

LENIR ROMÃO DE ALMEIDA

As implicações teóricas do “quase” em
Quase memória: quase-romance,
de Carlos Heitor Cony

Três Lagoas
2006

LENIR ROMÃO DE ALMEIDA

As implicações teóricas do “quase” em

Quase memória: quase-romance,

de Carlos Heitor Cony

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus de Três Lagoas, para obtenção do título de Mestre em Letras (área de concentração: Estudos Literários).

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sheila Dias Maciel

Três Lagoas

2006

DADOS CURRICULARES

LENIR ROMÃO DE ALMEIDA

1996/1999	Curso de Graduação em Letras (Licenciatura) UFMS
2001	Curso de Especialização em Letras UFMS
2004	Curso de Pós-Graduação em Letras - Mestrado CPTL - UFMS Agência financiadora: CAPES
2000/2004	Professora da rede pública de ensino

AGRADEÇO...

À CAPES, pelo financiamento parcial da pesquisa.

À Prof.^a Dr.^a Marlene Durigan pelo incentivo e o carinho de sempre; ao amigo Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino, pelas indicações bibliográficas, o apoio e o interesse permanente e sincero em ajudar.

Aos queridos Professores Doutores Antonio Rodrigues Belon e José Batista de Sales, por todos os anos de ensinamento diário; à Prof.^a Dr.^a Rosana Cristina Zanelatto, por despertar em mim, num passado não tão remoto, a dúvida e o desejo de continuar; ao Prof. Dr. Edgar César Nolasco, pelas sugestões e discussões sobre nossos trabalhos durante suas aulas, a fim de engrandecer nossa pesquisa.

Ao senhor Arnaldo e à senhora Ilka, funcionários da biblioteca, pela atenção e gentileza com que se dedicam a atender-nos; à Prof.^a Celina e a César Ayala, pela constante cordialidade e boa vontade.

À Mônica Tambelini, pela delicadeza; aos companheiros Eduardo Figueiredo e Carlos Vinícius, pela ajuda nos momentos mais inoportunos; à Celma e Victor, Professores Doutores de História, pela presença marcante e afetuosa; ao Prof. Mestre em História, Pedro Agostinho, pelas contribuições, pelas revisões exaustivas e principalmente pela amizade verdadeira e gratificante; aos colegas do Mestrado e dos cursos de Letras e História que se fizeram presentes, irradiando luz.

À Isabel, à Rosana e à Renata, que me acolheram docemente em suas casas durante a pesquisa em São Paulo; à Vânia e à Luciana por compartilharem das alegrias e angústias; aos amigos que me auxiliaram indiretamente, criando condições para que eu pudesse me dedicar à pesquisa.

Ao meu irmão, Rafael, pela colaboração durante esses “duros” anos. À minha irmã Lenice, pela ternura de sempre e à Anna Maria Pereira, por ser especial.

À minha querida mãe, pelo apoio incondicional; ao meu querido pai (*in memoriam*), presença viva em minhas lembranças.

À minha querida orientadora, Prof.^a Dr.^a Sheila Dias Maciel. “Com os sentimentos da mais profunda humildade” e gratidão dedico não os poemas de Baudelaire ou as chaves do meu diário, mas a lembrança destes nossos dias.

Naquela mesa

*Naquela mesa ele sentava sempre
E me dizia sempre
O que é viver melhor.
Naquela mesa ele contava histórias
Que hoje na memória
eu guardo e sei de cor.
Naquela mesa ele juntava gente
E contava contente
O que fez de manhã...
E nos seus olhos era tanto brilho
Que mais que seu filho
Eu fiquei seu fã.
Eu não sabia que doía tanto
Uma mesa num canto
uma casa e um jardim.
Se eu soubesse quanto dói a vida
Essa dor tão doída
Não doía assim.
Agora resta uma mesa na sala
E hoje ninguém mais fala
No seu bandolim...
Naquela mesa tá faltando ele
E a saudade dele
Tá doendo em mim.*

Sérgio Bittencourt

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. DEFINIÇÃO DO CAMPO DE ANÁLISE	11
1.1. Ponto de partida.....	12
1.2. Considerações iniciais sobre a obra.....	13
1.2. 1. O narrador pós-moderno em <i>Quase memória</i> : marcas e desvios.....	30
2. O PACTO AUTOBIOGRÁFICO	38
2.1. O conceito de pacto autobiográfico.....	39
2.2. A revisão do pacto.....	49
3. ABRINDO O IMBRÓGLIO DA MEMÓRIA	56
3.1. A "teoria geral do quase".....	57
3.1.1. Quase-memória?.....	61
3.1.2. Quase-história?	71
3.1.3. Quase-romance?	82
UMA QUASE CONCLUSÃO	97
Do embrulho da memória à embrulhada do “quase”	98
BIBLIOGRAFIA	102
Do Autor.....	101
Sobre o Autor	102
Outros textos de memórias	103
Sobre História e Historiografia.....	104
Sobre Literatura Confessional	105
Leituras de Apoio	107
Teoria da literatura	108
Referências da WEB	109
RESUMO	111
ABSTRACT	112

INTRODUÇÃO

Existem muitas relações entre a letra da música de Sergio Bittencourt e o romance *Quase memória*, de Carlos Heitor Cony. Em ambos um *eu* apresenta a figura paterna por meio da ausência que ela promove. Também os dados concretos, a mesa (no poema) ou o embrulho (no romance) são objetos mágicos que nos transportam para o centro da falta. E é o preenchimento desta lacuna que a literatura vem promover. No entanto, se em “Naquela mesa” o pai ressurgue pela memória de um *eu* que admite saber “de cor” o passado, no romance de Cony o *quase* vem trazer a dúvida – variações do universo confessional.

A literatura confessional, ou gênero confessional, engloba várias obras literárias dotadas de estatuto próprio como as memórias, o diário e a autobiografia. Apesar de serem formas consagradas foram, por muito tempo, deixadas de lado em favor da “verdadeira literatura”. Estamos vivendo num tempo, no entanto, em que essas formas narrativas vêm ganhando espaço no gosto da maioria dos leitores e passam a receber atenção especial da crítica.

Se a literatura de gênero confessional tem conquistado cada vez mais lugar no gosto da maioria dos leitores e nos meios acadêmicos, com o recente *Quase memória* (1995) não foi diferente: a obra já é considerada, por muitos estudiosos, como um clássico da literatura brasileira de nosso tempo. Sua linguagem de cunho memorialista oscila entre a crônica jornalística e a linguagem romanesca em que personagens reais e irreais se misturam, num “quase-romance”. A indeterminação formal propiciada pelo *quase* deverá, portanto, ser o objeto da nossa pesquisa, além de considerarmos a quase-história e o quase-romance, ambos implícitos na construção desta narrativa singular, frutos de uma teoria do *quase*.

Após um período significativo sem escrever romances, Carlos Heitor Cony publica uma obra em que o *quase* não afirma nem tampouco nega o conteúdo da escrita, mas traduz a dimensão tênue de seus limites: o real aparece entrelaçado à idéia do provável, ou seja, fato e ficção se confluem à medida que o narrado se inter-relaciona com dados extratextualmente comprovados. Além de trazer para o título todo um debate teórico-crítico sobre a relação entre literatura e realidade e sobre a imprecisão de narrar, essa quase-memória contém uma *quase* biografia do pai do narrador e revela o domínio de Cony-filho sobre a prática e o poder da escrita.

No mesmo instante em que se instaura uma corrente de pensamentos (re)memorados de Cony-pai por via de Cony-filho, parecem se estabelecer, juntamente com essas “verdades”, o diálogo entre a história e literatura e o embate entre a força criadora da ficção e as experiências individuais retomadas pelo fio da linguagem. Não se pode desprezar o valor da primeira nem tampouco duvidar da legitimidade da segunda, pois para quem cria tudo é verdadeiro, por isso é que existem “verdades” plurais, e não uma única. A respeito dessa força criadora que permeia uma distinção entre o historiador e o poeta, Aristóteles escreveu em sua obra: “[...] a diferença está em que uma narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História, aquela enuncia verdades gerais, esta relata fatos particulares” (ARISTÓTELES, 1994, p. 28).

Se é dessa matéria que se constitui a obra de Carlos Heitor Cony o *quase* seria a linha sutil que permite associar fatos acontecidos (história) em relação a fatos particulares, sob uma leitura subjetiva, sugestiva e criadora (literatura). É em razão desta relação que devemos manter o olhar investigador sobre a obra de Carlos Heitor Cony. Até onde se estende a estética do *quase*? Quando o *quase* deixa de sê-lo para se concretizar e qual é o espaço em que ele se concretiza?

