que V. considere cretinice se conhecer os problemas do homem.

Êle voltou à leitura. Mas interrompeu-se mais uma vez:

– Afinal, quem sabe? No fundo, talvez V. tenha razão. (V.1955, p. 48)

Na versão de 1958 ressalta-se a retirada da segunda e da terceira oração da primeira resposta do padrinho e a omissão da segunda resposta inteira, evitando-se assim a reflexão sobre o quanto pode ser ou não cretinice conhecer os problemas humanos e, principalmente, expô-los. Tal questão se transforma – seguindo a lógica vista anteriormente de buscar dar substância concreta às reflexões – na mais sutil, mas ligada ao problema levantado pelo jovem Severo, referência à briga entre o pai de Severo e o padrinho por causa da predileção do primeiro por Machado de Assis e do segundo por Eça de Queiroz:

Um dia meu pai brigou com o padrinho por causa do Eça, falou em divisor de boçalidade, não entendi muito bem, só que meu pai era por "Machado". (V.1958, p. 30)

Essa discordância, motivada por razões desconhecidas por Severo<sup>190</sup>, remete à famosa polêmica literária entre Eça de Queiroz e Machado de Assis, polêmica iniciada pelas críticas de Machado em artigos sobre os excessos descritivos do autor português ao tratar das sensações íntimas da personagem Luísa de *O Primo Basílio*. Nos dois artigos publicados em 1878 (16 e 30 de abril) em *O Cruzeiro*, Machado critica o "espetáculo de ardores, exigências e perversões físicas", a "vocação sensual"<sup>191</sup> da escrita queirosiana.

As críticas de Machado, que se modificarão após tais artigos como a própria escrita do autor (*Memórias Póstumas de Brás Cubas* já traz outro Machado, não identificado com o Realismo cru de Eça, mas bem menos romântico e conservador), não se restringem ao

---

<sup>190</sup> Sua fidelidade à ignorância, uma das heresias do romance, o faz desprezar os livros. Inclusive, não lê o Eça emprestado pelo padrinho para que ele pudesse "saborear": "E vou vivendo muito bem, sem esses nem outros livros, arrastando o fardo de minha amargura..." (V.1987, p. 41).

<sup>191</sup> ASSIS, Machado. Apud. SODRÉ, Nelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. 2ª ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992, p. 172.



repúdio moral e/ou estético aos excessos descritivos da escrita de Eça. Seguindo a sanha dos inimigos do naturalismo em território nacional, também acusou Eça de plágio ao enfatizar a relação – discutível, por sinal – entre *O crime do Padre Amaro* e a obra *La faute de l'Abbé Mouret* de Zola, acusação refutada pelo próprio Eça em prefácio a uma das edições de seu romance. Carlos Heitor Cony em conferência pronunciada na Academia Brasileira de Letras por ocasião do centenário do autor de *Os Maias* aborda tal questão, defendendo ser o autor português – sem demérito algum – mais um recriador do que um criador<sup>192</sup>. Sem diminuir a forte ligação de Cony com os romances machadianos, influência a qual foi submetido como todas as gerações de prosadores no Brasil, Eça tem seu espaço na herança literária do autor de *O Ventre*. Não por acaso, a clássica auto-definição<sup>193</sup> ao tomar posse na ABL em 2000 é extraída do texto "A Rainha" (1889) do autor português. Por sinal, retornando a esta obra, a inserção de tal debate na narrativa é significativo índice da poética presente no mesmo e em grande parte da obra (ficcional ou não) de Cony, não por explicitar um suposto intertexto queiroisiano na escrita do autor, mas por estabelecer pontos comuns em seus projetos estéticos.

A cretinice, a boçalidade imputada a Eça de Queiroz dentro de certa tradição crítica brasileira – mesmo parte da portuguesa – baseia-se, essencialmente, no repúdio aos traços naturalistas encontrados em algumas obras do autor português, ou seja, no fato de Queiroz expor de maneira bastante crua, direta – sem recorrer a subentendidos, meios-termos ou à ironia machadiana, por exemplo – a degradação social, política, econômica e moral da sociedade portuguesa. Em boa parte de suas obras, especialmente as iniciais, mais vinculadas ao programa defendido pelas polêmicas Conferências do Casino<sup>194</sup>, Eça desmascara a hipocrisia vigente na sociedade portuguesa ao mostrar as motivações

---

<sup>192</sup> CONY, Carlos Heitor. *Eça: invenção e observação*. Conferência proferida na ABL em 27/07/2000. Tal conferência interessa particularmente ao estudo desenvolvido nesta parte da dissertação por, de certo modo, demonstrar certa afinidade do autor carioca com o procedimento de colagem, de reaproveitamento de temas, personagens e intrigas alheias que, segundo Cony, marca a obra do "maior romancista português de todos os tempos".

<sup>193</sup> "A presença angustiada das misérias humanas, tanto velho sem lar, tanta criança sem pão, a incapacidade da Monarquia e da República, da Ditadura e da Democracia para realizar a única obra urgente do mundo, a casa para todos, o pão para todos, lentamente me tem tornado um vago anarquista, um anarquista entristecido, humilde e inofensivo" – QUEIROZ, Eça. Apud. CONY, Carlos Heitor. *Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, 31 de maio de 2000. In. <http://www.academia.org.br/>. Consultado em 01/05/2008.

<sup>194</sup> Em 12 de Junho de 1871, Eça de Queirós proferiu a 4ª conferência: "A Afirmação do Realismo como nova expressão de Arte".

econômicas e sexuais que regem as relações interpessoais<sup>195</sup>. Essa falta de pudor em colocar à vista de todos a podridão do comportamento humano e da estrutura social, ofendendo a moral religiosa de uma sociedade encarcerada num catolicismo retrógrado, é o que diferencia sua obra da produção machadiana. Essa última sempre foi preferida pela crítica por, entre outros motivos (maior profundidade metafísica, maior universalidade, maior apuro estético), ser mais "polida", recorrer a um tom inglês de crítica, indireto, nas entrelinhas, às vezes oculto por várias camadas de aparente romantismo, tanto que muitas de suas críticas – especialmente as de motivação social e/ou política – só muitas décadas após sua morte, já após a primeira metade do século XX, começaram a ser decifradas<sup>196</sup>. Antes de tal crítica de pendor sociológico, a crítica centrava seus esforços, preferencialmente, no estudo da psicologia complexa das personagens machadianas ou na análise das reflexões gerais, abstratas, sobre a condição humana presentes nos romances (aspectos existentes, não há necessidade de excluir uma perspectiva para afirmar outra leitura).

Apesar de proximidades já apontadas pela crítica entre aspectos da obra de Cony e os romances de Machado de Assis, válida e pertinente, numa análise da questão da elaboração textual de seus romances e do próprio efeito pretendido por estes ao alcançarem o público, a escrita de Cony relaciona-se bastante com a tradição mais virulenta e combativa iniciada nas letras vernáculas por Eça do que com as sutilezas – ferinas, mas indiretas – do Bruxo de Cosme Velho. O crítico Brito Broca, no artigo de 17-05-1958 mencionado anteriormente<sup>197</sup>, apontava tal distinção entre a ironia de Cony e a de Machado, a distância existente entre o nihilismo brutal de Cony e a crítica enviesada,

---

<sup>195</sup> Seu programa: "Fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau, por persistir em se educar segundo o passado, queremos fazer a fotografia, já quase dizendo a caricatura, do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc. E apontando-o ao escárnio, à gargalhada, ao desprezo do mundo moderno e democrático – preparar a sua ruína". QUEIROZ, Eça. Apud. REIS, Carlos. *História da Literatura Portuguesa*. Vol. 5. Lisboa: Alfa, 2001, p. 20 (grifo meu). Nesta carta de 1878 a Rodrigues de Freitas está tratando do programa Realista, contudo, como bem aponta Carlos Reis, "ela revela já uma espécie de intensidade programática que nos aproxima do Naturalismo" (Idem, *ibidem*. p. 20). O naturalismo, seguindo a visão de Zola, se distingue do Realismo por uma questão de grau de observação. Sua pretensão científica, por vezes biológica, leva à substituição dos óculos do Realismo pelo microscópio do Naturalismo. Tal modificação provoca a passagem da fotografia (algo já parcial, mas com intenção de totalidade e equilíbrio) à "caricatura", marcada por visão especializada, porém, fragmentada, determinista e exagerada dos aspectos abordados.

<sup>196</sup> Menciona-se neste ponto a tradição crítica machadiana composta por nomes como Roberto Schwarz, John Gledson e Hellen Caldwell.

<sup>197</sup> Vide página 40 desta dissertação.

indireta e erudita, machadiana. Por sinal, uma breve pesquisa sobre a recepção crítica ao romance *O Ventre* mostra como o escândalo, o susto diante dos excessos dos temas e da linguagem da obra, remetem à semelhante reação ocorrida décadas antes ao surgirem os romances de Eça e de seus seguidores, ainda mais extremados, naturalistas em Portugal e no Brasil (Júlio Ribeiro, Aluísio Azevedo, etc.).

Abordou-se tal questão para ilustrar o encaminhamento interpretativo que se esboçará nesta dissertação sobre o processo de objetivação pelo qual passa o romance *O Ventre* ao longo de suas diferentes campanhas de reescrita. Esse processo que foi descrito anteriormente por meio do estudo de algumas das alterações empreendidas na passagem de uma versão para a outra da obra pode ser vinculado a uma meta que orienta a literatura do autor, um projeto de escrita que pode ser denominado, a título de simplificação para futuras menções ao mesmo, como crueldade programática.

O que se pode conceber como "crueldade programática"? Entenda-se por tal expressão uma escrita voltada para a demolição de valores morais e religiosos, assim como desmistificadora das hipocrisias que regem as relações humanas. Cristovão Tezza<sup>198</sup> observa como emana da obra um clima de transgressão repleto de "blasfêmia, revolta e, naqueles tempos castos, uma vaga pornografia"<sup>199</sup>. A escrita agressiva de Cony e seus enredos com "contornos rodrigueanos" permite ao crítico e romancista radicado em Curitiba filiar a obra e seu completo desnudamento de valores ao "nosso rico filão naturalista"<sup>200</sup> que enxerga a biologia, o material/carnal, núcleo duro das preocupações de José Severo, como "um valor negativo e não apenas neutro".<sup>201</sup> Tezza resume todas essas questões, relacionando-as com o substrato religioso da obra de Cony, ao falar das "delícias da blasfêmia":

Ao longo da narração, corre subterrânea o que talvez seja a face mais sombria do cristianismo, essa nossa herança ibérica, inquisitorial, que, quando se

---

<sup>198</sup> Cristovão Tezza também aborda a questão Machado x Eça em sua crítica escrita sobre *O ventre*: "O elegante Machado de Assis, que reclamou dos 'catarros' que abundam em Eça de Queiroz, torceria certamente o nariz para a 'intimidade de espermas', a muitas vezes repetida 'tripa inchando na barriga', o 'sexo medonho', a 'morte com penicos', a 'frieza de réptil', a 'baba grossa', as 'ancas medonhas', os 'porcos' que pontuam o livro inteiro e aparecem sempre que a menor nesga de afetividade – que, por princípio, será falsa – ameaça o narrador." TEZZA, Cristovão. "Sem sotaque, sem mito e sem exotismo". *Folha de São Paulo*. São Paulo, 24-05-1998.

<sup>199</sup> Idem, ibidem.

<sup>200</sup> Idem, ibidem.

<sup>201</sup> Idem, ibidem.

revolta, descobre o prazer, a delícia da blasfêmia; não basta negar – é preciso agredir.<sup>202</sup>

Essa mesma propensão à ofensa, à negação como ataque, recorrendo à revolta e à perversão como meio de resistência, é mencionada em prefácio escrito por Otto Maria Carpeaux para *Antes, o Verão*. Comentando o desespero, o universo desolado das obras de Cony, Carpeaux afirma:

Êsses cinco romances de Carlos Heitor Cony são mais que um protesto contra os lugares-comuns da teologia moral. São um curso completo de antiteologia antimoral. O diagnóstico indica aquela doença dos monges medievais que, cansados por tanto rito mecanizado e tantas rezas não escutadas por ninguém, começaram a blasfemar: a acédia.<sup>203</sup>

Portanto, a crueldade programática de Cony pode ser entendida como esse contínuo esforço para tornar seus romances totalmente ofensivos aos padrões morais da sociedade, sua intenção de atacar as convenções, as regras preestabelecidas, as instituições, enfim, sua iconoclastia absoluta. Tendência, como anotado por Carpeaux, presente nas principais obras do começo da carreira de Cony<sup>204</sup>, se possui relações com uma intenção explícita de chocar o "bom gosto" e a moral burguesa do público leitor médio da época, tem, por outro lado, fundas raízes no modo como o autor encara o mundo e as relações humanas.

Ainda aproveitando a polêmica Eça x Machado, a distinção entre o materialismo integral e ofensivo da escrita de Cony – ao menos, o deste começo de carreira<sup>205</sup> – e a escrita baseada em ironias elegantes e equilibradas de um Machado possui bases nos distintos postulados metafísicos sobre os quais se erige, em parte, a concepção de cada um da existência humana. A melancolia pessimista de Schopenhauer, ainda tributária do

---

<sup>202</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>203</sup> CARPEAUX, Otto Maria. "Prefácio". In.: CONY, Carlos Heitor. *Antes, o verão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p. VIII.

<sup>204</sup> Em *A verdade de Cada Dia*, por exemplo, obra elaborada para concorrer ao Prêmio Manuel Antônio de Almeida de 1956 – espécie de provocação ao mesmo devido à mencionada negação em conceder o prêmio ao romance *O Ventre* na edição anterior –, esse procedimento, esse "amoralismo exibicionista" (RONÁI, Paulo. "Apresentação". In.: CONY, Carlos Heitor. *A verdade de cada dia*. 3ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988, p.9), alcança o paroxismo alastrando-se do título (ironia com o "Pai Nosso" cristão: "O pão nosso de cada dia...") às últimas frases do romance, sendo a personagem Marcelino de Jesus Caldas, trapaceiro que se torna "guia espiritual" do pai tolo do narrador, sujeito que faz a obra fescenina *As Mulheres da Vila dos Prazeres* passar por uma Bíblia latina, a encarnação da inversão de valores e das ironias contra a moral e, especialmente, contra a religião católica presentes no romance.

<sup>205</sup> Nas obras da retomada de sua carreira já nos anos 1990, sua escrita aparenta ser mais "leve", se bem que tal impressão não resista a uma análise minuciosa.

idealismo romântico, o tédio existencial e a defesa da eliminação da vontade como única saída para o drama humano estão, direta ou indiretamente, no pensamento machadiano, como pode ser observado, por exemplo, nas reflexões cétricas, mas calmas e distanciadas, do seu Conselheiro Aires. Há certa passividade nas ironias sobre as ilusões do mundo e mesmo certa tolerância e compreensão para com os homens e suas falhas. Cony, por outro lado, reflete em seu pensamento um momento distinto, um estágio posterior da crise do sujeito burguês e das filosofias que tentam dar conta, no plano metafísico, da sensação de derrelição do mesmo no mundo moderno. Diferentemente de um tédio passivo ou conivente, o pessimismo em sua obra toma os ares proféticos e combativos de um niilismo ativo tal qual defendido pelo Zaratrusta nietzchiano. Ao invés de, diante da falência do mundo ocidental, partir para uma desistência, espécie de isolamento defensivo que ressoa à filosofias orientais ou mesmo ao "dar a outra face" da moral cristã, ao estoicismo, Nietzsche investe na destruição como método, na revolta, no poder da negação como fonte de vitalização e ressurreição do humano, mesmo que para isso seja necessário passar por cima de crenças, convicções, morais e religiões, seja necessário ir para além do bem e do mal. Na obra dos existencialistas, esse niilismo ativo, agressivo, que busca libertar o ser das falsas amarras impostas pela sociedade, é um elemento central, como fica patente nos ensaios de *L'homme révolté*, de Albert Camus e na refutação de Sartre da acusação de que o existencialismo fosse uma doutrina quietista<sup>206</sup>, voltada para um pessimismo imobilizador, um desespero fechado em si mesmo. Para Sartre, aceitar a gratuidade da existência é assumir sua liberdade e a responsabilidade de criar seu projeto, ou seja, escolher-se através de uma ação rumo ao ser. Se toda ação, para a filosofia sartriana, parte da negatividade constitutiva da condição humana, de sua falta essencial, qualquer tentativa de imobilizar-se, de negar sua própria necessidade de projetar-se no futuro, de não escolher, só pode ser observada como uma forma de má-fé, do homem fugir da irrefutável evidência de que, como diz Pascal, todos estamos embarcados.

O niilismo ativo, combativo, presente nas filosofias existenciais não deixa de se verificar na produção literária que, de modo direto ou indireto, possui ligação com o universo de pensamento existencialista. Guillermo de Torre observa nos contos publicados

---

<sup>206</sup> SARTRE, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris: Les Éditions Nagel, 1946.

por Sartre ainda em 1937 na NRF (*Nouvelle Revue Française*) como "Erostrato" – relato de um homem que almeja sair às ruas e atirar, ao léu, anarquicamente, na multidão<sup>207</sup> – que o

(...) choque singular, la presencia incuestionable de algo cínico, turbador, poderoso. Ciertamente no era su nota dominante, una crudeza temática sin restricciones, ni su atmósfera amoral, aquello que podía asombrarnos. No era tampoco su expresión impúdica, sin veladuras, lo que resultaba nuevo.<sup>208</sup>

Torre faz tal ressalva porque algumas dessas características povoaram igualmente o miserabilismo da produção de autores anteriores à 2ª Guerra Mundial como Louis-Ferdinand Céline, André Malraux, André Gide, Alfred Döblin, Dos Passos, William Faulkner, John Steinbeck, a geração perdida americana (F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway), isso sem contar expoentes precursores do porte de Joyce, Kafka, Dostoiévsky, etc, importantes referências para a produção literária de Sartre, Beauvoir e Camus. No entanto, Torre comenta como o aspecto "*sensacionalista y adjetivo*", a "*crudeza*" dos relatos iniciais de Sartre não são o objetivo de sua escrita: "*aquella crudeza tampoco podía considerarse esencial: era una resultante, mas no un fin*"<sup>209</sup>. O "naturalismo", à la Zola, de obras do existencialismo consideradas pelos puritanos da crítica de então obscenas e imorais se distingue da tradição anterior pelo substrato ideológico, filosófico, presente nos relatos: "*El inculminado 'miserabilismo' de antes no está ahora tanto en el tema o en los detalles episódicos, como en el meollo de sus personajes y en la atmósfera que los baña*"<sup>210</sup>. O "*escandaloso*" que pode refletir-se no enredo, nas personagens e na linguagem das obras produzidas pelos autores ligados às filosofias existenciais<sup>211</sup>, cujo auge nesse quesito se encontra na produção de Jean Genet e de Henry Miller, diz respeito

<sup>207</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Le mur*. Paris: Gallimard, 1939.

<sup>208</sup> TORRE, Guillermo de. *Historia de las Literaturas de Vanguardia*. Vol. III. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971, p.48.

<sup>209</sup> Idem, *ibidem*. p. 50.

<sup>210</sup> Idem, *ibidem*. p. 51.

<sup>211</sup> Sem esboçar nenhum estudo exaustivo da questão, pode-se apenas recordar livremente os enredos de algumas obras essenciais da ficção existencial para perceber nelas a postura antagônica aos padrões tradicionais. Um triângulo "amoroso", com conhecimento e convivência (até certo ponto) da companheira oficial do vértice masculino da pirâmide, além de certo sutil interesse intelectual/sexual da esposa pela amante em *L'Invitée* (1943) de Simone de Beauvoir; Meursault, seu assassinato gratuito, desmotivado, e sua incompreensão absoluta da comédia jurídica que os cidadãos de bem armam a partir de seu ato em *L'étranger* (1942) de Albert Camus; os relacionamentos sem vínculo emocional de Mathieu, a boêmia entediada e niilista de Paris, o homossexualismo masoquista de Daniel em *L'Âge de Raison* (1945). Em todas obras citadas encontra-se a posição de confronto contra a família, a moral burguesa, a religião e o poder – *Le Sursis* (1945), romance de Sartre, por exemplo, desmistifica o patriotismo de forma categórica.

essencialmente à oposição do existencialismo à ideologia humanista, burguesa, cristã e sua visão de mundo fundada em certezas fixas, transcendentais, abstratas, limitadoras da experiência humana, da liberdade dos indivíduos autodeterminarem-se.

Pierre V. Zima, analisando a indiferença romanesca na literatura de Sartre, Alberto Moravia e Albert Camus, dentro da perspectiva teórica da sociologia do texto, observa que a crise de valores, pano de fundo da escritura existencialista, reflete-se numa transição gradual da ambivalência semântica à indiferença das unidades semânticas. Nessa análise sociocrítica, o progressivo apagamento da distinção entre os discursos ideológicos e a crise de valores dentro de uma sociedade de mercado cada vez mais feroz são vistos como o pressuposto básico das narrativas contundentes e cétricas dos autores citados, "*réagissent à la crise des sociolectes humanistes, chrétien, mondains et fascistes et à des mises en discours particulières de ces sociolectes.*"<sup>212</sup> Imbuído de uma visão da ideologia como fenômeno sociolingüístico, próxima da noção de ideologema<sup>213</sup>, como apregoa M. Bakhtin em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Zima observa que nas obras de Sartre e Camus "*c'est la critique des sociolectes idéologiques (humanistes, chrétiens, socialistes) qui passe au premier plan. Un cas particulier représente le roman de Moravia Gli indifferenti, où une certaine morale humaniste libérale s'efface au milieu de la causerie familiale*"<sup>214</sup>. Essa crítica ideológica pode ser verificada, por exemplo, na ironia de Sartre em *La nausée* ao alienado ideal positivista de saber absoluto, encarnado pela ridícula figura do Autodidata, um intelectual provinciano que acredita alcançar a universalidade do conhecimento lendo, seguindo à risca a ordem alfabética dos sobrenomes dos autores, todo o acervo da biblioteca de Bouville.

No romance *O Ventre*, o tom ácido da crítica ao *status quo*, à moral vigente, revela-se em vários aspectos da obra, centrando-se particularmente no núcleo básico da sociedade: a família. A degradação do núcleo familiar é tema essencial de alguns dos principais

---

<sup>212</sup> ZIMA, Pierre V. *L'Indifférence romanesque. Sartre, Moravia, Camus*. Paris: Le Sycomore, 1982, p. 19.

<sup>213</sup> "O ideologema é a representação, na ideologia de um sujeito, de uma prática, uma experiência, um sentimento social. O ideologema articula os conteúdos da consciência social, possibilitando sua circulação, sua comunicação e sua manifestação discursiva, por exemplo, nas obras literárias [...] Sendo parte da realidade social e, como representação, elemento do horizonte ideológico, o ideologema é um significante, uma forma das ideologias sociais. Incluído no texto como conteúdo, conserva seu caráter social [...] incorporando, ao mesmo tempo, uma função estrutural textual". ALTAMIRO, Carlos & SARLO, Beatriz. Apud. AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005, p. 22.

<sup>214</sup> ZIMA, Pierre V. Op. cit., p. 21.

romances de Cony, obras recheadas de adultérios, irmãos de sangue ou não que se odeiam, bastardia, desprezo dos pais pelos filhos e vice-versa, desinteresse absoluto de uns pelos outros, etc. Não por acaso, José Severo ao ver o porta-retrato com a foto da família pendurado na parede do quarto de hóspedes do irmão diz que "o importante não se bota na parede" (V.1998, p. 112)<sup>215</sup>. Essa demolição da concepção harmônica da vida familiar, visível num enredo no qual não há espaço para a idealização das relações entre os parentes, relações em parte despidas do amor e da compreensão tidos como fundamento para a união, dentro da ideologia tradicional, obrigatória entre consangüíneos – crise que alimenta traições, desentendimentos e a competição entre os próprios membros de um grupo familiar – atinge a moral burguesa e religiosa da sociedade da época. Nunca é demais recordar que, em meados da década de 1950, questões como divórcio (na época restrito juridicamente ao desquite) ainda eram tabus e, mesmo na considerada liberada e revolucionária década de 1960, uma das bases de apoio ao golpe militar que destituiu o governo de João Goulart foi uma reacionária associação entre grupos ligados à igreja católica e a tradicional moral da classe média unidos em combate ao ateísmo vermelho da ameaça comunista e à degradação dos costumes trazido pela liberalização sexual dos jovens (combate sintetizado pelo famoso slogan da Marcha com Deus e pela Liberdade: "Pela pátria, pela família e pela liberdade"), aspectos distintos unidos pelo senso comum num "monstro" único, apesar da própria esquerda do período ter dificuldades em conciliar sua profetizada revolução política com a revolução comportamental, especialmente sexual, em andamento.

A crítica à burguesia carioca, a famosa classe média, os remediados, e sua enviesada, por vezes explicitamente hipócrita, moral surge em vários pontos de *O Ventre*. Quando José Severo é resgatado de sua vida nômade de caminhoneiro pelo irmão e lhe é oferecido emprego público, o narrador comenta:

Riram. Eram sólidos em sua burguezia (sic). E não satisfeitos, queriam também levar o contágio adiante, até mim. Aquela proposta embrulhou-me o estômago. Tive vontade de fugir novamente, abandona-los (sic) em pleno jantar. Mas de que adiantaria isso? Cheguei a achar curioso: "eis-me burocrata!" – Era idiota. (V.1955, p. 149).

---

<sup>215</sup> Na versão 1, o irmão diz que a família é uma fotografia na parede, ao que Severo retruca dizendo que para ele "nem isso ela é" (V.1955, p.147)



Essa proposta do típico representante – ao menos até a crise final em que a máscara de perfeição cai – da "burguesia amanteigada" (V.1998, p. 113) que é seu irmão matemático, bem instalado em sua bela casa localizada no bairro, então chique, do Grajaú, reduto de uma "pequena burguesia feroz, semiprovinciana" (V.1998, p. 110), bem casado, tentando contagiar<sup>216</sup> com sua solidez a disponibilidade flexível de Severo, sua liberdade, lhe embrulha o estômago porque o protagonista despreza um modo de vida totalmente baseado no equilíbrio financeiro e em padrões morais exteriores, muitos usados apenas como máscara para encobrir os reais sentimentos e anseios dos indivíduos.

A crítica à burguesia presente nos romances vinculados ao pensamento existencialista é motivada pela busca de livrar o ser humano das mentiras – inventadas pelos próprios seres, sejam elas ilusões particulares ou provenientes de instituições, ideologias, dogmas religiosos, interditos culturais, etc. – responsáveis pelo velamento da angústia existencial. A classe burguesa tornou-se alvo preferencial por encarnar – na época, mais do que a aristocracia, decadente e quase inexistente, ou o proletariado aureolado ainda pela vaga esperança do surgimento de um novo homem, numa nova estrutura social fundada sobre valores mais autênticos<sup>217</sup> – o princípio da alienação em sua configuração ideológica mais evidente. O escritor italiano Alberto Moravia em seus romances, obras que antecipam várias questões caras ao romance existencialista ou de viés sartriano, promove o desmascaramento da ideologia humanista-liberal-cristã empunhada pela classe burguesa para justificar seu domínio na estrutura social, mas que, ao ser analisada mais detalhadamente, é apenas uma fachada que encobre um universo regido somente por um único valor: o valor de troca. Segundo o estudo de Nilo Felipe Berberick *A relação entre a arte narrativa de Alberto Moravia e a filosofia existencialista*<sup>218</sup>, o modo habitual de ser da burguesia é a dejeção do existir, conceito heideggeriano marco do extremo oposto da

---

<sup>216</sup> Reparar na predileção do autor por termos depreciativos, muitos ligados a metáforas orgânicas, algo tipicamente naturalista. Escolha intencional, afinal, o trecho citado (V.1955, p. 149) é alterado até a última versão, enxugado a apenas três curtas frases, mas se mantém a menção ao contágio, só que não mais como substantivo e sim como verbo no final do período: "Riram. Eram sólidos na vida, a burguesia amanteigada. Queriam me contagiar."(V.1998, p. 113)

<sup>217</sup> Interessante registrar que tal crítica não se identifica totalmente com a dirigida ao mesmo alvo feita pelos marxistas, tanto que os discursos ideológicos de esquerda são igualmente criticados em algumas obras ligadas ao existencialismo e em certos romances de Cony, quando se percebe que suas "verdades" gerais estão alienando a consciência dos sujeitos particulares.

<sup>218</sup> BERBERICK, Nilo Felipe. *A relação entre a arte narrativa de Alberto Moravia e a filosofia existencialista*. São Paulo: USP, 1999.

condição humana, ou seja, da derrelição. Ao contrário da angustiante aceitação de sua contingência, da admissão de ser como "jogado no mundo", esse modo de existir pauta-se pela identificação completa com o mundo e com a coexistência com os outros, sem espaço para o indivíduo. O homem é todos e ninguém.

Em Moravia, essa forma inautêntica de existência, fuga da liberdade e da responsabilidade empreendida por seres impossibilitados de efetuar escolhas essenciais, mergulhados numa mascarada da qual não podem escapar (*La Mascherita*, 1941, romance de Moravia) revela-se, por exemplo, no retrato elaborado da mãe de Michele em *Gli Indifferenti*, a patética – em todos os sentidos – matriarca Mariagrazia. Proveniente de uma aristocracia decadente, rebaixada à dependência da burguesia ascendente, sua face, sua imagem, a postura que assumiu na vida, tudo a torna uma escrava de sua máscara de nobreza, seu rosto real some debaixo das aparências. Usada e enganada descaradamente por Leo Merumeci, seu amante – mais interessado na filha de Mariagrazia, Carla, e em vender a mansão delas do que na própria matriarca –, sua cegueira alcança um patamar absurdo mostrando a impossibilidade dela enxergar o que realmente acontece à sua volta:

*Marie-Grâce est donc l'être idéologique (inconscient)<sup>219</sup> par excellence: vivant dans la sphère du paraître, elle croit faire une chose (faire échouer la relation imaginaire entre Léo et Lisa) et en fait une autre: elle aide Léo à triompher de Michel et à remporter la victoire définitive.<sup>220</sup>*

Esses autômatos e alguns outros seres que buscam, quase sempre inutilmente, fugir de tal alienação imposta pela ideologia da classe burguesa povoam grande parte do universo romanesco dos textos ficcionais existencialistas e têm, igualmente, lugar cativo nas obras de Carlos Heitor Cony.

Indissociáveis de uma crítica à ideologia burguesa são duas questões, para tal mentalidade, cruciais: sexo e religião. Não por acaso, dois campos em que atua vigorosamente a "crueldade programática" do autor de *O Ventre*. Muito da reação escandalizada perante o romance deveu-se à exploração nele existente de temas sexuais e à iconoclastia com dogmas da religião católica e sua simbologia. Dentro da moral padrão da

---

<sup>219</sup> Leo Merumeci é consciente, burguês que assume, ao menos diante do espelho, as motivações absolutamente materiais (sexuais ou financeiras) de seus atos.

<sup>220</sup> ZIMA, Pierre V. Op. cit., p. 144.

sociedade brasileira do período, essencialmente cristã, mais particularmente católica, apesar da tão proclamada tolerância, a flexibilidade propiciada pelo caldo de raças e culturas marcante nestes tristes trópicos, grande parte da honra ou da desonra dos sujeitos numa coletividade é medida pelo uso das partes baixas da anatomia humana, essencialmente dos órgãos sexuais, de acordo ou não com as convenções comportamentais consolidadas pelo costume e pelas leis da justiça terrena e/ou divina<sup>221</sup>.

Em *O Ventre*, as afrontas aos tabus sexuais já principia pela sexualização extrema da infância de José Severo, à léguas de distância da noção edênica dos primeiros anos de vida como a pátria da pureza assexuada ainda imperante no senso comum, queira Freud ou não. Aventuras com bananeiras e animais, homossexualismo infantil (revelações de Julinho sobre o que fez com o irmão do narrador), visitas ao porão com Helena – "a mulher pública de tôda a infância adjacente" (V.1958, p. 4) – , masturbação desenfreada provocando magreza e palidez, etc., são algumas das experiências expostas no romance que confrontam-se com a idéia de calma e harmonia angelical do paraíso dos *pueris*. Para Cony, a sujeira da vida começa junto com a mesma não sendo possível idealizar nenhuma parte dela<sup>222</sup>.

Nos romances de Cony, essa exposição crua do sexo costuma, intencionalmente, se relacionar com a agressão – dentro dos mencionados parâmetros da acédia – à religião. Ainda com pouca idade, nem seios Helena havia desenvolvido ainda, Severo rouba um santinho com a imagem de Nossa Senhora Aparecida, presente dado por Helena ao irmão torturado. Na posse ilegal de tal recordação da relação amorosa que ele invejava, ciumento e excitado, imaginando os ditos seios a despontarem e serem usufruídos não por ele, mas pelo irmão e outros, relata sua herética ação: "Pensando em seus seios, seios que talvez nem existissem ainda, na boca o santinho com a letrinha miúda de Helena, um gosto safado no coração, pequei com fúria a noite inteira." (V.1998, p. 26).

---

<sup>221</sup> Essa mesma sociedade considera de menor relevância todo um amplo leque de vícios que podem resultar em agressões ao outro, mas que não envolvem a utilização sexual do corpo tais como ganância, egoísmo, mentira, inveja, por vezes até elogiados por serem úteis, estimular a competição e, assim, a evolução da economia de mercado.

<sup>222</sup> Sartre em *Les mots*, num contexto obviamente distinto, também deixa clara sua desconfiança diante da mitificação do mundo infantil: "*quand on aime trop les enfants et les bêtes, on les aime contre les hommes*" (SARTRE, Jean-Paul. *Les Mots*. Paris: Gallimard, 1964, p. 28).

Neste trecho, a acédia de Cony revela-se claramente pela contaminação da esfera religiosa pela sexual, assim como também ocorre na "diabrura" do protagonista em sua infância, reprimida por toda família, de pular "a palavra ventre na ave-maria", por ter "vergonha de dizer coisa tão feia" (V.1998, p. 16). Na obra de Moravia, processo semelhante se verifica com relativa frequência ao serem estabelecidas aproximações simbólicas entre economia, sexualidade e religiosidade, de modo tipicamente carnavalesco. Em *La Disubbidienza*, por exemplo, isto ocorre na imagem de um quadro da virgem recobrando um cofre:

*"L'association sacrilège", dirait G. Idt, de l'argent à la religion et à l'art est complétée, dans le texte, par une autre conjonction sacrilège et carnavalesque: celle de l'image sacrée et de la sexualité: "Mais il avait sommeil, et, après avoir retourné diversement dans sa tête l'idée nouvelle et troublante du coffre-fort dissimulé derrière l'image sacrée et celle de ses parents demi-nus (genitori seminudi), les bras chargés de billets de banque, il s'endormit" (p.46)<sup>223</sup>.*

Ao longo do crescimento de Severo só aumentam as referências ao sexo, quase sempre abordado em seu aspecto cru de ato animal, sem idealização amorosa e totalmente alheio aos padrões morais do período, pois ocorrendo em relações distantes de qualquer panorama futuro de casamento, noivado, sequer namoro, pelo contrário, normalmente surgindo em oposição a tais relações estáveis e legais via adultério.

A exploração do sexo no romance, além de justificada pelo enredo, desempenha uma função crítica diferenciando-se de um registro do tema que objetiva apenas despertar o erotismo no leitor. Esta outra opção, ao invés de causar escândalo, já era bem assimilada no sistema literário nacional, como bem demonstra a recepção acolhedora dos romances da fase "picante" de Jorge Amado, recheados de baianas morenas e fogosas. Os atos sexuais e as passagens relacionadas com o mesmo são tratados de tal modo naturalista e depreciativo em *O Ventre* que o elemento erótico sucumbe. Além da cena mencionada de Severo com Yara, outro ponto em que há descrição explícita de, como diziam os antigos, consórcio carnal aparece na primeira parte da obra, "O Ventre e Eu". Trata-se dos encontros do protagonista com a Boa Rica (ou Boca Rica como aparece no dastiloscrito), balzaquiana esposa de um militar que dedica suas tardes ao serviço social de prestar favores íntimos aos

---

<sup>223</sup> ZIMA, Pierre V. Op. cit., p. 118 (trecho final extraído do romance *La Disubbidienza* (1945) de Alberto Moravia).

jovens do internato, para o qual Severo foi enviado, localizado ao lado de sua casa. Aventura típica de um conto satírico, possível de ser relatada bem ao estilo do velho Boccaccio, um tratamento sensual e bem humorado, em *O Ventre* não é registrada dessa maneira.

O interesse da mulher é puramente sexual – ao menos no começo da relação<sup>224</sup> – e isso fica mais explícito conforme avançamos na leitura contrastiva das versões do romance. Ao ser escolhido, apesar da oposição dos alunos mais velhos do internato que organizavam a farra pois o viam como apenas "um pirralho", "só tem tamanho" (V.1998, p. 49), o narrador comenta: "A mulher gostava de homem alto" (V.1955, p. 58). Na última versão, a mesma passagem explícita as conotações sexuais, remetendo às medidas horizontais e não somente verticais: "A mulher gostava dos tamanhos" (V.1998, p. 49). A utilização de alusões obscenas e de um linguajar direto, baixo, às vezes mesmo chulo, é parte integrante da deserotização do sexo no romance. Trechos rudes, não muito distintos das descrições de Aluísio de Azevedo, são facilmente encontráveis: "lambuzada em mulher dá filho mesmo" (V.1987, p.68), "estava mais bonita, classuda, com alguma coisa de égua, gostosa a filha da puta" (V.1998, p. 67), "prefere perverter novatos, gastar esperma diante de fotografias?" (V.1998, p. 66), "houvessem quantas esposas de generais ou marechais e eu refocilaria do mesmo modo" (V.1958, p. 68), etc. Contudo, não reduz-se ao arcabouço lingüístico, às escolhas lexicais, o rebaixamento da aura atraente da sexualidade. Há – paradoxalmente se tivermos em conta que quase tudo na obra gira ao redor do ventre –, por parte do narrador, um profundo desprezo pela relação sexual, chegando ao extremo de demonstrar sentir nojo dela em alguns pontos da narrativa. Logo após a perda de sua virgindade na cama de casal da Boa Rica, Severo já dá mostras de certa desilusão com a atraente magia que movia suas masturbações de infância:

Não digo que tenha ficado decepcionado com aquilo tudo. Mas fiquei pasmo. Então, era isso o amor? – pensei. Boa porcaria. Mas enfim, foi o que de melhor puderam inventar para suavizar as agruras de nosso mundo. (V.1955, p.60)<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> Há um momento, ironizado pelo narrador-protagonista, em que ela pensa despertar alguma afetividade no jovem ao vê-lo distante e pensativo.

<sup>225</sup> Reforça a decepção na versão de 1998, ressaltando que a "bela porcaria" não só é insuficiente para suavizar as agruras como capaz de motivar novas: "Por causa daquilo houvera guerras, dilúvios, massacres, livros e crenças! Ou eu era diferente dos outros ou os outros tinham pouca imaginação." (V.1998, p. 50-51).

Em encontros posteriores demonstra pouca vontade de fazer sexo e mesmo certo nojo do corpo da mulher, apesar de acabar por cumprir o ato:

Foi ela quem tomou a iniciativa. Abraçou-me com fogo, tomou minhas mãos e guiou-as pelas carnes brancas, através da curva macia do ventre, até que senti, meio repugnado<sup>226</sup>, a seda dos pêlos exuberantes. Ela sentiu minha repugnância, ofendeu-se. (V.1955, p.62)

Quando não nojo, completa indiferença:

Permaneci de pé, olhando firmemente aquêlo corpo cheio de abismos, mas sem desejos, sem amor, sem nada. (V.1958, p. 40).

Há na ficção de teor existencialista vários exemplos desse modo de abordar a sexualidade sem as purpurinas da excitação sensual e igualmente desprovido de envolvimento afetivo profundo. Em *Le Sursis*, segundo tomo da trilogia (pensada para ser tetralogia) *Les Chemins de la liberté*, Sartre descreve a distância existente entre a consciência de Mathieu e o corpo de Irène:

*Il se souleva sur les mains, il regarde le calme visage d'Irène: la nudité de ce corps de femme était remontée jusqu'au visage, le corps l'avait repris comme la nature reprend les jardins abandonnés; Mathieu ne pouvait plus l'isoler des épaules ronds, des petits seins pointus, ce n'était qu'une fleur de chair, paisible et vague.*<sup>227</sup>

Em *Gli Indifferenti*, a cena da entrega de Carla, praticamente dopada, sem desejo algum, à vontade bestial de Merumeci, segue o mesmo caminho. Tal visão, além de ressoar à anteriormente comentada questão da indiferença, vincula-se também com a concepção sartriana da alteridade como luta pela posse da consciência do outro e pela manutenção da própria liberdade, como será abordado adiante nesta dissertação.