O romance será examinado sob a perspectiva autobiográfica que abrange o ponto de vista do entrelaçamento de fato e ficção, a fim de estudar, também, o estatuto das memórias e proporcionar uma reflexão sobre o embate e o diálogo entre a literatura e história.

O trabalho será dividido em três partes. Na primeira, “Definição do campo de análise”, pretende-se apresentar a obra em questão e tecer considerações sobre o narrador - espinha dorsal da narrativa, após uma breve menção ao panorama da escrita das memórias no Brasil. Na segunda parte é nosso objetivo apresentar a teoria de Philippe Lejeune sobre autobiografia em dois momentos: *O pacto autobiográfico* (de 1972) e sua revisão, publicada em 1982, apresentando os pontos centrais e as questões pertinentes para a análise do romance de Carlos Heitor Cony. Na última parte, intitulada “Abrindo o imbróglio da memória” pretende-se perquirir sobre a “Teoria Geral do Quase”, texto de abertura da obra em análise, assinado por “C.H.C” e que se torna a chave para o ingresso nas questões fronteiriças que o romance suscita. Pretende-se a partir do conceito de *quase* (o qual parece criar um anti-pacto, ou seja, uma espécie de negação à entrega autobiográfica que os nomes próprios e o contexto histórico e geográfico criam) tecer considerações sobre a obra como forma de memória, como romance e como história – na imbricação entre a urdidura do enredo e a realidade fugidia que a ilusão autobiográfica promove.

É a partir da teoria de Philippe Lejeune, portanto, que o trabalho proposto aqui terá início, uma vez que o conceito de “pacto autobiográfico” parece adequado para a reflexão sobre o *quase*, incluso neste “quase-romance” de Carlos Heitor Cony. O pacto autobiográfico, como teoria de base, é sugerido a partir do momento em que a obra propõe a identidade autor = narrador = personagem, que remete, em última instância, à pessoa real do autor com seu nome e sobrenome. Investigar se o pacto

será firmado por meio de um *contrato de leitura* da obra, que pode ser aclarado por meio de informações explicativas, fornecidas pelo autor no prefácio ou em pequenas notas, é a questão central desta pesquisa.

1. DEFINIÇÃO DO CAMPO DE ANÁLISE

1.1. Ponto de partida

*De tudo houve um começo... e tudo errou...
- Ai a dor de ser-quase, dor sem fim...-*

Mário de Sá-Carneiro

O século XX foi o século das memórias, no entanto é no passado oitocentista que estão as raízes do gênero memórias no Brasil. É com Visconde de Taunay e Joaquim Nabuco que a linhagem das memórias como depoimento direto da vida ingressa no panorama literário brasileiro. *Minha formação* (NABUCO, 1895) e *Memórias* (TAUNAY, 1948) vão inaugurar especificamente o ramo das memórias genuínas, que é compreendido pela crítica como diverso da escrita literária de feição memorialista que existe em profusão na literatura brasileira. Na verdade a literatura brasileira é permeada de memórias. Afinal o que é *Dom Casmurro*, *Memorial de Aires* ou *São Bernardo*? qual é o tom de *A Moreninha* ou de *Grande sertão: veredas*? o que o narrador de “A terceira margem do rio” faz além de voltar ao passado por meio do falimento do presente?

Sob esta ótica genérica podemos conceber uma leitura bipartida da escrita das memórias na história da literatura brasileira: de um lado as memórias iniciadas por Taunay e Nabuco, seguidas por um Rodrigo Otávio (*Minhas memórias dos outros* - 1934-1936), por um Álvaro Moreyra (*As amargas...Não* - 1954) e ditas autênticas, por outro lado, separadas pela crítica, está a forma das memórias utilizada a serviço da narrativa de ficção.

É nesta lacuna, ou fissura, entre as formas apartadas da memória que iniciamos o debate sobre a obra *Quase memória: quase-romance*, de Carlos Heitor Cony, publicada em 1995. A impossibilidade de alinhá-la entre o grupo das memórias

autênticas ou entre o romance de feição memorialista, impulsiona o debate crítico sobre a imprecisão teórica da classificação das memórias. Reconhecendo na obra um caráter criativo que endossa e ao mesmo tempo desmascara a ilusão autobiográfica, *Quase memória* promove uma renovação *levada a feito por um eu inquiridor, não imobilizante* (MIRANDA, 1992, p. 26).

1.2. Considerações iniciais sobre a obra

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

Carlos Drummond de Andrade

Assim como no poema *Carrego comigo*, de Carlos Drummond de Andrade, existe na narrativa de *Quase memória* um *eu* associado a um embrulho igualmente misterioso. Apesar das semelhanças as circunstâncias são diferentes, pois se ao “pequeno embrulho” que o *eu* poemático de Drummond carrega, está vinculada a imagem de aprisionamento constante, em *Quase memória* o processo seria inverso, já que o embrulho, inesperado, oferece ao *eu* da narrativa uma forma de evocar o tempo passado e resgatar a lembrança de muitas coisas que se encontravam dispersas na memória do narrador. É esse passado que o embrulho traz dentro que impulsiona a pesquisa sobre a obra e nos leva a tecer informações básicas sobre o escritor Carlos Heitor Cony.

O nome de Carlos Heitor Cony já está marcado na história recente da literatura brasileira pela qualidade de suas publicações. O autor nasceu no Rio de Janeiro em 1926 e em 1937 entrou para o Seminário Arquidiocesano de São José, onde

permaneceu até 1945, quando desistiu da batina. Estreou na literatura em 1958, com o romance *O Ventre*.

Durante o regime militar foi preso¹ seis vezes. A primeira prisão que sofreu foi por defender a liberdade de imprensa, em 1961, depois da renúncia de Jânio Quadros. Em 1971, lançou *Pilatos*². Pouco tempo depois, declarou que não escreveria mais romances, passando a se dedicar a livros de longas reportagens. Em 1983, passou a assinar uma coluna diária na Folha de S. Paulo. Em 1995, após um significativo período de 23 anos sem escrever romances, Carlos Heitor Cony publica *Quase memória: quase-romance*. São duzentas e treze (213) páginas divididas em 25 capítulos. Para quem não escreveria mais romances, agora um *quase-romance*.

Apesar do autor não considerá-lo como sua melhor obra, *Quase memória* já vendeu cerca de 400 mil exemplares. Para quem achava que não tinha mais nada a dizer, nos supostos 23 dias em que o autor admite ter escrito a obra, compôs um livro que alcançaria uma grande platéia. No entanto, Carlos Heitor Cony, não contrariando o clima ambíguo de sua obra, desmitifica a idéia de que *Quase memória* seja o livro que mais se pareça com ele: “[...] Não é que eu repudio o livro, mas ele não me representa [...]”³. Parecendo querer alterar o sentido de sua obra, o escritor, por meio

¹ Sandroni fala sobre a sua segunda prisão: “Pouco antes da edição do Ato Institucional n.2, em 1965, o indomável Ênio Silveira lançou um demanário de oposição ao regime militar cujo título, *Reunião*, constituía clara mensagem para as esquerdas, que tendiam a fracionar-se no combate ao regime militar. / [...] *Reunião* quis ser alternativo na rua – e foi mesmo para a rua fazer um protesto contra o governo durante reunião de chanceleres dos países da Organização dos Estados Americanos que se realizaria no Hotel Glória e contaria com a presença do marechal Castello Branco. [...] e nessa ocasião apareceu lá o cineasta Glauber Rocha, que começava a montagem da produção de *Terra em Transe* e que, ao tomar conhecimento do plano, aderiu à manifestação. [...] Quando o marechal Castello Branco chegou, o grupo, mais tarde conhecido como os Oito do Glória, embora fossem nove, iniciou uma vaia que não foi interrompida mesmo com a intervenção da polícia e da segurança pessoal do marechal. Foi dada a voz de prisão e eles permaneceram algum tempo detidos [...]” (SANDRONI, 2003, p. 102-103).

² Na busca de uma terceira pessoa, Cony é questionado por escrever livros de cunho bastante subjetivos, em primeira pessoa: “É a imperfeição... Mas em *Pilatos* consegui criar uma primeira pessoa que não sou eu. É a maior violência possível. Toda ficção é feita de compósitos da vida pessoal do autor. Todo personagem meu é um pouco alter ego. Mas em *Pilatos* ele flutua” (PIZA, 2004, p. 29). *Pilatos* é considerada por Cony como a sua melhor obra.

³ Entrevista retirada da revista *Entrelivros*, junho, 2005, p. 22, por Josélia Aguiar.

de suas palavras, apresenta um olhar distanciado do *eu* narrador e da matéria narrada.

Assim, como quem rasura uma folha:

Eu não tenho nada para falar para 400 mil pessoas. É um equívoco. Eu falo para um mundo reduzido. Stendhal dizia que só queria ter 100 leitores. Eu gostaria de ter 200. Então, 400 mil leitores é um absurdo, é um equívoco. É um livro que qualquer um escreveria [...]. É um livro que não é meu. Saiu depois de 23 anos em que estive parado, e eu estava com computador novo. Mila, minha cachorra, estava doente, descadeirada, e eu ficava ao lado dela. No dia em que ela morreu eu coloquei o ponto final (*Entrelivros*, 2005, p. 22).

Carlos Heitor Cony, ainda que não repudie o livro, nega o valor da escrita, talvez por ela ser a expressão daquilo que o marcou mais profundamente: a sua relação com o pai (que também poderia estar relacionada ao país) Ernesto Cony Filho, que parece ser tomada sob um signo restritivo, aquilo que se deve evitar, o que não se pode mostrar, porque a “[...] imagem amada e a temida tende a perpetuar-se: vira ídolo ou tabu. E a sua forma nos ronda como doce ou pungente obsessão” (BOSI, 1983, p. 13).

Essa presença obscura (Cony não menciona o nome do pai, em entrevista à *Entrelivros*)⁴ remete à idéia de que a imagem do pai pode fasciná-lo como uma aparição capaz de persegui-lo (BOSI, 1983, p. 14), aquilo que encanta também pode assustar, causar medo. Inicia aqui uma relação dialética que rondará toda a análise deste trabalho. Nesta indefinição propiciada pelo *quase* é que a imagem do pai, assim como a obra, não se restringe a uma só representação, pois “[...] tudo na criação não é

⁴ Cony, ao ser questionado sobre suas declarações de que *quase* desistiu da literatura (depois de haver escrito *Pilatos*) porque achava que não tinha mais nada a dizer: “Depois que escrevi esse livro, passei 21 anos sem escrever um romance. Só fui voltar a escrever por causa da Mila. A doença dela me colocava a noite toda diante do computador, e eu estava maravilhado com o computador. Nesse tempo que passei sem escrever, em parte, sinceramente, foi por pura preguiça. Escrever a máquina! Meu primeiro romance eu escrevi 11 vezes. Sabe lá o que é isso? Eu não aguentava mais. Eu sou péssimo datilógrafo. Escrevo muito depressa, e na pressa eu engulo frases inteiras. Se você olhar um original meu, você vai entender. Eu usava espaço seis para poder escrever por cima. Meu apelido no jornal era mercúrio cromo” (*Entrelivros*, 2005, p. 22).

humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz [...]” (HUGO, 1988, p. 25).

Esta negação aparente do *outro*, por parte de Cony, pode ser concebida sob o conceito que Bosi utiliza para a representação da *imagem* (no nosso caso - a de Cony-pai), uma vez que “[...] o enlevo ou o mal-estar suscitado pelo outro, que impõe a sua presença, deixa a possibilidade, sempre reaberta, da evocação [...]. Assim, [...] por mais que se evite a distância não se consegue nunca suprimi-la” (BOSI, 1983, p. 14).

Assim, o silêncio de vinte e três anos, a doença de Mila e o computador novo eclodiram na obra *Quase memória: quase-romance*, sob pretexto de não dizer nada importante. Esse aparente descaso se desenrola dentro de um universo grandioso, cheio de hipóteses, de possibilidades, pois “a batalha do escritor é inventar para poder dizer a verdade” (Nélida Piñon) e, portanto, “só a ficção não mente, ela entreabre na vida do homem uma porta secreta por onde se desliza, além de todo controle, sua alma desconhecida” (MAURIAC *apud* LEJEUNE, 1986, p. 82).

A re(a)apresentação do escritor Carlos Heitor Cony, por ele mesmo, deixa uma impressão: a de que o passado que constitui a obra é um presente que mantém viva a imagem do pai e que, por isso, permite a sua recorrência. É possível que esta imagem fantasmática (do pai) esteja coberta por um desejo de não desvelamento do *eu* do escritor Carlos Heitor Cony, uma vez que ela tanto pode fazer consolar quanto doer.

Neste enlace de idéias adversativas, a voz que se cala⁵ (ou se calou por 23 anos) é a mesma que faz refletir. Nesta atmosfera memorialista, o livro dedicado à

⁵ “Na entrevista que deu a *Cadernos de Literatura*, ele afirmou que só escrevia quando se sentia infeliz. Os entrevistadores perguntaram se a literatura correspondia a um momento específico da alma que se poderia chamar de infelicidade. Resposta de Cony: ‘Não posso falar pelos outros, só por mim. Eu fui procurar a literatura por deficiências e carências. A literatura sempre teve para mim esse lado de abrigo, de apoio’. [...] é bom lembrar que o ato de escrever havia sido uma espécie de redenção, na infância, quando riram da sua maneira de falar” (SANDRONI, 2003, p. 78).

Mila (e inspirado nas lembranças do pai jornalista) alcança o apogeu literário: *Quase memória*: quase-romance ganha, em 1996, o *Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras* e o *Prêmio Jabuti*, da *Câmara Brasileira do Livro* (“Melhor Romance” e “Livro do Ano – Ficção”)⁶. A fortuna crítica, apesar de esparsa, apresenta como senso comum a qualidade da obra, como pudemos avaliar em reportagens feita pela *Entrelivros*, em *Quase Cony* de Cícero Sandroni e em *Perfis & entrevistas*, de Daniel Piza.

O regresso ao tempo passado é a fronteira que estrutura a narrativa de *Quase memória*: quase-romance. O *quase* é a linha sutil que possibilita todo debate a respeito das formas narrativas de memórias e do romance autobiográfico, já que a memória pode apresentar sentidos e representações distintas do tempo ido e vivido. É dessa mesma forma que a figura de Ernesto Cony Filho, pai do autor e do narrador, se refaz, num ir e vir ao passado, numa junção de fragmentos ora oscilantes, ora iluminados.

Quase memória é uma junção dos fatos protagonizados pelo pai e narrados pelo filho em primeira pessoa, gerando as várias histórias das quais o enredo se compõe. Os fatos passados ganham vida na interpretação de Carlos Heitor Cony e formam a matéria discursiva do enredo que tem início a partir de um embrulho, recebido pelo narrador, o embrulho da memória.

Numa ânsia de saber o que o embrulho, que impulsiona a narrativa, traz dentro, o leitor é envolvido por uma série de episódios que suscitará uma relação dialética⁷ entre literatura e história, memória e esquecimento, vida e morte, pacto e anti-pacto. O

⁶ Dados pesquisados na internet no site: www.releituras.com/biografias.asp 12:11:47, dia 11/02/2004.

⁷ Irene Machado compreende a noção de dialogismo como a “ciência das relações formuladas por Bakhtin através da observação da interação existente na dinâmica das enunciações, dos organismos, dos fenômenos e do homem com o mundo. O dialogismo celebra a alteridade, a necessidade do outro, tornando-se, deste modo, a categoria primordial através da qual Bakhtin pensará as relações culturais. Todos os fenômenos analisados à luz do dialogismo são considerados em sua bidirecionalidade, a orientação de um EU para o OUTRO” (MACHADO, 1995, p. 310). Dessa forma, o conceito de dialética será empregado a fim de proporcionar progressivo diálogo entre as formas e os gêneros literários movidos, à primeira vista, por oposições.

embrulho é o fio condutor que permite tanto a reprodução de um tempo, transitório em sua marcação cronológica, quanto a recuperação de uma vida, insuperável em seu tempo vivido.

O embrulho implica, portanto, uma presença e uma ausência da pessoa lembrada, pois ele representa (enquanto forma fisicamente presente do passado) uma existência, com sua letra, seus cheiros e suas imagens mas, mesmo em face daquilo que se faz voltar, é da vida que se extinguiu que o embrulho está cheio. Opondo-se à morte, ele é um existir e não-existir. Vindo do passado, o embrulho é a representação do tempo pretérito e por isso mesmo é também ele que estabelecerá todo o conflito na obra.

Em *Quase memória* a narrativa se inicia com uma noção temporal e espacial explícita, o que, no entanto, não acontece no decorrer do romance, pois os fatos são narrados respeitando apenas uma ordem: a da lembrança, ou seja, não ocorre uma sucessão linear dos acontecimentos. São memórias de uma época e de outra num tempo em que as lembranças se reatualizam e se presentificam. O embrulho é a maneira pela qual a essência do pai se faz sentir, um pretexto para que o tempo em sua finitude, não ameace o passado vivido e nem a vida existida.