A deserotização do sexo, somada às circunstâncias fora dos padrões morais em que ocorre nessas obras literárias<sup>228</sup>, marcou a imagem de imoralidade e perversão imputada aos

---

<sup>226</sup> Essa sensação de nojo também marca o modo como encara a gravidez de Helena.

<sup>227</sup> SARTRE, Jean-Paul. Apud. CAMPBELL, Robert. Op. Cit., p. 158.

<sup>228</sup> Sexo sem amor ou desejo dentro do casamento era considerado normal aos olhos da moral tradicional e sexo com desejo, paixão ou amor fora do casamento até podia ser tolerado pela presença desse álibi

existencialistas. Imagem, por sinal, enriquecida pelos relatos reais ou imaginários divulgados pela imprensa sobre o comportamento liberado da jovem boêmia parisiense do pós-guerra, assim como de alguns dos próprios pensadores do movimento – fofocas sobre a vida privada "diferente" do casal Sartre/Beauvoir até hoje são motivo de mais discussões até do que os complexos conceitos ontológicos de um ou a teoria da formação da noção repressiva de feminino da outra. Esse imoralismo, cujo auge nas hostes existenciais pode ser lido na escatologia de Henry Miller, e que, segundo Otto Maria Carpeaux afirma em *História da Literatura Ocidental*<sup>229</sup>, será um dos germes da literatura beatnik de Jack Kerouac, William Burroughs, Allen Ginsberg, etc., na obra de Cony explodirá com todo radicalismo a que tem direito na escrita de sua obra antiliterária *Pilatos* (1974), perto da qual as ousadias de *O Ventre* parecem comportadas.

Essa crítica à burguesia e a suas instituições centrais não pode ser encarada como uma veiledade do romancista ou apenas um gosto por escandalizar e chamar atenção para sua obra ou sua figura. O trabalho consciente de tornar a obra a cada versão mais contundente, mais cínica e impiedosa para com as normas de vida convencionalmente aceitas sem questionamento, pretende ser útil ao desmascaramento das hipocrisias da sociedade, revelando as motivações ocultas por tais normas, e das ilusões que impedem o ser humano de assumir sua liberdade com toda a carga de responsabilidade inerente a mesma. Em *Qu'est-ce que la littérature?*, obra de 1947, retomando expressão utilizada por Hegel, Sartre afirma que o escritor deve ser a consciência infeliz da sociedade<sup>230</sup>. Colocar diante dos homens o que eles buscam não enxergar e cobrar deles que assumam sua posição no jogo, sem poderem recorrer mais ao alibi da ignorância, é uma das funções centrais da literatura. José Severo demonstra em sua narração uma apurada capacidade de destruir os véus que tentam encobrir a podridão da vida, segundo seu ponto de vista, não se deixando ludibriar pelas aparências.

---

emocional; mas, sem chancela oficial e, ainda por cima, sem sentimento algum era uma gigantesca ofensa para a mentalidade da época.

<sup>229</sup> CARPEAUX, Otto Maria . *História da Literatura Ocidental*. Vol. 7. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1966, p. 3492.

<sup>230</sup> Esse "desvendamento da contingência e responsabilidade humana, como comprometimento do autor, que deseja comunicar e passar para o plano reflexivo esse engajamento ao leitor" (SOUZA, Thana Mara de. *A literatura para Sartre: a compreensão da realidade humana*. São Paulo: USP, 2004, p. 42) é o sentido profundo do engajamento defendido por Sartre na obra citada.

O comentário do protagonista-narrador após chegar ao bairro grã-fino do Grajaú é um exemplo dessa desmistificação das aparências. A beleza e a riqueza do bairro, seus "ângulos bonitos, bonitas casas, estanques, separadas por jardins e muros" (V.1987, p. 98), só merecem uma observação: "Muito adultério por aqui" (V.1987, p. 98). Severo, talvez marcado pela própria vida familiar – a santa de casa, sua mãe, revelou-se adúltera, sendo ele o fruto de seu pequeno equívoco durante a vida conjugal –, enxerga sempre o lado escuro das coisas, o lodo no fundo do lago.

Se o narrador concebe o universo desse modo, desencantado, isso não significa que não se revolte, mesmo que sua revolta seja um tanto improdutiva. Sua revolta, contudo, se insurge essencialmente contra a hipocrisia, até mais do que contra os "podres" inerentes à condição humana. No capítulo IV da primeira edição do romance, por exemplo, o narrador sente profunda revolta contra os pais por fecharem os olhos ao que seu irmão e Helena poderiam estar fazendo sozinhos no quarto do rapaz, enquanto, por bem menos, ele era visto como o anticristo do bairro:

Revoltava-me sobretudo a tranqüilidade de meus pais, alheios e confiantes na pureza daquela entrevista a portas trancadas. Eu me lembrava do porão, porão escuro, cheio de teias de aranhas, as vigas de Pinho de Riga a me abrir galos na testa. O outro, nada de galos, tinha a galinhazinha ali no quarto, na cama, com colchão e tudo! Reparava meus pais. A cara dos Severos, severa. Cambada de alcoviteiros todos, os pais de Helena também, todos sabiam de tudo e deixavam. Como são repugnantes os adultos! (V.1958, p. 25).

Os atos realizados por Severo e Helena no porão e os provavelmente – dentro da perspectiva ciumenta do narrador – efetuados pelo irmão e Helena no quarto eram da mesma natureza. A distinção de postura dos pais – que enviaram Severo ao internato por bem menos do que talvez o irmão fazia com Helena na cama de casa – diante de tais eventos baseou-se na aparência exterior de demônio de Severo (ao olhar preconceituoso dos pais, previamente condicionado pela ciência de tratar-se de um bastardo) e na fama de anjo do irmão tornando o ato escondido e proibido de um, o ato aprovado e até facilitado pelos pais de outro. A revolta do narrador dirige-se contra tal dubiedade dos valores, tal hipocrisia, pior do que o ato em si. O protagonista-narrador de *O Ventre*, apesar de sua postura inicial de agressivo repúdio, termina por ser gradualmente sugado pelo jogo de aparências da sociedade. O marco de tal processo de assimilação pode ser visto na



aceitação da tarefa pedida pelo irmão: cuidar de Helena enquanto ele viaja. Primeiro, por ter que ocultar do irmão sua antiga obsessão por Helena, depois por ter um idílio escondido – indefinido, mas existente – com a mulher do irmão, e, por último, por temer ser visto como o pai da criança fruto de um adultério no qual não teve participação:

Mais um motivo para odiar o irmão. Afinal, ele me reduzira, diante de Helena, a um hipócrita convencional, preocupado em manter aparências. Resumindo: ele me obrigava a ser outra pessoa. Talvez fosse uma vingança dele, fazendo-me agir como agiria o pai – o pai que era só dele. (V.1998, p. 173).

Nesse trecho – uma resposta à irônica fala de Helena que, ao perceber os receios do famoso niilista sobre o que os outros vão pensar, o chama de "burguês imbecil" – percebe-se a identificação entre a hipocrisia, o mundo das aparências, e a moral burguesa no romance.

Outro aspecto caro ao romance é a refutação aos atraentes encantos das ilusões. Desengano não é um nome escolhido ao acaso, apesar de o que acontece em tal localidade, o ensaio de romance entre Severo e Helena, ser o mais próximo que o cético narrador passa do "país das quimeras"<sup>231</sup>, no caso, representado pela ilusão da felicidade amorosa. O lema do romance, verdadeiro resumo do programa ideológico de Severo ("Só creio naquilo que possa ser atingido pelo meu cuspe. O resto é cristianismo e pobreza de espírito." – V.1998, p.13), é suficiente para demonstrar como é despido de ilusões o universo de *O Ventre*. O narrador-personagem, em seu niilismo provocador, se nega ceder à tentação de extirpar sua angústia abraçando alguma crença. Como foi mencionado anteriormente, não apenas a religião e o amor, como a literatura, a ciência, o futuro... nada faz sentido para Severo. Esse processo de desmistificação, de rebaixamento, reflete-se até no modo como surgem elementos naturais na obra. Em Maceió, o mar imenso e seu movimento eterno, misterioso e profundo é explorado por seres pequenos, jangadeiros, que "falam como cospem" (V.1958, p. 76): "Havia o cesto, coisa pequena, peixinhos miúdos, combalidos. O mar ali, vasto, tanta coisa no seu ventre inchado de monstro. Os homens o venceram para trazer aquilo." (V.1998, p.88). Seu movimento, o marulho ininterrupto e sem finalidade, é chamado de imbecil, como todas as coisas eternas: "Barulho imbecil só o do mar, eterno,

---

<sup>231</sup> SARTRE, Jean Paul. *Saint Genet: ator e mártir*. Trad. Lucy Magalhães. Petrópolis: Vozes, 2002, p.26. Referência à frase de Jean Genet: "O país das quimeras é o único que merece ser habitado".

sempre existiu, antes da gente, um dia existirá, depois da gente. Imbecis as coisas eternas" (V.1958, p. 77). Som distinto do transitório e funcional barulho do motor do ônibus que Severo conduzia pela cidade litorânea.

O tema da repetição sem sentido do movimento das marés não é fortuito dentro do enredo, simbolicamente remete ao fato do narrador em sua trajetória topar sempre com seu destino de "ventres equivocados", espécie de sina que marca seu nascimento, sua adolescência e se estende até futuras gerações. Ao filho de Helena, fruto de um relacionamento fora do casamento, é transferida a "maldição" que assombra o protagonista. Interessante notar como tal marca de nascença é intimamente ligada na obra à postura cética diante do mundo. Assim como Severo, o garoto que lhe sobrou para criar revela os mesmos instintos desmistificadores do tutor na cena que encerra a obra, o ato de destripar um passarinho para ver se dentro dele estava mesmo o apito que Severo disse ser o responsável pelo som que o animal emitia. A bastardia, ser fruto de uma relação ilegal e fortuita, a existência inesperada e não desejada, surge em Cony – não apenas no romance em pauta – como símile da derrelição, de uma presença no mundo desde seu início deslocada, incômoda e incapaz de engajar-se na vida com a fé sincera nos projetos humanos e a boa vontade para com as ilusões do mundo que pautam a existência dos demais seres. A inadequação ao mundo motivada pela origem bastarda é o motor central do olhar descrente e pessimista de José Severo.

O negativismo agressivo do narrador-protagonista, no plano formal, reflete-se no uso da ironia que beira o sarcasmo, o cinismo, ao ponto de flertar com o humor negro, segundo alguns críticos. A ironia sempre é um procedimento de negação<sup>232</sup>, quando menos de despeito com uma situação dada. Como D. C. Muecke aponta em *Irony*, a ironia pressupõe distanciamento, inconfessa superioridade sobre o objeto ironizado, uma postura

---

<sup>232</sup> Para Kierkegaard, a ironia é um elemento fundamental da configuração do sujeito no estágio estético da existência, ao mesmo tempo que é o caminho para transcendê-lo. Afirmção absoluta da liberdade subjetiva, essa capacidade de dizer o contrário do que se pensa, descolando o fenômeno da essência, uma ruptura entre o pensamento e a palavra, é marcadamente uma postura subjetiva imersa na negatividade: "Na ironia, o sujeito bate em retirada constantemente, contesta a realidade de todo e qualquer fenômeno, para salvar a si próprio, na independência negativa em relação a tudo." (KIERKEGAARD, Sören Aabye. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. 2 ed. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005, p. 223). Essa liberdade é conseguida, no entanto, pela ausência de essência do sujeito. Para que o irônico seja possível, é necessária a disponibilidade, a distância, a indiferença: "*O irônico não pode ter nenhum an sich*" (em si) (KIERKEGAARD, Sören Aabye. Op. Cit., p. 243). Enfim, a contrapartida dessa negatividade dirigida ao mundo – que o liberta do mundo – é ele próprio "tornar-se simplesmente nada" (Idem, ibidem. p. 243)

similar a de Deus<sup>233</sup>, contudo, tal posição não é utilizada para afirmar diretamente, assertivamente, outra verdade. A escrita oblíqua<sup>234</sup> da ironia busca desqualificar o adversário no campo dele, corroendo por dentro seu sistema de regras, sem afirmar ou assumir (ao menos explicitamente) outro sistema, por isso, por causa desse alto teor destrutivo e, ao mesmo tempo, não autoritário do discurso irônico, costuma ser o grande recurso literário – principalmente na modernidade, por meio, por exemplo, da paródia, como "explica" o adorniano Mefistófoles de Thomas Mann no romance *Doutor Fausto* – para desconstruir um universo de valores desprezados minando-os por dentro. Cristovão Tezza observa que em *O Ventre* "a negação pode chegar ao sarcasmo, mas nunca ao humor; o narrador é um bloco único de recusas, olhar que destrói tudo o que vê, porque tudo o que vê lhe parece falso, do nascimento à morte."<sup>235</sup> Esse olhar que rasga os véus da idealização postos sobre todas as coisas, que só enxerga o rei nu, como vê-se na visão biológica e negativa da maternidade<sup>236</sup> ou nas cruas descrições do pai e do irmão mortos, além de ser parte integrante da tentativa de autoconstituição do sujeito – opondo-se ao universo, tenta delinear sua individualidade radical –, confirma que a negação é a postura básica da voz narrativa conyana<sup>237</sup>.

A negação desempenha papel fundamental na ontologia de Jean-Paul Sartre, aspecto que transborda, transfigurado pela diferença dos meios expressivos, para sua produção ficcional<sup>238</sup>. Em *L'Imaginaire* (1940), Sartre coloca a *néantisation* (nadição) como

---

<sup>233</sup> Entre outros, cita Flaubert: "*Quand est-ce qu'on écrira les faits au point de vue d'une blague supérieure, c'est-à-dire comme le bon Dieu les voit, d'en haut?*" FLAUBERT, Gustave. Apud. MUECKE. D. C. *Irony*. Londres: Methuen & Co Ltd, 1970, p. 39.

<sup>234</sup> HAMON, Philippe. *L'ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette, 1996.

<sup>235</sup> TEZZA, Cristovão. Op. cit.

<sup>236</sup> "Certa tarde, veio com a novidade, obrigou-me a colocar a mão em cima daquilo que crescia dentro dela.

– Olha como pula!

– A tripa?

– Não, o meu filho.

– Bobagem, Helena. Isso é apenas uma tripa que vai inchando, inchando, até não agüentar mais. Aí vem para fora, a gente dá mingau, o padre benze, o colégio ensina os pronomes oblíquos e pronto. Mas, no fundo, é uma tripa." (V.1998, p. 154)

<sup>237</sup> Camilo Tellaroli Adorno em *A ironia no romance Quase Memória, de Carlos Heitor Cony* (Dissertação de mestrado) mostra a permanência de tal recurso mesmo nesse romance visto pelo público como mais "lírico".

<sup>238</sup> Em *La Nausée*, Roquentin recorre ao uso da ironia e da paródia para falar sobre si mesmo e sobre sua tentativa de dar sentido à própria vida reconstruindo-a com o auxílio da narrativa: "*L'ironie et la parodie transparissent dans des expressions comme 'je me vois avancer', dans lesquelles un Roquentin-narrateur se moque d'un Roquentin-héros qui ne trouve pas les aventures qu'il cherche à la façon de héros traditionnels. En même temps, le narrateur se moque de lui-même, de l'auteur fictif du 'journal': 'Comment ai-je pu écrire, hier, cette phrase absurde et pompeuse: 'J'étais seul, mais je marchais comme une troupe qui descend sur une ville'*"(OR, p. 68). *Ainsi Roquentin se dédouble dans un contexte ambivalent (carnavalesque) en ironisant sa*

sendo o procedimento básico para o surgimento da imaginação, tendo em vista que só a negação permite deslocar-se do dado, da situação imediata, factual, para outro lugar. O nada é constituinte da realidade humana, do Para-si, porque a própria consciência é retratada pelo pensamento existencial como uma falta constitutiva, ou seja, algo que impede que o ser seja totalmente idêntico a si, sem fissuras, completo e fechado como uma pedra (Em-si). A vontade de preencher essa falta, o fluir da consciência intencional rumo a possibilidades de totalização do ser, formata o projeto fundamental dos homens, sendo os múltiplos e infintos projetos particulares apenas expressões singulares desta angústia de origem. A nadificação é essencial dentro do processo de totalização por só ser possível projetar-se no futuro após a refutação da situação presente. Para Sartre, "fazer um ato é necessariamente negar algo que existe em função do que não existe: se tiro o paletó devido ao calor, nego o calor em função do menos-calor, que ainda não existe"<sup>239</sup>. Sem negar, o ser humano não sairia do lugar nunca. A imaginação, em consonância com a visão fenomenológica de consciência intencional, não é representação. A imagem de Pedro não é um Pedro em formato reduzido guardado no "interior" da mente. Ao contrário, o imaginário se constrói pela ausência, pela anulação do real: a imagem de Pedro é uma maneira de não tocá-lo, de nadificar sua existência real. A nadificação é elemento constitutivo para a imaginação, não desliga-se do real, mas estabelece com o mesmo uma relação destrutiva: "Imaginar é dar ao imaginário um pedaço de real para roer"<sup>240</sup>. Wolfgang Iser em *O Fictício e o Imaginário* discorre sobre essa concepção irrealizante do imaginário ("a irrealização de dados existentes é necessária para que um objeto da idéia possa se tornar real"<sup>241</sup>), uma constituição negativa, elaborada a partir da ausência, enfatizando seu aspecto produtivo, a imaginação como atividade: "a negação será sempre a condição para a possibilidade de algo"<sup>242</sup>. No entanto, essa negatividade fundamental do imaginário pode tanto produzir uma "inserção mais profunda no mundo"<sup>243</sup>, significar o começo de uma

---

*propre parole, sa parole de héros-aventurier (...). Dans La Nausée, c'est le sens qui manque et son absence fait naître la parodie du sens.*" (ZIMA, Pierre V. Op. cit., p. 96)

<sup>239</sup> PERDIGÃO, Paulo. Op. cit., p. 82.

<sup>240</sup> SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 26.

<sup>241</sup> ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannus Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996, p. 238.

<sup>242</sup> Idem, ibidem, p. 270.

<sup>243</sup> SOUZA, Thana Mara de. *A literatura para Sartre: a compreensão da realidade humana*. São Paulo: USP, 2004, p. 127.

*praxis* modificadora da realidade, como pode apenas restringir-se a ser apenas um afastamento do mundo, uma alienação, ao criar pela sua negação um universo paralelo, autônomo, mágico, diferentemente do universo real, necessário. Essa segunda possibilidade está no cerne das críticas sartrianas dirigidas contra a poesia, vista como embuste, encantamento<sup>244</sup>:

A imaginação tem dupla face; se o justo quer usá-la bem, ela é confissão de impotência – imagina-se o que não se possui e o que não se pode criar – mas se alguma alma orgulhosa e perdida ama as imagens por si mesmas e pretende criar uma ordem de falsas aparências, universo parasitário que se alimenta cinicamente do nosso, caricatura diabólica da Criação, então a imaginação se torna blasfêmia e desafio.<sup>245</sup>

Essa ambigüidade da negação, a tênue fronteira entre passividade e atividade, desvelamento ou alienação do ser, é fundamental na obra sartriana e pertinente ao estudo do romance em pauta, como se verá adiante.

José Severo é um ser comandado pelo signo da negação, não em prol de um futuro a ser alcançado ou um projeto a ser desenvolvido (vê todos como inúteis), mas por um afã de livrar-se de tudo que constringe sua existência. O símbolo do ventre, para o narrador representação de todos os equívocos de sua vida e da pura e simples ocorrência dessa vida como equívoco, reúne em si todos os aspectos desprezados e, por isso, a ele se volta seu anseio de destruição mais explícito:

No nosso livro de latim havia histórias, um imperador romano que desejava uma só cabeça para seus súditos, queria num só golpe de espada decapitar a todos.

Lembrei daquilo. Queria coisa parecida, todas as mulheres com um ventre só. Fecundaria todas de uma vez só. Depois, num só golpe de navalha, arrentaria a todos, com seus repugnantes fetos. (V.1998, p. 81)

---

<sup>244</sup> Para Sartre, a poesia está do lado oposto ao da condição humana, possui o olhar de Deus (interessante notar que o mesmo foi citado anteriormente por Flaubert, autor paradigma para pensar a questão da autonomia do objeto literário, durante comentários sobre a ironia). O objeto poético criado pela nadificação, diferentemente do que ocorre na prosa, não é reconstituente, não retorna ao mundo, dialogando e dependendo dele. O objeto poético é válido em si, é um objeto opaco, sendo a "opacidade característica fundamental do ser-em-si" (BORNHEIM, Gerd. *Sartre: Metafísica e Existencialismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, p. 287). Por isso dispensa a poesia de ser engajada: "*La beauté est une valeur qui ne saurait jamais s'appliquer qu'à l'imaginaire et qui comporte la néantisation du monde dans sa structure essentielle. C'est pourquoi il est stupide de confronter la morale et l'esthétique. Les valeurs du Bien supposent l'être-dans-le-monde, elles visent les conduites dans le réel et sont soumises d'abord à l'absurdité de l'existence*". (SARTRE, Jean-Paul. *L'Imaginaire*. Paris: Gallimard, 1940, p. 242). A poesia, a magia, a beleza estão, para Sartre, sempre fora do mundo.

<sup>245</sup> SARTRE, Jean Paul. *Saint Genet: ator e mártir*. Trad. Lucy Magalhães. Petrópolis: Vozes, 2002, p 342.

Esse desejo de destruir tudo, de negar a situação de sua existência, move o protagonista a, em alguns momentos, conceber a própria dissolução, seja pelo apagamento de sua subjetividade em tentativas de alienar-se ou através do suicídio programado para o futuro. Ambas questões serão retomadas no correr desta dissertação, no entanto é interessante observar como tal afã por apagar o mundo e sua própria existência sintetiza-se num delírio em torno de um símbolo natural, o verde do mar de Maceió:

O mar, o coqueiral, os recifes, tudo queria ter uma alma. Eu tinha uma. Como se adeantasse alguma coisa ter uma alma. De bom grado eu daria a minha para o mar. Olhei-o. O mar estava espumante, fervendo no cio: "mar você quer minha alma? Ela não vale nada!"(V.1955, p. 110)

...no escuro, eu apertava as pálpebras, surgia então uma tela verde movendo-se disforme, diante de mim. Quis pensar em outra coisa, na jangada. Mas o mar tragava tudo, tudo era verde, a jangada verde, os homens da jangada eram verdes. Lembrei o cuspe, entranhando na areia quente. O cuspe, agora verde, perdia-se no verde maior que a noite escurecia (...) Cheguei a tentar um truque, trazendo-os (irmão, Helena, pai) de volta, dissolvendo-os no painel verde que tinha diante dos olhos, sem nada além. Queria que todos fossem chupados pelo verde, como o cuspe do homem da jangada fora chupado pela areia quente. (V.1998, p. 89-90 – Parênteses meu)<sup>246</sup>.

O ato de negar tudo, de apagar completamente si mesmo e seu passado, o carma que é sua família, nunca pode ser alcançado totalmente, mas toda a subjetividade negativa, cética, irônica e agressiva que o narrador despeja no seu relato, na crueldade programática de uma escrita avessa a qualquer idealização do universo, centra-se no esforço por livrar-se de uma existência não desejada, até mesmo odiada pelo ser que a vive.

---

<sup>246</sup> Em *La nausée*, Roquentin discorre sobre o verde falacioso do mar em seu momento de "*illumination*", momento em que percebe o arbitrário das aparências, como as significações humanas são apenas um verniz que impede o contato com o caótico estado de existência bruta e sem sentido das coisas (SARTRE, Jean-Paul. *La nausée*. Paris: Gallimard, 1938, p. 181-182.). A referência obsessiva à cor verde nesse trecho da obra sartriana (Roquentin, por exemplo, diz ter as narinas tomadas por um odor verde e pútrido), momento da náusea a que se refere o título, ressurgiu no romance de Cony exatamente no capítulo em que ocorre a similar epifania de José Severo, sendo a sensação de exílio do protagonista sartriano em Bouville, cidade litorânea e pequena, também semelhante a experimentada pelo protagonista de *O Ventre* em Maceió.

## Parte 2 – "Os Porcos": o império da carne e o abismo do nada

A crueldade programática observada na escrita e nas reescritas de *O Ventre* alia-se a um elemento bastante útil para destituir de aura e de positividade qualquer relação humana no universo do romance. Mencionados nas análises sobre o processo de objetivação pelo qual passa a narrativa ao longo de sua trajetória de gênese e, entre outros pontos, ao se falar da deserotização do sexo, os traços naturalistas<sup>247</sup> têm função importante no rebaixamento da condição humana presente na obra.

Tais traços naturalistas podem ser observados essencialmente na ênfase nas descrições físico-biológicas dos atos humanos, na depreciação da condição humana ao reduzi-la aos seus aspectos animais. Nas diversas passagens citadas nesta dissertação há exemplos suficientes de tal procedimento, no entanto, esboçar uma comparação sucinta entre um trecho do consagrado marco da escola naturalista no Brasil, *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, e um episódio de *O Ventre* pode tornar mais claro os métodos descritivos comuns empregados nestas obras:

Daí a pouco, em volta das bicas era um zunzum crescente; uma aglomeração tumultuosa de machos e fêmeas. Uns, após outros, lavavam a cara,

---

<sup>247</sup> Importante notar que nesta análise será abordada a relação entre traços do naturalismo literário e aspectos dos romances aqui denominados existencialistas. Não se trata de observar a tensão existente entre o naturalismo filosófico e as filosofias da existência. Na filosofia, o naturalismo é, resumidamente, a visão de que a realidade é explicável sem referência a nada fora do mundo natural. O homem deve ser compreendido, até em suas manifestações superiores (direito, moral, religião), "em relação com as coisas e os seres do mundo natural, com base nos mesmos conceitos que as ciências utilizam para explicá-los" (ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 698), não merecendo nenhuma distinção especial. Na sua origem, o termo foi utilizado na filosofia antiga para "denotar o Materialismo, o Epicurismo ou qualquer forma de secularismo" (FURST, Lilian R. & SKRINE, Peter. *O Naturalismo*. Trad. João Pinguelo. Lisboa: Ed. Lysia, 1975, p. 11), contudo o empirismo e o positivismo científico modernos também possuem características naturalistas. O pensamento existencial, por seu parentesco próximo com a fenomenologia de Husserl, ao negar as doutrinas filosóficas idealistas, espiritualistas, subjetivistas – algumas chegando ao ponto de negarem a realidade fora da consciência – e ao apregoar o "retorno às próprias coisas, à sua surda e embriagante materialidade" (LÉVY, Bernard-Henri. *O século de Sartre: um inquérito filosófico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 61) poderia ser equivocadamente aproximado ao naturalismo. Contudo, as próprias investigações lógicas de Husserl não representam uma volta ao império do objeto puro, da objetividade, do domínio da matéria sobre a consciência. Seu método, utilizando-se da redução eidética, busca as essências e não os dados de fato e, igualmente, não nega a subjetividade, apesar de não concebê-la como substância e sim como intencionalidade. O que importa para a fenomenologia não são os pólos (sujeito – objeto) fixos ou substancializados da relação, mas o **movimento**, a relação estabelecida entre consciência e coisas que as definem em processo. Não por acaso, Alceu Amoroso Lima, crítico ao existencialismo no Brasil, o chamou de "terceira via" filosófica, sendo na trajetória de tal ramo filosófico, Maurice Merleau-Ponty o pensador que mais longe levou tal tentativa de superar a dicotomia sujeito – objeto, essencial no pensamento ocidental.

incomodamente, debaixo do fio de água que escorria da altura de uns cinco palmos. O chão inundava-se. As mulheres precisavam já prender as saias entre as coxas para não as molhar; via-se-lhes a tostada nudez dos braços e do pescoço, que elas despiam, suspendendo o cabelo todo para o alto do casco; os homens, esses não se preocupavam em não molhar o pêlo, ao contrário metiam a cabeça bem debaixo da água e esfregavam com força as ventas e as barbas, fossando e fungando contra as palmas da mão. As portas das latrinas não descansavam em abrir e fechar de cada instante, um entrar e sair sem tréguas. Não se demoravam lá dentro e vinham ainda amarrando as calças ou as saias; as crianças não se davam ao trabalho de lá ir, despachavam-se ali mesmo, no capinzal dos fundos, por detrás da estalagem ou no recanto das hortas.<sup>248</sup>

Observando esse parágrafo de *O Cortiço*, apenas um entre tantos dedicados a descrever o ambiente dantesco em seu cotidiano caótico, a balbúrdia dos moradores do cortiço em seu diário "prazer animal de existir"<sup>249</sup>, nota-se um conjunto de expressões escolhidas intencionalmente pelo autor para enfatizar o plano físico-biológico do comportamento dessa coletividade humana, de modo a tratá-la tal como se estivesse descrevendo um grupo de cavalos ou bois lavando-se num riacho. A escolha de alguns léxicos remete, em sua dubiedade, tanto ao humano quanto ao animal, mas alguns outros como os verbos "fossar" e "fungar", ou os substantivos "casco" e "ventas", não deixam dúvidas, são nitidamente depreciativos e animais. Outro traço destacado de tal degradação do humano em *O Cortiço* é a contumaz abordagem dos seres sem particularização, tomados em rebanho, sem espaço para o comportamento individual. O olhar do narrador naturalista, normalmente, é estatístico, interessa-lhe tendências coletivas, no máximo preocupa-se em diferenciar os humanos por classe, raça, credo, sexo e faixa etária. Mesmo os atos humanos individuais como o desejo são reduzidos à leis externas e gerais relacionadas com o determinismo biológico, por vezes social ou até racial, tal qual demonstrado (e o verbo aqui não é fortuito, afinal havia nas narrativas naturalista esta pretensão positivista de aproximar-se de uma ciência experimental) pela "degradação" paulatina do português, antes respeitável e trabalhador, Jerônimo ao cair no ambiente miserável e promíscuo do cortiço. Obviamente, há no naturalismo um projeto racional por detrás da redução do ser (mais especificamente de alguns seres, de algumas classes sociais ou raças, seja ressaltado) aos instintos animais básicos, limando-os do universo da cultura, que visa a profunda crítica aos mesmos e o controle da esfera "selvagem" da existência

---

<sup>248</sup> AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1978, p. 28-29 (grifos meu).

<sup>249</sup> Idem, *ibidem*, p. 29.



humana por uma universalização do pensamento científico, esclarecido, que trará os homens animalescos ao *status* humano por intermédio das benesses trazidas, na visão ainda otimista de ciência do final do século XIX, pela evolução da sociedade capitalista. Tal conotação é inexistente nos elementos naturalistas herdados pela literatura moderna, consciente do irracionalismo e da bestialidade – até piores do que os vigentes no reino animal – inseridos nas entrelinhas (que viu-se ser o próprio texto durante as duas grandes guerras mundiais e em outros momentos do breve século XX) do discurso humanista e civilizatório.

Em *O Ventre*, aspectos semelhantes aos encontrados na escrita naturalista surgem com frequência como pode ser observado no modo como Severo descreve o parto de Helena:

– A porca! Como geme! Sofre, geme, vomita sangue por baixo, arrebenta-se, expulsa a tripa, aquela coisa que parece um vômito (...)  
– É um menino!  
O sol nascia de todo. Colocava visgos de sangue nos picos mais baixos da Mantiqueira. O vale tremia, nascendo embuçado na névoa de sangue.  
Do quarto de Helena vinha um cheiro de sangue.  
E era assim que se nascia. No meio do sangue, de tanta coisa imunda. Aqui fora, depois, a continuação da imundície, do mesmo sangue. (V.1958, p. 158)

Essa cena, tomada pelo sangue até durante a descrição da paisagem circundante, reduz a maternidade a um ato animal, físico e sujo. Em comum com as descrições físico-biológicas dos escritores naturalistas, mesmo sem compartilhar a ideologia científicista do século XIX, há uma visão negativa dos instintos naturais do homem que anda ao lado da desmistificação e da descrença nas motivações nobres que, numa tradição humanista tradicional, dirigiam as ações humanas. Em *O Ventre*, os seres humanos fedem e não apenas fisicamente como os passageiros transportados por Severo em seu ônibus durante a estada em Maceió; os próprios sentimentos fedem. A confissão de sua mãe, um pouco antes de falecer, sobre a traição que deu origem à existência de Severo, aos seus olhos, fazia-a "feder de remorso e de medo" (V.1955, p. 76). Não por acaso, o adjetivo mais usado pelo autor para caracterizar os seres humanos é "porcos", evidenciando ser uma obsessão que

ultrapassa a configuração do narrador particular de *O Ventre*, pois se encontra em outras obras como *A verdade de cada dia* e *Tijolo de Segurança*<sup>250</sup>.

A profissão de fé do narrador sobre seu materialismo integral que, por sinal, repete-se em *A verdade de cada dia*<sup>251</sup>, justifica descrições centradas nos aspectos corporais, materiais e "baixos" dos humanos, colaborando para criar a visão da miserabilidade da espécie transmitida pela obra. Essa relação com o naturalismo se dá na obra de Cony tanto por via direta – Cony foi leitor voraz de Émile Zola, francês pai da estética naturalista, em sua juventude – como indiretamente pela presença de traços naturalistas remanescentes nas obras de alguns dos principais romancistas do século XX. Como vimos anteriormente, este diálogo não é desconhecido pelas obras relacionadas com o pensamento existencial<sup>252</sup>. Os romances criados em sintonia com a efervescência do existencialismo na Europa no período posterior a 2ª Guerra Mundial não caracterizam-se por estabelecerem novos procedimentos formais para a narrativa em prosa. Sartre, Beauvoir, Camus, entre outros, partem do preestabelecido modelo realista-naturalista consolidado durante o século XIX, por mais que cada qual o explore de acordo com seu projeto estético e ideológico particular. Por exemplo, o romancista italiano Alberto Moravia, que publicou sua primeira obra antes mesmo do surgimento do existencialismo francês, desenvolveu narrativas claramente relacionadas com os romances paradigmáticos da escola naturalista. Desde seu romance *Gli*

---

<sup>250</sup> "A Humanidade, manada de porcos a refocilar na lama de um mundo apodrecido." (CONY, Carlos Heitor. *A verdade de cada dia*. 3.ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988, p. 61), "Sou um porco, um imenso porco! Mas o porco vai à praia pela manhã, com as filhas..." (CONY, Carlos Heitor. *Tijolo de Segurança*. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 119). Interessante notar, apenas de passagem, que os burgueses nos romances sartrianos são chamados de *saluds* (sujos), pois são seres que fogem da angústia existencial entorpecidos pelo sentimento de sua importância social, "que se acreditam justificados por uma condição privilegiada, adquirida ou conquistada, não achando necessário fazer uso da liberdade" (QUINTILIANO, Deise. *Satre: phília e autobiografia*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p. 81).

<sup>251</sup> "Pão e carne. Tudo o mais, religiões, códigos, deveres, direitos, flores, poemas, ciências – acessórios e tempero (...) Havendo pão e carne há tudo" (CONY, Carlos Heitor. *A verdade de cada dia*. p. 19.)

<sup>252</sup> Bernard-Henri Lévy destaca tal aspecto ao observar a recepção obtida pelos romances sartrianos na época em que foram lançados: "Algum outro romance, um único, mereceu que se escrevesse, quase com unanimidade, que era 'um livro nojento', que exalava 'um imundo fedor de latrinas' (*Le Monde*)? que, 'se os livros tivessem um cheiro', seria preciso 'tapar o nariz' para lê-lo (*Études*)? que 'colocar o problema apenas em função dos excrementos, rebaixar a existência ao nível da sarjeta e do rebotalho, é esta, muito exatamente, a intenção de Sartre', em *Os Caminhos da liberdade* (*Études*, mais uma vez)?" LÉVY, Bernard-Henri. Op. cit., p. 43. Essa projeção do naturalismo sobre os escritos existencialistas era algo percebido por Sartre já em seus textos iniciais: "*Une dame dont on m'a parlé récemment, lorsque par nervosité, elle lâche un mot vulgaire, déclare en s'excusant: je crois que je deviens existencialiste. Par conséquent, on assimile laideur à existencialisme; c'est pourquoi on déclare que nous sommes naturalistes; et si nous le sommes, on peut s'étonner que nous effrayions, que nous scandalisions beaucoup plus que le naturalisme proprement dit n'effraye et n'indigne aujourd'hui.*" SARTRE, Jean-Paul. *L'existencialisme est un humanisme*. Paris: Les Éditions Nagel, 1946, p. 12-13.

*Indifferenti*, a exploração dos aspectos materiais das relações humanas, especialmente do sexo, e o desnudamento da hipocrisia da vida social, ao expor as motivações "baixas" que movem as condutas por trás das proclamadas causas nobres do discurso oficial, lembram aspectos das narrativas do ciclo Rougon-Macquart de Zola ou dos romances dos irmãos Goncourt. Contudo, é necessário demarcar os limites de tal relação. Se em algumas obras do naturalismo a exposição crítica dos lados menos louváveis do comportamento humano, ressaltados ao ponto de dar uma visão bestial da espécie, possui forte ligação com uma teoria biológica racista, determinista, até relacionada em seu extremo com uma pretensa eugenia, nos romances de teor existencialista, assim como na grande maioria das obras da literatura do século XX que dialogam com a estética naturalista, a idêntica exploração de temas chocantes, o "retrato" exacerbado da miséria humana, baseia-se em diferentes pressupostos. Nestes misturam-se uma postura metafísica sobre a inviabilidade do projeto humano, em geral, com a crítica à alienação promovida pela organização burguesa e inautêntica da vida, em particular.

No romance citado de Alberto Moravia, a animalização do comportamento humano não remete a uma denúncia da deterioração racial ou a uma crítica aos resquícios selvagens permitidos pela inferioridade intelectual existente nas classes desprovidas das "luzes" do Saber. O interesse carnal que Leo Merumeci alimenta pela jovem Carla, sua "*furibonde avidità*"<sup>253</sup>, chega, às vezes, ao ponto de descontrolá-lo, fazendo-lhe esquecer os riscos da situação, a agir sem observar as precauções mínimas para não ser flagrado pela amante Mariagrazia, mãe de Carla, presente na mesma casa. Leo em *Gli Indifferenti* é a exposição central do ser totalmente reificado, sem dramas de consciência, por isso, tão consciente e fechado dentro do seu universo ideológico burguês regido pelo valor de troca – inclusive nas relações pessoais: sua ânsia sexual mimetiza a ambição por posse e pelo consumo – que despreza ironicamente as hesitações psicológicas e éticas, palavra absolutamente sem sentido de acordo com seu modo de enxergar o mundo, de Carla e, principalmente, de Michele. No entanto, tal atitude não é determinada – no sentido naturalista do termo – pelo contexto, é escolhida. Para o pensamento existencial, especialmente sartriano, no máximo, há a situação a apontar tendências, mas a escolha é sempre livre.

---

<sup>253</sup> MORAVIA. Alberto. *Gli Indifferenti*. Milano: Tascabili Bompiani, 1982, p. 233.

Pierre V. Zima, na obra anteriormente citada, aborda o processo de indiferenciação semântica provocado pelo esvaziamento dos valores sociais e das ideologias ocorrido ao longo do século XX e acentuado pelo caos posterior à 2ª Guerra Mundial – acontecimento que sepultou de vez os fundamentos do humanismo iluminista que até então, bem ou mal, camuflava a barbárie das leis de mercado, leis do forte, que realmente regiam as relações humanas. Tal processo ao equiparar posições distintas, até opostas, e, conseqüentemente, ao deixá-las desvalorizarem-se mutuamente fez com que o único valor a ser reconhecido fosse o valor de troca. Reconhecido, por sinal, não é exatamente o termo, visto que a consciência do mesmo não se impõe, normalmente, como escolha consciente ou moral declarada, e sim como algo natural, apenas uma evidência, confundindo-se até, por vezes, com o natural da ordem dos instintos animais, fora da cultura.

A reação diante de tal processo de desumanização na ficção relacionada com as filosofias existenciais adquire configurações particulares de autor para autor. Segundo Zima, Sartre, apesar de ratificar a falência da ideologia burguesa, o vazio de sentido do discurso humanista tradicional no mundo moderno, fiel à sua herança cartesiana, não cede à naturalização<sup>254</sup> como, por exemplo, acusa de o fazê-lo o surrealismo em seu elogio ao irracional, ao primitivo, ao inconsciente, etc. Fredric Jamenson em *Sartre: the origins of a style*<sup>255</sup> também comenta o quanto a percepção do abismo existente entre consciência e coisas, entre atos e significações humanas, a arbitrariedade da relação entre a facticidade dos eventos e a atribuição de sentidos aos mesmos, é essencial para a construção do estilo "naturalista" sartriano, contudo, ao contrário de suas personagens indiferentes: "*L'auteur de La Nausée n'abandonne pas l'espoir de communiquer*"<sup>256</sup>. Para Sartre, como se vê em sua crítica à Mallarmé e Flaubert, uma recusa absoluta, total do artista, ao contrário de ser uma resistência global à ideologia, acaba por ser um modo de, indiretamente, aceitar a mesma. A negatividade deve ser criadora, efetivar o poder da liberdade individual de, a partir de uma situação dada, formular seu projeto de transformá-la. Uma negação total da situação, não só não leva à sua modificação, como a torna natural, ou seja, a instala fora da ordem humana-cultural. Seu projeto é não ceder ao irracionalismo, é "*sauver le sujet individuel en résistant*

---

<sup>254</sup> Pierre V. Zima chama de naturalização a transferência de um elemento do universo cultural, humano, racional, para o mundo da natureza, dos instintos, da irracionalidade, ou seja, das coisas que independem da vontade humana.