O enredo de *Quase memória* começa com uma explicação, apresentando informações claras sobre o espaço e o tempo, que situam o leitor na narrativa, o dia: 28 de novembro de 1995; a hora: aproximadamente uma da tarde; o local: “Hotel Novo Mundo”, no Flamengo. O que irá ocorrer? O narrador Carlos Heitor Cony recebe um embrulho enquanto almoça no hotel de costume, embrulho que se assemelha em tudo aos embrulhos fabricados pelo pai do narrador, o também jornalista Ernesto Cony Filho.

Essas identificações que partem do embrulho provocam um estranhamento no narrador: tudo seria comum a não ser pelo fato do pai já ter morrido há dez anos na época da entrega do pacote. O narrador é tomado por um desejo imóvel de agir, o embrulho propõe um momento contemplativo, destituído de fala, momento no qual ele se revela pela simples ação de olhá-lo. O narrador é absorvido pelo pacote: “[...] Queria apenas ficar sozinho, não exatamente para abrir o envelope, mas para pensar no assunto, embora se tratasse de assunto impensável” (CONY, 1995, p. 11).

O espaço em *Quase memória* não se limita a um único cenário, a narrativa transita de um lugar a outro conforme as ações vividas pelo protagonista. Esta ultrapassagem física, de um lugar para outro requer também uma ultrapassagem de conceitos e de personalidade, pois esses deslocamentos vividos por Cony-pai, que implicam também mudança de profissão e de adaptação, por consequência mesmo da necessidade, estão relacionados à idéia de identidade⁸.

O movimento que o protagonista percorre, quando a família vai para Niterói e depois regressa ao Rio – esse trânsito entre os lugares – implica não apenas uma ambientação distinta, mas, sobretudo a idéia de que o protagonista possui marcas ou identidades plurais que vão se revelando conforme o contexto é modificado. De jornalista, Cony-pai passa a ser vendedor de rádios, a criador de galinhas e a tudo mais quanto lhe permita e exijam as circunstâncias (CONY, 1995, p. 67). As histórias recuperadas por meio do narrador são divididas entre o Rio – Niterói e a Fazenda do Seminário: São Joaquim da Arca. As ações se realizam sempre neste trânsito.

⁸ O conceito de identidade foi tomado aqui sob a visão de Maffesoli, que entende que “o indivíduo só pode ser definido na multiplicidade de interesses que estabelece com o mundo circundante. Seja esse mundo o dos outros indivíduos, compondo a proximidade social, ou o das situações, das ocorrências que favorecem essas relações, pouco importa. Em compensação, o que merece ser notado é que o sujeito é um ‘efeito de composição’, daí seu aspecto compósito e complexo” (MAFFESOLI, 1996, p. 305).

O porteiro entrega o embrulho ao narrador que depois de pensar algumas hipóteses observa-o e percebe que a letra é de seu pai. É a primeira lembrança sugerida pelo pacote: “Era a letra de meu pai. A letra e o modo. Tudo no embrulho o revelava, inteiro, total [...]” (CONY, 1995, p. 10). O embrulho desperta no narrador uma memória afetiva, recobrando a lembrança de detalhes como a letra, o nó e o cheiro: “Até mesmo o cheiro – pois o envelope tinha um cheiro – era o cheiro dele, de fumo e água de alfazema que gostava de usar [...]” (CONY, 1995, p. 11).

O embrulho provoca no narrador um sentimento intrigante e, a *priori*, há uma rejeição em aceitá-lo, ora porque é vindo de um tempo passado, ora porque é encaminhado pelo anti-herói⁹, Ernesto Cony Filho – o pai.

Ainda que estranhamente enviado, ele acaba por adquirir, de acordo com a conduta do pai, a idéia de algo que devesse ser esperado: “[...] Conhecendo o pai como o conhecia, eu não devia estar admirado de ter recebido aquilo” (CONY, 1995, p. 12). O imprevisível perde o prefixo negativo transformando-se em aceitação:

[...] Onde quer que estivesse e como estivesse, ele daria um jeito de se fazer sentir, de estar presente. Até fiquei com raiva por não ter previsto que, um dia, mais cedo ou mais tarde, sem mais nem menos, esbarraria com ele novamente [...]. Imaginava apenas que esse disfarce seria um desses que se permitem aos mortos, uma lembrança mais vívida, uma paisagem, um tom de voz [...] (CONY, 1995, p. 12).

O embrulho desencadeia, então, várias lembranças. Por meio da letra, o narrador percorre o caminho regressivo que começa levando-o à sua infância, ao tempo em que freqüentava o seminário: “A mesma letra que vinha nos envelopes

⁹O pai é por nós apresentado como anti-herói por causa de sua capacidade de realizar atos inusitados, numa tentativa de sempre acertar: “[...] querendo ser útil e necessário, querendo apenas agradar mas conseguindo apenas embaralhar meu caminho – e digo embaralhar meu caminho para ser isento comigo e delicado à sua memória” (CONY, 1995, p. 11).

quando ele me escrevia para a fazenda do Seminário [...]” (CONY, 1995, p. 12).

A partir da letra, do nó, do papel, a figura do pai é resgatada e vem à tona, por meio da memória, a lembrança de muitas histórias protagonizadas pelo pai. A obra é composta pela rememoração de micro-histórias, tendo como centro gerador da memória a figura de Cony-pai. Uma lembrança leva à outra, há histórias dentro de histórias, numa linguagem que abrange traços ficcionais e factuais.

Dentro da narrativa, a história chega a ser ficcionalizada pelo próprio protagonista, quando ele faz a transposição do nome da fazenda “São Joaquim da Arca” para “Fazenda São Joaquim D’Arc”. A fazenda é renomeada por Cony-pai e ainda ganha uma versão de sua história. Originalmente:

[...] a fazenda dos padres, em Itaipava, chamava-se São Joaquim da Arca. São Joaquim porque era o santo onomástico do antigo cardeal-arcebispo do Rio de Janeiro, dom Joaquim Arco-verde. Da Arca porque a região, entre Itaipava e Teresópolis, banhada pelo rio Santo Antônio, era conhecida como “Arcas” (CONY, 1995, p. 13).

E logo passando a chamar-se, conforme a imaginação de Cony-pai, de “São Joaquim D’Arc”, em homenagem a um “[...] ser extraordinário, irmão de Joana, também herói e também santo [...]” (CONY, 1995, p. 13). Fato e ficção interagindo. Outras histórias vão se seguindo. Assim, dentro da história maior há várias histórias menores que formam um encadeamento textual e episódico, encaixando uma história na outra, num movimento de ida e vinda, que chamaremos, mais tarde, analepse e prolepse. Portanto o embrulho remete à infância, que remete à fazenda que traz para o presente as manias do pai. É um *flashback* assimilativo e, ao mesmo tempo, reprodutivo.

Essa idéia de ida e volta é constante e faz parte do estatuto das memórias e da identidade de *Quase memória* com o gênero homônimo: o embrulho estabelece a linha de fronteira, a viagem memorialista, como se o pacote trouxesse desorganizadamente todas as lembranças do pai: “Olhei o relógio para conferir, sim, seis horas, o tempo passara e eu não desgrudara o olhar e a memória daquele pacote” e ainda: “[...] a última imagem dentro de mim era o pai [...] muito difícil associar essa imagem distante e extravagante com aquela moça e aquela manhã. O que seria amanhã agora? Tudo fora um amanhã e tudo já era ontem” (CONY, 1995, p. 73).

A relação de embate entre o narrador e o pacote estrutura o enredo e as inúmeras histórias sobre o pai, que não podem ser esquecidas sem a organização que advém da organização da escrita: “[...] naquele instante eu poderia pensar em tudo, menos em sair dali antes de esgotar o pacote” (CONY, 1995, p. 74).

À maneira de *As mil e uma noites*, o encadeamento das histórias vivenciadas pelos protagonistas sugere não apenas a continuidade das histórias narradas, mas também a gana de preservar algo, a vontade de vida, o “desejo humano de salvar da morte a sua existência” (MACIEL, 2004, p. 75). Como Shahrazad, o narrador traz à tona pela chama narrativa que não se extingue um desejo de protelar o fim, de afastar-se da morte e, neste caso, da morte do esquecimento. O embrulho existe para que a fragilidade de uma vida e a fugacidade dos momentos vividos não se esvaíam. Ele veio para dar continuidade à essência de Cony-pai, para que ele se mantenha eterno na eterna agilidade do deus Chronos.

A comparação com Proust é inevitável e aparece na própria obra como mote para o mergulho em um tempo irrecuperável: “O biscoito abriu as portas do tempo – do tempo perdido. Ora, o meu caso, ou melhor, o meu embrulho não me abre nada, muito menos o tempo. Se abria alguma coisa era o espaço [...]” (CONY, 1995, p. 94).

A comparação adversativa com a obra *Em busca do tempo perdido*, clássico da escrita em forma de memórias alarga a noção de tempo, problematizando a cronotopia¹⁰.

Esse espaço é o lugar do esquecimento, pois é por meio dele que a lembrança do filho se institui para trazer à tona o pai, já que lembrar implica “esquecer”, “segregar”, “excluir” e só podemos lembrar de quem já esquecemos, assim a marcha do tempo é suspensa para que o presente possa juntar-se ao passado e o narrador se envolva livremente na “*duração interior*” de sua memória (NUNES, 1988, p. 62).

Essa *duração interior* faz ver instantes anteriores em sua forma complexa, desvelando o “Eu profundo” (NUNES, 1988, p. 62) de Cony-pai e revelando-o. Assim, cada pedaço do embrulho transforma-se em pedaços de Cony-pai, presente e presentificando suas manias, sua essência como Proust “*Em busca do tempo perdido*”, para que:

[...] um som já ouvido, um olor outrora aspirado, o sejam de novo, tanto no presente como no passado, reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos, logo se libera a essência permanente das coisas, ordinariamente escondida, e nosso verdadeiro eu, que parecia morto, por vezes havia muito, desperta, anima-se ao receber o celeste alimento que lhe trazem. Um minuto livre da ordem do tempo recriou em nós, para o podermos sentir, o homem livre da ordem do tempo (PROUST, 1967, p. 121).

O tempo do narrador de *Quase memória* é suspenso para que a intemporalidade do embrulho permita pensá-lo: “[...] até então, nunca pensara organizadamente na única pessoa, no único personagem, no único tempo de um homem que, não sendo eu, era o tempo do qual eu mais participara” (CONY, 1995, p. 94). O embrulho, a respeito

¹⁰ Por cronotopia compreende-se as relações temporais e espaciais assimiladas em literatura (cf. BAKHTIN, 1988, p.211). O cronotopo oferece uma possibilidade de ler o tempo por meio do próprio discurso. “[...] No romance, o cronotopo é centro organizador dos principais acontecimentos temáticos e o princípio determinante do gênero” (MACHADO, 1995, p. 310).

dessa relação entre lembrar e esquecer, só permite que esse pensamento venha à tona pela ausência da lembrança.

De modo que pensar no pai, recorrendo a Barthes, seria “[...] esquecê-lo [...] e despertar freqüentemente desse esquecimento. Por associação, muitas coisas se trazem para o meu discurso. ‘Pensar em você’ não quer dizer nada mais que essa metonímia. [...] Eu não te penso, simplesmente te faço voltar (na mesma proporção em que te esqueço)” (BARTHES, 1994, p. 32).

O tempo físico, mensurável em seu movimento de duração exterior das coisas (NUNES, 1998, p. 18), parece ser utilizado para que o narrador de *Quase memória* se entregue à duração interior dos momentos vividos, para que ele depreenda do tempo psicológico uma mistura de sentimentos que abrangem o passado e o futuro, aproximando ou distanciando-os da ordem cronológica das ações, seguindo apenas a ordem das emoções, como no capítulo 21:

Desde que recebi o embrulho e vi a letra do pai, tão inconfundível, tão dele e tão recente, o tempo deixou de funcionar. [...] Nem vontade tenho de olhar o relógio. O tempo parou. Entretanto, nunca o tempo foi tanto tempo (CONY, 1995, p. 171).

Assim, o tempo em sua marcação física, de acordo com NUNES (1988, p. 19), possui uma direção: a da irreversibilidade. Como irreversível foram as horas passadas no Seminário, os minutos fabricando balões e os anos que se foram junto com o pai, entretanto, ao lado da idéia de irreversibilidade do tempo vivido está a essência desses momentos, ainda que sua duração, assim como a vida, siga numa estreita fragilidade, pois:

[...] Irreversível é também, de outra maneira, o tempo vivido, pois que ficou para trás o sabor do ovo comido ontem e o prazer da água há pouco bebida. Mas sua direção, que lhe empresta o atributo da finitude, segue, de momento a momento, entre passado e futuro, a linha fugidia dos instantes vividos, encurtada à proporção que a vida se alonga, aproximando-nos da morte (NUNES, 1988, p. 19).

O embrulho existe para que o tempo não consuma a imagem do pai, para que ele permaneça na medida em que o tempo se encurte. O “tempo real” é transformado em “potência” que envolve e penetra o narrador (NUNES, 1988, p. 24) de *Quase memória*, subtraindo, da ordem dos acontecimentos, a duração fugaz das coisas e dos fatos vividos. Pois o presente e o passado são, de acordo com Nunes, deslocáveis e apenas o “tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa” (NUNES, 1988, p. 25).

O pacote representa esse tempo ficcional: ele pega uma ponta da vida do narrador e liga-a à outra, permitindo a revivência do passado, desprendida da preocupação cronológica e apreendida de uma união temporal instável. Portanto, o tempo em *Quase memória* assume uma característica pluridimensional (NUNES, 1988, p. 27) no momento em que engloba a sucessão de histórias protagonizadas por Cony-pai, variáveis de instante a instante, de acordo com a memória do narrador.

Em *Quase memória* a narrativa possui os três planos dos quais Nunes trata: o da *narrativa*, que abrange um aspecto geral da obra; o da *história*, que é pluridimensional e diz respeito à sucessão de acontecimentos e o *tempo do discurso*, que segue uma linha *quase* linear, pois embora haja uma seqüência discursiva que coloca os fatos uns ao lado dos outros, independente da ordem das ações, o tempo do discurso sofre uma pausa de tempo em tempo para que o narrador retome sua posição atual – o presente.

Mas o tempo, seguindo o rumo das memórias, é flexível. Como flexível é o espaço em que as lembranças são percorridas, assim, uma ação passada pode ser presente dentro do tempo do narrador (NUNES, 1988, p. 46), seguindo um ritmo contínuo ou descontínuo, conforme a ordem dos fatos. Em *Quase memória* há um narrador que se dá conta de que acima da evidência do papel, da letra e do nó, a sua imaginação é a característica mais profundamente marcada pela presença do pai:

De repente, não senti cheiro algum. Nada fizera além de olhar o embrulho imóvel, viajando sem pressa e sem itinerário por cheiros antigos, cheiros que sentira (ou julgara sentir), cheiros que pareciam vir do embrulho mas que, de repente, desconfiei que vinham de mim mesmo (CONY, 1995, p. 32).

Como na busca proustiana do passado, o narrador de *Quase memória* liga o “tempo vivido” e a “*duração interior*” à sua memória involuntária, a qual faz sentir cada coisa como se fosse atual (NUNES, 1998, p. 72).

As lembranças são interrompidas para fazer valer o tempo real, e é neste intervalo que a memória se liga a um índice remissivo ou antecipatório para dar continuidade ao discurso, fazendo com que o tempo do discurso se imponha ao tempo da história, numa ordem que não é a cronológica. O tempo, em *Quase memória*, desloca os acontecimentos evocando ou antecipando-os num movimento de retrospectão (analepse) e de prospecção (prolepse) ou ainda, como relacionou Nunes, numa ação cinematográfica de *flashback* e de *flashforward*, respectivamente.

Em *Quase memória*, o narrador intercala os momentos retrospectivos ou prospectivos ao momento narrado, entretanto há uma pausa no discurso, o que não implica uma quebra, pois logo o narrador retoma seu lugar no passado e dá continuidade à série de episódios, retomando o ponto de onde parou, seja colocando fim ou dando início a outra ação.

As inúmeras histórias que compõem o enredo, e que se sucedem, dizem respeito ora aos episódios mais marcantes da infância do narrador, como, por exemplo a viagem que fizeram ao Sumaré, para uma aula de Geografia. Por um problema de dicção, Carlos Heitor Cony não frequentou todos os anos da escola regular e por isso o pai, Ernesto Cony, se colocou a ensiná-lo. Em casa, pai e filho se reuniam. Até um quadro negro foi comprado por Cony-pai a fim de facilitar os ensinamentos, que iam das concordâncias pronominais passando pela História e Geografia.

E foi para exemplificar sua lição, que o Sumaré foi escolhido. A orientação geográfica (Norte, Sul, Leste, Oeste) seria o pretexto para assistirem ao nascer do sol: “Amanhã, às cinco e meia, impreterivelmente, partiremos de casa para os altos do Sumaré a fim de assistir ao nascer do sol e com ele aprender a orientação sobre o planeta Terra. [...] PS: haverá merenda para o aluno” (CONY, 1995, p. 106-107).

A memória se encarregaria de marcar a lição, porque por trás de cada exercício, havia um fascínio muito maior pela vida e por seus prazeres:

[...] A referência à merenda era inevitável. Sendo glutão, não poderia perder um passeio matinal ao alto do Sumaré, a subida na fresca da manhã abrindo o apetite, a beleza do espetáculo, ver o sol nascer em cima da baía, levantando-se das águas, encharcado de mundo, era demais [...]. E na linha saída de minhas mãos teria o Sul e o Norte, sim, seria uma lição inesquecível (CONY, 1995, p. 107).