<sup>255</sup> JAMENSON, Fredric. *Sartre: the origins of a style*. New York: Yale University Press, 1961.

<sup>256</sup> ZIMA, Pierre V. Zima. Op. cit., p. 65.

à la naturalisation de la culture"<sup>257</sup>. No entanto, tal não se desenvolve num apego à formas discursivas gastas e vazias, mas pela tentativa de salvar do ideologema humanista, livrando-os pela crítica da contaminação de outros valores inautênticos agregados ao mesmo, os valores essenciais para a preservação da condição humana (indivíduo, liberdade, responsabilidade, etc.). Utilizando uma fórmula popular e de fácil compreensão, ao criticar e retratar o caos do homem no mundo moderno, Sartre tenta evitar "jogar fora o bebê junto com a água do banho".

Alberto Moravia, diferentemente, já está num estágio mais cético em relação a tal possibilidade de salvação de alguns valores. Talvez devido sua forte formação marxista, em seus romances a naturalização alcança níveis mais elevados. Nestes, normalmente ambientados na esfera da decadente burguesia italiana, a reificação dos seres é tamanha que, mesmo os poucos que se sentem desconfortáveis em tal situação, não conseguem sair, escapar. Não por acaso, até mais do que nos romances mais reflexivos, filosóficos, de Sartre, a animalização e o naturalismo – no caso, naturalismo no sentido consagrado pelas histórias da literatura, estilo de escrita com determinadas características como a exploração de descrições físico-biológicas dos atos humanos – são muito mais acentuados:

*Dans La Désobéissance, le corps humain apparaît comme de la chair animale, comme de la viande de boucherie. Il est également désocialisé dans Les Indifférents où Michel songe à vendre sa sœur à Merumeci comme un objet physique. Comme dans La Nausée, la tendance à la "naturalisation" du monde social est très prononcée chez Moravia. Merumeci, Carla et Lisa ont quelque chose d'animal que le narrateur met en relief. Dans L'Ennui, Cecilia, située "au-delà de l'innocence et de la faute" (p. 177), est comparée à un être sauvage, à "un petit animal, sauvage et gracieux" (p. 204).<sup>258</sup>*

Assim como em *O Ventre*, na falta de sentido, de valores, o físico vira a única coisa concreta, palpável. O materialismo, seja dos instintos fisiológicos, seja o das leis de mercado, impera quando há decadência da ordem cultural. Na realidade, nem há real diferenciação destes dois planos em boa parte da aqui denominada literatura existencial, o processo de "*réduction de la personne humaine à ses aspects animaux, naturels*" é simultâneo: "*dans toute l'œuvre romanesque de Moravia, la 'nature' (en tant que Naturwüchsigkeit), la sexualité et la valeur d'échange sont complémentaires et constituent*

---

<sup>257</sup> Idem, ibidem, p. 83.

<sup>258</sup> Idem, ibidem, p. 133.

*la sphère de non-être*"<sup>259</sup>. O homem moderno, no romance de Moravia, está condenado a existir em tal esfera. Michele, por exemplo, o mesmo que ao final de *Gli Indifferenti* acaba por praticamente aceitar vender a irmã, por maior que seja sua revolta ou desconforto com a situação vivida, não consegue agir. Até chega a tentar (encena uma comédia de tentar matar Leo, sabendo-se desde o começo incapaz), mas sabe que a indiferença, essa destruição da interioridade que é a contraparte subjetiva deste processo sociocultural, como se viu anteriormente nesta dissertação, o impede de efetuar qualquer ação verdadeira o aprisionando ao universo de aparências em que vive.

Se Roquentin, pela má-fé ou não, acreditava numa saída para salvar-se, ou seja, escapar à natureza e as personagens de Moravia buscam sair, tentar uma existência autêntica, mas não conseguem, o processo ganha outras conotações na obra de Albert Camus e chega ao paroxismo do homem absurdo. Meursault, protagonista de *L'étranger*, representa o homem reificado completo, sem dramas de consciência, sem inadequação, mas, diferentemente de Leo Merumeci, não por colar-se totalmente à ideologia mercantil, mas por viver alheio ao mundo, insulado. Sua atribulada história se dá devido à ação dos outros, à hipocrisia dos sistemas de valores carcomidos, defendidos por instituições como família, religião e justiça, nos quais, ninguém mais acredita, mas são mantidos por tradição e para evitar o choque com a realidade, do que pela própria personagem: "*ses personnages ne souffrent plus de l'indifférence, mais des punitions que leur infligent des idéologues indignés et hypocrites*"<sup>260</sup>. Meursault não é um sujeito, na acepção clássica do termo. Sua indiferença é extrema. Impossibilitado de crer em qualquer coisa, apenas existe, sem valores. Nem conflito interno há, pois esse estado é o "natural", qualquer homem lúcido tende a ter atitude semelhante no mundo moderno. Camus parte para a reificação plena, mergulhando totalmente o ser na esfera do não-ser, da barbárie. A famosa lucidez mediterrânea de Camus é esse olhar impiedoso, olhar que não reconhece nada além do natural, para ele, toda a ideologia é falsa consciência, não admitindo trocar uma por outra ou tentar salvar partes da mesma tidas como importantes para a manutenção da ordem humana. Contudo, há que se salientar que essa preferência, quase constatação, pela prevalência da ordem natural sobre o social e/ou cultural, "*préponderance de la nature sur*

---

<sup>259</sup> Idem, ibidem, p. 140.

<sup>260</sup> Idem, ibidem, p. 158.

*le sujet humaine*<sup>261</sup>, soma-se a uma concepção, diferentemente de Sartre, da natureza como valor positivo, como ponto de fuga para uma realidade mais verdadeira, fora da História e seus desastres, além do Bem e do Mal, numa visão nietzschiana e, ao mesmo tempo, clássica e mítica que não cabe aqui aprofundar. Importante notar a criação (talvez retrato?) do homem absurdo, ser sem consciência de Camus, como ápice do processo de desumanização promovido pela sociedade moderna, na qual as altas tecnologias possibilitadas pela evolução do capital encaminharam o homem a uma nova forma de barbárie como reflete Adorno em *Minima Moralia*.<sup>262</sup>

Se transportada essa perspectiva analítica sobre a naturalização para a obra de Cony, especificamente o romance *O Ventre*, se constatará uma proximidade maior de sua escrita com a de Alberto Moravia, visto que, ao contrário de Roquentin (caso não seja tomada por má-fé sua escolha ao final de *La nausée*), Severo não encontra nenhuma saída para sua existência destituída de finalidade, no entanto, também se encontra distante da reificação plena que marca o caráter do homem absurdo. Por mais que seu discurso tente convencer o leitor de que se está diante de um cético convicto, que admite sem hesitação um mundo sem valores como natural, seus momentos de sofrimento, sua náusea, os fiapos de esperança alimentados pelo desejo por Helena – responsável por torná-lo um "burguês estúpido" – e a dificuldade de lidar com os fantasmas do seu passado evidenciam o desconforto, uma impossibilidade tanto de formar-se como sujeito autônomo, capaz de desenvolver um projeto próprio, como de anular-se plenamente mergulhando, sem críticas e sem remorso, na esfera do não-ser.

No entanto, esse universo da alienação ronda a obra, inclusive seu fecho, e chega a ser explicitamente desejado, às vezes, como viu-se anteriormente nesta dissertação ao ser abordado o pendor para a destruição do mundo e a dissolução de si mesmo visível em algumas reflexões do narrador-protagonista. O fato de a única personagem do romance que pode ser considerada positiva ser a jovem Yara dá a medida de como o universo romanesco de Cony pauta-se por uma repugnância pelo âmbito cultural e social tal como este configurou-se na modernidade, ou seja, apenas um verniz burguês de civilização ocultando

---

<sup>261</sup> Idem, ibidem, p. 202.

<sup>262</sup> Pierre V. Zima delinea a continuação do processo no *nouveau roman* francês, mas enxergando no mesmo um estágio tão avançado deste que já nem é mais possível falar em crise existencial, pois a objetivação, a exclusão do humano, de processo traumático passa a ser o próprio mote estrutural e alvo dos romances.

os reais motores materiais das ações humanas. Yara, menina com cara de bugre, virgem, costureira das praias praticamente despovoadas de um pedacinho "feio e triste" (V.1958, p. 77) do litoral brasileiro, atrai Severo pelo seu aspecto selvagem, estranho, um ser que, ao contrário do padrão civilizado hipócrita, é limpo, solta a podridão para fora. Como se lhe fosse empurrada pela tarde, Yara lhe aparecia, primitiva e tola ("Gosto de você, Yara, porque você é tôla!" – V.1958, p. 83<sup>263</sup>), com seus dentes afiados e fortes que pareciam de gato, usados tanto para mordidas durante os beijos como para comer tatuí cru, com casca e tudo, sangrando nos lábios: "Gosto de sua boca. Parece coisa viva, um bicho" (V.1958, p. 83). Seu riso, tornando-a feia, parecia de louca, riso desumano, e seu cheiro vadio, cheiro de "alga menstruada" (V.1998, p. 95), seja lá o que isso queira dizer, lhe sabia a "cheiro de vela de jangada" (V.1998, p. 95). Esse universo irracional, desvinculado da sociedade e dos inquéritos, das leis, dos juízes, da polícia e da opinião pública – citados pelo narrador ao comentar um flagra de desfloramento caso este fosse realizado num quarto de hotel "cheirando a safadeza dos outros" (V.1998, p. 102) –, que Yara representa fascina o então nômade Severo: "Eu não amaria Yara num quarto, nem beberia champanhe num penico" (V.1998, p. 102). Menos do que um temor diante das convenções sociais e morais proibitivas do sexo com menores de idade, nas falas do narrador se percebe um respeito pelo âmbito selvagem representado pela jovem ao evitar levá-la ao plano degradado do sexo na sociedade (oculto, medroso, culpado), por isso, ou não transa com Yara, como na versão datiloscrita de 1955, ou o faz na praia mesmo, ao som da arrebentação nos recifes, do cio brutal do mar, posse selvagem, sem palavras, manchando a areia com o sangue da virgem.

A ausência de palavras nesse momento não é fortuita. Para Severo, palavras são inúteis, o uso delas é reduzido ao essencial, aos substantivos. Pelo menos, o narrador postula tal objetivo, mesmo aparentando ser contraditório tal desprezo pela linguagem vindo de alguém que está relatando sua vida por meio delas. Meta que não é alcançada no romance, afinal não lhe é possível libertar-se totalmente dos adjetivos, nem na produção textual da narrativa, nem em sua vida, no plano do enredo, como demonstra o receio de ser

---

<sup>263</sup> Na versão de 1998 apenas diz: "Yara, você é um bicho!", evitando assim a declaração de seu sentimento e acentuando a identificação, presente em outros trechos da versão anterior, dela com um animal que repercute o processo de objetivação aqui analisado.



considerado "traidor" pelo irmão. No último diálogo entre o narrador e o irmão, centro nervoso do romance, esse desprezo é compartilhado pelo irmão desiludido:

- (...) O cheiro do café sempre me lembra uma porção de coisas.
- Tristes? – perguntei.
- Conheci uma pessoa que tinha a mania de dizer: "Os adjetivos não importam".
- Isso é apenas uma frase.
- Tudo termina em frase. (V.1998, p. 186)

Na versão de 1958, o irmão completava tal afirmativa com uma menção à famosa fala de Hamlet ("*Words, words, words.*" – *Hamlet* – Ato II, cena 2): "Conheci uma mulher que gostava de citar Shakespeare: palavras, palavras, palavras..." (V.1958, p. 180). Essa dúvida sobre a possibilidade da linguagem ter real importância para o ser, que consiga expressar o essencial do humano, e a desconfiança de que, às vezes, ela é utilizada para encobri-lo com definições limitadoras de experiências mais complexas, surgem no romance como um outro indício de naturalização. A incapacidade de se comunicar liga-se ao próprio afastamento do universo da cultura, do plano social. Os jangadeiros de Maceió, por exemplo, seres que como Yara se aproximam do plano da natureza, ao serem inquiridos sobre a sua pescaria, mal conseguem serem compreendidos por Severo que, devido a fala arrastada, demorada ("os homens não gostavam de falar" – V.1958, p. 76) deles, registra: "Falam como cospem" (V.1958, p. 76).

O breve idílio em Desengano só ocorre por causa da distância – geográfica e situacional (gravidez indesejada sendo oculta do marido traído com a ajuda do irmão deste) – em que Severo e Helena estão do universo moral burguês, civilizado. O pouco entendimento encontrado pelos dois então se dá pela ausência de palavras, pela indefinição absoluta do vínculo emocional que se desenvolve entre eles, ou seja, por aquele momento, entre pescarias, silêncios, noites de luar no meio do mato, estarem livres da sociedade e de suas exigências por especificar os sentimentos e fixá-los por meio de normas, morais, leis, nomes, etc.:

O melhor da vida era aquele plácido alheamento, não éramos nada um para o outro, mas no fundo sabíamos que nos pertencíamos de uma forma qualquer, sem a porcaria do sexo, sem a estupidez das palavras. (V.1958, p. 153).

Contudo, se aproximando do plano natural – algo que só pode ser temporário ou ilusório para um ser como José Severo, na verdade, para o indivíduo civilizado em geral – a incomunicabilidade é positiva, pois, junto com a destituição da linguagem, o ser se livra de várias convenções, regras, mistificações que restringem sua experiência, por outro lado, no universo da cultura, no qual se precisa realmente viver, essa mesma característica é causa e, ao mesmo tempo, conseqüência da falência dos relacionamentos humanos na sociedade contemporânea.

A incomunicabilidade pode ser compreendida como o extremo da dissolução dos laços entre o eu e os outros, contudo, igualmente revela a fragmentação da vivência do indivíduo. O fosso aberto entre os homens condenando-lhes ou ao silêncio da solidão ou a atos e relações interpessoais meramente superficiais, fáticas, surge da combinação retroalimentar de um sistema socioeconômico voltado para o esfacelamento das relações humana com um indivíduo impossibilitado de formar-se como tal minimamente, uma mônada de vivências diversas inconciliáveis em um todo orgânico de experiência, sendo assim, intransmissíveis.

A falência da linguagem presente em obras paradigmáticas dessa percepção da incomunicabilidade moderna reflete não uma incapacidade da linguagem em si e sim a inexistência de experiência a ser transmitida por um sujeito informe, a inutilidade de qualquer esforço de relacionar-se com outros seres igualmente insulares em suas vidas sem sentido. A expressão mais explícita dessa crise comunicativa talvez possa ser encontrada na chamada literatura do absurdo e na personagem por vezes denominada homem absurdo encontrada em obras de Eugène Ionesco, Samuel Beckett e Albert Camus. Como observado anteriormente, o homem absurdo é um estágio avançado da indiferença. Para ele, como afirma José Fernandes,

a situação do homem no mundo é kafkiana. Joseph K. será condenado inapelavelmente. É inútil lutar contra o absurdo da vida. A essência e a existência existem, mas são inatingíveis. A única possibilidade de vida é inserir no absurdo, vivê-lo e aceitá-lo. "A crença no absurdo da existência – diz Albert Camus – deve pois ordenar a sua conduta", guiar seus pensamentos para que se torne um homem absurdo, e conforme ao mundo que o circunda.<sup>264</sup>

---

<sup>264</sup> FERNANDES, José. Op. cit., p. 79. Tal dilema da incomunicabilidade em Camus ultrapassa a configuração da personagem invadindo o cerne da construção de seu estilo, como demonstra a análise empreendida por Lourival Holanda em *Sob o signo do silêncio* (Vide Bibliografia) do processo de desromantização, de desemocionalização da narrativa presente em *L'étranger*.

Além do abismo existente entre a percepção de Meursault sobre si próprio e suas ações e a linguagem e os conceitos dos demais homens e suas instituições, patente em cenas como as do interrogatório, do julgamento ou da visita do padre à cela, a incomunicabilidade estende seus tentáculos à própria escrita do autor, enxuta, seca, límpida e implacável como o sol mediterrâneo. Estilo caracterizado por Sartre<sup>265</sup>, recorrendo a um exemplo presente no ensaio *Le mythe de Sisyphe*, do autor argelino, como ver alguém falando ao telefone público, protegido por um vidro, sem poder escutar o que está sendo dito, postula a recusa ao pensamento tautológico, ao senso comum, a ser "falado" pelo discurso alheio. Distância, contenção, depuração da linguagem contra a impostura do discurso coletivo, pela ambigüidade do calar, liberdade essencial do indivíduo.

O homem absurdo é um sujeito que desistiu da atividade básica da existência humana: fornecer significações ao mundo e à sua própria existência. Ao analisar a cena na qual Mathieu, protagonista de *Les chemins de la liberté*, observa seu escritório, seus livros, os traços do ambiente que remetem ao projeto antigo de escrever sobre Stendhal, com nojo, sensação fundamental produzida pelo confronto com sua incapacidade de agir, percepção de que todos projetos já lhe aparecem como abortados antes sequer de serem realizados, Franklin Leopoldo e Silva define a indiferença como "a distância de um homem em relação a si mesmo"<sup>266</sup>. Se Mathieu ainda sofre por tal situação, Meursault ou Calígula (Camus), ou Malone e os *clowns* de Godot (Beckett), ou o oficial de *Na Colônia Penal* (Kafka), para mencionar as origens literárias de tal tipo de personagem, encontram-se num estágio mais avançado da doença anticivilizatória. No universo em que tais seres circulam, a linguagem, entendida como forma de, por meio da comunicação, prover em conjunto com o Outro o universo de sentidos, torna-se algo inútil. O homem absurdo, nesse extremo de dissolução, não se comunica verdadeiramente.

Em *O Ventre*, Severo não chega ao extremo de dissolução representado pelo homem absurdo, contudo, pode-se observar na obra traços tanto de uma disposição para a indiferença em relação ao mundo como de uma ruptura emocional entre seu ser e o dos outros. Sua indiferença, apesar de não ser total – inclusive em alguns momentos do relato

---

<sup>265</sup> SARTRE, Jean Paul. "Explication de *L'étranger*". In. SARTRE, Jean Paul. *Situations I*. Paris: Gallimard, 1947.

<sup>266</sup> SILVA, Franklin Leopoldo e. Op. cit., p. 134.

lamenta não ser indiferente –, revela-se em vários trechos da obra pela falta de reação emocional, por exemplo, ao constatar o suicídio do irmão ou ao aceitar impassível o fardo de cuidar de um filho que não era dele. Essa parcial indiferença repercute a visão negativa das relações humanas, típica do modo de encarar o mundo do narrador. Para ele, a família é um estorvo, um fantasma do passado que o persegue com sua maldição, o rótulo de ovelha negra, a condição bastarda dele escondida, mas que sempre moveu o olhar reprovador de seus pais. As demais relações interpessoais, mesmo as pautadas pelo desejo sexual, não fogem a tal repúdio à alteridade gerado no núcleo formativo de sua infância. Para Severo, um nômade que se sente exilado em qualquer lugar que esteja, "o inferno são os outros"<sup>267</sup>. O outro é o olhar de Medusa, por vezes espelho, que objetiva o possível em eterno, o instante parcial em essência imutável, a escolha em destino. A liberdade do existir é posta em xeque nessa luta de morte contra o olhar alheio<sup>268</sup>. Sua ânsia de manter-se afastado da família, primeiro recorrendo às andanças pelo Brasil como motorista de caminhão, posteriormente tentando ao máximo escapar da bondade e da acolhida pelo conforto burguês do lar do irmão, são tentativas vãs de resguardar sua disponibilidade, forma negativa de liberdade, a liberdade de não ser, não engajar-se em projeto algum, nem próprio, nem alheio, resistir ao ser-para-o-outro, à alienação de si.

Essas tentativas são vãs não apenas pela insistência da família de Severo em agarrá-lo com seus tentáculos e compromissos, mas pelo próprio impulso natural de – mesmo a contragosto – buscar laços, existente em Severo como em qualquer ser humano. O desejo sexual, às vezes metamorfoseado em amor, outras não, é o calcanhar de Aquiles para qualquer projeto revoltado de auto-isolamento, contudo, paradoxalmente, são nas relações despertadas por esse instinto – tratado na obra de modo naturalista, sem muitos floreios de idealização – que se pode observar de modo mais claro a combinação tensa de ceticismo e esperança, fuga e atração, que marca o romance e lhe confere um ar de ambíguo e inconfesso humanismo ou de um niilismo com envergonhadas recaídas.

Em *O Ventre*, como bem indica o título, a mulher é um elemento essencial na trajetória de Severo. De sua mãe – única consciente em sua infância da "irregularidade" de sua geração, por isso, a pessoa que mais o nega, pois vê no filho a prova do seu deslize

---

<sup>267</sup> "L'énfer, c'est les Autres": aforismo antológico extraído de *Huis Clos* (1944), peça teatral de Sartre.

<sup>268</sup> "Toda consciência visa a morte de outra." Epígrafe extraída de Hegel presente no romance *A Convidada* de Simone de Beauvoir.

oculto – à sua relação indefinida com a ambígua esposa do irmão, Helena, a entidade feminina no romance não passa incólume pela acidez da narrativa. O ventre e seus "equívocos" são retratados com impiedade, ao ponto de ser possível identificar traços de misoginia no discurso do narrador. Apesar de seu desprezo pelos seres humanos ser geral – define-se como misantropo – , independentemente do gênero, recai sobre a mulher a carga mais pesada da culpa. Severo enxerga a origem de sua vida predestinada à mediocridade num drama de erros motivado pelo desejo despertado nos homens pelas mulheres, naturalmente falsas, traidoras, inconstantes ou, caso da jovem bugre Yara, prontas a vir a sê-lo logo que iniciarem a vida sexual<sup>269</sup>. O desejo é o mal, o *hall* de entrada que dá acesso ao infinito labirinto da angústia e a mulher encarna, desde o mito de Eva na tradição judaico-cristã, a responsabilidade por introduzir esse sofrimento na vida dos homens. Não por acaso, um dos desejos da personagem é, como visto anteriormente, unir num único ventre todos os ventres do mundo para fecundá-lo e, logo a seguir, arrebenhá-lo.

Seguindo a linha da crueldade programática da obra, a descrição seca do desejo e do ato sexual no romance, um dos traços naturalistas dessa obra escandalosa para a época em que foi publicada, revela a conseqüência da mencionada falência das relações humanas, a alienante incomunicabilidade que leva o homem a retornar ao estágio animalesco do império dos sentidos ou, pior, a nem este, pois a angústia de buscar mais nessas relações não se elimina em momento algum. Como visto anteriormente, seu fascínio por Yara é motivado por sua inconsciência e impulsividade natural. Sua sexualidade é pura por ser selvagem, um modo natural de eliminar as impurezas, ao contrário da retenção e da dissimulação do mesmo instinto entre os "civilizados"<sup>270</sup>. A cena inserida *a posteriori* do desvirginamento da moça se dá num ambiente selvagem e de modo igualmente selvagem em respeito a tal pureza, por assim dizer, original do sexo distante da hipocrisia das relações em sociedade.

---

<sup>269</sup> Necessário ressaltar que tal concepção do feminino não chega a ser simples reflexo de um pensamento machista, moralista, vigente no período. Na obra se percebe como as convenções sociais rígidas e a repressão à liberdade feminina existente na estrutura da família tradicional burguesa coagem as mulheres a adotar tais comportamentos para sobreviverem numa sociedade hipócrita, criticada pelo narrador.

<sup>270</sup> "Eu sou limpa, ouviu? Quando as unhas crescem, corto as unhas. Você não. Guarda tudo dentro. Você é sujo, não solta a podridão para fora. Talvez goste da podridão. Morrerá um dia, entupido nela!" (V.1998, p. 103). Para Cony, o sexo em si não é sujeira, a "sujeira" é toda a hipocrisia das relações sociais que giram em torno desse desejo, a podridão é a repressão a tal instinto e suas conseqüências internas no indivíduo e externas na ordenação da sociedade.

Se com Yara existe essa busca por manter o sexo longe da "canalhice" das relações humanas, em sua pureza instintiva, à la D. H. Lawrence, em outras relações sexuais o animalesco surge sem "idealização" alguma, apenas pelo simples fato de Severo não conseguir ver no outro um ser humano, só ver um objeto de desejo ou nem isso. São trocas de fluídos sem comunicação alguma, absolutamente infrutíferas, apesar de render frutos (Severo acha que o filho da Boa Rica é seu), sem positividade. Tal tipo de sexo é sintetizado no romance na figura da vizinha do internato. No rodízio de rapazes que ela fazia para manter sempre ocupado o lugar do marido militar em sua cama, Severo é escolhido, mesmo sem ter demonstrado particular interesse, por um aspecto puramente carnal: para a mulher, a altura e o nariz grande como o dele indicavam metragem semelhante em outro ponto da anatomia masculina. O narrador, então ainda virgem, mas dado aos prazeres da carne desde tenra infância, não refuga – apesar de algumas negativas, devido os problemas amorosos/familiares que o perseguem ainda dentro do internato –, contudo, demonstra ter uma visão monstruosa da mulher – diga-se de passagem, balzaquiana bonita e sensual – e do sexo. Para deixar claro tal visão é útil mencionar partes emblemáticas dos encontros. Sua primeira experiência com a esposa do militar, e primeira vez em geral, é comentada com certa desilusão e desdém. Aquela coisa que tanto buscara nos momentos de intimidade com a menina Helena num desconfortável porão ou gastando energia, ganhando uma "amarelidão vergonhosa", masturbando-se furiosamente até com santinhos na boca, não lhe parece digna de tanta angústia e expectativa ao realizar-se<sup>271</sup>.

A sofreguidão do desejo insaciável da mulher, ninfomaníaca, lhe dá a sensação de ser possuído, abusado ("Abusou devassamente da minha vitalidade." – V.1958, p. 37). Essa impressão, somada a um indefinido sentimento de ter "profanado alguma coisa de importante dentro de (si) mesmo" (V.1958, p. 38), provavelmente devido a ruptura entre sexo e amor – aspectos antes inconfessadamente unidos no desejo por Helena –, o faz pensar em resistir aos chamados posteriores da Boa Rica e a ter repugnância de seu corpo, chegando a ter uma bizarra imagem surrealista<sup>272</sup> de uma mulher toda ventre: "Ela tirou a

---

<sup>271</sup> Vide páginas 121 a 124 desta dissertação.

<sup>272</sup> Em *O Ventre*, existem outras imagens com teor "surrealista", por exemplo, a da cômoda inchando por causa da inesperada carta do padrinho guardada nela, símbolo do retorno do seu passado reprimido, que Severo não deseja ler (V.1998, p. 98). Já foi notado que nas obras sartrianas, não apenas ficcionais, algumas descrições fenomenológicas provocam estranhamento e imagens muito próximos dos buscados pelo surrealismo. A redução fenomenológica ao suspender a atitude natural, ao livrar as coisas da lógica utilitária,

combinação e ficou nua. Tinha sexo em todo o corpo. Parecia não ter outra coisa a não ser sexo. Os cabelos, olhos, narinas, coxas, braços, tudo era prolongamento daquele sexo medonho que a devorava por baixo." (V.1998, p. 52). Nessa imagem da "hera carnívora, antropófaga" (V.1998, p. 68) percebe-se que Severo concebe o desejo sexual, apesar da desilusão parcial da primeira vez, não abandonado – não deixa de fazer o "serviço" e bem – , como um demônio em sua vida, algo que engole suas forças e lhe remete à angústia, aos ventres equivocados.

Aparentemente, o centro da inquietação se encontra na indefinida fronteira entre esse monstro sem dentes aveludado, alvo de tanta libido, e a inconfessa esperança por relações mais transcendentais que as meramente corporais, o amor. Severo, pela própria perturbação diante da morte da mãe – e todo o drama da revelação agônica de sua traição para o pai – e de acompanhar à distância o avançar da relação de Helena com o irmão, além da frustração da primeira vez, surge perante a lúbrica mulher bastante alterado emocionalmente, chegando a chorar durante o ato sexual sobre seu corpo. Tal comportamento estranho, somado às recusas aos seus convites – que ela interpreta como indícios de ciúme dos outros internos ou medo de se envolver – faz a Boa Rica pensar que Severo está apaixonado por ela, algo que o revolta: "'Ela pensa que eu gosto dela'. Era idiota, tinha vontade de esbofeteá-la por causa disso, mas ela não entenderia." (V.1958, p. 55). Essa sombra sentimental pairando sobre a animalidade impessoal dessas relações carnavais escondidas e fortuitas ressurgiu após o gozo da mulher ao final do último intercuro com a esposa do capitão Rui da Silva Aires, pois "naquela mulher retorcida pelo prazer, herá carnívora, antropófaga que tentava me engolir, eu vi o mesmo rosto, a mesma expressão de olhar – mistura de pavor e gana – de minha mãe, na hora da agonia." (V.1998, p. 68). Tal contaminação de planos, essa diluição da fronteira entre o pecado e a virtude, o sexo e o amor, o animalesco e o humano é algo que desnorreia o narrador em suas relações com as entidades femininas na obra. Seu cinismo o leva a expressar, desde as primeiras frases do romance, uma consciência crua do fim último e único material das relações humanas, sem idealizações; chega a afirmar ser o amor, pelo menos o seu por Helena,

---

rompe a familiaridade que pauta a relação do homem com o mundo e "basta que, por alguma razão, essa familiaridade se rompa e se instale uma relação de estranhamento entre o sujeito e as coisas para que também desapareça a necessidade, aquele anteparo seguro que constituía o substrato da minha representação das coisas." (SILVA, Franklin Leopoldo. Op. cit., p.49).

apenas "um capricho contrariado, um desejo insatisfeito" (V.1958, p. 118). Contudo, esse pretensão materialismo não apaga a esperança em uma redenção trazida pelo mesmo monstro ventre, como fica evidente no idílio com a grávida Helena em Desengano.

Severo demonstra séria limitação para estabelecer laços emocionais intensos com os outros, mesmo com os familiares. Em, pelo menos, dois momentos centrais de sua trajetória, a agonia da mãe e o sofrimento do pai com a morte da esposa, o narrador lamenta sua própria incapacidade de amar<sup>273</sup>. Severo não é um niilista integral, sem fissuras, plenamente contente com sua "superioridade" sobre os demais seres "iludidos" pela esperança. Se, por um lado, sua auto-imagem construída ao longo da narrativa revela "um secreto prazer em ser amargo" (V.1998, p. 47), por outro deixa transparecer sua "impossibilidade de ser totalmente infeliz" (V.1998, p. 47). Mais do que uma contradição surgida em pequenos momentos de deslize, ao longo da narrativa se pode acompanhar o progressivo enredar-se do narrador-protagonista numa relação com a casada e grávida Helena, relação por ele mesmo descrita como imbecil, sem futuro, na qual, por mais que não confesse, ele vislumbra uma possível saída para seu círculo vicioso de infelicidade pela proximidade perigosa com a maior representante daquilo que na obra sintetiza sua "danação": o ventre. Durante a estada em Desengano, ela e Severo vivem uma relação tensa em que a impossibilidade de haver qualquer coisa séria entre ambos, sentimentos de desprezo mútuo e a existência de rancores antigos lutam contra o desejo e contra uma nascente cumplicidade amorosa construída pelo convívio diário intenso motivado pelo isolamento do casal. Sem em nenhum momento concretizarem fisicamente a relação ou mesmo a verbalizá-la em juras e declarações, percebe-se que Severo entrevê nesses breves instantes indefinidos de alheamento em que juntos pescam ou observam o último trem do dia passar ao longe a paz que o livra de um passado opressor e mesmo lhe alivia da expectativa sufocante do futuro, por ele visto como continuidade inevitável dos equívocos e frustrações. Aqueles lapsos de paz significam um corte no tempo, único modo de desvencilhar-se de si e de sua sina: "Naquela escuridão meus olhos projetaram cenas de

---

<sup>273</sup> Ao ver o pai sofrendo por causa da morte da esposa e da revelação final desta diz: "Tentei gostar daquele homem que não era nada meu e que sofria. Era um porco, como os outros homens, mas sofria e isso o enobrecia. O sofrimento tem dessas coisas. A felicidade é vil. Eu estava, porém, desidratado, sem a boa água do amor. Talvez não odiasse ninguém. Mas não podia amar." (V.1998, p. 65). Quando a mãe se despede de Severo e da vida: "Vontade danada de amar a mãe. Mas como? Eu estava seco por dentro, tentava espremer alguma coisa, não saía nada." (V.1998, p. 46)



minha infância sem sonhos, de minha maturidade sem esperanças. Mas no meu peito eu sentia ainda o calor das mãos de Helena. Um calor gostoso, que aquecia bem perto do coração."<sup>274</sup> (V.1955, p. 220).

Contudo, são apenas instantes, iluminações natimortas. No fundo, nem que seja por instinto de proteção, medo ou simplesmente pelo costume de viver uma existência sem ilusões, no negativo, no "*dark side*" – paradoxalmente, o mesmo que leva o sujeito a sentir necessidade de ir além, buscar escapatória, alimentando o desejo – ambos, especialmente Severo, condenam a estupidez de tal romance. Ser estúpido, no contexto da obra, é ser "normal", ou seja, acreditar em "ilusões" como amor, felicidade, família, paz, honra, Deus, arte, etc. Helena declara, sem rodeios, que acredita ter se tornado "cretina" (V.1958, p. 174) por causa da gravidez e do idílio que viveu a contragosto com o protagonista. Por sinal, o acusa igualmente de ter virado estúpido, "igual a milhões" (V.1958, p. 175), pelo mesmo motivo. Severo responde:

Tem razão, Helena. Alguma coisa me tornou estúpido. Estou me aferrando à vida com muito gosto, estou ficando um porco igual a todos. Meu ideal é a mesma lama, a lama do dia que vem depois da lama do outro dia e que os imbecis ainda acham muita coisa, isso de uma alma depois da outra. De qualquer forma, aquilo que eu fui em Desengano – tranqüilo ou imbecil não sei ainda – deixou-me completamente inutilizado para viver o resto...

– Por que você precisa dêsse resto? Quem lhe obriga a suportar êsse resto?

– Um círculo vicioso, Helena: a minha própria estupidez. (V.1958, p. 175).

A esperança, longe de ser a fuga almejada, é uma fissura na integridade do espírito de negação, é a responsável por manter o homem conformado chafurdando na lama, cria a viscosidade, prende-o aos piores estados de existência amarrado pela promessa de um futuro distinto e melhor, impedindo a pura e simples negação completa e definitiva do drama existencial. É o que faz Sísifo – no caso, um Sísifo iludido, não consciente da inutilidade do ato como o de Camus – continuar subindo o morro com sua teimosa rocha.

---

<sup>274</sup> Na última versão do romance, o protagonista chega mesmo a alimentar a esperança de que aqueles instantes felizes não só romperiam sua maldição como poderiam ressignificar sua vida anterior: "O passado adquiria então uma significação nova, inesperada. Tinha sido o longo, o sofrido noviciado para que eu pudesse desprezar o futuro" (V.1998, p. 163).

Em *O Ventre* assiste-se ao desenrolar de uma trajetória existencial marcada – ao menos, assim o narrador busca transmiti-la –, como se ela fosse o desdobramento natural de uma maldição de origem desconhecida e independente da vontade ou da culpa do próprio sujeito. O romance já se inicia com afirmações peremptórias sobre o caráter demoníaco de Severo, um *enfant terrible*, absolutamente distinto do bondoso irmão, diferença posta na conta do mau funcionamento dos ventres, atribuída aos mistérios da genética. Como pôde ser comentado anteriormente, o narrador passa a conhecer as razões de tantas diferenças após descobrir ter sido gerado por uma combinação distinta de genes, ou seja, pela paternidade bastarda, contudo, isso não diminui a visão passada de que sua desgraçada vida é resultado de acontecimentos externos à sua vontade, certa aura de determinismo que paira sobre a narrativa e entra em choque tanto com a profunda liberdade radical – via negação – do narrador, quanto com os postulados existencialistas que permeiam o romance. Somada aos extremos de sensualismo, aos temas tabus, ao linguajar cru, o romance pode passar a impressão de flertar com o naturalismo literário e, assim, distanciar-se do registro existencial. No entanto, podemos ver que, menos do que uma alternativa excludente, o que pode ser encontrado ao se analisar com maior vagar tal oposição é uma estrutura tensiva que diz respeito não só ao romance em pauta, como é essencial para a compreensão do projeto literário de Carlos Heitor Cony como um todo.

Se nos atos do protagonista pode ser vislumbrado algum vestígio de esperança, esse se encontra nas tentativas de fugir do pesado fardo que carrega desde a tenra infância. Difícil definir com exatidão o teor da "maldição" que recaiu sobre Severo – interessante notar como o primeiro nome do romance e donde proveio<sup>275</sup> traz já essa idéia de sina, talvez mesmo de punição proveniente de esferas superiores –, mas a relação com o símbolo dos "ventres equivocados" e a tendência carnal da personagem central leva a crer ter a ver com o âmbito da sexualidade, com o famoso pecado capital, ou, como surge em *Lavoura Arcaica*, com a presença "dessa planta de infância, de sua sedução, de seu viço e constância"<sup>276</sup>. Contudo, percebe-se que o monstro que realmente assombra o protagonista e representa todo seu fracasso anunciado encarna-se na presença real ou simplesmente lembrada de sua família. Ao receber, após um longo período de isolamento no nordeste,

---

<sup>275</sup> Vide comentário sobre o assunto nas páginas 53e 54 desta dissertação.

<sup>276</sup> NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 129. Por sinal, trecho extraído de poema de Jorge de Lima.

uma carta do padrinho, ele chega a ter visões surreais com o móvel em que a guardou, sem ter coragem de abri-la, tamanho é seu repúdio à idéia de reestabelecer vínculos com os parentes. Isso leva à hipótese, bastante plausível, apesar de não explicitada em parte alguma da obra – o narrador-protagonista insiste em manter uma postura de força, evita qualquer auto-análise psicológica do tipo das encontradas em romances de formação, apesar da estrutura romanesca de *O Ventre* possuir parentescos com o gênero –, de seu trauma, ao contrário das origens metafísicas ou genéticas, ter um nascedouro concreto no tipo de tratamento distinto dado pelos pais aos irmãos durante a infância destes, originado pela ciência da mãe e pela desconfiança do pai de que um dos dois filhos era um bastardo, fruto vergonhoso, ao qual todos defeitos podiam ser atribuídos, mesmo sem razão, filho amaldiçoado a ser sempre visto como ovelha negra da família. Se tal suposição sobre as raízes concretas do drama de Severo dá maior historicidade para a sensação abstrata de ser condenado que o persegue, ainda assim não se escapa do determinismo, apenas passa-se com ela do biológico, metafísico ou religioso para o psicológico. O passado seria então o fantasma a censurá-lo do alto da parede da memória<sup>277</sup>, oprimindo cada passo seu, limitando suas possibilidades, determinando suas condutas, reduzindo seus horizontes futuros.

Como dito anteriormente, o passado, tal como o narrador o retrata, identifica-se com a noção de destino. Mais do que vê-lo simplesmente como uma determinação concreta oriunda das circunstâncias de sua vida, uma perspectiva mais adequada ao apregoado materialismo de sua personalidade, sua leitura da própria trajetória pressupõe uma finalidade maior, um sentido transcendente, dando a entender ser seu drama de contínuos fracassos uma encarnação de uma punição geral, talvez inclusive impessoal, a determinado tipo de conduta considerada errônea. Enfim – e a epígrafe de São Paulo dá bons subsídios para tal hipótese –, há certo tom religioso, judaico-cristão, permeando o discurso do libertino materialista, do niilista Severo, especialmente visível no modo como descreve as emissárias do pecado, as herdeiras de Eva, que povoam o universo com os frutos de seus deliciosos equívocos e na já mencionada demonização da atividade sexual, a qual é tão suscetível na juventude.

---

<sup>277</sup> Referência à cena anteriormente comentada em que Severo demonstra incomodar-se com a presença de um retrato da família na casa do seu irmão.

Aparentemente essa presença inconfessa do determinismo e da transcendência num romance influenciado por idéias existencialistas é contraditória, incoerente. Realmente, se for observado como se concebe a existência humana nas filosofias existenciais, mesmo as de tendência cristã como ocorre em Gabriel Marcel, pouco espaço sobra para a noção de destino ou para qualquer outra existência exterior ao sujeito – inclusive os fatos, a história – que possa limitar a liberdade humana, a única essência aceita, verdadeiro vazio de essência surgido pela negação da essência. Não há determinação para o Para-Si, sua constituição pressupõe disponibilidade plena, afinal, é um ser sem essência, impossibilitado de coincidir consigo mesmo. O existir do homem é puramente contingência, inexiste em seu horizonte a necessidade, seja de ordem interna (esfera questionada pela fenomenologia ontológica, para a qual a consciência é um vazio rumo a algo) ou externa (esfera que não interessa enquanto tal, só passa a ter existência a partir do modo do sujeito projetar-se nela). A vida, ao contrário da narração (tal como vislumbrada por Roquentin em *La nausée*), "se constitui de fatos e nada assegura que haja entre eles conexão e teleologia"<sup>278</sup>, toda ordem, inclusive o passado, é forjada, são necessidades ilusórias. Os acontecimentos em si não mudam, mas a cada instante o ser possui o poder de ressignificá-los diferentemente, mesmo que raramente o faça por medo de perder a ilusão da unidade do Eu, do "sentido" total da existência, que o passado ou o "destino" fornecem, livrando o sujeito da caótica indefinição da liberdade.

Talvez exatamente por ser a postura existencial que precisa ser descortinada para se alcançar a náusea, a visão da gratuidade da existência, a ficção escrita no âmbito da efervescência do existencialismo, especialmente francês, povoa-se de seres que, como Severo, tentam – às vezes em vão – interpretar as desventuras por que passam como inevitáveis, predeterminadas, necessárias por algum motivo exterior, real ou imaginário, ou por uma disposição interna imutável, a ficção da personalidade. Em *L'âge de raison* encontram-se algumas personagens obcecadas pela necessidade de serem, a necessidade de necessidade, por assim dizer. Daniel, personagem homossexual, não consegue assumir-se, não lida bem nem com sua orientação sexual, nem com as suas tentativas de resistir ao desejo por outros homens. O desprezo por sentir tal desejo não lhe parece suficiente. Sua tentativa abortada de mutilar o membro, apesar de perturbá-lo, de ser quase levada a cabo, ao final lhe parece uma mascarada:

---

<sup>278</sup> SILVA, Franklin Leopoldo e. Op. cit., p. 82.

*Simplement, à la fin, il avait réussi à se faire peur, alors il avait foutu le camp. Il prit son verre et le serra dans sa main: de toutes ses forces il voulait se déguster, il ne trouverait jamais une si belle occasion. "Salaud! lâche et comédien: salaud!" Un instant il crut qu'il allait y parvenir, mais non, c'étaient des mots. Il aurait fallu... Ah! n'importe qui, n'importe quel juge, il eût accepté n'importe quel juge mais pas lui-même, pas cet atroce mépris de soi qui n'avait jamais assez de force, ce faible, faible mépris moribond, qui semblait à chaque instant sur le point de s'anéantir et qui ne passait pas. Si quelqu'un savait, s'il pouvait sentir peser sur lui le lourd mépris d'un autre..."<sup>279</sup>*

Assolados pela incapacidade de dar sentido a seus próprios projetos, as personagens típicas de Sartre buscaram no olhar do outro ou num ato considerado por elas irremediável fugir da indefinição angustiada da liberdade, do vazio de suas vidas repletas de atos puros (sem causas e sem conseqüências). Por isso, Mathieu inveja o ato gratuito de Daniel ao esposar Marcelle (amante grávida de Mathieu):

*Il était fasciné par Daniel. Il pensait: "Est-ce que c'est ça la liberté? Il a agi; à présent, il ne peut plus revenir en arrière: ça doit lui sembler étrange de sentir derrière lui un acte inconnu, qu'il ne comprend déjà presque plus et qui va bouleverser sa vie. Moi, tout ce que je fais, je le fais pour rien; on dirait qu'on me vole les suites de mes actes; tout se passe comme si je pouvais reprendre mes coups. Je ne sais pas ce que je donnerais pour faire un acte irrémédiable."<sup>280</sup>*

A ficção sartriana aborda intensamente a questão da liberdade fundamental e obrigatória que angustia o ser e os modos como cada personagem busca livrar-se dela ou empregá-la em ações<sup>281</sup>. A decisão de Roquentin de tornar-se escritor ao final de *La nausée*, numa das interpretações possíveis, é vista como um caso clássico de fuga, de má-fé, ao ser motivada pela incapacidade de suportar a angústia de não ter essência. Essa conduta não é mero recurso dos tíbios, é uma tendência básica do ser. Jogado no meio de coisas, o universo do Em-Si, naturalmente o homem almeja sê-lo também: "a realidade humana procura ser o que ela não é, e não seja o que é"<sup>282</sup>. O homem não pode ser um Em-Si, a inserção ou cristalização de, por assim dizer, um núcleo duro interior no existir humano seria a eliminação da consciência intencional, de seu eterno ir às coisas, seu vir-a-ser. No

---

<sup>279</sup> SARTRE, Jean-Paul. *L'âge de raison*. Paris: Gallimard, 1945, p. 340.

<sup>280</sup> Idem, *ibidem*, p. 375.

<sup>281</sup> Em Sartre, nunca é muito clara a fronteira que separa decisões movidas pela má-fé de atos projetivos, isso fica evidente, por exemplo, na temática do engajamento político, especialmente em peças como *Les mains sales*.

<sup>282</sup> BORNHEIM, Gerd. Op. cit. p. 50.

entanto, a necessidade de ser é inerente ao homem que parte, então, para a busca em criar um "em-si ilusório"<sup>283</sup>, assumir um papel em *El Gran Teatro Del Mundo*. Isto não significa que a má-fé seja necessariamente sinônimo de falsidade, má intenção consciente. G. Bornheim afirma que o "campeão da sinceridade" é tão cheio de má-fé quanto o maior dos mentirosos – talvez até o seja mais, afinal o mentiroso, às vezes, é consciente de estar teatralizando uma situação, não ser aquilo que demonstra –, pois quer ser idêntico a si mesmo, a seu fundo, mas esse não existe, o que há são projetos criados ao longo da vida em que a liberdade é empregada e, *a posteriori*, são recolhidos e juntados para dar uma impressão de totalidade aos atos e ao indivíduo.

Severo, um sujeito que tudo o que faz, também o faz por nada, tenta em sua narração um ato de má-fé ao aceitar enxergar a sua vida como o resultado de um destino amaldiçoado, sua pessoa como um ser fadado ao fracasso e à insensibilidade. Ao fluxo disperso de uma existência desordenada oferecem-se determinações, necessidades, fatalidade. Ao ter que assumir o filho bastardo alheio, seu ato irremediável – ato não escolhido, algo importante de ser ressaltado para dimensionar o grau de passividade escondido no revoltado narrador-protagonista –, Severo parece apenas cumprir nova etapa de seu destino programado para sofrer os dissabores propiciados pelos "ventre equivocados". Por mais que se leve em conta os condicionamentos reais da formação dessa auto-imagem, é importante ressaltar tratar-se ainda de um ato de má-fé a introjeção da imagem exterior (sua maldição, os pais que o vêem como demônio) e sua perpetuação<sup>284</sup>.

Em *Saint-Genet, Comédien et Martyr*, ao "analisar" o caso de um genial indivíduo real, o escritor Jean Genet, que passou – segundo as hipóteses construídas ao longo do extenso ensaio – por um processo semelhante (mas mais extremado, com certeza) de demonização na infância, Jean-Paul Sartre resume numa máxima a radicalidade de sua concepção de liberdade – mesmo diante do olhar dos outros, mesmo contra o factual incontornável – e de sua condenação das tentativas inúteis<sup>285</sup> de escapar dela:

---

<sup>283</sup> Idem, *ibidem*, p. 51.

<sup>284</sup> Deste ponto de vista, Severo é tão alienado, vive uma má-fé igual ou maior, do que a que critica ao olhar a vida do irmão, burguês que se esconde de suas torturas atrás de equações matemáticas e valores preestabelecidos. Ambos se pensam imutáveis, donos de uma essência.

<sup>285</sup> Inúteis porque, segundo Sartre, a única limitação da liberdade é que não se é livre para dispensá-la.

O olhar dos adultos é um *poder constituinte* que o transformou em natureza constituída. Agora, é preciso viver; no pelourinho, com o pescoço no garrote, é preciso viver: não somos torrões de argila e o importante não é o que fazem de nós mas o que nós fazemos com o que fizeram de nós.<sup>286</sup>

É preciso viver e, apesar de seus deslizes rumo ao destino, o protagonista de *O Ventre* vive e foge. A tensão entre a afirmação de sua liberdade e o peso do passado persiste instável durante toda a narrativa. Tal instabilidade surge encarnada em dois pólos de atração atuantes sobre o protagonista que podem ser denominados respectivamente como fuga espacial e fuga definitiva. Para qualquer leitor do romance salta aos olhos a inquietação do narrador, refletida em constantes movimentações espaciais. Na infância, além de ser enviado pelos pais ao internato, numa de suas férias desloca-se com o padrinho até São Paulo. Já nesse episódio percebe-se como as movimentações de Severo são provocadas pela profunda insatisfação com sua vida, especialmente no que diz respeito à relação com seus familiares. Sua ida a São Paulo ocorre após xingar explicitamente os pais ao perceber como eles fazem vistas grossas à intimidade conquistada por Helena em sua relação com o irmão bonzinho. Percebe o desprezo de Helena – que ainda por cima viaja para Minas – , a indiferença do irmão e o ódio dos pais que, mesmo achando a viagem ser um prêmio imerecido, o deixam ir, afinal, "o prazer de me verem longe supera(ndo) a justa vontade de me corrigirem" (V.1987, p. 36 – Parênteses meu). Essa mesma situação familiar deteriorada, motivada, como viu-se, por mentiras e traições desconhecidas pelo próprio narrador em sua infância, é o que leva à maior fuga espacial empreendida no enredo: a ida a Maceió. Após a morte da mãe e a sumária expulsão do internato devido a descoberta de suas "visitas" à vizinha casada, Severo some rumo Maceió, onde passa a trabalhar como motorista de ônibus. Escolhas de lugar e função absolutamente aleatórias; seu único desejo é negativo, manter-se longe da família: "Não, dessa vez eu não volto, não quero voltar, prefiro estourar na arrebentação, ou explodir com meu ônibus!" (V.1987, p. 76). Utilizando-se de uma metáfora baseada na visão constante do verde do mar, um mar que "tragava tudo, tudo era verde" (V.1987, p. 78), Severo, nessa fuga para um trecho distante do litoral, deseja alienar seus tormentos, seu passado, o pai alucado, o irmão torturado, a pecadora Helena no painel verde da natureza local:

---

<sup>286</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Saint Genet: ator e mártir*. Trad. Lucy Magalhães. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 61.

Cheguei a tentar um truque, trazendo-os de volta, dissolvendo-os no painel verde que tinha diante dos olhos, sem nada além. Queria que todos fossem chupados pelo verde, como o cuspe do homem da jangada fora chupado pela areia quente.

Mas o verde os respeitava, eles ficavam intactos, só eles não verdes, me olhando, severos, olhando só para me sacanear.

Sei lá se cheguei a dormir. De repente, todos se tornaram verdes. Continuei a apertá-los, esmagando aqueles fantasmas verdes. Apertei-os tanto que começou a nascer uma coisa salgada dentro deles, não era verde e tinha a cor (e o gosto) de outra coisa. (V.1998, p. 89-90)

Apesar da cor e do gosto do líquido extraído de tal ação poder sugerir sangue, representação do desejo de eliminar completamente, fisicamente, esses fantasmas, nem a morte real dos membros de sua família afasta o peso de suas costas e a vontade de afastar-se dele, tanto que após a morte do pai Severo continua sua peregrinação por lugares distantes de casa, dirigindo caminhão por vários Estados, sem fixar residência.

De certo modo, em *O Ventre* vê-se traços do romance picaresco, uma picaresca do desconforto existencial, ao sabor de outras combinações semelhantes ocorridas na história da literatura como em *Voyage au bout de la nuit* (1932), de Louis-Ferdinand Céline, obra que está no cerne da produção ficcional sartriana. O anti-herói do romance de Cony, em discordância constantemente reiterada com o mundo que o cerca, recorre ao típico deslocamento espacial presente nos romances da linhagem dos pícaros para escapar de seus fantasmas. O gênero picaresco, como nota Mário de Andrade, gênero marcado por um "falso realismo sarcástico (...) consequência de uma concepção pessimista da vida, revoltada e individualista"<sup>287</sup>, é caracterizado, entre outros traços como a configuração do anti-herói, desde *Lazarillo de Tormes* (1554), por uma constante movimentação do pícaro em fuga da perseguição da sociedade ou tentando adequar-se a ela<sup>288</sup>. Por mais discutível que seja a identificação total entre a vertente picaresca espanhola e a tradição do romance "malandro" brasileiro, inaugurada por Manuel Antônio de Almeida em *Memórias de um Sargento de Milícias*<sup>289</sup>, é inegável a presença comum de um deslocamento espacial incessante nessas obras. Cony, admirador declarado do romancista carioca que é um dos

---

<sup>287</sup> ANDRADE, Mário de. Apud. GONZÁLEZ, Mario M. *A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994, p. 280.

<sup>288</sup> "O pícaro se movimenta horizontalmente no espaço e verticalmente na sociedade". GONZÁLEZ, Mario M. Op. cit., p. 226.

<sup>289</sup> Menciona-se aqui o debate em torno do ensaio "Dialética da Malandragem" de Antonio Candido que afirma não existir relação entre a obra do autor carioca e a tradição picaresca espanhola.



pais do romance urbano brasileiro, traz em suas obras – em algumas como *A Verdade de Cada Dia* e *Pilatos* de maneira mais explícita do que em *O Ventre*, devido o caráter burlesco das tramas inverossímeis de tais romances – elementos típicos do romance picaresco. Em *O Ventre*, menos do que uma inadequação social, apesar de igualmente presente, o que motiva os deslocamentos do protagonista é uma inquietação existencial: o fato de não se sentir bem em lugar algum o leva a constantes mudanças<sup>290</sup>.

Soma-se a isso a defesa radical da liberdade – em contraste com a presença angustiante do destino – proclamada pelo narrador. Severo despreza a estabilidade da vida burguesa – para a qual seu irmão serve de paradigma –, o modo inautêntico de existir que substitui os anseios humanos pela ênfase na posse, seja de bens materiais, seja de pessoas ou de si mesmo, o desejo de fixar-se, "escorar-se", limitando o espectro de possibilidades humano. Mesmo escapando do claustrofóbico lar perfeito do irmão, Severo não deixa de se sentir aburguesado ao estabelecer-se com endereço fixo e emprego formal no Rio de Janeiro, ao adquirir "amarras" (V.1998, p. 120):

– Agora eu sou um burguês, dizia para mim mesmo. Preciso de coisas. De móveis. De quadros. Talvez de fotografias. Essas coisas ajudam escorar a vida. São suportes, dão impressão de solidês (sic). Dão finalidade: os móveis precisam ser limpos. Sim, isso tudo fixa a vida. (V.1955, p. 156.)

Relacionando com o intertexto existencial, vê-se tal discurso do escorregadio narrador que, a contragosto, sofre um processo de assimilação pela sociedade, refletir a crítica à viscosidade encontrada em alguns dos principais escritos sartrianos<sup>291</sup>. Diante da indefinição perturbadora do Para-Si em sua radical liberdade, o indivíduo busca fixar-se, solidificar-se, aferrando-se a algum valor temporal – mera possibilidade entre milhões de outras franqueadas pela liberdade – como se fosse uma definição de si, um fundamento. A viscosidade em *O Ventre* é criticada tanto num plano mais sociológico, o repúdio de Severo à imutabilidade da vida burguesa, quanto numa perspectiva mais filosófica ao desprezar o apego animalesco à vida. Ao contrário do que propaga o senso comum, a conservação da

---

<sup>290</sup> Interessante observar como, à semelhança do romance picaresco, em *O Ventre* se vê a "paródia" do romance de formação, quase um romance de deformação. Outros traços como o final desencantado, a misoginia, o desmascaramento das hipocrisias sociais, a linguagem chula, etc., poderiam ser igualmente alinhavados numa tentativa de aproximação, caso fosse o objetivo de tal análise.

<sup>291</sup> Para Satre, "*le visqueux, c'est la se revanche de l'en-soi: il symbolise la mort sucrée du pour-soi*". SARTRE, Jean-Paul. Apud. CAMPBELL, Robert. Op. cit., p. 43.

vida não é, para Severo, um valor em si. O seu pai, no estado vegetativo em que se encontra em seus últimos momentos, lhe causa repugnância por causa desse "agarrar-se à vida": "Êle é um porco. Gosta da vida como as galinhas que esperneiam diante da faca." (V.1955, p. 89).

Tal descompromisso para com a obrigação biológica de viver, maior prova do livre-arbítrio humano, serve para introduzir a análise da outra forma de "fuga" almejada pelo protagonista, a saber, a fuga definitiva da morte, presente no romance por meio das recorrentes reflexões sobre o suicídio.

Para Sartre, a morte em si é um dos extremos da facticidade (o outro é o nascimento), não faz parte como tal do projeto humano desenvolvido dentro desses limites, no interregno entre esses dois atos "absurdos", contingentes, não escolhidos:

É tão absurdo nascer quanto morrer. Morrer não é um projeto; é a contingência limite que determinará o fim de todos os projetos. Minha morte não me realiza, como o acorde final *realiza* a melodia. Essa contingência final não está entre as minhas possibilidades porque ela é a interrupção bruta do processo de *ser possível*.<sup>292</sup>

Essa concepção da morte difere da defendida por Heidegger. Na metafísica do filósofo alemão, por meio do conceito de "ser-para-a-morte", a construção de um sentido para a realidade humana depende intimamente da percepção existencial e visceral da inevitabilidade da morte. Sartre, defensor da liberdade radical, prefere não eleger esse evento – quase sempre independente do desejo humano – como norte para a existência, muito menos como a fonte central de sentido dela, afinal, a liberdade que proclama surge exatamente da inexistência de essência prévia ou fixa para os atos humanos. Isso não quer dizer que a morte não desempenhe um papel relevante na configuração dos projetos de cada indivíduo. Em *La Condition humaine* (1933), André Malraux coloca em evidência na figura de Tchen, tendo como pano de fundo uma situação extrema (terrorismo, guerra), a subjetivação da facticidade da ameaça real de morte<sup>293</sup>. A estrutura causal-temporal que, ilusoriamente, parece ordenar a vida e dar-lhe sentido, não raro tende a estimular

---

<sup>292</sup> SILVA, Franklin Leopoldo e. Op. cit. p. 154.

<sup>293</sup> Em *L'Espoir*, obra de Malraux citada por Sartre no ensaio "A propos de John Dos Passos et de 1919" em *Situations I*, tal pensamento sobre a morte ganha uma formulação aforística: "Ce qu'il y a de tragique dans la mort, c'est qu'elle transforme la vie en destin." (MALRAUX, André. Apud. SARTRE, Jean-Paul. *Situations I*. Paris: Gallimard, 1947, p. 18.).

naturalmente a visão desse evento externo que é o fim da existência como sendo uma "conclusão", algo que atribui à fragmentária e desconexa seqüência dos atos de um indivíduo a unidade de um todo coeso. Tal percepção, só real para o olhar exterior, olhar do Outro, nunca para o próprio sujeito ao vivenciar sua vida, contudo é, num ato de má-fé, de busca por sentido, muitas vezes assumida pelo sujeito ao correr de sua experiência, inserida em seu projeto, especialmente quando se propõe a antecipação de seu fim, o suicídio.

Em *O Ventre*, o suicídio é uma opção constantemente pensada pelo narrador, mas não posta em prática por ele. Ironicamente, o seu irmão "perfeito" que, passando por uma grave crise em seu sistema de valores, se mata. Para Severo, o suicídio, a interrupção da existência, corte da narrativa pessoal, é a vontade natural que surge no homem após a descoberta da falta de sentido do mundo. Em diálogo com Helena, o protagonista afirma que a reação imediata à hipótese de a humanidade toda passar cinco minutos sem mentiras, apenas encarando a verdade, seria um "suicídio universal" (V.1955, p. 238). Na obra de Carlos Heitor Cony, não somente em *O Ventre*, o bem-estar, o conforto, a felicidade, a harmonia familiar e social são ilusões construídas sobre mentiras ou, pelo menos, apoiadas numa visão parcial da realidade. O suicídio pensado pelo narrador difere-se do suicídio romântico; Severo despreza a idéia de se matar tomado por emoções, por impulso, prefere fazê-lo movido por uma decisão consciente, com prazo prefixado com bastante antecedência (10, 15 anos):

Idiota é a gente se matar por temperamento, por decisão de momento, por paixão ou por fracasso. Acabar com tudo quando não houver nem tiver motivos precisos... Matar-se como se matam os sentimentais desiludidos, os amantes traídos, os comerciantes falidos, os doentes desenganados: isso não é suicídio, é covardia. (V.1998, p. 190)

Diferentemente do pensamento atribuído a Schopenhauer pelo irmão durante o último diálogo entre eles, presente apenas nas primeiras versões do romance ("o suicídio não é uma revolta contra a vida em si, mas contra a maneira da vida que nos é imposta" – V.1958, p. 184), Severo defende o suicídio lúcido contra o que chama de "prostituição do suicídio". O ideal é matar-se por uma decisão que leva em conta o absurdo geral da existência e não motivada por aspectos parciais do enredo da existência, essa última opção é vista como uma "mistificação de uma coisa realmente séria" (V.1958, p. 185).

Albert Camus concordaria com o materialista Severo em atribuir ao suicídio esse caráter de seriedade<sup>294</sup>, apesar de discordar em utilizá-lo, teoricamente ao menos. Da mesma forma que Kierkegaard reconhece o absurdo da existência ao tratar da angústia existencial<sup>295</sup>, mas opta por suster tal tensão interior a partir para uma existência alienada, pois só tal estado de inquietação abre ao homem a possibilidade de ser "outro-em-si", no caso, o terceiro estágio religioso<sup>296</sup>, o salto do cavaleiro da fé, aspecto típico de seu pensamento, Camus também identifica a fidelidade ao absurdo, ao *mal d'esprit*, como a grandeza possível ao homem, o *amor fati* do herói trágico pela vida, que não foge das peremptórias verdades negativas sobre a miserabilidade da existência humana<sup>297</sup>, pelo contrário, abraça a existência radicalmente, despindo-a das ilusões que a encobrem.

Interessante notar como a lucidez camusiana, a paixão inútil de Sísifo, transparece nas falas do revoltado Severo, em seu desprezo pela hipocrisia, em sua desconfiança diante das crenças sobre as quais repousa a tranquilidade dos homens, etc. Mas, como ocorre nas obras romanescas de Sartre, diferentemente do que se vê em alguns romances de Camus, nos quais se pode encontrar o homem absurdo (ser que leva às últimas conseqüências tal postura: Calígula, Meursault), as personagens são simples seres humanos e, como tal, postas à prova da atração das fugas temporais ou definitivas. Por bem mais do que 40 dias, o demônio da tentação assola os ouvidos do ser que vaga pelo deserto da existência propondo-lhe largar de vez a pedra e, principalmente, ludibriar-se em seu esforço, evitar a certeza prévia de que ela retornará ao começo da subida em breve.

---

<sup>294</sup> Camus afirma em *Le mythe de Sisyphe* que o suicídio é o único problema filosófico sério, pois saber se a vida vale ou não a pena ser vivida, reflexão que só o animal humano pode fazer, é a questão central da filosofia. Em outra clave, romântica, bem antes de Camus, Novalis também afirmava algo semelhante: "*L'acte vraiment philosophique, c'est le suicide; là se trouve le début réel de toute philosophie, là tendent tous les désirs du disciple philosophique. Seul cet acte répond à toutes les conditions et porte toutes les marques d'une action transmondaine.*" Apud em BLANCHOT, Maurice. *L'espace Littéraire*. Gallimard Paris, 1955, p. 140.

<sup>295</sup> "A angústia nada mais é que a vertigem da liberdade no abismo de suas possibilidades, oscilando entre saltar e agarrar-se à finitude para não cair." OLIVEIRA, Márcio Alves de. *Um lado obscuro da realidade à luz de Kierkegaard e Camus*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2004, p. 50.

<sup>296</sup> Para Kierkegaard, a dúvida que pode acometer o indivíduo no que ele denomina estágio estético é essencial para superá-lo: "nesse esfacelamento do sentido constitutivo da existência que se encontra a possibilidade de alcançar a fé." GRAMMONT, Guiomar de. *Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard*. Petrópolis-RJ: Catedral das Letras, 2003, p. 138.

<sup>297</sup> Tal como expressa por Sileno em resposta ao Rei Midas: "O melhor de tudo é para ti inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer." Apud em ALVES, Marcelo. *Camus: Entre o sim e o não a Nietzsche*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2001, p. 32 (Citação, por sua vez, extraída da obra *O nascimento da tragédia* de Nietzsche).

Nos romances sartrianos, o instinto autodestrutivo é recorrente, algo visível nos pensamentos e nos atos de personagens como Mathieu, Daniel e Ivich (*La âge de raison*), indo da automutilação ao desejo de morrer. O sentido de tais atitudes ou reflexões, tanto em Sartre quanto em Coney, é dúbio; se, em parte, podem ser creditadas à má-fé, à vontade de fugir das terríveis verdades de Sileno, por outro lado, podem ser interpretadas como desafio, como prova da liberdade do homem, diferentemente dos porcos, seres que não são obrigados a viver a qualquer custo. Sendo assim, ao contrário de um ato que objetiva desvencilhar-se da angústia, o suicídio seria a lucidez em seu grau máximo. Dostoiévski – o criador do assassinato filosófico (empreendido por Raskólnikov, personagem de *Crime e Castigo*) – é igualmente o principal "teórico" do suicídio filosófico exposto, entre outras passagens encontradas em sua extensa produção narrativa, nas falas de Kirílov em *Os Demônios* (1872). Para Kirílov, seu suicídio – tão "desmotivado" quanto o pretendido por Severo –, suicídio em "plena razão"<sup>298</sup>, será o marco do nascimento de um novo homem, um homem consciente da inexistência de Deus, para o qual tudo será possível: "Matar-se-á a mentira. Quem quer que deseje a liberdade suprema deve ousar matar-se. Aquele que ousa matar-se descobriu o segredo da mentira. Fora disso, não há liberdade; nisso está tudo, e nada além disso"<sup>299</sup>. Segundo seu raciocínio, "não há ninguém neste planeta que, tendo liquidado Deus e crendo na sua própria vontade, não ouse manifestar essa vontade de maneira mais radical"<sup>300</sup>. Esse desafio da vontade de poder (potência como preferem denominar alguns) aos interditos da ficção metafísica dos fracos, para usar termos caros a

---

<sup>298</sup> Dostoiévski, Fiodór M. "Os Demônios". In. *Obras Completas Vol. III*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 888.

<sup>299</sup> Idem, ibidem, p. 1297.

<sup>300</sup> Idem, ibidem, p. 1299. O triângulo estabelecido pela relação Dostoiévski/Nietzsche/Camus, especialmente no que diz respeito ao tema do suicídio e da lucidez, é matéria que pode suscitar amplos debates, repletos de aproximações e diferenciações. O homem-deus de Dostoiévski (Mesmo não sendo representativo do pensamento do autor russo, ligado a um eslavismo cristão um tanto extremo até. Por sinal, M. Bakhtin expõe com clareza em *Problemas da Poética de Dostoiévski* os perigos de leituras que não atentam para a polifonia de discursos existente no universo narrativo dostoiévskiano) exerceu influência direta na configuração do Super-Homem (*Übermensch*) de Nietzsche. Camus, além de intenso diálogo com o filósofo alemão (foi um dos que reabilitou o autor ao abordá-lo em *L'Homme Révolté*, logo após a 2ª Guerra Mundial e sua utilização pelo nazismo), apesar de ter adaptado *Os Irmãos Karamázov* para o teatro, inclusive atuando no palco no papel de Ivan, e de ter alguns de seus heróis e mesmo enredos inspirados nos textos do autor russo (A idéia de *L'étranger* parece ter surgido da leitura dos diários de Dostoiévski, por exemplo), discorda de tal "teste" metafísico, apesar de algo semelhante estar contido nos discursos de seu Calígula, personagem que emprega métodos pedagógicos radicais para obrigar seus súditos a "viver na verdade" (Ato I, cena 16), ou seja, conscientes da infalibilidade da morte e da infelicidade da condição humana: "De fato, esse tipo de raciocínio que nega o homem em nome do Homem é um tema bastante caro a Camus. Para ser justo, boa parte de sua obra faz a crítica sistemática desse raciocínio." ALVES, Marcelo. Op. cit., p. 70.

Nietzsche, filósofo que está no cerne dos aspectos mais niilistas do pensamento existencial, é um elemento que matiza – sem excluir ou obliterar – o caráter de fuga, má-fé, presente nas reflexões sobre o suicídio em *O Ventre*.

Se o protagonista do romance procura de modo recorrente afastar-se de algo, em vão, pode-se deduzir que, para ele, esse "algo" seja irrefutável, paire sobre sua cabeça como uma maldição que, por mais que a evite, direciona seus passos. Tal sensação vivenciada de determinação, seja ela de natureza concreta – histórico familiar, traumas de formação – ou abstrata – punição de teor moral, cristão –, aproxima, mais do que os traços estilísticos e temáticos comuns, a obra do autor carioca do naturalismo, também cultor dessa noção de existência condicionada, ressaltando, novamente, a distância de Cony para com a ideologia racional e materialista subjacente ao ideário naturalista do século XIX. O naturalismo de Cony, assim como os traços naturalistas igualmente visíveis em algumas obras sartrianas, aproxima-se dos reflexos tardios da estética naturalista filtrados pelo romance moderno. Despida da crença positivista numa evolução social/racial por intermédio da análise racional da sociedade, descrita de um modo que aspira assemelhar-se ao registro científico, sobra nessa literatura apenas o sentido visceral da miséria humana. *Georg Lukács* em *Realismo Crítico Hoje* critica tal herança naturalista existente, segundo o próprio, nas principais manifestações da ficção de vanguarda do século XX, uma "continuidade evolutiva, ao nível das concepções do mundo"<sup>301</sup>. Essa ficção herdaria a falta da visão – ou da tentativa de criar uma – da totalidade do processo social, ao contrário do que almejavam as narrativas do ciclo realista. Em textos que, em sua estrutura formal (Joyce), no plano do enredo (Kafka) ou em ambos (Beckett), se ausenta qualquer concepção global do universo exposto pela narrativa que "explique" as existências singulares ali encontradas, forças estranhas, segundo Lukács, parciais ou abstratas (instinto animal, necessidade material, inconsciente, predestinação hereditária ou de fundo religioso e/ou metafísico), estufam as velas de barcos desgovernados que se chocam durante as narrativas, sem a compreensão da motivação dos próprios atos, muito menos a do mundo em que estão inseridos. Para o crítico marxista – por sinal, na obra mencionada em sua fase mais ortodoxamente marxista –, o naturalismo, ao qual a única poesia permitida é a patologia, não se diferencia do

---

<sup>301</sup> LUKÁCS, Georg. *Realismo Crítico Hoje*. Brasília-DF: Coordenada Editora de Brasília Ltda., 1969, p. 58.

realismo pelos temas escabrosos abordados, mas por não ter um princípio seletivo, hierárquico que organize e movimente coerentemente o universo retratado. Sua acuidade descritiva tem como contrapartida ideológica a fragmentação da realidade, a perda da visão da *práxis* coletiva histórica, enfim, a desumanização da experiência individual, algo que, ao seu ver, reflete a alienação do homem na máquina capitalista.

O narrador-protagonista de *O Ventre* desenvolve um discurso, principalmente nas primeiras versões do romance, que, de modo equívoco dá a entender tratar-se de um indivíduo plenamente consciente, discurso marcado por afirmações de princípios (negativas) peremptórias. Contudo, ao correr da narrativa, descortina-se um outro Severo, eivado de contradições e obcecado pela idéia fixa de ser vítima de um complô dos "ventres equivocados". Se o niilista Severo, crítico das instituições burguesas – encarnadas na figura da família – e da moral, afirma sem meias palavras sua liberdade radical, ao ponto de até enxergá-la como um pesado fardo ("A coisa mais inglória da vida é a gente ser livre e não ter nada o que fazer com essa liberdade". - V.1955, p. 140), essa ênfase numa predestinação a ser "*gauche* na vida", parafraseando Drummond, destoa do tom básico do pensamento existencial, especialmente o sartriano. Como visto anteriormente, para Jean-Paul Sartre não há determinação para a liberdade humana, a única essência, a única coisa inalienável para o homem é sua liberdade. Mesmo os fatos externos, independentes da vontade do sujeito, não são encarados como determinantes puros diante dos quais a única atitude possível é submeter-se, afinal, sempre há a liberdade para dar-lhes a significação que se quiser. O próprio ato de submeter-se, como Severo encarar como fardo maligno uma seqüência de ocorrências negativas vividas, é uma opção existencial, uma escolha – reversível – entre milhões de outras possíveis. Eis a contrapartida exigida pela liberdade no existencialismo: a ação, a escolha consciente, responsável, de engajar a liberdade em situação. O Para-Si, em seu vazio fundamental, ressent-se da falta pressentida em seu seio. Tal realidade existencial torna irrespirável o presente e sua indefinição, exige uma busca por totalidade (impossível, mas sentida como necessária), por vir-a-Ser, completo, ou seja, o homem almeja "lançar-se adiante de si e estar sempre no futuro"<sup>302</sup>. O projeto, também denominado "totalização-em-curso"<sup>303</sup>, é as sucessivas tentativas humanas de engajar a liberdade em

---

<sup>302</sup> PERDIGÃO, Paulo. Op. cit., p. 81.

<sup>303</sup> Idem, *ibidem*, p. 83.

ações – escolhidas dentre as possibilidades disponíveis em cada situação – com o fito de conquistar um fundamento para a existência. Invertendo a lógica da psicologia tradicional, não é o passado que determina o presente, é essa busca futura de Ser que delinea as ações no presente e, inclusive, o próprio passado<sup>304</sup>. Sendo assim, o destino no existencialismo sartriano, no máximo, pode ser entendido como um modo do sujeito camuflar sua liberdade, atribuir a fatos ou entidades externas a responsabilidade por algo que é, essencialmente, fruto de escolhas individuais.

Essa má-fé não é estranha para as principais personagens das narrativas de Sartre. Diante da angustiante liberdade – e da responsabilidade de assumir todas as ações como suas, sem alibis – existe basicamente duas rotas de fuga: atribuir sua ação a fatores externos, alienar-se neles (um caso típico é Brunet, o comunista de *Les chemins de la liberté*, que não faz mais escolhas pessoais, apenas ideológicas) ou recusar-se a agir<sup>305</sup>. Assim como Mathieu, que só sai de seu torpor à beira-mar quando a força dos acontecimentos, a guerra, o arrasta, Severo é uma personagem que deseja não engajar-se em coisa alguma. Em sua indiferença, quer manter a liberdade fornecida pela sua angústia em estado original, não empregando-a em nenhuma das possibilidades que o viver em situação exige escolher. Sem ambição, o protagonista – em geral – não deseja viver. Como afirma claramente em seu elogio à monotonia da repetição constante do trajeto em suas viagens como motorista de ônibus, seu desejo maior é "esquecer a obrigação de viver" (V.1955, p. 123), "sem sentir nada, sem sofrer nada" (V.1955, p. 123). Não redundante esse desejo numa completa inanição, como se pôde observar a existência do protagonista possui eventos, aventuras, dramas mais do que suficientes para o desenvolvimento de um enredo romanesco bastante agitado. O que ocorre é certa desmotivação, o esvaziamento volitivo, uma falta de intencionalidade perante os acontecimentos (não todos) de sua vida. Mesmo Yara, personagem positiva, que gosta da vida, a considera besta, pois "as coisas acontecem por que (sic) têm de acontecer" (V.1955, p. 133), sem maiores explicações ou motivos. Severo, exatamente por ter consciência disso, não acredita na vida, em que algo possa dar sentido a essa dádiva aleatória ("A vida não vai mudar, vida não muda nunca" – V.1987, p.

---

<sup>304</sup> "O meu projeto decidirá o sentido que tal estado psíquico passado tem agora para mim". Idem, ibidem, p. 85.

<sup>305</sup> Não agir já é uma ação dentro da lógica do pensamento sartriano, uma opção existencial, mas o sujeito imbuído de má-fé não pensa da mesma forma.



90). Por isso, seu "viver por curiosidade" (V.1955, p. 235) ou nem isso: "Até aqui, continuei vivendo mais ou menos por curiosidade, para ver no que as coisas iam dar. Até a curiosidade eu perdi." (V.1998, p. 179). Encara a vida como uma "questão glandular" (V.1998, p. 179), qualquer ação a favor ou contra a vida lhe parece igualmente inútil. A única ação positiva, segundo seu ponto de vista, é dar um "tiro na cabeça" (V.1998, p. 179), eliminar a vida. Não por acaso, os poucos momentos nos quais se aproxima de encontrar, se não felicidade, ao menos tranquilidade, paz, são os em que está alienado, em que se distancia de si mesmo, desvencilhando-se de seus tormentos, de seu passado, etc. A alienação, cujo exemplo maior na obra é a já citada experiência como motorista de ônibus, este "estar oco por dentro" (V.1998, p. 94), transformar-se em seu ônibus e nada mais, liga-se ao desejo de fuga tratado anteriormente, neste ponto numa união entre os dois tipos comentados, a fuga espacial (afinal, só estava trabalhando naquela função em Maceió para manter-se longe da família) e a fuga definitiva, a morte, tendo em vista que a alienação é uma espécie de morte simbólica. Inclusive na relação com Helena, um dos poucos motores ativos no mar de passividade que é, paradoxalmente, a trajetória existencial do revoltado Severo, verifica-se o temor de, por vontade própria, assumir decisões, tomar atitudes que tornem a situação indefinida de ambos em algo concreto, real, um projeto, enfim. Em momento algum supõe a possibilidade de agir para definir o tipo de relação travada com a esposa do irmão, até porque, como visto anteriormente, o fato de ser indefinida – sem palavras, sem sexo – é um dos motivos dela lhe dar prazer. Aqueles momentos em *Desengano*, preenchidos por uma cumplicidade carinhosa sem futuro, lhe fazem esquecer os tormentos passados sem – ele crê, erroneamente, como demonstra o final do romance – o risco de suscitarem tormentos vindouros, compromissos, responsabilidades. A decisão sobre o que fazer com o filho bastardo, sobre comunicar ou não o irmão, o beijo nos instantes finais em *Desengano*, tudo parte da iniciativa de Helena. As próprias mudanças em seu modo de ver o mundo, o que chama de tornar-se estúpido, ocorridas após as desventuras com Helena e sua gravidez, não são expostas como atos conscientes, direcionadas por sua vontade, e sim como conseqüências de fatos que lhe ocorreram à revelia<sup>306</sup>.

---

<sup>306</sup> Recapitulando: A vizinha do colégio interno o convoca para visitar sua cama. Descoberta a relação, o diretor o expulsa do colégio. O irmão foi atrás dele, o trouxe para o Rio. O irmão resolveu viajar e encarregou-o de cuidar da esposa. Helena (sem participação sexual dele, apesar da vontade guardada desde a

O final de *O Ventre* é representativo para a análise dessa aparentemente estranha passividade numa personagem que discursa como niilista, revoltado, desde as primeiras linhas da obra. O narrador indiferente apenas cede à lei da gravidade num "tobogã desconhecido", "achando divertido descer rumo ao destino que aqueles ventres todos haviam me preparado" (V.1998, p. 180), não busca modificar – no máximo, no começo da narrativa, até o irmão resgatá-lo, busca fugir – esse destino. Ao receber, após o falecimento de Helena, sem pedir, o filho bastardo dela, reduplicação de sua história, para cuidar e, principalmente, numa atitude de resignação quase absurda, ao aceitar a tarefa, mesmo não apreciando o garoto, chega-se ao limite dessa postura passiva, até um tanto estóica, diante das agruras da existência. Na breve frase, presente em todas as versões, em que "explica" sua atitude ("Eu trato bem dele para me distrair e purificar" – V.1998, p. 196), se encontra tanto a visão do viver como passatempo ("distrair") como uma informação nova, "purificar", verbo bastante estranho na boca do narrador do romance, mas coerente com tal passividade resignada, se observado com mais atenção.