Outros relatos se remetem já à vida adulta, como o susto que sofreu ao saber que o pai tivera uma isquemia cerebral. Por consequência da doença, Cony-filho o substituiu no jornal durante sua recuperação (CONY, 1995, p. 78-79). Ao final da narrativa, dentro do carro que passeia pela cidade do Rio de Janeiro, o sentido escolhido é o da alteridade:

Só então reparo que há muito deixei a cidade antiga, o Rio do pai, o Rio que em parte acabou, como as coisas acabam: no fim. Pior: sendo substituído por outro, largo, vertical, sem esquinas onde ele pudesse marcar um encontro, conversar com um desconhecido e assombrá-lo com as coisas que fez, que pensou ter feito ou que achava que iria fazer (CONY, 1995, p. 210-211).

A cidade do Rio antiga surge na memória de Carlos Heitor Cony como o embrulho, uma matéria que está ali mas não existe mais, uma vez que o embrulho e a cidade representam um tempo, que se não foi desperdiçado foi perdido entre a gradativa força que exerce sobre si mesmo. Este lugar memorável está ligado ao narrador pela lembrança e supõe, assim, a sua falta. Ao considerar a noção de lugar dentro de um tópico chamado *Críveis e memoráveis: a habitabilidade*, Michel de Certeau observa que

[...] O que impressiona mais, aqui, é o fato de os lugares vividos serem como presenças de ausências. O que se mostra designa aquilo que não é mais: “aqui vocês *vêem*, aqui *havia...*”, mas isto não se vê mais. Os demonstrativos dizem do visível suas invisíveis identidades: constitui a própria definição do lugar [...] (CERTEAU, 1995, p. 189).

Este deslocamento em direção a uma cidade que não era a do pai, já que a urbanização da zona oeste se deu tardiamente, acaba por levar o narrador a pensar no fim: “[...] Alguma coisa acabou ou está acabando [...]” (CONY, 1995, p. 211).

A segunda metade do último capítulo – transcrito acima - (separado por um espaço) é marcada agora pelas escolhas do narrador. A fita cassete que põe para tocar no carro anuncia a voz de Vera Lynn, seguida das explicações sobre a canção que mostram o narrador: preferências, conhecimento, mas eis que a música acaba por levá-lo novamente para o redemoinho da memória e uma espécie de sumário narrativo, que

comporta as enumerações das histórias vividas com o pai, compõe o último parágrafo do romance:

Mais uma vez, ele me tomou pela mão, levou-me para conhecer onde nasce o sol, onde fica a calle Yi, onde estão as lingüiças da Calábria trazidas pelo Giordano, capitão de Caporetto, onde estão os troféus dos quais ele esqueceu o nome, [...] e o copo de alumínio com as minhas iniciais onde fazia limonadas, e as mangas do cemitério, o Absalão que talvez nunca tenha existido, e as pedras que tirou do riacho e pintou de azul, o quadro-negro onde esfregou o meu nariz, [...] a língua afiambrada da Confeitaria *Cavê*, e a água miraculosa que ele trouxe da Fonte Bonifácio VIII para curar a doença do Seu Ministro [...] o balão roxo e branco pendurado em cima da minha cama, e o grande rei, Rei dos Reis, de todos os outros reis, bordado com a rosácea da Notre-Dame, com as cruces de Lorena, com os corações que ele chamava de copas, com os leões de perfil, dentes à mostra, aquela lanterna colossal e iluminada que todos os anos ele mandava para a noite, e tudo enfim nesta noite que não termina nunca, enseada escura onde a memória é âncora e luz, noite que vai adormecer todas as coisas que ele assinou, mas só por algum tempo, até que chegue o amanhã onde as grandes coisas são feitas (CONY, 1995, p. 212-213).

Essa enumeração acaba por compor um caráter circular, que faz parte do estatuto da memória. Ainda que a memória seja o “antimuseu”, pois ela não é localizável (CERTEAU, 1994, p. 189), Cony assinala neste sumário narrativo as principais recordações suscitadas pelo invólucro não invisível. Cabe, agora, retomar as marcas do narrador para aprofundarmos algumas questões que serão relevantes para o prosseguimento da pesquisa.

1.2.1. O narrador pós-moderno em *Quase memória*: marcas e desvios

*Ecoam passos na memória
Ao longo das galerias que não
percorremos
Em direção à porta que jamais abrimos
Para o roseiral, assim ecoam minhas
palavras
Em tua lembrança.*

T. S. Eliot

Silviano Santiago em seu ensaio intitulado “O narrador pós-moderno” (SANTIAGO, 2002) utiliza a ação do “olhar” para pontuar as questões mais básicas sobre o narrador pós-moderno. Sua preocupação é tentar decifrar o sentido e o lugar que ocupam os olhos do narrador contemporâneo. Assim ele lança de início perguntas como: quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro?

Como aborda Santiago, essa ação equivale ao sentido de vivência e de informação, respectivamente. O que está implícito por trás da ação do olhar do narrador como experiente e como observador é a idéia de autenticidade relacionada à matéria que é narrada, pois a narrativa concebida a partir da experiência do narrador implica uma ilusão de maior autenticidade em relação à experiência proporcionada por uma observação, que passa a ser contestada. Sobre isso ele escreve:

[...] Num caso, a ação é a experiência que se tem dela, e é isso que empresta autenticidade à matéria que é narrada e ao relato; no outro caso, é discutível falar de autenticidade da experiência e do relato porque o que se transmite é uma informação obtida a partir da observação de um terceiro (SANTIAGO, 2002, p. 44).

De acordo com Santiago, o narrador pós-moderno se extrai da ação e passa a narrá-la como se fosse um espectador, um repórter que assiste à cena de qualquer lugar, até mesmo de uma sala de dentro do jornal. Apesar da idiossincrasia do narrador em primeira pessoa, tem-se a impressão de que também em *Quase memória* haja um escape da ação:

Só mais tarde, sozinho em minha sala, comecei a celebrar a cerimônia estranha, absurda e, pela lógica das coisas, ilógica. Afastei os papéis, embuti o teclado do micro no seu estojo. Antes de mais nada, eu precisava de espaço físico e interior. No mais, nem precisava abrir o pacote (CONY, 1995, p. 11).

Esse movimento, que requer a extração de si da ação narrada, o movimento de rechaço, como chamou Santiago, ou de resistência e de distanciamento, é que o torna um narrador pós-moderno e também o difere do narrador clássico, que procura sempre transmitir uma experiência.

Santiago aponta três estágios evolutivos pelos quais passa a história do narrador, conforme Benjamin (BENJAMIN, 1986) caracterizou: o narrador clássico, que proporcionaria uma troca de experiência ao leitor ou, como Benjamin chamou, ouvinte; o narrador do romance, que foi privado de falar de maneira exemplar ao leitor; o narrador jornalista, que transmite uma informação a partir daquilo que ele observou, informações baseadas em acontecimentos que não advém da sua própria experiência, mas da experiência e da ação que ocorre ou ocorreu na vida de outrem.

De acordo com Santiago o narrador jornalista relata apenas uma informação, o “puro em si”. Ele se extrai da coisa narrada e passa a vê-la com objetividade. O narrador pós-moderno, nesta perspectiva, não seria mais o homem que sabe dar conselhos uma vez que ele se projeta do lado de fora dos acontecimentos.

Apesar do narrador pós-moderno conceber a narrativa como sendo externa à sua vida, no romance *Quase memória: quase-romance*, o narrador assume, de certa forma, o papel de informar e relatar, todavia, não mais com determinada impessoalidade, pois a narrativa parece ser mergulhada na vida dele e dela extraída. Já que a matéria narrada faz parte de um passado referente à própria vida do narrador, ainda que ele não seja o personagem principal, ainda que ele retrate uma outra personalidade mas que, no entanto, ocupou parte de sua existência.

Nesse momento o narrador pós-moderno deixa de mostrar-se, essencialmente, objetivo, pois estando diante de uma narrativa que se apresenta como confessional não há porque extrair completamente da escritura o *eu* que desvela ou que é desvelado. O narrador pós-moderno é o homem que não sabe dar conselhos na medida em que ele não relata a substância retirada de sua experiência, contudo, ele possui uma sabedoria adquirida por meio de observações que faz de outras vidas. Santiago aponta que:

[...] Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem (SANTIAGO, 2002, p. 46-47).