## Conclusão

Purificar-se. Não é uma ação que concilia-se facilmente com a "personalidade" de alguém que só acreditava naquilo que podia ser atingido pelo seu cuspe (V.1998, p. 13). Mas, após a leitura da obra como um todo, até esse final melancólico em que Severo assiste o garoto herdado destripar passarinhos, fica patente quanto o protagonista-narrador do romance é contraditório e não condiz inteiramente com a imagem que busca dar de si logo no princípio de sua narrativa. O verbo "purificar" pode ser visto como um resultado natural do processo de "cretinização" pelo qual passa, o despertar da "maldita esperança" em sua antes plácida terra devastada, como Severo lamenta em conversas com Helena, responsável direta por criar tais brechas (ou reforçar as já existentes) na armadura do niilista-materialista. Sendo assim, purificar-se por meio de uma relação forçada com um filho bastardo dela poderia ser entendido como um ato que revela a crença numa mudança, numa melhoria de sua vida, talvez até – pelo confronto com uma situação espelho – uma cura de

---

infância) engravidou de um terceiro elemento desconhecido. Ela encarrega Severo de levá-la para longe da cidade, para manter as aparências na sociedade, por isso ocorrem os dias de convivência íntima no ambiente rural. Enfim, em quase todas as ações importantes do romance o protagonista é **objeto**, quase nunca **sujeito**.

seus tormentos, forma de exorcizar os fantasmas do passado. Então, se veria um Severo esperançoso, positivo, redimido pelas circunstâncias? Tal leitura – um pouco exagerada, afinal, é difícil considerar positiva a sabedoria cínica, irônica, revelada nas frases finais da obra, nesse "quase-clímax em que a amargura do personagem se dilui em angustiada displicência"<sup>307</sup> – reforçaria a visão do narrador de ser vítima de um inexorável destino, que se perpetua agora em uma nova geração, somando-se a esta visão, ao contrário da revolta, marca de sua atitude nas primeiras páginas do romance, uma aceitação estoica dos males do mundo como condição para ultrapassá-los, transcendê-los. Aparentemente em total desacordo com o niilismo inicial, tal contorcionismo, que jogaria sobre o pessimismo materialista do narrador uma sombra de moralismo cristão, não pode ser descartado. Se há no romance traços fortes da leitura das obras ficcionais ligadas ao pensamento existencial, por outro lado, questões como o destino ou essa crença na purificação por meio da aceitação do mesmo deixam transparecer toda uma bagagem ideológica cristã – não só motivada pela trajetória pessoal do autor, ex-seminarista, assim como pelo contexto nacional do período, no qual, diferentemente da França pós-2ª Guerra Mundial, o pensamento católico se fazia presente intensamente na vida cultural e social do país – que, mesmo quando negada sistematicamente ("O resto é cristianismo e pobreza de espírito" V.1998, p. 13), não deixa de exercer seu peso sobre a visão de mundo esboçada no romance.

Mesmo sem entrar no mérito dessa conjunção problemática de existencialismo e cristianismo no ideário de Carlos Heitor Cony<sup>308</sup>, percebe-se que a configuração do

---

<sup>307</sup> OLINTO, Antonio. "O Ventre". In.: CONY, Carlos Heitor. *O Ventre – 50 anos*. Rio de Janeiro: ABL/Alfaguara, 2008, p. 24.

<sup>308</sup> Não tematizar detidamente tal problema, não significa negá-lo ou desprezá-lo. Não se buscou na análise elaborada até aqui provocar uma hipotética adesão exclusiva e estrita do romance aos postulados existencialistas ou mesmo a um pretenso modelo de ficção existencialista ou sartriana. Como se observou, há contradições cabais e seria perfeitamente possível inverter o caminho da interpretação da obra, ou seja, partir do substrato religioso (presente em noções como destino, pecado, maldição, punição, culpa) e deste observar como ele se relaciona com os influxos de idéias provenientes do universo intelectual francês do pós-guerra – se a questão fosse o respeito à ordem temporal dos acontecimentos, o que não é, seria até o "natural", tendo em vista que o cristianismo despontou na mentalidade do autor bem antes de Sartre e afins. Para colaborar com tal hipótese, poderia inclusive apelar para a voz do próprio autor que já se considerou mais "essencialista" do que existencialista ("Esse lado muito existencialista, não, mas um certo lado da essência antecedendo a existência. Você já é uma coisa antes de existir e, por mais que faça, não consegue mudar. Em vez de ser existencialista, eu seria essencialista. Talvez eu leia o Sartre às avessas mesmo, e aí é que eu sou sartriano." CONY, Carlos Heitor. Apud. BUENO, Raquel Illescas. Op. cit., p. 32 do anexo "Entrevista".). No entanto, a questão não se resume à busca da "leitura correta" ou à disputa para saber qual ideologema impera na obra. A percepção da convivência em tensão é mais rica do que a mutilação do romance de uma de suas

protagonista-narrador do romance é contraditória e, sendo assim, suas oscilações e indefinições, pela sua posição central de voz única, transmitem-se à narrativa como um todo. Em parte, tal processo que torna tensa a relação entre a enunciação e o enunciado fazendo o narrador cair em alguns momentos numa verdadeira contradição performativa ao afirmar posturas em seu discurso que suas ações não sustentam, já havia sido percebido ao se comentar que a personagem indiferente não podia ser plenamente sobreposta sobre Severo, por exemplo.<sup>309</sup> Resumidamente, pode-se centrar as contradições encontradas ao longo da obra no conflito: Lucidez x Alienação.

Em sua autodescrição "heróica", o protagonista exalta – via negatividade – a lucidez, uma firme fidelidade à amargura como traço central de uma consciência desperta. Nas primeiras versões da obra, como dito anteriormente, em certos aspectos mais explícitas por meio de reflexões diretas, proliferam-se frases de auto-afirmação negativa: "Não posso viver com ninguém. Sou um misântropo, um só, um louco. E gosto disso" (V.1955, p. 148). Essa constante afirmação para si próprio da verdade da condição humana, ao menos para ele, apenas substituindo o "morre e não é feliz"<sup>310</sup> do Calígula de Camus pelo "livre e só" ("Deixava-o livre e só – duas coisas essenciais a qualquer homem, mesmo que se trate de um cadáver" – V.1998, p. 106), revela um esforço em manter-se lúcido, sem reservas, sem desculpas. Tal fica mais patente se observado que a liberdade essencial mencionada pelo narrador não se identifica com a positividade deste conceito enquanto atributo, uma conquista opcional humana, como na versão iluminista que o consagrou ao ponto de ser o azul da bandeira revolucionária francesa. A liberdade, do ponto de vista existencial, é uma condição inalienável, uma "condenação", como o diz Sartre. Ligada intimamente à

---

facetas. Aceitar que o percurso de leitura poderia ser o inverso (o que poderia suscitar conclusões distintas ou semelhantes, impossível prever de antemão), apenas ressalta a pluralidade de visões permitidas pelo discurso literário. Como afirma Paul de Man, há leituraS, não leitura: "Se uma das leituras é declarada verdadeira, sempre será possível desfazê-la por meio da outra; se for declarada falsa, sempre será possível demonstrar que ela afirma a verdade de sua aberração." (MAN, Paul de. *Alegorias da Leitura: linguagem figurativa em Rosseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996, p. 95)

<sup>309</sup> A crítica de Cristovão Tezza ao romance *O Ventre*, já citada algumas vezes nesta dissertação, é bastante atenta a esse aspecto ao enfatizar que o romance principia logo com duas mentiras do narrador: "'Jamais me preocupei com problemas do espírito', quando o narrador não faz outra coisa ao longo do livro; e 'não sou lido tampouco' – e a construção do romance e a voz que nele fala desmentem essa afirmação, que soa curiosamente como um elogio da ignorância, o que também é uma ótima heresia." TEZZA, Cristovão. Op. cit.. Se Tezza comentasse as versões iniciais da obra, poderia encontrar uma terceira mentira do narrador: a que não falará de si mesmo e sim sobre seu "torturado irmão" (V.1958, p. 2).

<sup>310</sup> Referência à verdade de Calígula: "*Les hommes mourrent et ils ne sont pas heureux*". CAMUS, Albert. *Calígula suivi de Le Malentendu*. Paris: Gallimard, 1958, p. 26.

angustiante percepção do nada da existência humana, essa liberdade é, inclusive, um fardo para um Ser que gostaria de vir a ser algo definitivo, com essência, e não essa indefinição que o torna responsável por todas as escolhas, sempre provisórias, até a de não escolher nada. Por isso, a felicidade de ser é uma ilusão constantemente ironizada na obra, especialmente ao tratar da figura do burguês estabilizado encarnada pelo irmão ("Nada mais vil que a felicidade" – V.1958, p. 53).

Esse desprezo pela felicidade e essa ênfase na relação dor-consciência, presente em outras obras de Cony, apesar de trazer em si certo ranço judaico-cristão, não deixa de ter seu histórico dentro da linhagem de pensadores vinculados ao existencialismo. Sartre, dos existencialistas o menos dado a recaídas na transcendência (vista como salvação) e com menos flertes com qualquer forma de religiosidade, por vias distintas, não deixa de – ao menos em sua fase mais explicitamente ontológica-fenomenológica – de desacreditar o conceito de felicidade e outros afins, assim como ressaltar a importância do sofrimento no descortinar da real condição existencial dos homens<sup>311</sup>. Alguns conceitos plenos de valor positivo na mentalidade do senso comum, na "sabedoria das nações", como denomina Simone de Beauvoir, por exemplo, magia, natureza, Deus, poesia, beleza e felicidade são vistos pelo filósofo francês com extrema desconfiança, quando não são denunciados, sem maiores delongas, como mistificações, muitas vezes usadas contra o humano ou para obliterar o drama essencial humano. Para escapar de tais ilusões, para entrar em contato com o abismo cravado no centro do Ser, a inquietação, o desconforto, a náusea precisa agir e desestabilizar o universo de certezas que o mascara: "Cada vez mais me convenço de que para alcançar a autenticidade é preciso que alguma coisa se desmorone. É em suma o ensinamento que Gide encontrou em Dostoiévski e o que mostrarei no segundo volume de meu romance"<sup>312</sup>. Severo indubitavelmente desmorona em *O Ventre*, mas se esse processo garante a ele a assunção de uma existência autêntica ou sua manutenção por muito tempo é questionável. Por sinal, essa mesma ida ao fundo do poço sem encontrar a "verdade" ou sem ser capaz de sustentá-la marca várias personagens sartrianas, Roquentin, por exemplo.

---

<sup>311</sup> No final da vida, contudo, em polêmica entrevista chegou a negar a validade da náusea e a dizer que nunca sofreu angústia alguma.

<sup>312</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Diário de uma Guerra Estranha: nov 1939, março 1940*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1983, p. 43.

O sofrimento descortina a autenticidade, mas, como constata o próprio Sartre, "é quase impossível manter a autenticidade"<sup>313</sup>.

Essa visão do sofrimento como meio para resgatar o humano, desaliená-lo, é presente desde as origens das filosofias existenciais. De tradição longínqua, talvez remontando ao *pátheimáthos* (no sofrimento o conhecimento) da tragédia grega, a visão que a dor é capaz de transformar porcos em Correggios, como Severo comenta ao observar a humanização do irmão perfeito nos seus instantes finais de crise (V.1998, p. 187)<sup>314</sup>, encontra-se no cerne das obras do considerado pai do existencialismo, o dinamarquês Soren Kierkegaard. Para Kierkegaard, a angústia<sup>315</sup> é fundamental para o surgimento do ser como individualidade, "o momento na existência do ser"<sup>316</sup> sem a qual não se poderia preparar-se para o salto: "é na angústia que se pressagia o estado do qual se quer sair e é a angústia que proclama não ser bastante somente o desejo para que daí se saia"<sup>317</sup>. Outro pensador vinculado, à revelia, às hostes existenciais, o alemão Martin Heidegger, também ressalta o desconforto como condição para o desvelamento do Ser, ato que concebe de maneira mais metafísica e essencialista do que Sartre, diga-se de passagem. A angústia, essa sensação de medo sem objeto, indefinido e geral ("*La angustia 'no sabe' qué es aquello ante que se angustia.*"<sup>318</sup>), sensação de estranhamento que quebra a "*cotidiana familiaridad*"<sup>319</sup>, revela ao homem sua disponibilidade, sua possibilidade de Ser<sup>320</sup>.

---

<sup>313</sup> Idem, ibidem, p. 70.

<sup>314</sup> Ao ver o pai agonizando também faz essa mesma reflexão: "Era um porco, como todos os demais homens, mas sofria e isso o enobrecia um pouco. Até os porcos quando sofrem parecem mais dignos e menos porcos." (V.1955, p. 81) ou, na primeira versão impressa: "Ele sofrera, sofrera muito, o sofrimento diviniza a matéria canalha, Cristo só convence como Deus pregado na cruz, no berço é só poesia." (V.1958, p. 95). Interessante notar nessa última citação como se combina tanto a tradição existencial da busca pela autenticidade – inclusive no "desprezo" sartriano à poesia – como a ênfase no sofrimento como redenção da tradição cristã de um modo difícil de distinguir ou delimitar.

<sup>315</sup> "A angústia pode ser comparada à vertigem. Quando o olhar imerge num abismo, existe uma vertigem, que não chega tanto do olhar como do abismo, visto que nos seria impossível deixar de o encarar. Esta é a angústia, vertigem da liberdade, que surge quando, ao desejar o espírito estabelecer a síntese, a liberdade imerge o olhar no abismo das suas possibilidades e agarra-se à finitude para não soçobrar." KIERKEGAARD, Søren Aabye. *O conceito de angústia*. São Paulo: Homus, 1968, p. 66.

<sup>316</sup> Idem, ibidem, p. 87.

<sup>317</sup> Idem, ibidem, p. 63.

<sup>318</sup> HEIDEGGER, Martin. *El ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. México: FCE, 1971, p. 206.

<sup>319</sup> Idem, ibidem, p. 209.

<sup>320</sup> "*La angustia hace patente en el 'ser ahí' el ser relativamente al más peculiar 'poder ser', es decir, el ser libre para la libertad del elegirse y empuñarse a sí mismo.*" Idem, ibidem, p. 208.

Seria de se perguntar se a passividade estóica final do narrador, "a humilde certeza de que nada se pode fazer a não ser esperar que as coisas aconteçam" (V.1955, p. 255<sup>321</sup>), é índice de uma radical fidelidade lúcida ao sofrimento da condição humana ou seria mais uma modalidade de evasão que apenas reforça seu medo da liberdade ao aceitar o estado de vida em que se encontra como um destino incontornável, ao qual só resta submeter-se, mais, vendo a aceitação passiva como uma evolução, uma sabedoria, a entrada na idade da razão. Há má-fé? Se há, onde está? Na fuga/negação, na aceitação/redenção ou em ambas posturas?

### Parte 3 – O Dissecador de Passarinhos e a Idade da Razão

"É estúpido ser livre e não ter nada o que fazer com a liberdade."

Carlos Heitor Cony

### Introdução

*La citation tente de reproduire dans l'écriture une passion de lecture, de retrouver l'instantanée fulgurance de la sollicitation, car c'est bien la lecture, sollicitieuse et excitante, qui produit la citation. La citation répète, elle fait retentir la lecture dans l'écriture: c'est qu'en vérité lecture et écriture ne sont qu'une seule et même, la pratique du texte qui est pratique du papier*<sup>322</sup>

Abrir uma nova seção desta dissertação de mestrado com semelhante citação, tendo em vista o intenso uso do procedimento ao longo do texto, pode até parecer uma mera estratégia justificativa, um modo de se desculpar pelo aparente excesso na utilização do recurso, apoiando-se no argumento de autoridade que é mencionar um trecho das reflexões de um notório especialista no assunto. Contudo, não é esse o real motivo da presença do

---

<sup>321</sup> Importante notar como novamente um termo presente na dedicatória excluída retorna, como um elemento recalcado insistindo em emergir, no corpo da narrativa em ponto crucial, evidenciando que a exclusão de tal trecho não significa a negação completa do universo de questões ali levantadas. Observe-se, igualmente, que na última versão da obra analisada nesta dissertação, o termo "humildade" é substituído por "compaixão", não menos inesperado na boca do Severo, ao menos do que se encontra no começo do romance. Ambos termos inesperados, mas distintos: humildade por ser o extremo oposto do niilismo ativo, titânico, prometício, aparentemente defendido pelo protagonista e compaixão por ser um sentimento piedoso de simpatia para com a tragédia pessoal de outrem, um impulso altruísta de ternura para com o sofredor, sentimento pouco provável num ser que parecia, até ter sido encarregado de cuidar de Helena e de sua gravidez, só ter olhos para seu próprio drama, sua danação individual, desprezando o resto do mundo.

<sup>322</sup> COMPAGNON, Antoine. *La second main ou le travail de la citation*. Paris: Éditions du Seuil, 1979, p. 27.

extrato do texto de Compagnon estar aqui presente. A atividade crítica estabelece, inevitavelmente, uma relação parasitária com os inúmeros textos com os quais dialoga<sup>323</sup>, uma relação infinita, pois, o texto que cita hoje, que alimenta-se de outro(s), pode ser futuro pasto para novos rebanhos de leitores/escritores a surgir. Nada de novo no fronte; mais do que mera característica – por vezes vista como pernóstica – do discurso crítico, tal "antropofagia" textual é elemento fundamental na própria relação estabelecida entre os textos literários, não apenas na pós-modernidade, período no qual esse aspecto reiterativo veio ao primeiro plano da produção artística e do discurso crítico sobre a mesma, mas desde sempre. Não por acaso, Montaigne, em pleno século XVI, já considerava que "*nous ne faisons que nous entregloser*".<sup>324</sup>

O motivo real para a presença do comentário de Compagnon sobre a importância da citação ter sido citado é porque nesta parte da dissertação se abordará o final do romance *O Ventre*, de Carlos Heitor Cony e sua íntima relação com o final do romance *L'âge de raison*, de Jean-Paul Sartre. Menos do que um modo falacioso e desnecessário de "provar" a existência do diálogo da obra em pauta com a ficção sartriana, algo devidamente exposto e problematizado anteriormente sem recorrer a tal expediente, o que se buscará é despertar reflexões gerais sobre a interpenetração das atividades – algumas vezes consideradas como pertencentes a pólos opostos, posições estanques, fixas e inconciliáveis – de leitura e escrita, de recepção e produção, que ocorre no seio do processo criativo. Tendo como ponto de partida as reflexões suscitadas pela análise genética do processo de criação do romance *O Ventre* e pela percepção da importância de ter em mente o intertexto existencial, especialmente a leitura dos romances sartrianos empreendida por Cony, para compreender algumas das facetas da prática de escrita e reescrita das distintas versões da obra, nesta parte do capítulo II se pretende esboçar uma compreensão teórica de tal simbiose que, com certeza, não deve ser válida apenas para descrever o trabalho escritural de Carlos Heitor Cony.

---

<sup>323</sup> "Será que uma citação é um parasita estranho no corpo do texto principal, ou o texto interpretativo é que constitui o parasita ao enlaçar e estrangular a citação que lhe serve de hospedeira" MILLER, J. Hillis. "O Crítico como Hospedeiro" In. *A ética da leitura: ensaios 1979-1989*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1995, p. 12. Em consonância com tal observação, Leyla Perrone-Moisés afirma que "a crítica não é nem literatura, nem não-literatura; é uma espécie de paraliteratura, quase diríamos uma pária-literatura." (PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica, Escrita*. São Paulo: Ática, 1978, p. 66).

<sup>324</sup> MONTAIGNE, Michel. Apud. HUTCHEON, Linda. *Poéticas do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 163.



## **I – Dois Finais Desenganados – Um exemplo de intertextualidade explícita em *O Ventre***

Diversos foram os aspectos abordados anteriormente que remetem ao diálogo intertextual entre *O Ventre* e os romances existencialistas, especificamente, a produção ficcional sartriana, no entanto, é salutar observar que nesse primeiro romance do autor carioca, assim como em sua produção literária posterior, não há – aparentemente – nenhuma referência explícita ao filósofo francês Jean-Paul Sartre, nenhuma frase imediatamente identificável como oriunda de textos sartrianos, nenhum comentário sobre livros do autor ou sobre personagens suas. Inclusive em *Pessach: a travessia*, ao descrever o estilo dos romances escritos pelo quase autobiográfico protagonista Paulo Simões, o nome que surge é o de Henry Miller, autor com traços da atmosfera existencial parisiense cravados em sua escrita, mas não o principal representante da narrativa desenvolvida nesse ambiente. Claro que há, como o próprio escritor carioca ressalta, até "cacos"<sup>325</sup> de Sartre na escrita de *O Ventre*, mas todos estão imiscuídos na voz narrativa, não surgem como a voz de um outro. Ao investigador tal presença constante, mas diluída, torna a tradicional busca da "prova" da contaminação da água pura da expressão individual pelo elemento alienígena invasor – para usar imagens que reproduzem a ainda bastante comum concepção negativa do intercâmbio textual, visão que o identifica com a idéia de plágio, cópia, falta de criatividade, etc. – uma tarefa complicada, mas mais interessante. Uma citação, um nome de personagem reutilizado, talvez mesmo da obra com a qual se está mantendo contato, sempre deixa a mistura facilmente visível, como óleo na água. Em *O Ventre* não há pistas tão claras assim, apesar do tom do romance ser claramente existencialista como já era destacado por críticos na época de seu lançamento há 50 anos.

Uns dos momentos em que a presença das leituras dos romances sartrianos surge de modo mais evidente no corpo do texto de Cony é o momento de náusea de José Severo durante uma de suas viagens como motorista de ônibus pelas ruas de Maceió. Invaso pela total falta de sentido de sua existência, Severo se desliga da função que está exercendo, passa a destratar os passageiros, começa a passar mal, até abandonar o ônibus sob protestos

---

<sup>325</sup> Vide p. 47 desta dissertação.

e xingamentos<sup>326</sup>. Vinculada tradicionalmente à cena em que Roquentin tem uma "iluminação" diante de uma raiz de árvore em *La nausée*<sup>327</sup>, tal momento reaparece em outros de escritos de Jean-Paul Sartre. A náusea, instante em que é desvelada ao sujeito sua contingência, em que a segurança dos alicerces de sua vida (necessidade, destino, futuro, passado, personalidade, leis, tradições, crenças, etc.) é – ao menos temporariamente – suprimida e o indivíduo fica sem chão firme, assustado com sua própria liberdade, é uma das maiores marcas da ficção sartriana e, inclusive, de obras de outros autores que mantiveram relações de afinidade com a corrente existencial, cada qual com sua especificidade, obviamente. De Camus e Beauvoir, ainda no contexto francês, passando pela ficção filosófica de Vergílio Ferreira em Portugal, indo às Américas nas experiências lisérgicas da geração Beat norte-americana ou no existencial túnel do argentino Ernesto Sábato, ao ponto de – segundo Benedito Nunes – visitar, nem que só por semelhança, os momentos de epifania que povoam toda a obra de Clarice Lispector<sup>328</sup>, a náusea, esse momento catártico de desconforto existencial, é um dos traços mais característicos de obras que dialogam com o pensamento existencialista, apesar de não ter sua origem nele, nem reduzir-se a ele<sup>329</sup>, o que pode pôr em "dúvida" sua capacidade para significar uma real referência à ficção existencial ao surgir no romance do escritor carioca.

Contudo, pode-se encontrar um vestígio da relação intencional de Cony com a narrativa sartriana, particularmente com um romance específico do filósofo francês – restringindo bem o foco para assim atender ao apelo de "objetividade" de parte dos estudos comparativistas –, ao se comparar os finais dos romances *O Ventre* e *L'âge de raison*. Tal parentesco, por assim dizer, foi destacado pelo próprio Carlos Heitor Cony durante o primeiro encontro com o escritor para conversar sobre esta pesquisa ocorrido em 08 de

---

<sup>326</sup> "Súbito, um calor subiu pelo rosto. Logo senti vontade de vomitar, a boca amargava, a testa encharcada de suor. Sabia o que era. Encostei o ônibus na calçada. Deixei o volante e encarei os passageiros como se não soubesse o que eles faziam em torno de mim (...) Eu estava livre. E quando se está livre pode-se fazer tudo, inclusive voltar para as grades." (V.1998, p. 99). As grades, no caso, é o retorno ao seu passado. Logo após, volta para o Rio para assistir a agonia do pai.

<sup>327</sup> "*La racine du marronnier s'enfonçait dans la terre, juste au-dessous de mon blanc. Je ne me rappelais plus que c'était une racine. Les mots s'étaient évanouis et, avec eux, la signification des choses, leurs modes d'emploi, les faibles repères que les hommes ont tracés à leur surface. J'étais assis, un peu voûté, la tête basse, seul en face de cette masse noire et noueuse, entièrement brute et qui me faisait peur. Et puis j'ai eu cette illumination.*" (SARTRE, Jean-Paul. *La nausée*. Paris: Gallimard, 1938, p. 181).

<sup>328</sup> NUNES, Benedito. "A náusea". In. *O Dorso do Tigre. Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 93-102.

<sup>329</sup> Muito antes de tal corrente filosófica ter se desenvolvido como tal, por exemplo, Dostoiévski colocava suas personagens em situações-limites e desestabilizadoras desse tipo.

dezembro de 2004. No capítulo final de *O Ventre*, logo após a constatação fria do suicídio do irmão e um breve sumário narrativo dos acontecimentos subseqüentes, o narrador, ao comentar com irônica benevolência a sádica curiosidade do filho herdado, sua bestial ação de destripar os canários para tirar a prova dos nove sobre a declaração do pai adotivo a respeito da origem do som produzido pelo animal – Severo impaciente com a pergunta tinha dito que os pássaros possuíam um apito na barriga – pronuncia uma oração que estruturalmente remete imediatamente à mesma construção duplicada, repetida, da afirmação que encerra o romance *L'âge de raison*, de Jean-Paul Sartre, como se pode observar abaixo:

Helena não foi ao entêrro. Recebeu a notícia com calma.

– Era uma das coisa que êle podia fazer – disse.

Três anos depois Helena juntou-se a um visionário que foi explorar borracha na Amazônia. Morreram por lá mesmo, vítimas de uma febre misteriosa. Ela me deixou um bilhete e o filho para tomar conta.

O garoto é odioso. Eu trato bem dele para me distrair e me purificar. Outro dia êle quiz (sic) uns canários que vimos na rua da Assembléia. Chorou, queria os canários, fez malcriação em plena rua.

Comprei-lhe os canários.

Os canários cantavam o dia inteiro. "Por que êles cantam?" – perguntou-me. "Êles têm um apito dentro da barriga" – expliquei.

Ontem, quando cheguei em casa, os canários estavam mortos, com as tripas para fora. Procurei o guri. Êle ouviu a minha espinafração com o mesmo olhar de troça que Helena fazia: era meio estrábico nesses momentos. Perguntei-lhe por que havia feito aquilo.

– Eu queria ver o apito que êles têm nas tripas!

Levei-o ao cinema depois. Indubitavelmente, êsse menino promete, não há dúvidas, êsse menino promete... (V.1955, p. 260-261)<sup>330</sup>

*Mathieu vit disparaître Daniel et pensa: "Je reste seul." Seul, mais plus libre qu'auparavant. Il s'était dit, la veille: "Si seulement Marcelle n'existait pas." Mais c'était un mensonge. "Personne n'a entravé ma liberté, c'est ma vie qui l'a bue." Il referma la fenêtre et rentra dans la chambre. L'odeur d'Ivich y flottait encore. Il respira l'odeur et revit cette journée de tumulte. Il pensa: "Beaucoup*

---

<sup>330</sup> Nas versões posteriores publicadas, seguindo a tendência de reforço da crueldade visível na prática de reescritas da narrativa, este trecho ganha novos elementos que o tornam ainda mais pesado, cínico e sem esperança como o bilhete com a frase shakesperiana sobre o "resto" (Vide p. 67 desta dissertação) ou a mudança no trecho sobre a fuga de Helena e seu amante para a Amazônia, no qual desmistifica o "visionário" e a tragicidade da "febre misteriosa" e ainda insere uma circularidade que produz um efeito de humor negro: "Três anos depois ela se juntou a um inglês. Foram procurar a ossada de um cientista inglês perdido na selva amazônica. Morreram mesmo por lá, picados por mosquitos. Li nos jornais que outro inglês veio procurar a ossada dos dois." (V.1998, p. 195).

*de bruit pour rien." Pour rien: cette vie lui était donnée pour rien, il n'était rien et cependant il ne changerait plus: il était fait. Il ôta ses chaussures et resta immobile, assis sur le bras du fauteuil, un soulier à la main; il avait encore, au fond de la gorge, la chaleur sucrée du rhum. Il bâilla: il avait fini sa journée, il en avait fini avec sa jeunesse. Déjà des morales éprouvées lui proposaient discrètement leurs services: il y avait l'épicurisme désabusé, l'indulgence souriante, la résignation, l'esprit de sérieux, le stoïcisme, tout ce qui permet de déguster minute par minute, en connaisseur, une vie ratée. Il ôta son veston, il se mit à dénouer sa cravate. Il se répétait en bâillant: "C'est vrai, c'est tout de même vrai: j'ai l'âge de raison."<sup>331</sup>*

O trecho da obra retomado por Cony é a última frase do romance de Sartre. Tal referência se dá por meio de uma sutil semelhança estrutural na sentença de encerramento, ambas postas como fala solitária dos protagonistas, pensamento em voz alta, com elementos repetidos que passam a sensação de uma constatação lamentada. Tal semelhança fica ainda mais patente se observado o modo habitual de se traduzir para o português a entediada reflexão final de Mathieu: "Não tem dúvida, não tem dúvida, estou na idade da razão"<sup>332</sup>.

*L'âge de raison* é o primeiro tomo de um ambicioso projeto romanesco sartriano, não terminado, chamado *Les chemins de la liberté*. Representa um dos momentos mais férteis da produção sartriana. No ano de sua publicação, 1945, ainda no calor dos últimos acontecimentos da tragédia que se abateu sobre a Europa, tanto a sua produção filosófica como literária, repesada pela situação histórica, ganham liberdade e tomam de assalto a França e, posteriormente, todo o Velho Continente e o mundo, num inaudito e inesperado vento de frescor intelectual, apesar do tom aparentemente pessimista do pensamento existencial, numa terra devastada pela barbárie da guerra. Nesse romance, Mathieu Delorme, enredado com ventres, equivocados ou não, empreende uma longa e indecisa jornada por Paris para obter o dinheiro necessário para pagar o aborto do filho que engendrou em sua amante Marcelle. A cena final transcrita acima ocorre após longo diálogo entre ele e Daniel, no qual fica sabendo que este seu amigo homossexual, apenas

---

<sup>331</sup> SARTRE, Jean-Paul. *L'âge de raison*. Paris: Gallimard, 1945, p. 518. Interessante observar que, assim como Cony em *O Ventre*, Sartre cita Shakespeare neste trecho, mais especificamente a peça *Much Ado About Nothing*.

por um desafio a si mesmo – engajar sua liberdade (de certa forma, tentativa de livrar-se dela) em algum ato irremediável, mesmo que oposto à sua vontade –, irá desposar Marcelle e assumir o filho que a mesma carrega no ventre. Mathieu, filósofo na altura dos 34 anos de idade, reflete sobre sua vida, sobre a perda das ilusões, sobre a impossibilidade de manter seu ingênuo projeto de estar em eterna disponibilidade<sup>333</sup>. Se podemos comparar no plano do enredo a atitude de José Severo<sup>334</sup> em *O Ventre* ao aceitar o "resto", tal como nomeia o filho de Helena, com a atitude de Daniel, ambos possuidores de uma indiferença em relação as alternativas da existência, incomodados com o peso da própria liberdade, no plano formal, a última frase de *L'âge de raison*, com sua repetição cheia de descrença na aventura humana, aceitação da inevitabilidade da inautenticidade, foi retomada na voz de José Severo ao comentar a ação do menino, o ato de destripar os pássaros, ato desmascarador da ilusão e da fantasia. Ao dizer que o "menino promete", ou seja, promete ser um indivíduo tão marcado pela rejeição, traumatizado, revoltado como o protagonista-narrador, fazendo girar novamente a roda das vítimas dos "ventres equivocados", Severo faz uma afirmação típica de um sujeito dividido entre essa revolta que vê despontar na futura geração, revolta que já foi a sua um dia, e um olhar cínico, de um sujeito adaptado, que prefere aceitar seu fardo como forma de se "distrair e purificar" (V.1998, p. 196). Revolta e acomodação, destroçar pássaros em busca da verdade, utilizar toda a potencialidade da negatividade ativa aceitando o sofrimento inerente de tal postura existencial ou aceitar as mentiras dos homens na idade da razão, com mais de 30 anos e 32 dentes<sup>335</sup>, suas fórmulas feitas para dar sentido e paz à uma vida malograda? Nesse diálogo intertextual explícito entre os finais dos romances em pauta toda a tensão insolúvel – impasse não resolvido nas duas obras – entre a

---

<sup>332</sup> SARTRE, Jean-Paul. *A Idade da Razão*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 365. Só para constar, a primeira edição desta tradução foi publicada pela editora Difusão Européia do Livro em 1957.

<sup>333</sup> O protagonista passa todo romance resistindo a ser amarrado pelo peso de alguma decisão, seja ela o aborto, assumir o filho ou abandonar Marcelle. Mathieu deseja viver "numa espécie de permanente *sursis*" (SILVA, Franklin Leopoldo. Op. cit., p. 133).

<sup>334</sup> Salutar notar que a imensa maioria dos protagonistas de Cony, que normalmente acumulam a função total ou parcial de narrar suas próprias histórias, vivem a crise da entrada na faixa etária da idade da razão, momento que exige definições, mesmo que ilusórias: "O protagonista típico da obra de Cony é um homem de classe média que sente o peso da entrada na 'idade da razão' sem ter conseguido a desejada segurança econômica, sem ter alcançado satisfação nos aspectos emocionais". (BUENO, Raquel Illescas. *Os Invólucros da Memória na Ficção de Carlos Heitor Cony*. São Paulo: USP, 2002, p. 48.).

<sup>335</sup> Referência livre à letra da música *32 dentes* do grupo de rock Titãs: "Eu nunca mais vou dizer o que realmente penso / Eu nunca mais vou dizer o que realmente sinto / Eu juro Eu juro (por Deus) / Não confio em ninguém / Não confio em ninguém / Não confio em ninguém com mais de 30 / Não confio em ninguém com 32 Dentes"

liberdade insuportável de uma existência consciente de sua contingência e a má-fé tranquilizadora e segura da vida cotidiana burguesa<sup>336</sup> surge integralmente.

## **II – A generosidade entre irmãos inimigos**

Assim como a citação de Compagnon não foi motivada pelo grande número de citações que povoam as páginas deste estudo, o título deste tópico não deve ser entendido como uma referência à disputa entre José Severo e seu irmão matemático. Na verdade, trata-se da união de duas imagens utilizadas por diferentes pensadores durante suas reflexões sobre a relação entre produção e recepção na prática literária encontradas em estudos que serão futuramente mencionados, afinal, o objetivo deste tópico será refletir sobre a falsa dicotomia que contrasta como aspectos distintos e até opostos os atos de leitura e de escrita. Essa polaridade criticada mesmo por estudiosos especializados numa ou noutra das pontas do sistema literário, mas ainda comum no modo padrão de caracterizar as posturas de aparente atividade ou passividade na experiência estética, é recorrentemente desmentida pelos estudos dedicados às prática de escrita dos mais diversos autores. Quando dois extremos de uma linha que deveria ser reta teimam em se atrair é, talvez, porque não se trata de uma reta e sim de um círculo. As reflexões a seguir versarão sobre a circularidade da atividade literária, a dinâmica e intensa troca de papéis existente quando um sujeito se deparará com uma folha escrita ou em branco.

A distinção extremada entre as posturas subjetivas adotadas durante os atos de escrita ou de leitura possui raízes numa visão idealizada da literatura construída, basicamente, no final do século XVIII, consolidando-se na primeira metade do século XIX, auge do romantismo. Essa visão concebe o leitor como pura passividade, um recipiente vazio pronto para ser preenchido pelo saber e pelo prazer oriundo da obra que está em suas mãos. O caro leitor, por vezes ironizado nas diatribes dos grandes romancistas do período

---

<sup>336</sup> Observe-se que não existem apenas essas duas alternativas. Sartre, especialmente nas obras literárias, não fecha a questão numa defesa cerrada da manutenção da disponibilidade (tanto que suas principais personagens sofrem do vazio de tal conduta), nem repudia toda e qualquer forma de engajamento, de projeção da liberdade num projeto futuro. A tensão entre a inutilidade de uma posição ou o perigo de aprisionamento apresentado pela outra perpassa todas obras ficcionais sartrianas, inclusive as peças teatrais.

áureo do gênero, na época em que o mesmo tinha uma abrangência semelhante a alcançada hoje pelo cinema ou pela televisão, era encarado como uma tela em branco ou, para modernizar a imagem, era visto como um aparelho de DVD: o livro seria o disco DVD, os olhos do consumidor o leitor óptico digital e seu cérebro a tela da televisão. A única atividade esperada dele seria "dar o *play*", ou seja, adquirir o livro, abri-lo e virar as páginas. Por outro lado, o escritor era imaginado e respeitado como um Deus, o ser capaz de num *fiat lux* criar um universo partindo do nada. Prestando contas apenas à sua vontade, sua escrita independeria de qualquer outro fator. Criação pura, independente do contexto histórico em que está sendo desenvolvida, da tradição literária que precedeu o ato, do ambiente literário do momento em que está sendo efetuado, do sistema de produção e comercialização das obras literárias vigente, da expectativa de leitura dos leitores comuns e dos especializados (crítica), às vezes até livre dos condicionantes da própria existência do eu produtor e, no extremo de tal visão de absoluta autonomia, livre dos limites imposto pela própria língua que está sendo utilizada, o ato de escrita é visto como atividade plena e o genial escritor como o ser que é capaz de se erguer puxando os próprios cabelos. Na exigência dos estudos de literatura comparada<sup>337</sup> de ser comprovada em algum ponto do texto "influenciado" a presença explícita da "fonte" enxerga-se, além da ilusão de objetividade científica herdada das origens filológicas da disciplina, um respeito pela noção superdimensionada de originalidade, uma confusão entre a noção de dependência e a de relação, como se a menção ao eco de outros textos num determinado escrito fosse grave acusação contra sua integridade, atentasse contra sua honra ao desmascarar sua imagem de objeto auto-suficiente, por isso necessitasse de provas contundentes do "crime" para apresentar ao júri, desconsiderando que é praticamente impossível existir um ato de fala ou escrita que não retome de algum modo um enunciado anterior<sup>338</sup>.

Mas, mesmo considerando a naturalidade e a inevitabilidade das trocas culturais no fazer artístico, a discussão sobre a questão quando surge no estudo de um caso concreto costuma filtrar – e para isso a tal "prova" é tomada por essencial – os elementos herdados

---

<sup>337</sup> Existente principalmente nos estudos ainda marcados pela ideologia da tradicional escola francesa que dominou a disciplina na primeira metade do século XX.

<sup>338</sup> "Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida." JENNY, Laurent. "A estratégia da forma". In. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, n. 27, 1979, p. 5 (*Poétique*, n. 27).

que são, por assim dizer, aparentemente "independentes" da vontade do criador<sup>339</sup> e os elementos específicos intencionalmente buscados pelo criador B na obra antecedente de um criador A<sup>340</sup>. Essa noção de que "a validade das comparações literárias dependia da existência de um contato real e comprovado entre autores e obras ou entre autores e países"<sup>341</sup>, visão que enfatiza a relação entre sujeitos, anterior ao esfacelamento do mesmo no discurso crítico da modernidade, subsiste mesmo num ousado e complexo estudo sobre a influência como o elaborado por Harold Bloom em *A angústia da influência*, afinal, sua leitura, com alto teor biografista e psicologizante, analisa a relação entre os poetas ingleses selecionados como se fosse uma luta de egos, na qual cada indivíduo utiliza diferentes estratégias, para ver quem mantém sua individualização diante das forças provenientes do olhar do outro, no caso representado pelo peso da tradição dos "poetas fortes". Por outro lado, escapando de tal postura que valoriza excessivamente a intenção subjetiva no processo de criação das obras literárias, ao ponto de ousar colocar o autor num imaginário divã, mas recaindo numa alta abstração, numa "despersonalização do processo criador"<sup>342</sup>, surge na década de 1970 o conceito de intertextualidade, desenvolvido e propagado por Julia Kristeva a partir de sua leitura particular dos principais escritos de Mikhail Bakhtin sobre o dialogismo. Fugindo das "idéias de logocentrismo, de ser estável, de substância imutável, de causalidade e de continuidade"<sup>343</sup>, aspectos presentes em boa parcela dos estudos literários, Bakhtin propõe uma lógica correlacional para escapar da prisão do discurso monológico. Distante da crença no domínio absoluto, divino, do autor sobre a linguagem, o

---

<sup>339</sup> Por exemplo, as formas fixas poéticas, a tradição de um gênero, a tipologia de um personagem, etc., estruturas encontráveis em obras anteriores, mas não diretamente dependentes ou só encontráveis nelas.

<sup>340</sup> Seria necessário, inclusive, problematizar a noção ingênua de intenção presente em tal concepção da relação entre escritores, excessivamente presa a um anseio por analisar as motivações psicológicas primárias de um sujeito, algo difícil de fazer diretamente numa terapia, ao vivo, imagine por meio da leitura de um texto ficcional. Como aponta Éric Marty, "*On peut alors constater la différence essentielle qui sépare la notion d'intentionnalité de celle d'intention. Lorsque j'examine une rature, par exemple, je peux avoir deux attitudes: l'une qui appartient à ce qu'on pourrait appeler l'attitude naturelle et qui discuterait psychologiquement pour savoir si telle rature résulte d'une intention ou d'une pulsion inconsciente ou de je ne sais quelle autre source. La seconde qui serait l'attitude phénoménologique qui énonce et qui affirme qu'il n'y a de rature possible – en général et de manière absolue – qu'à partir d'une position intentionnelle de second degré, soit celle à partir de laquelle je thématise l'objet en phénomène à l'intérieur d'une conscience transcendante ayant opéré la conversion de son regard.*" (MARTY, Éric. "*Les conditions de la génétique. Génétique et Phénoménologie*". In: CONTAT, Michel & FERRER, Daniel (orgs.). *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*. Paris: CNRS Editions, 1998, s. p.). Tanto Marty como W. Iser caracterizam a intencionalidade básica da ficção como "ato de fingir", a colocação – fenomenologicamente falando – do mundo real entre parênteses.

<sup>341</sup> CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1992, p. 13.

<sup>342</sup> NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada. História, Teoria e Crítica*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 157.

<sup>343</sup> NITRINI, Sandra. Op. cit., p. 159.



teórico russo evidencia que "o escritor nunca encontra palavras neutras, puras, mas somente 'palavras ocupadas', 'palavras habitadas por outras vozes'"<sup>344</sup>, sendo a ambivalência uma característica típica da linguagem. Ao conceber a literatura como uma infinita rede de textos, uma labiríntica biblioteca infindável<sup>345</sup>, substituindo a noção de intersubjetividade pela de intertextualidade, a questão da intenção pessoal do criador B em dialogar com o criador A passa ao segundo ou terceiro plano, já ressoando – a adaptação de Bakhtin promovida pela semanálise de Kristeva – teorias psicanalíticas em voga naquele momento histórico, especialmente as de Jacques Lacan, nas quais o sujeito é concebido como um ser criado pela e na linguagem, falado pelo outro, e não uma entidade substancial que se utiliza da linguagem para expressar suas vontades.

Contudo, esse diálogo – retomando a tendência sociológica da visão original de Bakhtin que o diferenciou dos seus confrades formalistas russos – não se dá num plano abstrato. A teia textual é parte integrante de discurso sociais em constante entrelaçamento e a atividade literária ocupa um espaço específico dentro da sociedade que é preciso considerar ao se pensar a dinâmica das trocas culturais. Um enunciado nunca está isolado, sua existência – independente de trazer marcas ou não de relação intertextual explícita ou implícita –, segundo Foucault, já é, por si só, a reatualização de outros enunciados. Para a compreensão de um enunciado é necessário perceber seu "campo enunciativo"<sup>346</sup>, as condições de enunciabilidade, sua materialidade, "*es preciso que un enunciado tenga una sustancia, un soporte, un lugar y una fecha*"<sup>347</sup>. Sem conceber o enunciado como mero subproduto de um contexto, como afirma o pensamento marxista vulgar ao estabelecer que a infra-estrutura econômica determina as manifestações culturais da superestrutura, mas sem igualmente ter uma visão transcendental, idealista ou desumanizada da relação entre textos, Foucault aponta que "*el régimen de materialidad al que obedecen necesariamente los enunciados es, pues, del orden de la institución más que de la localización espacio-*

---

<sup>344</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla.. Op. cit., p. 60.

<sup>345</sup> Clássica imagem formulada no conto "Biblioteca de Babel", de Jorge Luís Borges, um dos autores mais atentos à conjunção leitura-escritura: "*Borges présent au contraire son écriture comme une lecture, déguise en lecture son écriture. Ces deux conduites, faut-il le dire, sont complémentaires, elles s'unissent en une métaphore des relations, complexes et ambiguës, de l'écriture et de la lecture: relations qui sont bien évidemment – j'y reviendrai s'il le faut – l'âme même de l'activité hypertextuelle.*" (GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982, p. 296).

<sup>346</sup> FOUCAULT, Michel. *La Arqueologia del saber*. México: Siglo XXI Editores S.A., 1970, p. 164.

<sup>347</sup> Idem, ibidem, p. 169.

*temporal*"<sup>348</sup>, sendo que por instituição concebe um sistema de coerção específico – típico de uma função, de um grupo social, de um domínio de saber –, um conjunto de regras e condições de possibilidade que condiciona a produção de determinado enunciado. Toda enunciação segue determinadas práticas discursivas<sup>349</sup> e, para além da simples vontade do autor ou de um etéreo cruzamento de palavras, tais práticas motivam boa parte dos diálogos encontrados nos mais distintos textos. Para perceber a real dimensão das obras literárias e seus mecanismos correlacionais é necessário situá-las em "contextos sociais vivos", concebendo-os materialmente, historicamente, inclusive ressaltando que "as relações sociais são condicionadas pelas relações de produção"<sup>350</sup>. Como Pierre Bourdieu demonstra em *As regras da arte* é essencial perceber como se constitui e quais as leis que regem o campo literário – nunca absolutamente desligado dos demais campos existentes numa sociedade, por mais que um de seus elementos formativos tenha sido o desejo de sê-lo – para analisar as opções estéticas (inclusive os diálogos entretidos com outras literaturas, outros autores) dos artistas ao criar suas obras – às vezes, opções inconscientes, não racionalmente motivadas. Ao refletir sobre como o "industrialismo penetrou na própria literatura"<sup>351</sup>, por exemplo, e ressaltar que tal elemento aparentemente "externo" ao texto literário esteve no cerne da construção do conceito de estética pura, do famoso slogan "arte pela arte", no século XIX, Bourdieu fornece luzes novas ao que podia ser lido como idiossincrasia de um grupo de autores ou apenas um efeito de um abstrato espírito do tempo ou um passo natural da evolução das formas, como se essas fossem formas de vida independentes do universo que as rodeiam. Uma relação intertextual como a visada nesta dissertação pressupõe diversos planos de interação cultural, social, institucional, política, etc., que vão muito além do simples contato entre um criador B com um criador A. No mínimo, pode remeter a todo um longo histórico de trocas – o termo é exagerado, afinal, na maioria das vezes, a via foi unidirecional – intelectuais entre Brasil e França, no qual questões como atraso, dependência, submissão (de um lado) e autoridade, domínio

---

<sup>348</sup> Idem, *ibidem*, p. 173.

<sup>349</sup> "*Conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y el espacio que han definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa*" – Idem, *ibidem*, p. 198.

<sup>350</sup> BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 122.

econômico e cultural, exploração do capital simbólico (do outro lado) entram em jogo, assim como também exercem importante papel as estratégias diversas utilizadas para inverter ou redefinir tais condicionamentos, os modos particulares de assimilação, adaptação ou até inversão e rejeição desses elementos "alienígenas" ao ingressarem no habitat do receptor, algo que, por sua vez, exige voltar a atenção para as particularidades da vida nacional em seus diversos planos (social, ideológico, religioso, político, econômico, cultural) que orientam a leitura, às vezes, enviesada do "outro".

Outro aspecto que exigiria uma abordagem mais abrangente da relação entre leitura e escritura do que a recorrente é acompanhá-la para além da obra produzida, verificá-la no próprio fazer literário, independentemente de traços desse diálogo manterem-se explicitamente incrustados no corpo do texto resultante. Menos do que uma opção secundária de remeter a outros textos como forma de produzir um ornato estético, como prova de erudição ou busca de apoio na *auctoritas* de um objeto artístico consagrado pela tradição<sup>352</sup>, a relação pode ser vista como um fator essencial à comunicação em todas suas etapas, inclusive na comunicação escrita, sempre vista como menos interativa do que a oral. A leitura, longe de ser apenas a ilha de passividade imaginada por alguns, já é uma atividade criativa por si só ao exigir o preenchimento dos "pontos de indeterminação próprios ao estrato dos objetos apresentados"<sup>353</sup> de acordo com as possibilidades particulares do horizonte de expectativa do público leitor de cada época, local e da formação sociocultural de cada indivíduo<sup>354</sup>. Além disso, pode também ser o primeiro momento de atos de produção escrita futuros – nem que tão somente no plano das reflexões prévias a qualquer ato concreto de criação, no despertar de idéias, na abertura de possibilidades, no aguçar de interesses a serem desenvolvidos ou não. Um texto, como comenta Louis Hay, é um "*objet à deux faces: inclus à la fois dans un processus de genèse*

---

<sup>351</sup> BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 70.

<sup>352</sup> Recurso recorrente, mesmo quando a posição do escritor novo é de oposição ao canônico, como evidencia a anteriormente mencionada análise de Harold Bloom sobre tais dinâmicas de contato.

<sup>353</sup> ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989, p. 14. Para Roman Ingarden e Wolfgang Iser, "a obra escrita é um esboço para a leitura" (RICOUER, Paul. Op. cit., p. 118).

<sup>354</sup> O modo de conceber a função da experiência individual depende da orientação de cada pesquisador, seja ela mais historicista, preocupada com a reconstituição do horizonte de expectativas de cada período histórico (Jauss) ou mais voltada para o estudo do efeito estético em geral (Iser).

*dont il est le terme, et dans un processus de lecture dont il est l'origine*"<sup>355</sup>. Relativizando as noções de termo e origem utilizadas pelo crítico genético francês, é necessário ter em mente que há uma circularidade no sistema literário que perpassa todos seus momentos e motiva uma constante troca de papéis entre leitores e escritores. O autor é antes de tudo um leitor, inclusive ao produzir sua própria obra<sup>356</sup>. Sartre discute a capacidade do produtor ter a mesma posição de exterioridade diante do objeto produzido que um terceiro pode ter, contudo, ainda assim, o escritor sempre é seu primeiro leitor. Em sua "autoleitura" (que pode ser concomitante ao ato de escrita, não uma atividade posterior) entra em circuito não apenas a verificação do quanto o objeto em criação está adequado ou não aos seus objetivos, mas também a presença virtual de todos leitores numa idéia geral sobre suas expectativas, as quais não deixam de ter peso no desenvolvimento da escrita ao serem aceitas, adaptadas ou confrontadas, enfim "*l'horizon d'attente' des lecteurs que l'écrivain prend en compte pour écrire*"<sup>357</sup>. Além disso, todo leitor é um potencial criador, no ato de recepção já há o germe do advento da "resposta" – nem sempre direta, muitas vezes que não traz em sua fatura nenhum elemento que remeta à pergunta. A leitura, especialmente a de obras ficcionais ou poéticas, que por sua ambigüidade latente exigem o engajamento da imaginação em doses cavalares para a construção do sentido, não é um simples processo de decodificação, a estrutura de apelo do texto, como a denomina Iser, envolve todo o sujeito, exige sua participação, sua entrega, sua modificação<sup>358</sup>. A obra lida não é um monólito,

---

<sup>355</sup> HAY, Louis. "*Critiques de la critique génétique*". *Genesis* n.º 6, Paris, 1994, p. 18. Nesse trecho o crítico genético francês reflete sobre a sintonia entre as possibilidades sucessivas da escritura e os efeitos diversos da leitura, como fica claro na citação de Paul Valéry que utiliza logo a seguir: "*Cette diversité possible des effets légitimes d'une œuvre est la marque même des œuvres de l'esprit. Elle correspond, d'ailleurs, à la pluralité des voies qui se sont offertes à l'auteur pendant son travail de production*" (VALÉRY, Paul. Apud. HAY, Louis. Op. cit., p. 18).

<sup>356</sup> "*La phase d'écriture est précédée par la relecture du travail précédent*" (LÉBRAVE, Jean-Louis. "*L'écriture interrompue: quelques problèmes théoriques*". In. HAY, Louis (org.). *Le manuscrit inachevé. Écriture, création, communication*. Paris: CNRS Éditions, 1986, p. 135). Adoção do papel de leitor pelo autor que, no caso das reescritas de *O Ventre*, com a distância temporal considerável existente entre elas, passa a ser um traço mais destacado.

<sup>357</sup> JAUSS, Hans Robert. "*Réception et production: le mythe des frères ennemis*". In. HAY, Louis (org.). *La Naissance du texte*. Paris: José Corti, 1989, p. 167.

<sup>358</sup> Para Iser, a grande função da literatura é estimular mutações no leitor durante sua busca por tentar suprir os vazios do texto. O valor da literatura reside mais na experiência proporcionada por esse embate entre as expectativas prévias e as dificuldades apresentadas pela obra, a superação necessária para dar vida e sentido ao texto, do que no objeto artístico em si: "a relação entre texto e leitor só pode ter êxito mediante a mudança do leitor" (ISER, Wolfgang. "A interação do texto com o leitor". In. LIMA, Luiz Costa. *A Literatura e o Leitor. Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 88). Como afirma Merleau-Ponty, filósofo com pensamento inegavelmente próximo ao de Iser, talvez por beberem na fonte comum da

uma verdade perfeita e fechada que se encerra em si, pelo contrário, é algo aberto, cheio de vazios, cheio de sentidos que ultrapassam em muito as próprias intenções enunciativas de seu produtor. Ela espera e pressupõe um diálogo que a leve além, pede para ser retomada, não para repetir-se, mas para criar novas obras, novos enunciados que darão prosseguimento à conversa<sup>359</sup>: "*Toda obra [verdadeira?] abre un horizonte de búsquedas, esto quiere decir que hace posible algo que no lo era antes de ella*"<sup>360</sup>.

Tais aspectos da criação artística em geral somam-se à particularidade da criação através da linguagem escrita, pois a literatura é a arte do devir, só existe em ação (escrever ou ler). Diferentemente de um quadro, a obra literária é um objeto que só existe a partir de uma recepção ativa, de uma construção mental de um Outro. O objeto literário é "dado através da linguagem, nunca é dado na linguagem"<sup>361</sup>. Exige o engajamento do sujeito da leitura, pois esta é uma forma de criação a partir de pautas dadas pelo objeto: "a leitura é uma criação dirigida"<sup>362</sup>. Sartre compreende a obra literária como uma composição em conjunto em que as liberdades do autor e do leitor se completam. O escritor se projeta na obra, procura a si mesmo e encontra a si mesmo no desvendamento do ato criativo; ele, por isso mesmo, está condenado a não enxergar o "produto" em sua objetividade, desligado de si. Para tanto necessita da, como poeticamente denomina, generosa criação propiciada pela liberdade do Outro, do leitor. A obra constitui-se de um pacto de confiança entre leitor e autor, ambos, com o engajamento criativo de suas liberdades, passam a participar de algo que ultrapassa suas subjetividades, passam a integrar a totalidade de uma obra resultante dessa relação. Sartre sintetiza esta fórmula ao comentar que "a alegria estética provém da

---

fenomenologia, "o Ser é o que exige de nós criação para que dele tenhamos experiência" (CHAUI, Marilena. "Merleau-Ponty: a obra fecunda". In. *Cult* n.º 123, São Paulo, abril de 2008, p. 46).

<sup>359</sup> "O advento, porém, é o excesso da obra sobre as intenções significadoras do artista; é aquilo que sem o artista ou sem o pensador não poderia existir, mas é também o que eles deixam como ainda não realizado, algo excessivo contido no interior de suas obras e experimentado como falta pelos que virão depois deles e que retomarão o feito através do não-feito, descobrindo o por-fazer solicitado pela obra. O advento é aquilo que, do interior da obra, clama por uma posteridade, pede para ser acolhido, exige uma retomada porque o que foi deixado como herança torna-se doação, o dom para ir além dela." (CHAUI, Marilena. Op. cit., p. 52-53). Interessante notar que tal lógica pergunta-resposta é utilizada, em outra perspectiva, por Jauss, retomando reflexões de Collingwood: "só se pode entender um texto quando se compreendeu a pergunta para a qual ele constituiu uma resposta" (COLLINGWOOD, R. G. Apud. JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994, p. 37).

<sup>360</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *La prosa del mundo*. Madrid: Taurus, 1971, p. 129.

<sup>361</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?*. São Paulo: Ática, 1989, p. 37. Uma leitura mais detalhada sobre a(s) concepção(ões) do fazer literário em Sartre foi publicada na revista *Manuscrita*, número 13 (Vide bibliografia).

<sup>362</sup> Idem, *ibidem*, p. 38.

consciência que tomo de resgatar e interiorizar isto que é o não-eu por excelência"<sup>363</sup>. Enfim, escrever para Sartre é "desvendar o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor. Recorrer à consciência de outrem para se fazer reconhecer como essencial à totalidade do ser"<sup>364</sup>.

Essa concepção da atividade literária como uma troca, um ato de comunicação, foi para época algo relativamente novo. Apenas no final da década de 1960, os estudos literários, especialmente os desenvolvidos pelo grupo da Escola de Konstanz, pensadores influenciados pela hermenêutica de Hans Georg Gadamer<sup>365</sup> e pelas reflexões sobre a natureza sùnica da obra de arte de Jan Mukarovsky<sup>366</sup>, passam a reintegrar o leitor em suas análises destacando seu papel ativo na produção de sentidos para a obra. Uns dos principais teóricos da Estética da Recepção, Hans Robert Jauss ao comentar a relação entre criação e recepção em "*Réception et production: le mythe des frères ennemis*" retoma o pensamento sartriano sobre a complementaridade entre o aspecto produtivo e receptivo da atividade literária, ao notar a importância do Outro para concretizar a autonomia da obra como objeto: "*Si l'on écrivait uniquement pour soi-même, l'œuvre ne verrai jamais le jour en tant qu'objet*"<sup>367</sup>. Só o receptor pode efetuar a concretização da obra, como aponta em suas reflexões também Wolfgang Iser, retomando conceito de Roman Ingarden. Sartre antecipa questões que correntes dos estudos literários distintas, mas, como Jauss busca demonstrar no ensaio citado, complementares como a crítica genética e a estética da recepção irão desenvolver a partir de outras referências teóricas analisando como esses pólos do sistema literário influenciam-se mutuamente na construção do(s) sentido(s) da obra literária. Além da importância para a doação de sentido para cada objeto estético particular, tal diálogo é propiciador do eterno ciclo de criação de outras obras. Perceber o autor "enquanto leitor"<sup>368</sup>, que a leitura não é o pólo oposto da criação, pelo contrário, é "uma etapa das relações interliterárias genéticas"<sup>369</sup> é uma das saídas para tornar mais dinâmicos e

---

<sup>363</sup> Idem, ibidem, p. 49. Como comentado anteriormente, algumas reflexões de M. Bakhtin também versam sobre a necessidade da alteridade para a consolidação do objeto estético.

<sup>364</sup> Idem, ibidem, p. 49.

<sup>365</sup> De quem Jauss extrai a noção de horizonte, que, por sua vez, já constava na fenomenologia de Husserl, antes de aparecer em Gadamer.

<sup>366</sup> "Mukarovsky concebe o recebedor como uma consciência ativa, com papel determinante, ao facultar a passagem da obra da condição de coisa inerte à objeto significativo" (ZILBERMAN, Regina. Op. cit., p. 22).

<sup>367</sup> JAUSS, Hans Robert. "*Réception et production: le mythe des frères ennemis*", p. 166.

<sup>368</sup> CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1992, p. 71.

<sup>369</sup> Idem, ibidem, p. 71.

pertinentes os estudos comparativistas. Como aponta Yves Chevrel, "*la permutation de rôles de X et de Y est la reconnaissance du fait que le récepteur est pris comme point de départ et non comme plus point d'arrivée: recevoir est une activité.*"<sup>370</sup>

Essa "*symbiose de la réception avec la production*"<sup>371</sup> é ainda pouco explorada nos estudos das práticas de criação literária, no entanto, principalmente os pesquisadores da crítica genética brasileira – menos presos ao fetiche do manuscrito raro (com todas suas implicações institucionais e mercadológicas) e ao afã de cientificidade marcantes no campo intelectual francês onde surgiu tal corrente dos estudos literários dedicada aos bastidores da atividade literária, por assim dizer – já demonstraram sensibilidade para compreender que o ato criador não reside apenas em manuscritos relativos ao trabalho de escrita que resultará numa obra determinada. A mente criativa de um artista não pára quando está longe de sua escrivaninha, do caderno de rascunhos ou de seu notebook. Pelo contrário, talvez o que vemos nos considerados documentos de processo registre apenas uma pequena parcela do enorme esforço intelectual anterior – ou mesmo paralelo, mas não grafado num texto, rascunho ou nota – ao ato de escrita e que faz parte da atividade artística, inclusive aqueles *insights* que não são aproveitados, ao menos diretamente, na denominada obra final. A escrita é a ponta do iceberg, essencial, mas não dá mostras de tudo que ocorreu até chegar a ela. Faz falta abrir o campo de visão para enxergar os múltiplos "espaços escriturais", como os denomina Verónica Galíndez Jorge<sup>372</sup>, que rodeiam o escritor, às vezes aparentemente dissociados de sua produção propriamente dita. Tal tipo de estudo, principalmente nas correntes de orientação mais semiótica, voltadas para a análise da criação nas artes plásticas, já é bastante comum como é visível, por exemplo, na ênfase no papel do ateliê do artista e de sua organização para o entendimento de sua concepção de arte<sup>373</sup>. Muitos elementos que não se limitam à vontade do produtor participam do processo de criação. Uma manchete de jornal do dia, uma foto sobre a estante, uma música que toca no apartamento ao lado todo santo dia podem ter implicações consideráveis, apesar de dificilmente mensuráveis, sobre a escrita de determinado autor, em determinado momento. Cony, por exemplo, explica em grande medida seu retorno à escrita ficcional após anos de

---

<sup>370</sup> CHEVREL, Yves. "*Les études de réception*". In. BRUNEL, Pierre & CHEVREL, Yves. *Précis de littérature comparée*. Paris: PUF, 1989, p. 180.

<sup>371</sup> JAUSS, Hans Robert. Op. cit., p.165.

<sup>372</sup> PINO, Claudia Amigo & ZULAR, Roberto. Op. cit., p. 130.

<sup>373</sup> Vide trabalhos do grupo de pesquisadores da PUC-SP, principalmente os de Cecília Almeida Salles.

afastamento por meio de dois elementos que fogem muito do que se concebe como motivações essenciais da atividade literária numa visão idealista, distantes de qualquer noção de inspiração ou necessidade interior de expressão latente. O escritor carioca costuma enfatizar que o surgimento do computador em sua vida – com todas as facilidades para a produção de textos trazidas pela máquina se comparada com sua antepassada, a máquina de escrever – e a necessidade de pajear a agonia de sua querida cadela Mila em longas noites em vigília tiveram enorme importância para o desprezioso começo da escrita de algo que se tornou posteriormente o romance *Quase Memória*. Perceber que a criação não se dá *ex nihilo*, do nada, não depende apenas do *fiat lux* de um auto-suficiente sujeito isolado, é um dos grandes méritos de tais pesquisas.

Um dos espaços escriturais mais destacados para a atividade literária, mas não só<sup>374</sup>, é a leitura. Para um escritor, ler – além da atividade criativa exigida de qualquer leitor, até do menos crítico, do mais interessado apenas na fruição da obra – é um momento de aprendizado, um exercício indireto de escrita, de identificação de estilos, de modos de construção, momento de conscientização de problemas inerentes ao uso da linguagem, de atualização aos procedimentos em voga<sup>375</sup> e, essencialmente, o momento da percepção da diferença. Apenas no confronto com o Outro a identidade se delinea; a subjetividade é marcadamente intersubjetiva, exige diálogo e tensão com o semelhante-diferente. A leitura de um escritor também costuma ser eminentemente crítica, como se pode observar nas correspondências trocadas entre alguns grandes nomes da literatura nacional e mundial<sup>376</sup>. Um sapateiro, como bem o sabe o pintor de famosa anedota que explica o provérbio "não vá o sapateiro além dos sapatos", ao ver um sapato representado ou um sapato real possui um conhecimento técnico sobre o ofício e sobre o produto dessa atividade muito maior do que o de um simples usuário. Pode, por exemplo, saber que um sapato é bonito, mas não irá durar muito tempo por causa do material utilizado ou do modo como foi feito, algo que o consumidor comum simplesmente desconhece.

---

<sup>374</sup> A leitura é, ainda, apesar da crise sempre denunciada de tal prática no mundo moderno, essencial para todos os tipos de criadores, independente do suporte utilizado. Só pensar na incrível quantidade de filmes que são feitos a partir de leituras de obras ficcionais para dimensionar o quanto tal atividade "passiva" é ponto de partida para a atividade criativa de artistas em todo mundo.

<sup>375</sup> Mesmo quando não adotados ou até repudiados. Um grande escritor sempre se preocupa em conhecer seus confrades ou adversários.

<sup>376</sup> Aspecto evidente nas correspondências de autores como Mário de Andrade ou Gustave Flaubert.



Além de crítica, a leitura de um especialista em escrever pode ser autocrítica e criativa: autocrítica porque diante dos problemas e soluções encontrados na recepção da obra de outro, um escritor pode reavaliar seus procedimentos técnicos, sua visão de mundo, o próprio modo de conceber sua arte e criativa porque o espaço de leitura, franqueado ao imaginário, é terreno fértil para que na já normalmente motivada mente de um escritor brote idéias, temas, personagens, versos, sonoridades, cenas, léxicos, tons, modalidades de voz narrativa, etc. Ressalve-se que tal processo criativo não se reduz a cópia *ipsis litteris* de algum aspecto da obra que está sendo lida. Telê Ancona Lopez, especialista no estudo dos arquivos de Mário de Andrade, ao dedicar-se à sua rica marginália – comentários escritos pelo autor paulistano nas margens dos livros de sua biblioteca – aponta como o criador de *Macunaíma*<sup>377</sup> ao ler *Les Fleurs du Mal*, de Charles Baudelaire (leitura registrada pelo comentário grafado no corpo da obra alheia, nas páginas do livro) empreende um processo de "captação e transmutação"<sup>378</sup> que desemboca em versos de sua *Paulicéia Desvairada*.

Tal mergulho nas leituras – e nos modos como elas se dão – de um escritor em consonância com sua atividade criativa abre maiores perspectivas para se pensar a intertextualidade:

a análise de cunho genético das obras pode ultrapassar a crítica de influências, a constatação das fontes, ao se empenhar na recuperação de sinais da eclosão ou na verificação de amálgamas operadas pelo ato criador, tangíveis na biblioteca, isto é, nas leituras de um escritor, de um filósofo, de um cientista, de um artista plástico ou de um cineasta.<sup>379</sup>

Sem a preocupação "científica" de encontrar registro comprovado por meio de rasuras, marcações, comentários ou pela simples presença do objeto livro na biblioteca pessoal de um escritor<sup>380</sup>, a pesquisa desenvolvida nesta dissertação de mestrado se relaciona com essa preocupação de entender a criação como diálogo, um circuito de pergunta-resposta inesgotável – sem noção de dependência, sem hierarquização,

---

<sup>377</sup> Por sinal, personagem-lenda extraído de uma de suas leituras e, obviamente, enriquecido pela sua imaginação e inserido numa estrutura narrativa ficcional absolutamente distinta dos estudos etnográficos de onde foi retirado.

<sup>378</sup> LOPEZ, Telê Ancona. "A biblioteca de Mário de Andrade: Seara e celeiro da criação". In. ZULAR, Roberto (org.). *Criação em Processo - Ensaios de Crítica Genética*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002, p. 65.

<sup>379</sup> Idem, *ibidem*, p. 46.

<sup>380</sup> Alguns dos livros mais marcantes lidos por um escritor, às vezes, nem eram seus, principalmente aqueles lidos durante a infância e/ou adolescência.

resguardando a liberdade de cada qual aderir, negar, subverter, alterar, modificar o Outro em si, tudo isso sem necessariamente ter que citá-lo. Como sugere Pierre-Marc de Biasi: "*Je pense par exemple à l'immense domaine de l'intertextualité dont la plus grand part agit dans le texte en restant irrepérable*"<sup>381</sup>. De certo modo, o estudo das reescritas de *O Ventre*, tentando ver na transição entre as versões, mais do que no texto específico de uma delas, como feito no começo desta parte da dissertação, a presença do intertexto existencial, segue orientação semelhante. Ainda há que se fazer a história das grandes tertúlias travadas entre literatos ocultas pelo silêncio dos textos publicados, das leituras essenciais, daquelas que podem até não ter deixado marcas visíveis nas obras do escritor-leitor, mas consolidaram – nem que seja por repulsa, oposição – seu modo de encarar a prática literária ou mesmo foram fundamentais para a construção de sua concepção de mundo<sup>382</sup>.

---

<sup>381</sup> BIASI, Pierre-Marc. "*Qu'est-ce qu'un brouillon?*" In. CONTAT, Michel & FERRER, Daniel (orgs.). Op. cit., s. p.

<sup>382</sup> Roberto Zular, por exemplo, costuma destacar como a leitura das obras de Paul Valéry (poéticas, ficcionais, críticas, etc.) foram essenciais para o desenvolvimento do pensamento artístico de muitos poetas do modernismo brasileiro, apesar de nem todos deixarem mostras dessa leitura em suas produções textuais.

## Considerações Finais: reflexões sobre a concepção do fazer literário em Sartre e Cony

“*Tout ouvrage littéraire est un appel.*”

Jean-Paul Sartre

“A arte é uma generosidade inútil.”

Jean-Paul Sartre

“*Mais il faut choisir: vivre ou raconter*”

Jean-Paul Sartre

Este capítulo não busca concluir aspectos abordados nos dois capítulos anteriores, nem aprofundar o estudo genético do romance *O Ventre* e a relação da obra e de seu processo de escrita e reescrita com a recepção do existencialismo sartriano. Busca-se aqui delinear a(s) concepção(ões) de literatura presente(s) ao longo da vida literária de Cony que sustentaram sua produção ficcional. Para tanto será necessário observar os desdobramentos da ficção de Cony após sua estréia com *O Ventre* e como o diálogo com a obra sartriana, marcante nos primeiros anos da sua carreira, permanece, modifica-se ou é negado nos últimos dois romances da primeira fase da trajetória do autor: *Pessach: a travessia* (1967) e *Pilatos* (1974). Devido à profunda ligação dessas obras com a conturbada conjuntura sociopolítica do período em que foram concebidas e publicadas e por razões pessoais declaradas pelo escritor, esses dois romances distinguem-se consideravelmente, pela temática e, *Pilatos*, também pela modalidade narrativa, de suas obras anteriores, remetendo a novas questões sobre sua produção, sua relação com o existencialismo e evidenciando novos modos do autor carioca conceber seu fazer literário. Para compreender tais variações no pensamento conyano em sua dinâmica particular e em sua possível relação – de oposição ou aproximação – com o núcleo de questões existenciais encontrado no nascedouro de sua atividade como escritor, observando a igualmente tensa relação com o âmbito da cultura, especialmente via literatura, exposta por Jean-Paul Sartre em distintos momentos de suas reflexões literárias, políticas, críticas e filosóficas, se pretende aqui esboçar um paralelo entre os posicionamentos de ambos autores, ressaltando a importância

do elemento contextual<sup>383</sup> na concepção de tais posturas, as ambigüidades e as contradições que surgem ao confrontá-las.

Tal aproximação não tem como objetivo estabelecer um vínculo do tipo causa-efeito, incorrer na ilusão de que as opções estéticas-ideológicas de um autor são responsáveis pelas escolhas de outro, muito menos colocar produções e reflexões nitidamente distintas num mesmo plano. Sabe-se que cada escritor abordado responde a um universo de questões específico<sup>384</sup>, está inserido numa episteme particular, num campo enunciativo que – sem determinar – tendencia os caminhos a serem traçados. Há uma considerável distância entre as condições de produção encontradas por cada autor, assim como cada qual estabelece comunicação com horizontes de expectativa radicalmente distintos. Sem aprofundar tal discussão se pode, por exemplo, ressaltar a imensa diferença entre os estágios de consolidação e as particularidades formativas dos sistemas literários existentes na França e no Brasil. Enquanto o primeiro é uma instituição nacional extremamente valorizada, vinculada a todo um processo de afirmação dos valores burgueses e marcada por um longo processo de busca por uma radical autonomia, tal como demonstrado por Pierre Bourdieu em *As Regras da Arte*, o outro sistema, o brasileiro, apesar de já formado desde o final do século XIX – como demonstra Antonio Candido ao analisar o fenômeno Machado de Assis em *Formação da Literatura Brasileira* –, devido às condições precárias de educação da população brasileira e a todo um histórico distinto de relação da mesma com a cultura escrita, ocupa uma posição infinitamente inferior na vida social brasileira e foi pautado pelo esforço por responder a questões distintas do universo francês como, por exemplo, a busca por encontrar ou, melhor dizendo, criar uma especificidade que unificasse culturalmente uma nação recentemente independente do jugo colonial.

Mas, mesmo que fosse desconsiderada tal diferença entre os contextos em que estão inseridos os autores aqui abordados, não é menos destacada a distinta dimensão de suas obras. Jean-Paul Sartre foi uma figura referencial na história do século XX; suas obras,

---

<sup>383</sup> Por contexto entenda-se tanto a situação histórica, o universo social e literário em que foram concebidas, como o gênero discursivo utilizado.

<sup>384</sup> Apesar de pontos em comum, afinal, há questões como o engajamento político que marcaram o horizonte de pensamento do intelectual e do artista no século XX (essencialmente da década de 1930 até meados da década de 1970, dependendo das condições históricas de cada região) em grande parte do globo, respeitando a configuração distinta que adquire diante das particularidades sociopolíticas de cada local.

declarações e até a união matrimonial liberal, *sui-generis* para a época, com Simone de Beauvoir são elementos incontornáveis para quem busca compreender um pouco desse agitado período nos mais diversos níveis: política, arte, filosofia, etc. Restringindo o foco apenas a seus escritos, a pluralidade de gêneros adotados pelo autor francês (ficção, teatro, biografia, diário e autobiografia, textos filosóficos, inserções jornalísticas em questões polêmicas, textos planfletários, crítica literária, etc.) já é um elemento diferencial suficientemente relevante se comparado com o espectro abarcado pela produção de Cony, escritor dedicado ao romance e à crônica, gênero que, por sinal, raramente considera parte de sua atividade literária, tendo-a mais como extensão de sua atuação profissional na imprensa escrita como jornalista. No entanto, mais importante ressaltar a diferença de propostas que orientam suas produções, mesmo se apenas forem postas lado a lado as produções romanescas de ambos. Escritor de inequívoca importância para a literatura brasileira contemporânea e personalidade intelectual de enorme relevância na vida cultural e política nacional, especialmente durante a década de 1960 até meados da década de 1970, Cony é um escritor profissional de ficção, ao contrário de Sartre, sua produção é essencialmente voltada para a função primeira de um rapsodo: contar histórias. Toda a esfera de reflexões filosóficas, políticas, sociais possíveis de serem extraídas de suas obras são intimamente vinculadas ao tecido narrativo e subordinadas ao mesmo. Por sua vez, Sartre almeja ser, inclusive em suas obras literárias, um intelectual total, sendo inviável dissociar seus múltiplos objetivos e a inquietude de seu pensamento reflexivo do *métier* literário empreendido na escrita de seus textos intencionalmente elaborados para obter efeito estético. Essas diferenças, ao contrário de inviabilizarem ou tornarem despropositado o paralelo expositivo que será desenvolvido neste capítulo, são importantes para compreender as posturas adotadas por cada um dos escritores diante do fazer literário, para verificar por que em alguns momentos elas se aproximam ou, em outros, se afastam. Por fim, delinear tal comparação é especialmente relevante por causa da intensa e explícita vinculação da produção ficcional do autor brasileiro com a ficção sartriana, relação mantida em suas produções posteriores – até porque Sartre continuou sendo uma referência inevitável durante toda década de 60 e 70, período da primeira fase da carreira de Cony –, no entanto, ganhando um contorno mais distanciado e crítico.

Pode-se começar a exposição abordando as reflexões sobre literatura presentes na multifacetada e prolífica carreira de Sartre. Basicamente, é possível destacar, ao menos, três visões distintas – apesar de correlacionáveis – sobre a literatura presentes na obra do filósofo francês, a saber, a literatura como salvação pessoal, a literatura como instrumento de luta e a literatura como má-fé, escapismo inútil. Por não ser o foco central desta dissertação e por ausência de espaço, não será possível um aprofundamento no estudo dessas posturas que dê conta, por exemplo, do substrato ontológico de algumas delas ou da fundamental e tensa relação do filósofo francês com a militância política presente em outras, contudo, é importante ressaltar a coerência entre sua produção filosófica e suas manifestações sobre os temas da coletividade de seu tempo e suas reflexões sobre literatura. Pode parecer contraditório falar em coerência se, como se pode observar, estamos tratando de posturas aparentemente opostas sobre a importância e a função da literatura, no entanto, as mudanças são perfeitamente coerentes com aspectos do pensamento sartriano em cada uma de suas fases, um pensamento dinâmico, em constante reformulação, crítico ao extremo de ser autocrítico e rever-se sem pejo de negar-se e mudar, intimamente relacionado com seu tempo confuso e apaixonado, ao qual busca dar respostas. Característica das filosofias da existência herdada da fenomenologia, método filosófico arredo à abstração, que – sem ser materialista – defende o retorno às coisas, essa preocupação com o concreto da realidade humana do ser em seu tempo, do ser em situação, está no centro do projeto filosófico de Sartre. Tal diálogo intenso com sua situação o levou mesmo a extrapolar os limites da filosofia, a deixar incompletas obras por causa de mudanças de rumo de seu pensamento (caso da ontologia existencial e da tetralogia *Les chemins de la liberté*) e a desorientar os estudos críticos sobre sua produção, sempre preocupados em encontrar o fio de Ariadne no labirinto de páginas e idéias que o autor deixou para a posteridade.

A primeira concepção significativa sobre a literatura e sua função presente na obra de Sartre pode ser sintetizada pelo modo de Roquentin encarar a arte em *La nausée*. Obra de 1938, fincada com ambos os pés nas reflexões ontológicas da fase mais estritamente existencialista de Sartre, fase representada pelo conjunto de textos teóricos de *A Transcendência do Ego* até *O Ser e o Nada*, *La nausée* é, essencialmente, a irrupção da consciência da contingência da vida humana na existência singular de um indivíduo "sans

*importance collective*"<sup>385</sup>. A revelação da falta de sentido transcendente, de necessidade, enfim, a visão da gratuidade de estar no mundo ao surgir para Roquentin – sujeito jogado numa pequena cidade, Bouville, para escrever uma biografia de um marquês sem saber bem o porquê – leva a personagem a procurar alternativas para fugir da angustiante liberdade dada pela ausência de qualquer condicionante pautando sua existência. Dentro dessa busca insere-se a literatura. Resumidamente, as reflexões sobre literatura no romance iniciam-se pela confrontação entre narrativa e vida, passam pela perspectiva de eternidade entrevista por Roquentin durante a audição de uma gravação de jazz e desembocam em sua decisão final de escrever um romance.

Primeiramente, Roquentin simula vivenciar sua própria existência como aventura, como algo necessário em que há ligação causal entre os acontecimentos, de modo a dar sentido ao presente. No entanto, essa compreensão da temporalidade de forma a retirar a existência da absoluta liberdade sem significado do instante atual dando-lhe feição de destino, fatalidade, só pode ser vivida retrospectivamente. Simone de Beauvoir comenta tal aspecto da obra sartriana da seguinte forma:

Pensava ele que toda narrativa introduz uma ordem falaciosa na realidade; ainda que se empenhe na incoerência, se o contador se esforça por reaprender a experiência crua, em sua dispersão e contingência, só produz uma imitação em que a necessidade se inscreve. (...) Criar, pensava ele, era conferir ao mundo uma necessidade.<sup>386</sup>

Como afirma em *La nausée*, “*les événements se produisent dans un sens et nous les racontons en sens inverse*”<sup>387</sup>. Para Sartre, o passado, longe de ser uma acumulação natural de presentes, é o esforço do indivíduo para criar uma narrativa que o liberte da contingência dando-lhe um caráter de necessidade inexistente em sua essência. Tal esforço é – na vida real – fadado ao fracasso, pois nunca a existência dá ao ser a visão de sua totalidade, o ponto de vista de Deus ou de um autor onisciente necessário para nos enxergarmos como um destino, uma finalidade.

---

<sup>385</sup> Menção à epígrafe do romance extraída da obra *L'Église* de Louis-Ferdinand Céline.

<sup>386</sup> BEAUVOIR, Simone de. Apud. MOUTINHO, Luiz Damon Santos. *Sartre: psicologia e fenomenologia*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 43-44.