O narrador de *Quase memória* assume o papel de “puro ficcionista”, resguardando o seu papel descentrado possibilitado pelo *quase* no momento em que ele narra a vida que não é a sua, ativando por meio da memória – que já representa em si mesma a imprecisão dos fatos que são narrados – fatos ocorridos antes de seu nascimento e que foram protagonizados pelo pai.

Em *Quase memória*, o narrador é um informante que relata momentos impregnados da sua vida mas que, no entanto, não é ela própria a matéria

essencialmente narrada. Assim, a narrativa está isenta da troca de conselhos a que se remetia o narrador clássico e passa a assumir uma característica contemporânea, como abordou Santiago (SANTIAGO, 2002, p. 48), na qual a produção literária é concebida de uma mistura entre narrativa jornalística e narrativa literária.

Apesar dessa correspondência entre o narrador de *Quase memória* e o narrador jornalista que Santiago classificou, há entre eles uma perspectiva – um ângulo - de visão que os diferencia. Enquanto Santiago confirma a hipótese de que o narrador jornalista se interessa basicamente “[...] pelo *outro* (e não por si) e se afirma pelo *olhar* que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes [...]” (SANTIAGO, 2002, p. 50), o narrador de *Quase memória* também privilegia o outro e lança olhares à sua volta num desejo de afirmar-se, só que ao contrário do que escreve Santiago, por meio de um olhar “[...] introspectivo que cata experiências vividas no passado)” (SANTIAGO, 2002, p. 50). Pois, se ele é um narrador de memórias, seus olhos só poderiam estar voltados para trás e para dentro de si, procurando em si mesmo a essência do outro apesar da memória ser concebida como uma volta ao que nunca foi trilhado (COSTA & GONDAR, 2000, p. 9).

O narrador de *Quase memória* não se subtrai da ação narrada, ele apenas ocupa um segundo plano. Embora narre as suas memórias, é a vida do outro – o pai – que ele procura evidenciar. Ao se colocar nessa posição, o narrador Carlos Heitor Cony cria, conforme escreveu Santiago, “um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado” – a imagem do pai numa visão retrospectiva (SANTIAGO, 2002, p. 51).

É esse “olhar lançado ao outro” que permite a concretude da ação narrada. Olha-se para o embrulho como se olhasse para uma vida, para um tempo, para uma representação, pois:

[...] A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa (SANTIAGO, 2002, p. 52).

Sob esta perspectiva contemporânea da ação de olhar, paradoxal ao que diz Santiago, o narrador apreende uma experiência que se converte em sabedoria uma vez que o narrador de *Quase memória* é aquele que depreende das ações do pai – que supostamente seria o mais experiente – uma inversão desse conceito, já que o protagonista Ernesto Cony Filho – o pai – representa o anti-herói da história e por consequência disso é destituído, em parte, da sabedoria que lhe caberia como sendo o mais “velho”.

Neste sentido, o narrador de *Quase memória* contraria o perfil do narrador pós-moderno caracterizado por Santiago, pois embora não haja uma troca mútua de conselhos, é do narrador e não do narrado que advém o maior grau de sabedoria, e agora sim “a vivência do mais experiente é de pouca valia” (SANTIAGO, 2002, p. 53).

Em *Quase memória* o narrador olha de um ponto de vista retroativo. Ele é o homem que se volta para o passado para reconstituir uma figura, uma imagem, mas com o acúmulo de impressões resultantes de seu olhar variavelmente circundante. A narrativa se desenvolve a partir de um passado que se faz presente fisicamente: “É a primeira vez que mando tudo para cima, compromissos e vontades, para curtir sua memória, essa presença física que ele me mandou, presença dele, cheiro dele, tudo dele” (CONY, 1995, p. 171). O narrador de memórias ocupa um lugar privilegiado, pois ele tem em seu poder uma memória (de pessoas, de fatos, de épocas), ainda que imprecisa, e uma linguagem, ainda que entrecortada de ficção.

Na obra o narrador fala de si mesmo enquanto personagem (não principal), conforme Santiago (SANTIAGO, 2002, p. 55), no entanto não é o menos experiente, como ele quer. Ele enxerga a si ontem, num processo de amadurecimento que o faz ver além da imagem própria e da compreensão aparentemente visível das coisas. Neste sentido, a narrativa memorialista é, de acordo com Santiago, “necessariamente histórica”, pois ela é retratada pela mente que absorve a vida ao seu redor e reproduzida de acordo com a imagem que temporariamente se mobiliza na memória do narrador.

O narrador Carlos Heitor Cony não se abate frente à sombra – já não tão obscura – da morte. A idéia da presença da vida que se extinguiu não altera nem tampouco reduz o sentido empregado a ela, já que:

[...] O espetáculo da vida hoje se contrapõe ao espetáculo da morte ontem. Olha-se um corpo em vida, energia e potencial de uma experiência impossível de ser fechada na sua totalidade mortal, porque ele se abre no agora em mil possibilidades. Todos os caminhos o caminho. O corpo que olha prazeroso (já dissemos), olha prazeroso um outro corpo prazeroso (acrescentemos) em ação (SANTIAGO, 2002, p. 58).

A presença de Ernesto Cony Filho – o pai – por meio de um embrulho constitui essas “mil possibilidades”. O espetáculo da vida se abre diante de um pacote que traz dentro uma imagem simbolicamente espectral daquele que foi e ainda continua sendo. Contudo, é a vida que é representada por esse embrulho. O narrador de *Quase memória* olha com prazer “um outro corpo prazeroso em ação” (esse corpo simboliza a metáfora da imagem do pai), que retoma – sob forma enigmática – o seu lugar no presente e absorve de maneira intrigante, mas também afetuosa, o olhar do narrador para si.

O olhar do narrador Carlos Heitor Cony torna-se semelhante ao olhar que Santiago descreve na medida em que se transforma na experiência do ver, do observar. Essa ação torna-se especial, pois “[...] O narrador que olha é a contradição e redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavras, constituindo uma narrativa” (SANTIAGO, 2002, p. 60).

O espetáculo do olhar do narrador de *Quase memória* sobre o embrulho “torna a ação representação”. Representação de uma figura - o pai; de um tempo - o passado; e de uma memória – a do narrador. A imagem do embrulho é destituída de palavras. O nó, o papel, o cheiro cumprem a sua função, ainda que privados de fala. O narrador, conforme Santiago,

[...] é apenas aquele que reproduz. As coisas se passam como se o narrador estivesse apertando o botão do canal de televisão para o leitor. [...] Vale a pena porque assistimos aos últimos resquícios de uma imagem que ainda não é ensaiada, onde a ação é respaldada pela experiência [...] (SANTIAGO, 2002, p. 60).

Assim o narrador Carlos Heitor Cony, semelhante ao que Santiago descreve, é o narrador que reproduz a vida do pai. O embrulho, ou melhor, cada detalhe do embrulho – o barbante, o laço, a textura do papel e até mesmo o cheiro – é como se fosse cada tecla da televisão para o leitor. Cada vez que o pacote é observado e cada pedaço da forma é identificado como sendo uma característica particularmente relacionada ao pai, é como se ativasse uma nova imagem, uma nova reprodução daquilo que se refaz. O canal da memória é trocado cada vez que esse olhar é direcionado para o embrulho, formando a seqüência de episódios rememorados e, por vezes, distanciados temporalmente, que compõem o enredo.

Se no romance não se pudesse perceber a identidade entre o nome da capa e o nome do narrador, a obra seria destituída do *quase* para tornar-se *Memória e romance*

de Carlos Heitor Cony. Parece mesmo uma espécie de confissão alterada, por não ser anônima *Quase memória* é assinada por um desejo de se fazer *quase* conhecer. O *quase* que Carlos Heitor Cony acrescenta ao título faz quebrar o mito das memórias autênticas que não eram questionadas a respeito da matéria narrada e nem da vida que se moldava na folha do texto. Cabe, portanto, ingressarmos na questão do pacto autobiográfico para, por meio da teoria sugerida por P. Lejeune, propormos um ingresso mais seguro nos desvãos ou labirintos das memórias que a obra nos oferece.

2. O PACTO AUTOBIOGRÁFICO

2.1. O conceito de pacto autobiográfico

Ao propor o conceito de pacto autobiográfico, o teórico francês Philippe Lejeune tenta circundar o universo da escrita autobiográfica, além de definir formalmente o gênero autobiografia - termo que muito tem servido para designar uma parcela da literatura intimista. No entanto, ao fazer isto, depara-se com problemas teóricos cuja dificuldade inside na confusão entre o gênero autobiográfico e suas relações: biografia e autobiografia; romance e autobiografia; memórias e autobiografia. A dificuldade em definir essas categorias se acentua pela repetição de argumentos e pela confusão do vocábulo empregado, já que as expressões utilizadas se assemelham, o que não permite distingui-las por meio de uma simples leitura.