<sup>387</sup> SARTRE, Jean-Paul. *La nausée*. Paris: Gallimard, 1938, p. 65.

Após o fracasso dessa tentativa de viver a realidade como se fosse personagem de uma aventura, Roquentin tem um momento de revelação da arte como meio de superar a ausência de sentido da existência, sua capacidade de lançar sobre o ser um manto de necessidade e eternidade, ao escutar repetidas vezes uma canção de jazz (“*Some of these days/You’ll miss me honey*”). Reflete sobre como aquela gravação “salva” (“*ils se sont lavés du péché d’exister*”<sup>388</sup>) a existência da cantora negra e do compositor judeu. Livrando-os da incoerência, da confusão, da falta de sentido de suas vidas, a canção os torna algo como “heróis de romance”, os justifica, sua beleza dá ordem e finalidade a algo caótico e fortuito, dar-lhes razão de ser, um sentido. Essa busca por participar dessa sensação de eternidade, de escapar da nauseante inconsistência do existir, é que leva Roquentin a, ainda no café em que ouve a canção de jazz antes de abandonar Bouville, inclinar-se por, ao invés de continuar o projeto frustrado de biografar uma existência alheia, escrever um romance.

*Je m’en vais, je me sens vague. Je n’ose pas prendre de décision. Si j’étais sûr d’avoir du talent... Mais jamais – jamais je n’ai rien écrit de ce genre; des articles historiques, oui, – et encore. Un livre. Un roman. Et il y aurait des gens qui liraient ce roman et qui diraient: “C’est Antoine Roquentin qui l’a écrit, c’était un type roux qui traînait dans les cafés”, et ils penseraient à ma vie comme je pense à celle de cette Nègresse: comme à quelque chose de précieux et d’à moitié légendaire. Un livre. Naturellement, ça ne serait d’abord qu’un travail ennuyeux et fatigant, ça ne m’empêcherait pas d’exister ni de sentir que j’existe. Mais il viendrait bien un moment où le livre serait écrit, serait derrière moi et je pense qu’un peu de sa clarté tomberait sur mon passé. Alors peut-être que je pourrais, à travers lui, me rappeler ma vie sans répugnance. Peut-être qu’un jour, en pensant précisément à cette heure-ci, à cette heure morne où j’attends, le dos rond, qu’il soit temps de monter dans le train, peut-être que je sentirais mon cœur battre plus vite et que je me dirais: “C’est ce jour-là, à cette heure-là que tout a commencé.” Et j’arriverais – au passé, rien qu’au passé – à m’accepter.*<sup>389</sup>

Não ousarei nesta dissertação enveredar por um espinhoso debate sobre a possibilidade ou não de descolar a postura de Antoine Roquentin, essa abordagem salvacionista da obra de arte, do pensamento de Sartre sobre o mesmo assunto nos primeiros anos de sua trajetória. Se, por um lado, há estudiosos da produção sartriana que ressaltam o caráter crítico de Sartre ao narrar a suposta decisão final de Roquentin, enxergando nela uma denúncia da inautenticidade de tal busca por escapar da essência da

---

<sup>388</sup> Idem, ibidem, p. 249.

<sup>389</sup> Idem, ibidem, p. 250.



existência – sua contingência, seu nada fundamental, base da liberdade – por meio de um artifício<sup>390</sup>, por outro lado, na própria autobiografia do autor, *Les mots*, como se observará adiante, Sartre, de certa forma, se recrimina por compartilhar de semelhante visão da literatura em seus anos de formação. Inclusive, na obra citada, chega a afirmar, à la Flaubert, que ele era Roquentin ao escrever *La nausée*<sup>391</sup>.

A segunda importante reflexão de Sartre sobre a função da literatura é a mais difundida até os dias atuais, por vezes tida como a palavra final e única do autor sobre o assunto. Sua síntese é o polêmico texto *Qu'est-ce que la littérature?*, originalmente publicado em 1947 em *Situations II*. Apesar de alguns aspectos importantes de sua ontologia fenomenológica permanecerem como substrato para análise da relação escritor-obra-leitor<sup>392</sup>, essa obra e demais textos críticos do período posterior à 2ª Guerra Mundial são marcados pela sua experiência nos grupos de resistência à invasão alemã e, principalmente, pela sua aproximação ao marxismo, considerada por alguns estudiosos a primeira grande mudança de rota de seu pensamento. Muitos críticos destacam a coerência de tal adesão com aspectos da ontologia fenomenológica desenvolvida anteriormente, como, por exemplo, o conceito de situação, no entanto, há um inegável salto da constatação da liberdade essencial, compulsória e individual fornecida pela condição geral, metafísica, de derrelição do homem no mundo para a defesa de uma luta coletiva por "aumentar"<sup>393</sup> o alcance da liberdade de todos, rompendo os grilhões concretos que o sistema capitalista, junto com as instituições políticas e morais que o apóiam, utiliza para cerceá-la. Essa relação, apesar de sempre conflituosa e tensa (Sartre jamais abdicou de pensar pela própria cabeça e isso transforma problemática qualquer adesão a uma ideologia seja política, cultural ou religiosa), influenciou toda sua atuação filosófica, literária e política até os

---

<sup>390</sup> Franklin Leopoldo e Silva defende, por exemplo, que a produção literária de Sartre reflete ao inverso sua filosofia, sendo quase um exemplo do que "NÃO fazer".

<sup>391</sup> "Escolhi a profissão de escritor contra a morte e porque não tinha a fé." – SARTRE, Jean-Paul. Apud. LÉVY, Bernard-Henri. Op. cit., p. 78.

<sup>392</sup> Aspectos de *L'imagination* (1936) e de *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940) são essenciais para compreender os pressupostos da concepção de literatura de Sartre. Por exemplo, o movimento da contingência à essência, almejado pelo escritor, permanece no texto de 1947, mas se faz apenas uma etapa, pois essa busca subjetiva ao entrar em contato com o receptor leva à queda no real, na historicidade.

<sup>393</sup> Como aumentar ou conquistar ("Nossa liberdade hoje não é nada mais que a livre escolha de lutar para nos tornarmos livres." SARTRE, Jean Paul. Apud. BORNHEIM, Gerd. Op. cit., p. 229) algo que é fundamento de nossa condição? A ambigüidade dessa problemática "conversão à história", dessa mistura da metafísica com dialética, é analisada pormenorizadamente por Gerd Bornheim em *Sartre: metafísica e existencialismo*.

acontecimentos de 1968<sup>394</sup>, segundo Deise Quintiliano<sup>395</sup>, momento marco de sua segunda virada política, por alguns, como Bernard-Henri Lévy, denominada maoísta, que já vinha se delineando anos antes.

Em *Qu'est-ce que la littérature?* predomina a visão da literatura como arma, a identificação "*plume-épée*" que será um dos cavalos de batalha do Sartre militante até o momento de "desilusão" revisionista citado anteriormente. O cerne de tal concepção é a defesa do engajamento (*engagement*) da prosa literária, aspecto polêmico e, não raro, mal compreendido da produção intelectual sartriana. O engajamento não é, obviamente, uma invenção sartriana. Da boa vontade revolucionária (que descambou no subsequente Terror) dos filósofos iluministas, encarnada pela figura de Voltaire, passando pela retórica eloqüente de românticos como Victor Hugo, pela formulação do papel do intelectual politicamente militante empreendida por Émile Zola no caso Dreyfus, pelo flertes tensos de André Gide e dos surrealistas com a idéia, aos romances explicitamente engajados na causa comunista de André Malraux, tal busca por estreitar os laços entre a literatura e a sociedade já tinha um histórico rico no contexto francês<sup>396</sup>. O *engagement* sartriano parte de uma primeira distinção entre arte e linguagem. Para Sartre, a arte lida com matérias, com a coisa em si, com sentidos, enquanto a linguagem é o império dos significados<sup>397</sup>. Como aponta

---

<sup>394</sup> Essencialmente, a revolta estudantil de maio em Paris e a condenação das atitudes da União Soviética por ocasião da repressão à Primavera de Praga. Sartre chega a afirmar que o PC francês era o maior partido conservador da França e que os comunistas tinham medo da revolução.

<sup>395</sup> QUINTILIANO, Deise. *Sartre: phília e autobiografia*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

<sup>396</sup> Sem contar todo um longo debate sobre o conceito de arte participativa desenvolvido fora da França ao qual, provavelmente, Sartre teve acesso, por exemplo, os debates acirrados – dentro das fileiras dos artistas e críticos de arte nos países sob regime socialista (Bertold Brecht, Georg Lukács, entre outros) – sobre os modos como tal engajamento deveria ser desenvolvido: uma arte revolucionária com forma revolucionária (para mencionar Maiakóvski, um dos arautos de tal postura), arte de vanguarda ou uma arte tradicional, esteticamente pobre, de fácil compreensão para, teoricamente, alcançar o público proletário visado.

<sup>397</sup> "*Il me paraît qu'un objet est signifiant lorsqu'on vise à travers lui un autre objet. En ces cas l'esprit ne prête pas attention au signe lui-même: il le dépasse vers la chose signifiée; il arrive même fréquemment que celle-ci nous demeure présent quand nous avons, depuis longtemps, perdu la mémoire des mots qui nous l'ont fait concevoir. Les sens, par contre, ne se distinguent pas de l'objet même et il est d'autant plus manifeste que nous donnons plus d'attention à la chose qu'il habite. Je disai qu'un objet a un sens quand il est l'incarnation d'une réalité qui le dépasse mais qu'on ne peut saisir en dehors de lui et que son infinité ne permet d'exprimer adéquatement par aucun système de signes; il s'agit toujours d'une totalité: totalité d'une personne, d'un milieu, d'une époque, de la condition humaine*" (SARTRE, Jean-Paul. "L'artiste et sa conscience". *Situations IV*. Paris: Gallimard, 1964, p. 30.). Essa distinção Sentido – Significado é outro aspecto relacionado à ontologia fenomenológica sartriana como um todo. Para o autor, a existência humana, durante seu transcórre, não tem sentido, mas os projetos individuais são tentativas de fornecer significação às coisas e a si mesmo. Por outro lado, as coisas (por exemplo, uma pedra) não têm significado, mas possuem sentido. A significação é tipicamente uma característica da intencionalidade da consciência humana; o sentido é reservado ao Em-si,

no ensaio *L'artiste et sa conscience (Situations IV)*, em momento algum exigiu um engajamento da música, por exemplo, pois esta não lida com signos e sim com sentidos indissociáveis de sua matéria constituinte. A própria poesia não entra, para Sartre, no rol das manifestações passíveis de engajamento porque ela considera as palavras como coisas e não como signos, mais do que considerar, ela busca tornar indissociável a simbiose da matéria sonora-visual da linguagem com o que é "expresso", a matéria é impossível de ser descartada, nela o ato é o próprio fim. A poesia é um objeto válido por si mesmo, está no plano do Em-si, a prosa é um Para-si<sup>398</sup>, busca completude além de si, exige, enfim, comunicação, é um apelo: "*toute ouvrage littéraire est un appel*"<sup>399</sup>.

Thana Mara de Souza em sua dissertação *A literatura para Sartre: a compreensão da realidade humana* enfatiza como a prosa, entendida como uma linguagem utilitária<sup>400</sup> que mantém a sua esfera comunicativa (distinta do encantamento da poesia, criador de um universo próprio) e cria laços, por meio do pacto de generosidade entre o autor e o leitor<sup>401</sup>, é essencial para o desvendamento da condição humana em sua historicidade. Para o filósofo francês, falar é agir e, como toda ação, deve ter um sentido. Mais do que uma limitação da arte aos interesses políticos imediatos (o que não significa que eles não existam ou que devam ser desconsiderados), o engajamento de Sartre revela-se pela colaboração entre as liberdades do autor e do leitor para a construção comum de uma obra, um objeto exterior a ambos, que traga à tona aspectos da realidade humana. O imperativo ético surge naturalmente nesse convívio de liberdades. Essa criação conjunta e livre de um universo, partindo da situação distinta de cada um dos envolvidos, ao contrário de aliená-los num reino de faz de conta, devolve para eles um mundo em comum, pelo qual passam a ser

---

às coisas desprovidas de consciência, esse vazio que o homem tenta, em vão, preencher para alcançar a totalidade.

<sup>398</sup> "*La prose est d'abord une attitude d'esprit: il y a prose quand, pour parler comme Valéry, le mot passe à travers notre regard comme le verre au travers du soleil.*" – SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948, p. 26.

<sup>399</sup> Idem, *ibidem*, p. 53.

<sup>400</sup> Essa concepção instrumental de linguagem é abordada e criticada em detalhes por Gerd Bornheim. Segundo o crítico, Sartre considera a língua apenas um objeto, algo exterior ao homem, um instrumento ao seu serviço, não levando em conta a linguagem como componente estruturante do ser, aspecto melhor trabalhado, por exemplo, pela obra de Merleau-Ponty, vide *A prosa do mundo*.

<sup>401</sup> Por sinal, em "*Explication de 'L'Étranger'*" Sartre aborda como mesmo tal pacto pode ser estéril: "*Le créateur absurde, en effet, a perdu jusqu'à l'illusion que son œuvre est nécessaire. (...) L'Étranger est un feuillet de sa vie. Et comme la vie la plus absurde doit être la vie la plus stérile, son roman veut être d'une stérilité magnifique. L'art est une générosité inutile. (...) comme une communion brusque de deux hommes,*

responsáveis. Em Sartre, a defesa radical da liberdade sempre tem como contraponto um contrapeso de responsabilidade em idêntica proporção. O engajamento, enfim, é a capacidade da palavra literária desalienar escritor e leitor, torná-los conscientes e responsáveis pelo mundo em que vivem.

O escritor, por ter o papel aparentemente mais ativo na relação<sup>402</sup>, de certa forma sub-reptícia, figura como o herói da história, o cavaleiro que segura a pluma-espada e desmascara os gigantes, expõe aos olhos do mundo que os mesmos são apenas moinhos de vento. Tal imagem quixotesca não surge aqui em vão, pelo contrário, traz íntima ligação com as diatribes e ironias do maduro Sartre, do alto de quase seis décadas de vida, contra as ilusões do menino Poulou (apelido de Sartre na infância) imerso em livros e mesmo as do Sartre autor de *La nausée* e de *Qu'est-ce que la littérature?*.

Tal postura cética encontra-se em *Les mots*, obra de 1964. Ela representa o que pode ser denominado de terceiro momento da relação tensa de Sartre com o universo literário. Momento negativo marcado pela rejeição, pela revisão de sua própria trajetória e de suas posturas anteriores. Posição que já se delineava em seus comentários sobre outros escritores, em sua desconfiança – de herança surrealista, se diga de passagem<sup>403</sup> – diante do estilo, em sua oposição, já expressa por ocasião da defesa do engajamento, à idéia tão característica do universo literário francês da arte pela arte. No entanto, que surge, no mínimo, de maneira contraditória, pois *Les mots* é uma de suas obras mais bem escritas, de melhor realização do ponto de vista estético, na qual Sartre revitaliza um gênero gasto – as memórias de infância – ao adotar um tom impiedoso, diametralmente oposto a qualquer idealização do universo infantil, e ao desenvolver uma estrutura de tese por detrás do que seriam simples recordações de seus primeiros anos de vida. Basicamente, a tese é demonstrar como se constrói a "*Comédie de la culture*"<sup>404</sup> na sociedade burguesa

---

*l'auteur et le lecteur, dans l'absurde, par-delà les raisons*" SARTRE, Jean-Paul. "*Explication de 'L'Étranger'*". In. *Situations I*. Paris: Gallimard, 1947, p. 98.

<sup>402</sup> Por mais livre que seja a leitura, ela sempre tem um papel posterior, é uma liberdade que se desenvolve a partir de elementos previamente dispostos pela subjetividade do autor. A leitura é um ato essencial para tornar objetiva essa subjetividade, transformá-la em obra, mas posterior.

<sup>403</sup> "Há que ter cuidado com a literatura. É preciso escrever ao correr da pena; sem escolher as palavras". – SARTRE, Jean-Paul. Apud. MOUTINHO, Luiz Damon Santos. Op. cit., p. 90. Sartre sempre tentou resistir ao canto da sereia dos que concebem a arte como atividade oposta ao mundo, a famosa postura de Axel ("Viver? Nossos criados farão isso por nós..."), algo esperado de um filósofo que se encantou pela fenomenologia ao ouvir que se podia falar de um coquetel num bar e isto ser filosofia, tanto como as especulações mais etéreas e sistemáticas.

<sup>404</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Les mots*. Paris: Gallimard, 1964, p. 63.

efetuando a psicanálise existencial de um caso típico de vítima da formação no seio desse grupo, no caso, o próprio autor. Ao transportar para o relato autobiográfico a mistura corrosiva de existencialismo, marxismo e psicanálise responsável por desnudar grandes autores franceses como Baudelaire, Mallarmé, Flaubert e Genet, Sartre radicaliza sua denúncia do idealismo vigente no sistema literário burguês e, simultaneamente, expõe o fato de sua crítica ao mesmo – visível já nos seus primeiros escritos – também se ressentir de traços classistas e ideológicos provenientes de sua origem burguesa.

Impossível dar aqui uma idéia clara do que exatamente Sartre considera a comédia da cultura vivida pela burguesia, nem de como o menino Sartre se enreda nela no mar de solidão e livros em que vivia, mais do que vivia, fantasiava vidas em busca de se destacar, de ser amado, de se salvar e salvar o mundo<sup>405</sup>. Se, como visto anteriormente, em *La nausée* a questão da busca pela salvação pessoal por meio da literatura não fica claramente posta se é uma opção existencial válida ou um ato de inautenticidade, de má-fé, em *Les mots*, a crítica ao idealismo da visão burguesa da grande arte literária e de suas instâncias (glória, genialidade, heroísmo, universalismo, eternidade, etc.) é evidente. No entanto, não falta munção ao revólver teórico do autor para atingir a sua própria mistificação<sup>406</sup> do "escritor-cavaleiro", "escritor-mártir" – nova face da impostura, segundo Sartre – do engajamento explícito que marcou suas palestras como filósofo andante mundo afora, inclusive seus pronunciamentos durante sua passagem pelo Brasil em 1960. Como declara em *Les mots*: "*Militant, je voulais me sauver par les œuvres; mystique, je tentai de dévoiler le silence de l'être par un bruissement contrarié de mots et, surtout, je confondis les choses avec leurs noms: c'est croire*"<sup>407</sup>. Sua postura extremamente crítica aos dogmas da sociedade e aos poderes constituídos, seu ceticismo programático, não escapa dessa revisão radical: "*Dogmatique je doutais de tout sauf d'être l' élu du doute; je rétablissais d'une main ce que je détruisais de l'autre et je tenais l'inquiétude pour la garantie de ma sécurité; j'étais heureux*".<sup>408</sup>

---

<sup>405</sup> Como diz em *Situations IX*, "a vida literária foi calcada, na minha imaginação, na vida religiosa e eu só sonhava com a salvação" (SARTRE, Jean-Paul. *Situations IX*. Paris: Gallimard, 1972, s. p.).

<sup>406</sup> Não só de Sartre, por sinal. Tal concepção do escritor, presente por meio da projeção do cristianismo sobre o plano da cultura, existe, pelo menos, desde as concepções de origem romântica do escritor como maldito e/ou gênio da raça.

<sup>407</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Les mots*. Paris: Gallimard, 1964, p. 210.

<sup>408</sup> Idem, *ibidem*, p. 210-211.

Em *Les mots*, Sartre declara a impotência da literatura – ao menos da literatura dentro do sistema burguês, no qual ela se tornou um fetiche a mais dentro do jogo de alienação e reprodução de hierarquias sociais por meio da cultura – e o abandono da mesma, já renunciado pela inconclusão do ciclo romanesco *Les chemins de la liberté*<sup>409</sup>. Essa visão iconoclasta do objeto literário dentro de um sistema que se reproduz mesmo por meio de obras que pretendem questioná-lo, se, por um lado, revela a descrença de Sartre sobre a possibilidade do sujeito burguês ser capaz de ultrapassar sua dimensão ideológica de origem ou da literatura desvincular-se de tal público e desenvolver uma relação com a classe proletária, então ainda vista como a portadora da chama da revolução<sup>410</sup>, por outro lado, precisa ser matizada pelo próprio primor estético da obra em que tal postura se expressa. Philippe Lejeune, crítico genético especialista em autobiografia e em Sartre, além de – baseado no estudo do processo de composição da obra – demonstrar o quanto há de ficção na construção da infância de Poulou exposta pelo relato de *Les mots*, também questiona a verdade da "cura" de Sartre, seu desinvestimento. O crítico francês levanta a hipótese em *Le point final de l'autobiographie: l'épilogue des Mots*<sup>411</sup> de que a postura crítica a si mesmo demonstrada por Sartre pode ter sido apenas uma faceta nova de sua própria auto-suficiência, ou seja, a admissão de um erro, de uma fraqueza – por sinal, não enxergada por ninguém antes dele a denunciar – o tornaria superior, um ser mais heróico ainda do que os imaginados pelo menino ou pelo jovem Sartre. A queda vista como apoteose, o sofrimento voluntário como prova de fogo para transcender-se, uma especificidade da cultura cristã gerada pelo principal mito do ocidente, a Paixão de Cristo<sup>412</sup>, tão criticada por um dos pensadores inspiradores do existencialismo, Friedrich

---

<sup>409</sup> Em entrevista presente em *Situations X* define *Les mots*: "Um adeus à literatura: um objeto que se contesta a si mesmo" (SARTRE, Jean-Paul. *Situations X*. Paris: Gallimard, 1976, s. p.).

<sup>410</sup> Em meados do século XX, o artista crítico se deparou com a situação incômoda de falar para quem não quer ouvi-lo ou para quem apenas usufrui de seu discurso como divertimento passageiro, sem transportá-lo para uma mudança no modo de ver e, principalmente, agir no mundo ou não falar para ninguém.

<sup>411</sup> LEUJENE, Philippe. "*Le point final de l'autobiographie: l'épilogue des Mots*". In.: *Genèses des Fins. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*. DUCHET, Claude & TOURNIER, Isabelle. Paris: PUV, 1996.

<sup>412</sup> Apesar de seu ateísmo explícito, do qual chega a se orgulhar em *L'existentialisme est un humanisme* ao afirmar que o seu existencialismo (outros filósofos existenciais não compartilham de tal fé na descrença) é o único movimento filosófico essencialmente ateu, há, assim como em sua concepção (auto)criticada de literatura, elementos de sua criação numa sociedade tradicional, burguesa e eminentemente cristã semeados ao longo de suas teses filosóficas. A descrição da paixão inútil que é a vida humana ("Tudo se passa como se houvesse uma Paixão do Para-Si, perdendo-se a si mesmo a fim de que a afirmação 'mundo' aconteça ao Em-Si." – SARTRE, Jean-Paul. Apud. MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 62), uma busca sem futuro por alcançar uma mescla de liberdade e determinação

Nietzsche. Crítica que repercute, de certo modo, a visão derrisória de Pierre Bourdieu, encontrada em *As Regras da Arte*, sobre a posição de intelectual total encarnada por Sartre? Talvez.

Pois bem, e Cony? Como traçar um paralelo entre autores com formação e trajetórias tão distintas? Em que grau a relação do autor carioca com o *métier* literário pode suscitar o universo de questões observadas na obra do filósofo e escritor francês? Carlos Heitor Cony não é um filósofo, nem sequer um escritor que (diferentemente de toda uma tradição autofágica da literatura no século XX), por meio de uma atuação crítica ou em suas obras de ficção, elege explicitamente o assunto literatura como tema em sua produção. Por isso, desenvolver tal estudo, principalmente após observar de relance apenas uma parte da enorme gama de textos sartrianos sobre o assunto, parece pouco recomendável. No entanto, a ausência de reflexão direta sobre o tema não significa não existir por trás do trabalho criador do autor uma concepção (ou várias) de literatura, uma visão sobre sua função e sua importância (ou não) para o indivíduo e para a sociedade. Como afirma Maurice Merleau-Ponty, "a obra de um grande romancista está sempre sustentada por duas ou três idéias filosóficas"<sup>413</sup>. Por mais aparentemente desprovida de reflexão teórica que possa parecer a produção de um escritor, sempre há pressupostos ideológicos até para a recusa de tê-los ou demonstrá-los.

Resumidamente, pode-se flagrar em Cony uma relação igualmente instável com a palavra literária, muito distante da convencional visão sacralizada da literatura predominante por essas plagas. Carlos Heitor Cony não é um escritor que alimentou o sonho de o ser desde a infância. Sua iniciação nas hostes literárias só se deu na vida adulta e após o abandono de um projeto de seguir a vida religiosa – decisão importante na vida de Cony, metamorfoseada em ficção no romance *Informação ao Crucificado* (1961). No entanto, a atração pela escrita origina-se ainda nos primeiros anos de sua vida. Na crônica

---

possível apenas a um ser divino, tornar-se um Em-Si-Para-Si, apresenta tais resquícios inevitáveis: "Por essa razão, Sartre – recorrendo a uma expressão bíblica – diz que o homem é 'uma paixão inútil'. O Para-Si e o Em-Si se revelam em estado de desintegração com respeito a uma síntese ideal que seria Deus. Mas, buscando uma totalidade que não pode alcançar, o Para-Si não consegue realizar senão um Deus malogrado. A paixão do homem é o inverso da Paixão de Cristo: se Cristo despojou-se do poder divino para martirizar-se como homem, o homem, ao contrário, quer perder-se como homem para tornar-se Deus" (PERDIGÃO, Paulo. Op. cit., p. 76.).

<sup>413</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. Apud. FERNANDES, José. Op. cit., p. 17.

"O Fogão e a Chuva", pode-se observar como a palavra escrita adquire já na infância do autor uma importância simbólica considerável. Quando criança, Cony tinha alguns problemas de dicção, por exemplo, trocava o "c" pelo "t" e o "g" pelo "d" ao pronunciar algumas palavras. Isso o levou a ser alvo preferencial das brincadeiras dos garotos mais velhos. Uma delas foi pedirem para ele dizer a frase: "Dona Jandira adora um fogão". Esse episódio de infância ocorrido aos 11 anos tem relevância devido à reação do menino Cony aos risos que teve que escutar toda vez que repetia a frase. Escreveu num caderno diversas vezes a palavra "fogão" e mostrou aos outros meninos que, desta vez, não riram, nem sequer compreenderam<sup>414</sup>. Mas, segundo Cony, ali aconteceu a descoberta da palavra escrita como meio de expressão, como forma de não ser mais motivo de chacota. Aproxima-se tal epifania infantil – obviamente transmutada em símbolo pelo escritor maduro, livre de qualquer problema de dicção, tanto que também está presente no romance *Quase Memória* – do modo de conceber a literatura como salvação pessoal abordado anteriormente nos comentários sobre a decisão de Roquentin de escrever um romance em *La nausée*. A literatura, a palavra escrita em geral, transforma-se num instrumento para o indivíduo dar a si próprio a imagem que deseja ter e evitar a que os outros tentam impor, um modo de se compreender e se fixar para além da incompreensão da relação com terceiros.

No entanto, a relação de Cony com a literatura não se mantém neste plano idílico eternamente. Seus primeiros romances, obras influenciadas pelo existencialismo sartriano, repletas de ironia, ceticismo e iconoclastia contra diversas instituições tidas como sagradas pela ideologia burguesa (casamento, igreja, família, trabalho, poder, etc.), não eximem a literatura ao efetuar seu projeto de terra arrasada. Em alguns trechos de *O Ventre* é possível observar o narrador-personagem José Severo tratando a literatura como uma ilusão, um meio de fuga para os fracos como seu irmão (na verdade, só há a comparação, seu irmão escolhe outro modo de fugir, a abstração da matemática), um ato de má-fé. No datiloscrito da obra datado de 1955, isso fica claro logo nas primeiras páginas da obra, na "profissão de

---

<sup>414</sup> Na mesma crônica, Cony relativiza a importância da compreensão do outro ou mesmo a necessidade de existirem outros: "Nem se tratava de ser aceito – ele já não dava importância a isso, adquirira o vício da solidão e gostava de ser só" e "Melhor do que falar, porque quando se escreve é como se a gente falasse diversas vezes, primeiro consigo próprio depois com os outros. Se houvessem outros". CONY, Carlos Heitor. *O harém das bananeiras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999, p. 14-15. Por sinal, nesta crônica defende que o ideal seria o verbo escrever ser intransitivo como chuva.



fé" do narrador, um materialista integral, como se define: "Só existem para mim as coisas que possam ser atingidas pelo meu cuspe. O resto é literatura e pobreza de espírito" (V.1955, p. 2).<sup>415</sup> Mas, mesmo antes disso, a própria exclusão da dedicatória poética presente no datiloscrito durante a passagem para a primeira edição, analisada no primeiro capítulo desta dissertação<sup>416</sup>, representa bem a mesma desconfiança para com o literário e o artístico em geral.

Em *Tijolo de Segurança* (1960), outra obra em que impera o tom niilista da voz narrativa, sempre uma personagem perturbada, um ser em conflito permanente consigo e com o universo ao redor, vê-se igualmente a refutação da arte como alternativa de salvação para o drama humano como fica patente num momento de explosão emocional do protagonista Cláudio:

- Pensei que você gostasse de pintura.
- Não gosto. A rigor, gosto é de trepar. Para o resto, o homem merecia uma legislação à parte na natureza. É cruel sabermos que nossas leis básicas são as mesmas para as pulgas e os siris. Tudo tem solução, menos o homem.
- Mas a arte...
- Isso para a arte!
- Mas Goya conseguiu realizar...
- Merda para Goya, merda para você, para seus quadros, para essa paisagem, para seu apartamento, para seu pai, sua mãe e sua avó!<sup>417</sup>

Enfim, é arriscado estabelecer uma ligação direta entre os discursos dos narradores-personagens dos romances de Cony com o pensamento do próprio autor sobre a literatura, mesmo sabendo que o escritor admite a existência de muitos traços biográficos em suas criações (*Tijolo de Segurança*, por exemplo, origina-se de um diário pessoal). Contudo, mesmo em entrevistas, um dos poucos meios disponíveis para analisar a postura de Cony sobre o assunto sem passar pelo filtro – às vezes transfigurador – da ficção, o autor demonstra, senão o desprezo radical pela arte literária de alguns de seus protagonistas, pelo

---

<sup>415</sup> Na versão impressa a palavra "literatura" é substituída por "cristianismo", mas o tom negativo sobre a arte da palavra escrita permanece como se vê neste outro trecho: "Mas meu irmão devia ser um matemático epidérmico. Era apenas um torturado que se refugiara no cálculo para que tudo parecesse lógico e necessário. A fuga dos poetas é imbecil, dizia-me êle numa das cartas" (V.1958, p. 179). Interessante observar como a busca por escapar do caos, da contingência da condição humana, grande ambição de Roquentin, surge igualmente na explicação sobre a escolha do irmão de José Severo.

<sup>416</sup> Vide página 55 desta dissertação.

<sup>417</sup> CONY, Carlos Heitor. *Tijolo de Segurança*. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 111. Por sinal, em outro romance dessa fase, *Matéria de Memória* (1962), o ato central da personagem Tino é a destruição de seu próprio quadro num momento catártico.

menos uma visão bastante desidealizada da carreira literária. Cony é um escritor profissional, já o era mesmo na década de 1960 quando havia poucos com tal status no nosso mercado editorial. Seu contrato com a Civilização Brasileira de dez anos prevendo a publicação de um romance por ano foi algo inédito para o período. Diferentemente de apenas ter um bom contrato, mas manter um discurso idealista sobre a arte literária, como o fazem muitos autores, Cony parece encarar como um ofício o ato de escrever.

Em 1966, Esdras do Nascimento, ao responder um inquérito sobre o romance urbano elaborado por João Antônio – questionário enviado para vários autores, inclusive Cony – destaca a relevância desse novo modo de enxergar sem ilusões a vida literária representado por Cony:

E a Carlos Heitor Cony cabe um lugar especial dentro da geração a que pertence: dentre os mais jovens, foi ele quem abriu caminhos, foi ele quem acabou com essa história de que o bom escritor é aquele que não escreve e prefere passar o tempo em divertidos saraus e longas meditações, à espera da bela noite em que a inspiração virá, ele escreverá "a grande obra". Para Cony, escritor é um homem que escreve. Parece a descoberta do "ovo de Colombo", mas não é. Nessa definição óbvia há muitos mais segredos do que a vã filosofia possa imaginar.<sup>418</sup>

No entanto, o modo profissional, dessacralizado, de ser escritor<sup>419</sup> não leva a uma postura descompromissada para com sua arte, seu público, seu tempo. Se, na origem, sua

---

<sup>418</sup> ANTÔNIO, João. "Inquérito: o romance urbano". In.: *Revista Civilização Brasileira*. Ano I – N. 7, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, maio de 1966, p. 199.

<sup>419</sup> No próprio romance *Pessach*, há trechos em que o protagonista explicita tal visão sem floreios do ofício de escritor: "Se o editor entrasse agora pela porta e pedisse: faça um romance sobre as guerras púnicas, quero os originais daqui a um mês, o preço é tanto – eu sairia da cama e daqui um mês o negócio estaria pronto. Os críticos ficariam indignados, me malhariam convenientemente, e eu poderia passar cinco meses ou seis meses sem trabalhar, gastando o dinheiro das guerras púnicas" (CONY, Carlos Heitor. *Pessach: a travessia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 14). Sem enxergar como problema "a exploração do trabalho intelectual" (Idem, ibidem, p. 126), Cony sempre passou longe de uma visão idealista da atividade de escritor. Confessa (e qualquer leitor contumaz de suas crônicas diárias facilmente percebe) se reaproveitar sem maiores pudores, usar temas, assuntos e mesmo trechos de textos inteiros mais de uma vez quando falta assunto e a pressão dos prazos de entrega morde os calcanhares. Nunca se negou escrever por encomenda, pelo contrário, seu contrato inicial com a Civilização Brasileira previa uma periodicidade de um romance por ano – sem espaço para ficar aguardando a inspiração cair do céu. Mesmo depois de ter uma carreira consagrada e ser membro da ABL, não deixou de aceitar pedidos, inclusive os aparentemente pouco relacionados com seu universo romanescos, como o de escrever um livro a partir do mote "profundo" de um dos dedos da mão, no caso, o indicador (*O Indigitado*, romance de 2001) ou uma obra versando sobre a eutanásia encomendada pelo Conselho Regional de Enfermagem do Rio Grande do Sul (*A Morte e a Vida*, romance de 2007). Esse modo prático de encarar a atividade literária, o mesmo que se reflete na aceitação sem véus da utilização de cacos de Sartre e de outros autores em suas obras, o mesmo que assume motivações prosaicas – mencionadas anteriormente – para a volta à escrita de ficção em *Quase Memória*, impulsionado pela enorme velocidade e facilidade em escrever, num estilo direto e sem excessivos torneios estilísticos, por vezes é visto, pelo próprio autor, como um entrave para sua literatura alcançar uma pretensa "profundidade".

escrita tende a ser relacionada com a necessidade pessoal de expressão, mais do que uma busca por comunicação, por mais que tal distinção seja difícil de efetuar, isso não significa que o sentido da importância da literatura dentro da sociedade lhe escape totalmente. Desde seus primeiros romances há um imperativo ético, como apontado por vários críticos, entre eles Carpeaux, dirigindo a lâmpada de Cony para iluminar os lados mais negros da condição humana, os expondo aos olhos incrédulos e horrorizados dos que preferem não vê-los<sup>420</sup>. No entanto, nessas obras iniciais essa luz irradia especialmente sobre os aspectos individuais dos dramas humanos, apesar de todas fazerem uma crítica corrosiva da classe média carioca. *Pessach: a travessia*, romance de 1967, é o marco de uma sensibilidade mais aguçada ao tempo histórico vivenciado (presente em seus outros romances, mas menos explicitamente) e da consciência do possível papel da literatura na vida cultural, social e política de um país. Essa obra – resumindo barbaramente – trata da progressiva "viagem" de um escritor burguês, existencialista, profissional (qualquer semelhança com Cony não é mera coincidência), partindo de seu tedioso, mas seguro, universo pequeno burguês, rumo à luta armada contra o governo ditatorial vigente no Brasil do período. Obra que se insere num debate central do final da década de 1960, o dilema entre manter sua

---

Enredado em encomendas de jornais e editoras, além de uma rotina como figura pública que envolve inúmeras palestras, viagens, compromissos oficiais, etc., por vezes o escritor se ressentia da impossibilidade de ir além, encontrar o fundo, equacionar numa obra as questões fundamentais e indefinidas presentes em seu pensamento como a tensão entre sua religiosidade e seu niilismo ("Apesar da insistência com que faço literatura – boa essa palavra, né? insistência! –, ainda não encontrei esse fundo" - CONY, Carlos Heitor. Entrevista. *Entrelivros*, junho de 2005, p. 24), como transparece em suas declarações sobre o romance *Messa para o papa Marcello*, obra projetada desde os anos 1960, "canibalizada" em contos, crônicas e trechos de outras obras, mas ainda inconclusa. Tal anseio por profundidade não deixa de ser um indício de que seu modo desidealizado de conceber a arte não deixa de ter algumas fissuras. Outros resquícios de relativo idealismo há em Cony, por exemplo, ao distinguir sua produção como cronista de suas criações propriamente literárias, pois costuma mencionar a pretensão da literatura de ir além de seu tempo ("Quem faz literatura tem a pretensão de que o que se escreve naquele momento vai ser lido por pessoas que vierem bem depois. É um estilo que está fora do tempo. A ficção – e o romance – tem essa característica fundamental. A crônica dura o espaço de um jornal, é um gênero datado." – Cony, Carlos Heitor. Entrevista. *Revista E* n.º 84 SESC, s.d., janeiro de 2004). Também costuma afirmar que o escritor de ficção tem acesso às águas profundas negadas ao jornalista, peixe de superfície, confessando acreditar na maior liberdade da literatura diante das pressões da realidade imediata às quais o jornalismo, inclusive o descompromissado desenvolvido em suas crônicas diárias, está sujeito.

<sup>420</sup> Imagem da "missão" do escritor forjada por Érico Veríssimo, a partir de sua traumática experiência de infância em que segurou uma lâmpada para iluminar o ferimento aberto de um homem durante uma operação, retomada por Cony em crônica: "Desde que, adulto, comecei a escrever romances, tem-me animado até hoje a idéia de que o menos que um escritor pode fazer, numa época de atrocidades e injustiças como a nossa, é acender a sua lâmpada sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ele caia a escuridão, propícia aos ladrões, aos assassinos e aos tiranos. Sim, segurar a lâmpada, a despeito da náusea e do horror." (VERÍSSIMO, Érico. Apud. CONY, Carlos Heitor. "A lâmpada de Érico". In.: *Folha de São Paulo*, 12-06-2005.)

oposição ao sistema sociopolítico apenas no plano das idéias e da arte – sem sair do conforto burguês da condição de intelectual e/ou artista – ou partir para a ação de combate explícita<sup>421</sup>, arriscando a pele numa luta já na época, antes de começar realmente<sup>422</sup>, vista como suicida e colocando em xeque sua própria formação, sua classe e a pureza de seus ideais abstratos, uma boa vontade que nem sempre resistia à feia visão dos sacrifícios necessários para torná-la mais do que mero discurso. Pela descrição desse romance – niveladora das ambigüidades consideráveis de Paulo Simões (protagonista da obra) e de sua decisão um pouco aleatória, sem real convicção ideológica – pode parecer que se está presenciando agora um flerte de Cony com a segunda postura sartriana sobre literatura comentada neste capítulo: o engajamento<sup>423</sup>. Contudo, ao contrário do caso da mesma época do autor de *Quarup*, Antonio Callado, marxista para o qual o conceito de engajamento cai como uma luva, Cony sempre demonstrou verdadeira ojeriza por tal – segundo a versão mais difundida pelos divulgadores de Sartre do que pelas definições do termo encontradas nos textos do filósofo francês – utilização instrumental e política da arte literária em prol de objetivos ideológicos imediatos. Sentimento de repulsa bastante coerente para alguém que defende a intransitividade do verbo escrever.

Cony, por sinal, sempre se declarou um anarquista e, com um pouco de mágoa e um pouco de orgulho, constata ter conquistado ao longo de sua carreira fiéis inimigos tanto nas fileiras reacionárias de nossa direita como nos batalhões revolucionários de nossas esquerdas<sup>424</sup>. À pergunta de Suênio Campos de Lucena sobre o suposto "engajamento" de

---

<sup>421</sup> Questão que foi explorada às últimas conseqüências no contemporâneo filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha.

<sup>422</sup> Paulo Francis chamou *Pessach* de livro profético, pois, no momento de sua publicação, a luta armada urbana e rural ainda não estava ativa.

<sup>423</sup> Postura que no Brasil teve seguidores mesmo antes de Sartre pensar em desenvolver tal conceito em sua obra, como é visível em toda a produção romanesca brasileira da década de 1930, bastante imbuída da exigência de participação do artista nas lutas sociais e ideológicas acirradas daquele período. No Brasil, inclusive atualmente, a ligação entre arte e sociedade sempre foi extremamente explorada, às vezes até em detrimento da qualidade estética dos objetos artísticos produzidos.

<sup>424</sup> A oposição de direita não é necessária explicar. O ódio de parte da esquerda, no entanto, não dá para ser compreendido observando apenas o breve resumo feito acima do romance *Pessach*. Neste, Cony sugere o boicote do PC nacional, seguindo ordens do governo soviético, aos grupos defensores da luta armada no país, por desprezar um suposto Tratado de Tordesilhas existente entre a URSS e os Estados Unidos, uma divisão geopolítica preestabelecida entre as grandes potências, boato corrente nos círculos intelectuais do período. Expor em livro tal suspeita motivou a ira de boa parte da intelectualidade ligada ao Partido Comunista, que, diga-se de passagem, não era pouca coisa no universo cultural brasileiro. Não por acaso, Nelson Rodrigues dizia na época que até para ser mata-mosquito no Brasil era necessária a aquiescência, o aval das esquerdas. Por exemplo, Leandro Konder, marxista de carteirinha (ao menos naqueles anos), autor de um prefácio bastante reticente à primeira edição do romance, em artigo contemporâneo critica a rebeldia individualista,

Cony no começo dos anos de chumbo (além de *Pessach*, o autor foi um feroz opositor do regime militar em suas crônicas diárias), ele responde:

– Nunca se engajou?

– Nunca. Talvez tenha sido o primeiro a se levantar contra o regime militar, mas isso não quer dizer que eu fosse comunista. Nem sequer de esquerda eu era. Levantei-me contra na medida em que o regime violentava os direitos do homem. Quando vi um coronel chutar um operário na rua Júlio de Castilhos, porque ele deu um "viva" a João Goulart, vi que teria de protestar. Minha revolta de 2 de abril foi contra o regime militar, não porque eu era a favor ou contra o comunismo. Estou cagando para o comunismo, o capitalismo, mas não cago para o homem. Sempre combati o regime militar. Há um axioma filosófico de Aristóteles que diz que se afirmo que isso é um pedaço de mármore, não digo que isso é um Michelangelo. Apenas digo que é um pedaço de mármore. Sempre me recusei a fazer o papel da esquerda. Quando passou essa fase, outros começaram a fazer isso.

Pablo Neruda disse ao Thiago de Melo que o Brasil precisava de um homem como eu. Não era comunista, mas o pessoal achava que eu era. Não há possibilidade de eu me abstrair do meu pensamento, certo ou errado, e me entregar seja a qual causa for, a não ser à do homem encarnado em mim, a minha causa.<sup>425</sup>

No sentido original do texto *Qu'est-ce que la littérature?*, essa declaração poderia ser um exemplar perfeito do que é o engajamento em seu sentido mais profundo<sup>426</sup>, no entanto, no *stricto sensu* do conceito, no modo de ser interpretado na década de 1960, inclusive com certo aval subliminar de Sartre, então em sua fase mais apaixonada pelas lutas políticas e pela defesa do marxismo, realmente tal postura destoava. Curiosamente, Cony foi – apesar da clara admiração por Sartre no começo de sua carreira – um dos poucos

---

existencial, que move, segundo sua visão partidária, a romântica e irracional revolta de parte da intelectualidade, da juventude e da classe artística (cita Cony, Glauber e Paulo Francis), desprovida da racionalidade e da organização do PC capaz de "proporcionar-lhes o mais conseqüente dos comportamentos revolucionários" (KONDER, Leandro. "A Rebeldia, os Intelectuais e a Juventude". In. *Revista Civilização Brasileira*. Ano III. N.º 15, Set/1967, p. 144). Por trás de uma ditadura que ainda não tinha enrijecido totalmente, pré-AI-5, corria livre a luta entre revolucionários e reformistas nos mais diversos campos de atuação, da política (revolução ao estilo cubano x orientação "democrática", compasso de espera, defendida pelo Partidão) à MPB (tropicalistas x música de protesto).

<sup>425</sup>LUCENA, Suênio Campos. *21 escritores brasileiros – uma viagem entre mitos e motes*. São Paulo: Ed. Escrituras, 2001, p. 74-75. Mesmo no calor de sua oposição feroz à "revolução dos caranguejos", como denominou o golpe de 1964, Cony diferencia sua produção de crônicas críticas virulentas contra o regime, que ao serem lançadas em livro provocaram a primeira manifestação civil de oposição à Ditadura, de sua produção artística: "Jamais subordinaria minha obra literária as emoções do momento." – CONY, Carlos Heitor. *O ato e o fato*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

<sup>426</sup> Por sinal, Sartre mesmo comentou a impossibilidade de uma literatura ser engajada se está mais compromissada com ideologias do que com o homem. Refuta o realismo socialista da Era Stálin e critica os músicos engajados do Manifesto de Praga ("*Le manifeste de Praga est la conséquence extrême et stupide d'une théorie de l'art parfaitement défendable et qui n'implique pas nécessairement l'autoritarisme*

jornalistas que em suas colunas criticou explicitamente a defesa do engajamento que foi o mote quase único das falas de Sartre durante sua passagem pelo Brasil em 1960<sup>427</sup>. Cony, na época, atira suas farpas principalmente sobre a claqué esquerdista, puxada pelo tutor do casal existencialista Sartre-Beauvoir em terras tupiniquins, Jorge Amado, do que no próprio Sartre:

Sartre pode se engajar: é mais simpático um homem engajado ao lado dos oprimidos. Amo-o por causa disso e essa é minha única maneira de engajar: amar. Já a turminha que anda rebolando por aí não merece sequer minha simpatia. Excetuando o caso de alguns abnegados e incompreendidos, ser da esquerda é agora tão cômodo e lucrativo quanto o foi ser da direita há tempos (...). Respeito Sartre porque é um homem de missão, luta contra a corrente. A moçada não, vai na onda.<sup>428</sup>

No entanto, sua crítica não se restringe aos adeptos de última hora, o "fã-clube, constituído de alguns semi-analfabetos notórios e reincidentes", às vezes, dirige-se às próprias idéias do Sartre de 1960:

Carlos Heitor Cony considera a proposta de Sartre aos escritores brasileiros como uma atitude de colonialismo intelectual. Questionou também a supervalorização da responsabilidade atribuída por Sartre ao escritor: a missão especial do escritor teria como pano de fundo a idéia de que o intelectual é superior aos outros homens? Para Cony, "ninguém pode ser responsável no lugar dos outros, cada qual tem a sua dose intransferível e (isso sim) inalienável".<sup>429</sup>

Esse engajamento polêmico ou parcial de Cony não representa o último modo do autor conceber a dimensão de sua arte. Em 1974, *Pilatos*, obra com a qual pretendia abandonar definitivamente sua trajetória de ficcionista, reflete o desencanto com a literatura e a descrença em sua função – seja no plano pessoal, seja no de sua inserção social –, ao adotar nela um registro narrativo inédito em sua produção e radicalmente oposto ao tom

---

*esthétique.*" – SARTRE, Jean-Paul. "L'artiste et sa conscience". *Situations IV*. Paris: Gallimard, 1964, p. 32) por causa disso.

<sup>427</sup> Vide a conferência de Araraquara em que Sartre afirma explicitamente que "a filosofia de Marx é hoje insuperável" (SARTRE, Jean-Paul. *Sartre no Brasil: a conferência de Araraquara*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Unesp, 1986, p. 33). No entanto, é necessário ressaltar que seu marxismo é bastante particular, "existencializado", menos determinista e mais preocupado com a existência do indivíduo singular nas movimentações coletivas da História, aspectos desenvolvidos na volumosa obra *Crítica da Razão Dialética*.

<sup>428</sup> CONY, Carlos Heitor. Apud. ROMANO, Luís Antônio Contatori. *A Passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960*. Campinas: Mercado de Letras & São Paulo: Fapesp, 2002, p. 169-170.

<sup>429</sup> ROMANO, Luís Antônio. Op. cit., p. 169-170.

realista dos romances anteriores. Após a publicação de *Pessach*<sup>430</sup>, diversos fatores somaram-se para mover sua decisão de abandonar a literatura: o acirramento da censura, as prisões sofridas, ameaças à família, o patrulhamento ideológico das esquerdas<sup>431</sup> e razões de cunho pessoal. Em entrevista de 1997, Cony expõe tais razões:

Sem dúvida, Pilatos nasceu de um grande momento de minha vida. Eu andava pelos 44, 45 anos e estava casado com uma mulher jovem, alegre, inteligente, de quem gostava muito. (...) Essa mulher tinha uma vitalidade enorme e sobretudo uma posição antiintelectualista na vida. Gostava de Tchaikovski, não gostava de Bach. Adorava a sublitteratura. Um dia tentei fazer com que começasse a ler Proust, ela jogou longe. Essa mulher realmente me encheu as medidas, me libertou de tudo. Comecei a usar roupas extravagantes, calça vermelha, paletó verde, rabo-de-cavalo. Pensei que tinha chegado meu momento de verdade, ao cume da cordilheira, como o Juscelino gostava de dizer. O que viesse depois seria uma coisa requentada. Tinha feito *A Travessia* e com ele me despojado de todos os fantasmas literários, políticos, sociais, culturais. Achei então que teria que partir para a antiliteratura, certo de que a literatura era um grande blefe, uma atividade de frustrados, de ressentidos: enquanto a pessoa vivesse de fato plenamente, não precisava escrever. Daí nasceu o *Pilatos*, um livro antiliterário que não deixa de ser um testamento. Uma agressão a tudo o que é inteligente, de bom gosto. É um livro de um homem que se despojou do caralho, literalmente, talvez a coisa mais forte que ele tinha, e continuou vivendo. Não se separou dele, mas reduziu-o a uma insignificância. *Pilatos* me deu uma alegria terrível. Só uma pessoa muito leve escreve um livro daquele. Eu hoje não escreveria, pensaria três vezes, teria censuras: o que vão dizer de mim? O que o editor vai pensar?<sup>432</sup>

Conceitos presentes nesse caudaloso trecho: felicidade x literatura, literatura x vida, e literatura = mentira, evasão. Há na declaração acima e mais ainda em *Pilatos*<sup>433</sup>, como

---

<sup>430</sup> Nesse romance a descrença na literatura surge igualmente. A decisão de trocar a máquina de escrever pela metralhadora, mesmo sendo ambígua, não deixa de denotar profunda desconfiança quanto a relevância do trabalho intelectual e artístico para responder ao momento catastrófico vivido então.

<sup>431</sup> Segundo Cony, o fracasso editorial de *Pessach* e o fato de *Pilatos*, terminado em 1972, ter ficado na gaveta de Ênio Silveira, dono da Civilização Brasileira, por dois anos, teve íntima relação com certo boicote sofrido pela mídia cultural, dominada pelo pensamento marxista.

<sup>432</sup> CONY, Carlos Heitor. Entrevista. *Playboy*, janeiro de 1997.

<sup>433</sup> *Pilatos*, romance de 1974, narra as desventuras de um protagonista-narrador sem nome que acorda, após um acidente de trânsito, num hospital, ao lado de duas freiras que, curiosas, observam o Herodes, como é apelidado o órgão sexual do acidentado, num pote de compota ao lado de sua cama. Daí para frente a narrativa se desenvolve com absurdos lances do protagonista – "auxiliado" por um "maluco" vigarista, hiperativo sexualmente e escritor de contos absolutamente *nonsenses*, chamado, como o romancista norte-americano, Dos Passos – para sobreviver em estado de "permanente anormalidade" (CONY, Carlos Heitor. *Pilatos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 42) num país caótico e tentar escapar, junto com seu embrulho, de várias situações de risco: o chá assassino das freiras para se livrarem dos pacientes, ser pisoteado no meio de uma passeata contra a Ditadura reprimida pela polícia montada, ser expulso de um agência da Caixa Econômica ao tentar "botar o pau no prego", o aluguel de Herodes para a masturbação de uma velha virgem lésbica, um cineasta doidivanas querendo filmar seu pênis numa cena surreal, um violino afrodisíaco feito com os pentelhos do mutilado, a prisão arbitrária dividida com um charlatão metido a líder espiritual e um esfomeado desmemoriado de olho na "salsicha" do narrador, a queda num "aparelho" formado por um grupo de guerrilheiros maconheiros, ver seu falo virar fritada para o jejum do patrão, a substituição

sabe quem teve a oportunidade de desfrutar dessa pequena obra-prima pouco conhecida da literatura brasileira, um total desencanto com a literatura, ao menos com um tipo específico de produção literária cultivado anteriormente pelo autor. Apesar de ser proveniente de outra geração, Cony nessa fase flerta com o clima de desbunde que dominava a juventude no Brasil e no mundo, rebelde ao capitalismo tecnocrático e burguês e suas adjacências (família tradicional, valores burgueses, guerra, comportamento sexual reprimido), mas igualmente descrente das soluções políticas, coletivas e organizadas propostas pelo pensamento da esquerda tradicional que dominou os anos 1960. Essa geração, influenciada pelo ideário *beat* norte-americano da década de 1950<sup>434</sup>, considerada alienada pelos resistentes da esquerda (nesse momento, calados pela repressão do governo Médici ou na clandestinidade, envolvidos em ações de guerrilha, apelidada de terrorismo pela mídia censurada), buscou revolucionar seu próprio comportamento, romper grilhões internos, abrir – muitas vezes com auxílios químicos – as portas da percepção, partindo para modos alternativos de vida, radicalizando o uso de algumas liberdades já conquistadas pela juventude da década anterior como a sexual, por sinal, em grande parte proporcionada por outro artefato químico, a pílula anticoncepcional. Da declaração de Cony desprende-se o aroma *flower power* daqueles anos<sup>435</sup> e tal alteração comportamental reflete-se num modo novo de conceber a literatura, numa antiliteratura, em algo que pode ser denominado um terrorismo literário, muito próximo das características das manifestações da contracultura

---

por Herodes II, um "caralho" encontrado por Dos Passos num necrotério, o assassinato de Dos Passos, até chegar à decisão final de livrar-se do vidro e do seu conteúdo, livrar-se de seu único projeto, para alcançar a verdade de sua condição, perceber a gratuidade de sua vida, alcançando a consciência de que "nada era e de que nada me era devido"(CONY, Carlos Heitor. Op. cit., p. 219), só restava manter-se vivo, amputado de todas as ilusões.

<sup>434</sup> Geração *beat* que foi, em grande medida, movida por uma leitura particular do existencialismo francês, principalmente no plano das atitudes comportamentais. Na própria década de 1970, apesar do pensamento filosófico de Sartre (tanto o ontológico como seu momento mais "engajado") não ser mais centro das atenções, sua inquietação existencial e sua defesa em palavras e atitudes – junto com sua feminista esposa Simone de Beauvoir – de um novo modelo de casamento e relação familiar ainda pairavam no imaginário *hippie*.

<sup>435</sup> Flerte, mas sem real integração plena. Por exemplo, o final do romance, já anteriormente mencionado nesta dissertação, no qual o protagonista ao ver um grupo de jovens cantando diante do sol que nascia (atitude bem típica dos adeptos do movimento *hippie*) diz que eles não estão felizes, estão mal informados, revela que em *Pilatos* não se está diante de uma completa adesão de Cony ao ideal "paz e amor" de parte da juventude dos anos 70. Na verdade, em *Pilatos* há apenas uma radicalização no plano formal de uma questão que é um dos motes centrais de toda produção de Cony e, talvez, a razão de sua afinidade com o pensamento sartriano: a defesa de uma liberdade lúcida, por vezes até cruel em sua negação das "boas ilusões" que aprisionam o homem.



do período<sup>436</sup>. *Pilatos* rompe com o registro realista, quase naturalista, de suas obras anteriores, pelo que se depreende das declarações do autor, consideradas frutos de um homem preso às cadeias da infelicidade de uma vida burguesa limitada. Nesse romance, o escritor cria uma ficção explicitamente picaresca, alegórica, absurda, totalmente descompromissada, ao escrever uma obra em que as inquietações existenciais e as pressões do contexto sociopolítico, elementos presentes em sua obra anterior, são transmutadas num riso anárquico e libertário, num ritual de exorcismo que resultou no subsequente abandono da própria atividade de produzir narrativas ficcionais. Tal decisão revela um desencanto com o fazer literário semelhante ao exposto por Sartre em *Les Mots?* Arriscado afirmar, os registros são distintos, as intenções almejadas também não podem ser comparadas. No caso de Cony, há que se recordar que o escritor volta ao local do crime, por assim dizer. Após um longo período de felicidade (será?)<sup>437</sup>, em 1996, por ocasião de noites velando a agonia de sua cadela Mila, escreveu a obra *Quase Memória*, com a qual retornou à literatura, desta vez explicitando, num relato intimamente vincado em sua experiência de vida ao lado do pai, o lastro pessoal de sua relação com a palavra escrita.

Enfim, para encerrar, não há como afirmar peremptoriamente qual é afinal a visão de cada autor sobre o fazer literário, qual seu significado final, qual a saída para o dilema de Roquetin que marca a tensa relação de ambos com a arte literária: "*Mais il faut choisir: vivre ou raconter*"<sup>438</sup>. Mesmo o esboço de divisão em etapas efetuado neste capítulo é meramente ilustrativo<sup>439</sup>, pois, na prática, há misturas e ambigüidades<sup>440</sup>. Neste capítulo não se pretendeu concluir nada sobre o assunto, apenas se quis mostrar como em dois autores relacionáveis, mas consideravelmente distintos (época, país, língua, formação, etc.),

---

<sup>436</sup> Após a leitura de um dos seus contos e em respostas às críticas do Grande Arquimandrita, sujeito que mesmo cagando numa lata de margarina na prisão fétida mantinha solenidade e pretensa autoridade, Dos Passos afirma: "Torpe? Decadente? Meu caro, a literatura só se salvará se voltar às suas origens. O folhetim, a aventura, a escatologia." – CONY, Carlos Heitor. Op. cit., p. 158.

<sup>437</sup> Cony defende que só é possível escrever na infelicidade.

<sup>438</sup> SARTRE, Jean-Paul. *La nausée*. Paris: Gallimard, 1938, p. 64. Viver representando tanto a troca da literatura por uma ação política explícita (militância, guerrilha) ou a busca por uma felicidade pessoal longe da insatisfação motor da escrita de um (Cony) ou da escrita como sinônimo de má-fé burguesa, alienação (Sartre).

<sup>439</sup> Apesar de realmente existir predominância de um ou outro modo em determinado momento da obra dos autores comentados.

<sup>440</sup> Será que a declaração de desencanto com a literatura e a forma como ela se dá em *Les mots* ainda é parte inconfessa ou mesmo radicalizada da luta política do escritor-cavalheiro? Não seria no desbunde de *Pilatos*, em sua antiliteratura, que Cony encontrou o significado pessoal e mesmo coletivo para a utilização da escrita literária?

a relação com a literatura é problemática, tensa, contraditória, podendo ser um índice da própria posição instável e desconfortável da literatura no mundo moderno, visível, de diferentes maneiras, na produção de vários escritores. Se no humanismo de corte iluminista que estendeu suas garras até finais do século XIX, o mesmo ironizado por Sartre na figura do Autodidata de *La nausée* – ser que se esforça por ler todos os livros de uma biblioteca seguindo a ordem alfabética dos nomes de seus autores –, a arte tinha uma posição privilegiada inequívoca e um sentido (metafísico, pessoal, social, etc.) inquestionável, no caótico e extremado século XX – e no XXI não parece que será muito diferente – a situação mudou radicalmente. Mesmo entre seus cultivadores, a certeza absoluta sobre o papel da arte e da literatura em particular, sobre sua importância e sua função, já não existe. A arte não morreu, apesar de Hegel ter publicado a nota de falecimento ainda no século XIX, no entanto, cada vez mais cabe a cada artista preencher seu sentido aberto, indefinido, buscar o lugar e a função dela num universo aparentemente hostil à sua prática.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### A) De Carlos Heitor Cony

CONY, Carlos Heitor. *A casa do poeta trágico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *A morte e a vida*. Rio de Janeiro: MEMVAVMEM, 2007.

\_\_\_\_\_. *A verdade de cada dia*. 3.<sup>a</sup> ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

\_\_\_\_\_. *Antes, o verão*. 4.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *A tarde de sua ausência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Balé Branco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

\_\_\_\_\_. *Da arte de falar mal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

\_\_\_\_\_. *Informação ao Crucificado*. 4.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

\_\_\_\_\_. *Matéria de Memória*. 3.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

\_\_\_\_\_. *O adiantado da hora*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *O ato e o fato*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

\_\_\_\_\_. *O harém das bananeiras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

\_\_\_\_\_. *O indigitado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

- \_\_\_\_\_. *O piano e a orquestra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O Ventre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.
- \_\_\_\_\_. *O Ventre*. 6.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O Ventre*. 8.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Pessach: A travessia*. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Pilatos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Posto Seis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Quase Memória: Quase Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Romance sem palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Sobre todas as coisas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Tijolo de Segurança*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

## **B) Sobre Carlos Heitor Cony**

ADORNO, Camilo Tellaroli. *A ironia no romance Quase Memória, de Carlos Heitor Cony*. Dissertação de Mestrado em Letras. Araraquara: Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras, 2006.

- ANTÔNIO, João. "Inquérito: o romance urbano". In.: *Revista Civilização Brasileira*. Ano I – N. 7, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, maio de 1966.
- BARROS, André Luiz. "O ventre temperado". In.: *Bravo!*. N.º 44. São Paulo, s. d.
- BRASIL, Assis. "O Ventre". In.: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08-05-1958.
- BRASIL, Assis. "Ficção – Últimos livros (3)". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07-01-1961.
- BROCA, Brito. "O Ventre". In.: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 17-05-1958.
- BUENO, Raquel Illescas. "História de subúrbios. Uma análise comparativa entre *Dom Casmurro* e *O Ventre*". In: *Cadernos de Literatura Brasileira - Carlos Heitor Cony* (12), São Paulo: Instituto Moreira Sales, dezembro de 2001, p. 114-130.
- BUENO, Raquel Illescas. *Os Invólucros da Memória na Ficção de Carlos Heitor Cony*. São Paulo: USP, 2002.
- CALLADO, Antonio. "Tino em Viagem". In.: *Matéria de Memória*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, 2.ª edição (orelha).
- CARLE, Ricardo. "Uma terrível esperança". In.: *Zero Hora*. Porto Alegre, 04-05-1998.
- CARPEAUX, Otto Maria. "Prefácio". In.: CONY, Carlos Heitor . *Antes, o verão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- CARVALHO, José Augusto. "O submundo de Cony". In.: *Revista Civilização Brasileira*. Ano I. N.º 9 e 10. Set./Nov. 1966, p. 137-146.
- CONY, Carlos Heitor. "A lâmpada de Érico". In.: *Folha de São Paulo*, 12-06-2005.

\_\_\_\_\_. *Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, 31 de maio de 2000. In. <http://www.academia.org.br/>. Consultado em 01/05/2008.

\_\_\_\_\_. *Eça: invenção e observação*. Conferência proferida na ABL em 27/07/2000.

\_\_\_\_\_. Entrevista. *Entrelivros*, junho de 2005.

\_\_\_\_\_. Entrevista. *Playboy*, janeiro de 1997.

\_\_\_\_\_. Entrevista. *Revista E* n.º 84 SESC, s.d., janeiro de 2004.

\_\_\_\_\_. "O autor brasileiro luta contra dois fatores adversos: a mediocridade dos outros e a própria". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, s. d.

\_\_\_\_\_. *O Ventre – 50 anos*. Rio de Janeiro: ABL/Alfaguara, 2008.

D'ÁVILLA, Roberto. Entrevista de Carlos Heitor Cony. Programa televisivo Conexão Internacional. Rede Cultura, 1998.

DUARTE, Lélia Parreira. *Pessach, a travessia: Narrativa especular*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 1980.

FRANCIS, Paulo. "A Travessia de Cony". In.: *Revista Civilização Brasileira*. Ano III. N.º 13. Maio/1967.

GERSEN, Bernardo. "Fundo e Forma". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24-04-1960.

HOHFELDT, Antonio. O caso Cony. In: *Cadernos de Literatura Brasileira - Carlos Heitor Cony* (12), São Paulo: Instituto Moreira Sales, dezembro de 2001, p. 88 a 113.

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

LUCENA, Suênio Campos. *21 escritores brasileiros – uma viagem entre mitos e motes*. São Paulo: Ed. Escrituras, 2001.

KONDER, Leandro. *Pessach: a travessia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967 (orelha).

KUSHNIR, Beatriz. "Depor as armas – A travessia de Cony e a censura do Partidão". In: REIS, Daniel (org.). *Intelectuais, História e Política – séculos XIX e XX*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

MARTINS, Wilson. "Ponto Morto – I". *Gazeta do Povo*, Curitiba, s. d.

MENDES, Lauro Belchior (org.). *Memórias do Presente*. Belo Horizonte: Pós-Lit/Fale/UFMG, 2000.

MOREIRA, José Carlos Barbosa. "O Ventre. O mundo mutilado de um romance de estréia". In.: *Tribuna dos Livros*, Rio de Janeiro, 15-06-1958.

OLINTO, Antonio. "O ventre". In.: *Cadernos de crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

OLINTO, Antonio. s. t. In.: *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, s.d.

PAIVA, Marcelo Rubens. "O Ventre narra trajetória de jovem rejeitado". In.: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 11-04-1998.

PEREZ, Renard. "Carlos Heitor Cony". In.: PEREZ, Renard. *Escritores brasileiros contemporâneos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

POLETTI, Juarez. *História, memória e ficção em obras de Carlos Heitor Cony*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: UFPR, 2001.

RONÁI, Paulo. "Apresentação". In.: CONY, Carlos Heitor. *A verdade de cada dia*. 3ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

SANDRONI, Cícero. *Carlos Heitor Cony: quase Cony*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

Sem autor. Sem título. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 02-02-1960.

Sem autor. "Livros Novos". *Jornal do Comércio*, Recife, 21-02-1960.

SILVERMAN, Malcolm. "O mundo ficcional de Carlos Heitor Cony". In.: SILVERMAN, Malcolm (org.). *Moderna ficção brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1978.

TEZZA, Cristovão. "Sem sotaque, sem mito e sem exotismo". *Folha de São Paulo*. São Paulo 24-05-1998.

### **C) Sobre existencialismo**

ALVES, Marcelo. *Camus: Entre o sim e o não a Nietzsche*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. *A Convidada*. Trad. Vitor Ramos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.



\_\_\_\_\_. *A Força da Idade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *Littérature et métaphysique. Les temps modernes. Paris, abr.*  
1946.

\_\_\_\_\_. *O Existencialismo e a Sabedoria das Nações*. Lisboa: Minotauro,  
1965.

BERBERICK, Nilo Felipe. *A relação entre a arte narrativa de Alberto Moravia e a filosofia existencialista*. São Paulo: USP, 1999.

BLANCHOT, Maurice. "Les romans de Sartre". *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1949, p.  
195-211.

BORNHEIM, Gerd. *Sartre: Metafísica e Existencialismo*. São Paulo: Editora Perspectiva,  
2000.

CAMPBELL, Robert. *Jean-Paul Sartre ou Une Littérature Philosophique*. Paris: Éditions  
Pierre Ardent, 1946.

CAMUS, Albert. *Caligula suivi de Le Malentendu*. Paris: Gallimard, 1958.

\_\_\_\_\_. *L'étranger*. Paris: Gallimard, 1942.

\_\_\_\_\_. *L'homme révolté*. Paris: Gallimard, 1951.

\_\_\_\_\_. *Le mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*. Paris: Gallimard, 1942.

CHAUÍ, Marilena. *A experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*.  
São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHAUÍ, Marilena. "Merleau-Ponty: a obra fecunda". In. *Cult* n.º 123, São Paulo, abril de 2008.

FERNANDES, José. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia: EdUFG, 1986.

FERREIRA, Vergílio. *Espaço do Invisível*. Lisboa: Portugália Editora, 1965.

FOULQUIÉ, Paul. *O Existencialismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.

GILES, Thomas Ransom. *História do Existencialismo e da Fenomenologia*. São Paulo: Edusp, 1975.

GRAMMONT, Guiomar de. *Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard*. Petrópolis-RJ: Catedral das Letras, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *El ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. México: FCE, 1971.

HUISMAN, Denis. *História do Existencialismo*. Trad. Maria Leonor Loureiro. Bauru-SP: Edusc, 2001.

JAMENSON, Fredric. *Sartre: the origins of a style*. New York: Yale University Press, 1961.

JESUS, João Rodrigues. *A recepção ao existencialismo em "letras e artes" (1946-1949)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2003.

KIERKEGAARD, Sören Aabye. *O conceito de angústia*. São Paulo: Homus, 1968.

\_\_\_\_\_. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. 2 ed. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005.

- LÉVY, Bernard-Henri. *O século de Sartre: um inquérito filosófico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- LIMA, Alceu Amoroso. *O Existencialismo e outros mitos de nosso tempo*. Rio de Janeiro: Agir, 1956.
- LUKACS, Gyorgy. *Existencialismo ou Marxismo*. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.
- MACIEL, Luis Carlos. *Sartre: vida e obra*. Porto Alegre: L&PM, 1980.
- MENDONÇA, Aniceta de. *O romance de Vergílio Ferreira: existencialismo e ficção*. Assis-SP: Hucitec, 1978.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *La prosa del mundo*. Madrid: Taurus, 1971.
- \_\_\_\_\_. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- MOUTINHO, Luiz Damon Santos. *Sartre: psicologia e fenomenologia*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- NUNES, Benedito. *Crivo de Papel*. São Paulo: Ed. Ática, 1998.
- NUNES, Benedito. *O Dorso do Tigre. Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- OLIVEIRA, Márcio Alves de. *Um lado obscuro da realidade à luz de Kierkegaard e Camus*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2004.
- PENHA, João da. *O que é existencialismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- PERDIGÃO, Paulo. *Existência e Liberdade: uma introdução à filosofia de Sartre*. Porto Alegre: L&PM, 1995.

- QUINTILIANO, Deise. *Satre: phília e autobiografia*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- ROMANO, Luís Antônio Contatori. *A Passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960*. Campinas: Mercado de Letras & São Paulo: Fapesp, 2002.
- SAINT-SERNIN, Bertrand. "Philosophie et Fiction". In: *Temps Modernes*, n. 531-3, oct.-dec. 1990.
- SANTOS, Kleber Pereira. "A visão existencialista da criação literária". In.: *Manuscrita n° 13*. São Paulo, janeiro de 2005.
- SARTRE, Jean-Paul. *A Transcendência do Ego seguido de Consciência de Si e Conhecimento de Si*. Lisboa: Colibri, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1947.
- \_\_\_\_\_. *Diário de uma Guerra Estranha: nov 1939, março 1940*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1983.
- \_\_\_\_\_. *La nausée*. Paris: Gallimard, 1938.
- \_\_\_\_\_. *L'âge de raison*. Paris: Gallimard, 1945.
- \_\_\_\_\_. *La mort dans l'âme*. Paris: Gallimard, 1949.
- \_\_\_\_\_. *Le Sursis*. Paris: Gallimard, 1945.
- \_\_\_\_\_. *L'être et le neant*. Paris: Gallimard, 1943.

- \_\_\_\_\_. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris: Les Éditions Nagel, 1946.
- \_\_\_\_\_. *L'imagination*. Paris: PUF, 1949.
- \_\_\_\_\_. *L'Imaginaire*. Paris: Gallimard, 1940.
- \_\_\_\_\_. *Les mots*. Paris: Gallimard, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Le mur*. Paris: Gallimard, 1939.
- \_\_\_\_\_. *O Ser e o Nada*. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948.
- \_\_\_\_\_. *Saint Genet: ator e mártir*. Trad. Lucy Magalhães. Petrópolis: Vozes, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Sartre no Brasil: a conferência de Araraquara*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Unesp, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Situations I*. Paris: Gallimard, 1947.
- \_\_\_\_\_. *Situations IV*. Paris: Gallimard, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Situations IX*. Paris: Gallimard, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Situations X*. Paris: Gallimard, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Théâtre I*. Paris: Gallimard, 1947.

\_\_\_\_\_. "Une Idée Fondamentale de la "Phénoménologie" de Husserl, L'Intentionnalité". In. La Nouvelle Revue Française, nº 304. Paris, janvier/1939, p. 129-132.

SCHWARZ, Roberto. "Existencialismo e Romance Histórico (Malraux)". In. *Sereia e o Desconfiado. Ensaio Críticos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 97-107.

SILVA, Franklin Leopoldo e. *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

SILVA, Franklin Leopoldo e. *Metafísica e História no Romance de Sartre*. In.: *Cult* nº 34, maio de 2000.

SOUZA, Thana Mara de. *A literatura para Sartre: a compreensão da realidade humana*. São Paulo: USP, 2004.

TORRE, Guillermo de. *Historia de las Literaturas de Vanguardia*. Vol. III. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971.

\_\_\_\_\_. *Valoración Literaria del Existencialismo*. Buenos Aires: Editora Ollantay, 1948.

ZIMA, Pierre V. *L'Indifférence romanesque. Sartre, Moravia, Camus*. Paris: Le Sycomore, 1982.

#### **D) Bibliografia Geral**

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ABDALA JÚNIOR, Benjamim. *A escrita neo-realista: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo, Ática, 1981.

- ADORNO, Theodor. "Engagement". In: *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1973.
- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.
- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. "Jornal, realismo, alegoria". In.: *Achados e Perdidos*. São Paulo: Pólis, 1979.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1978.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. "A morte do autor". In. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTHES, Roland et alii. *Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- BEAUJOUR, Michel. "Autobiographie et autoportrait". In. *Poétique* n.º 32. Paris: Seuil, novembro de 1977, pp. 442-458.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *et al. Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas*. São Paulo: Abril, 1980.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar - a aventura da Modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace Littéraire*. Gallimard Paris, 1955.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1979.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: Editora UnB - José Olympio Editora, 1997.

CARPEAUX, Otto Maria . *História da Literatura Ocidental*. Vol. 7. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1966, p. 3480-3493.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1992.

CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Viagem ao fim da noite*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995.

CHEVREL, Yves. "Les études de réception". In. BRUNEL, Pierre & CHEVREL, Yves. *Précis de littérature comparée*. Paris: PUF, 1989.

COMPAGNON, Antoine. *La second main ou le travail de la citation*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

CONTAT, Michel & FERRER, Daniel (orgs.). *Porquoi la critique génétique?*. Paris: CNRS Edition, 1998.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Trad. Luiz Dagoberto de Aguirra Roncari. Bauru-SP: Edusc, 2002.

DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Editora Senac, 2003.



DOSTOIÉVSKI, Fiodór M. "Os Demônios". In. *Obras Completas Vol. III*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FOUCAULT, Michel. *La Arqueologia del saber*. México: Siglo XXI Editores S.A., 1970.

\_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

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

\_\_\_\_\_. "Literatura e Catástrofe no Brasil: anos 70". In. SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas-SP: Unicamp, 2003.

FURST, Lilian R. & SKRINE, Peter. *O Naturalismo*. Trad. João Pinguelo. Lisboa: Ed. Lysia, 1975.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia – Primeira Parte*. São Paulo: Editora 34, 2004.

GRÉSILLON, Almuth. *Éléments de critique génétique: lire les manuscrits modernes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

HAMON, Philippe. *L'ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette, 1996.

HAY, Louis. "*Critiques de la critique génétique*". *Genesis* n.º 6, Paris, 1994.

HAY, Louis (org.). *La Naissance du texte*. Paris: José Corti, 1989.

HAY, Louis. "*Le texte n'existe pas*". *Réflexions sur la critique génétique*". In.: *Poétique* 62, Seuil, avril/1985.

HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio*. São Paulo: Edusp, 1992.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de Hollanda. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70*. São Paulo: Rocco, 1992.

HUTCHEON, Linda. *Poéticas do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. "A interação do texto com o leitor". In. LIMA, Luiz Costa. *A Literatura e o Leitor. Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JAMENSON, Fredric. *Pós-Modernismo. A lógica do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. "*Réception et production: le mythe des frères ennemis*". In. HAY, Louis (org.). *La Naissance du texte*. Paris: José Corti, 1989.

JENNY, Laurent. "A estratégia da forma". In. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, n. 27, 1979, p. 5 (*Poétique*, n. 27).

LÉBRAVE, Jean-Louis. "*L'écriture interrompue: quelques problèmes théoriques*". In. HAY, Louis (org.). *Le manuscrit inachevé. Écriture, création, communication*. Paris: CNRS Éditions, 1986.

LEJEUNE, Philippe. "*Auto-genèse. L'étude génétique des textes autobiographiques*". *Genesis* n. 1, 1992.

\_\_\_\_\_. *Les brouillons de soi*. Paris: Seuil, 1998.

\_\_\_\_\_. "*Le point final de l'autobiographie: l'épilogue des Mots*". In.: *Genèses des Fins. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*. DUCHET, Claude & TOURNIER, Isabelle. Paris: PUV, 1996.

LOPEZ, Telê Ancona. "A biblioteca de Mário de Andrade: Seara e celeiro da criação". In. ZULAR, Roberto (org.). *Criação em Processo - Ensaios de Crítica Genética*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

LUCA, Heloisa Paiva de (org.). *Balas de estalo de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, p. 1998.

LUKÁCS, Georg. *Realismo Crítico Hoje*. Brasília-DF: Coordenada Editora de Brasília Ltda., 1969.

LUKACS, Georg. *Teoria do Romance*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

MALRAUX, André. *La condition humaine*. Paris: Gallimard, 1933.

- MAN, Paul de. *Alegorias da Leitura: linguagem figurativa em Rosseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.
- MARINETTI, F. T. "Manifesto Técnico da Literatura Futurista". Apud. TELLES, Gilberto de Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 7ed. Petrópolis: Vozes, 1983.
- MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira* Vol. VII (1933-1960) 2. ed. T.A. Queiroz, Editor São Paulo: 1996.
- MARTY, Éric. "Les conditions de la génétique. Génétique et Phénoménologie". In. CONTAT, Michel & FERRER, Daniel (orgs.). *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*. Paris: CNRS Editions, 1998.
- MIELNICZUK, Luciana & PALACIOS Marcos. "Considerações para um estudo sobre o formato da notícia na Web: o link como elemento paratextual". In. <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/palacios/compostextofinal.doc>. Consultado em junho de 2007.
- MILLER, J. Hillis. "O Crítico como Hospedeiro" In. *A ética da leitura: ensaios 1979-1989*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1995.
- MIRANDA, Wander Mello & SOUZA, Eneida Maria de (orgs.). *Arquivos Literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MORAVIA. Alberto. *Gli Indifferenti*. Milano: Tascabili Bompiani, 1982.
- MUECKE. D. C. *Irony*. Londres: Methuen & Co Ltd, 1970.

- MURAD, Samira. "Irmãos inimigos? Crítica genética e teoria do efeito estético em *Le Voyage d'hiver* de Georges Perec. In.: PINTO, Claudia Amigo (org.). *Criação em Debate*. São Paulo: Humanitas, 2007.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NAVARRO, Desiderio (org.). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1997.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada. História, Teoria e Crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.
- PELLEGRINI, Tania. *A Imagem e a Letra: Aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas-SP: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Gavetas Vazias: Ficção e Política nos anos 70*. São Carlos: Editora da UFSCar, 1996.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (org.). *Do Positivismo à Desconstrução: Idéias Francesas na América*. São Paulo: Edusp, 2004.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- PINO, Claudia Amigo & ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- REIS, Carlos. *História da Literatura Portuguesa*. Vol. 5. Lisboa: Alfa, 2001.
- RICŒUR, Paul. *Tempo e Narrativa (tomo 1)*. Trad. Contança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: uma (nova) introdução; fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 2 ed. São Paulo: Educ, 2000.

\_\_\_\_\_. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. 2 ed. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2004.

SALLES, Cecília Almeida & SILVA, Lília Ledon da. "Crítica Genética: delimitação de um campo aberto". *Manuscrita* n.º 01. São Paulo: Annablume, 1990.

SCHWARZ, Roberto. "Cultura e Política, 1964-1969: Alguns Esquemas". In. *O Pai de Família e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. New York : Dover Publications, 1963.

\_\_\_\_\_. *Romeo and Juliet*. New York : Bantam Books, 1961.

SODRÉ, Nelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. 2ª ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: polêmica, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.

TODOROV, Tzvetan, *Gêneros do Discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

WATT, Ian. *Mitos do Individualismo Moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WILLEMART, Philippe. *Universo da Criação Literária*. São Paulo: Edusp, 1993.

\_\_\_\_\_. *Crítica Genética e Psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre literatura imaginativa de 1870 a 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ZULAR, Roberto (org.). *Criação em Processo - Ensaio de Crítica Genética*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

# 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](#)