Com a intenção de facilitar a compreensão e formular uma idéia mais objetiva sobre o termo, P. Lejeune assume uma posição determinista correndo o risco, como ele mesmo escreve, *de ser repetitivo e de parecer complicar as coisas com sutis distinções* (LEJEUNE, 1986, p. 50). A definição, de acordo com o teórico, pode ser concebida por meio de um exame *das coisas em si* – que são os textos, ou então se colocando no lugar de um leitor de hoje que distingue *alguma ordem na massa de textos publicados* (LEJEUNE, 1986, p. 50), que contam a vida de alguém. A definição proposta pelo teórico parte da situação do leitor e das oposições que os diferentes textos propõem a ele. De maneira que a definição se torna mais necessária na medida em que se torna mais difícil.

De acordo com Lejeune, a definição de autobiografia seria: *Relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, colocando ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade*

(LEJEUNE, 1986, p. 50). Todavia, o próprio autor observa que tal definição compromete o funcionamento de quatro categorias, são elas: 1. *Forma de linguagem*, que abrange duas divisões: narração e prosa; 2. *Tema tratado*, que se concentra na vida individual e na história de uma personalidade; 3. *Situação do autor*: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador – o que acontece na obra *Quase memória*: quase-romance. O autor remete a personagem a uma pessoa real com o mesmo nome e mesma profissão do fictício, o que nos leva à última categoria: 4. *A posição do narrador*. A identidade do narrador corresponde à identidade da personagem principal, desenvolvendo no texto uma perspectiva retrospectiva da narração.

Se uma autobiografia, segundo Lejeune, é toda obra que cumpre as condições indicadas em cada uma destas potências acima, *Quase memória*: quase-romance é uma autobiografia essencialmente composta por memórias. A obra segue numa perspectiva retrospectiva retratando um tempo - o passado, e uma vida individual – a vida do pai Ernesto Cony Filho, sem que a sua própria vida seja posta de lado: o narrador de *Quase memória* também é o narrador que narra a si mesmo, estabelecendo desta forma um possível reconhecimento que assinala o pacto autobiográfico, proposto por Lejeune: autor = narrador = personagem. Ou seja, *Quase memória* oferece subsídios extratextuais que possibilitam selar o pacto, já que contém memórias, biografia, romance pessoal, narração em prosa, ocupando lugar, também, a crônica da vida pessoal tanto quanto a história social ou política nas décadas de 30, 40 e 50, período em que se engloba a narrativa memorialista de Carlos Heitor Cony.

Ao evidenciar a vida de uma pessoa numa narrativa, sem que o narrador seja a personagem principal (e sem deixar de ser personagem) o discurso em *Quase memória* segue numa caracterização homodiegética passando, depois, a autodiegética, pois da

biografia do pai ele passa à sua própria vida diretamente, momento em que personagem principal e narrador se tornam explicitamente o mesmo. Há, portanto, um desvio do foco narrativo: Carlos Heitor Cony deixa o Rio, a vida, o tempo do pai para passar à sua época, o Rio atual, à urbanização, à modernização. Afinal a autobiografia, de acordo com Lejeune, é uma biografia escrita pelo interessado (LEJEUNE, 1986, p. 53).

Neste estudo, feito pelo teórico francês, também é assinalada a questão da autobiografia em segunda e terceira pessoa. E diz: *Quién me puede impedir que escriba mi vida llamándome tu?* (LEJEUNE, 1986, p. 54) e acrescenta que no campo da ficção é possível esta escrita, ainda que seja raro na autobiografia. Segue abaixo uma ligeira abordagem sobre esta temática, de acordo com Lejeune.

A *pessoa gramatical* seria a pessoa empregada de uma maneira privilegiada em toda narração. O *eu* não se concebe sem um *tu* (o leitor), no entanto, este permanece implícito em sentido contrário. Para Lejeune o *tu* supõe um *eu* igualmente implícito, assim que a narração em terceira pessoa pode apresentar instruções de um narrador em terceira pessoa (LEJEUNE, 1986, p. 55).

Continuamente, a autobiografia não cessa de problematizar a questão da identidade. Para esclarecer como se estabelece a identidade do autor e a do narrador, Lejeune parte de uma pergunta: Como se manifesta a identidade do autor e a do narrador? quem sou eu? Lejeune se utiliza de dois níveis para responder a esta questão: *referência e enunciado*. Na *referência* os pronomes pessoais (eu/tu) só possuem referência real no interior do discurso, no ato mesmo da enunciação, ou seja, a referência é um discurso que envia à sua própria enunciação, na qual a identidade de quem fala é rapidamente reconhecida pelo destinatário (o leitor) como a realização mesmo da matéria narrada: O *eu* envia, cada vez, ao que fala e ao que identificamos

pelo feito mesmo de que fala, o que por sua vez não ocorre no *enunciado*, já que o discurso não remete, explicitamente, a voz que fala ao seu feito. No enunciado, o que há é uma simples relação, na qual o leitor pode ou não acreditar.

Tendo visto quão sutis resultam as diferenças, o que é claro é que o *eu*, indicativo pessoal no interior do discurso, vai sempre remeter ao enunciator do discurso, mas que, entretanto, pode ser designado por um nome. Assim, a primeira pessoa *eu* se apóia num referente exterior deixando o anonimato para trás e sublinhando a questão mais uma vez de uma possível identidade entre os fatos enunciados e o enunciator. O nome próprio é o princípio e o fim do pacto autobiográfico. É por meio dele que toda discussão se estreita até chegar a um acordo contratual entre autor e leitor.

Os problemas da autobiografia, segundo Lejeune, estão relacionados ao nome próprio, pois muitas vezes o autor pode colocar seu nome apenas na capa, acima ou abaixo do título, o que conseqüentemente leva o leitor a depositar toda a gama de responsabilidade discursiva, efetivada em primeira pessoa, ao nome próprio da capa que evoca a existência de uma pessoa real, ainda que o nome seja o único sinal desta relação autobiográfica.

É neste momento de identificação, no qual o nome próprio do autor remete explicitamente a uma realidade extratextual, que surgem as críticas levantadas a respeito desta concepção. O problema diz respeito à oposição fato x ficção, escrita x leitura, pois de acordo com Maciel as críticas recaem sobre a maneira pela qual a pessoa com vida fora do texto, comprovada se submete a uma denominação ficcional: “Como, afinal, pode-se conceber uma definição para uma forma que também é ficcional usando a expressão ‘pessoa real’, quesito impossível de ser avaliado por meio da leitura?” (MACIEL, 2004, p. 84).

Para Lejeune, o leitor pode não reconhecer a pessoa, mas a sua existência ficaria inegável. Maciel, que lança luz à problemática acima, aponta:

A autobiografia é, apesar das dificuldades de definição a partir de um critério textual puro, um relato retrospectivo em prosa que um indivíduo com vida extratextual comprovada faz de sua própria existência, enfatizando sua vida pessoal e sua personalidade. Neste tipo de relato, o conteúdo do texto se remete a uma realidade que existiu fora do texto. O discurso autobiográfico, no entanto, como qualquer discurso, não tem o poder de trazer para o interior do texto toda a complexidade da existência do ser humano (MACIEL, 2004, p. 84).

O *eu* é o princípio e o fim da autobiografia. A pessoa de quem se fala é também a que fala (ROCHA, 1992, p. 45). De maneira que a preocupação dos estudiosos desta área recai mais sobre a relação que este *eu* autobiográfico estabelece com a linguagem.

A questão referencial que preenchia os textos autobiográficos vem sofrendo, de acordo com Rocha, um “esvaziamento” desta correspondência, desconstruindo a noção tradicional de se ler a autobiografia. O texto autobiográfico, tomado sob a perspectiva clássica, era “[...] lugar de projeção de um *eu* absoluto, autônomo e anterior à escrita” (ROCHA, 1992, p. 45).

É o referente (ou a referência) que possibilitaria essa apreensão a respeito da literatura autobiográfica, pois esse referente supõe a existência de um ser “de carne e osso” antes do ser da escrita (ROCHA, 1992, p. 45). Este “ser de papel” representaria, portanto, um tempo, um espaço e um *eu* individual, permitindo reconhecê-lo como parte verificável (aparentemente) da vida de determinada personalidade, concebendo-o, então, como autobiográfico. Mas esta visão clássica foi se enfraquecendo na medida em que o *eu* passou a se relacionar com outros discursos e começou a ser considerado sob a perspectiva de que esse sujeito autônomo se compõe de elementos construtivos

da linguagem. Neste aspecto, o *eu* é uma construção, uma fabricação, porquanto, pode ser ele um ser fictício. O “eu perdeu o seu estatuto de transcendência” (ROCHA, 1992, p. 46).

Rocha irá considerar este “esvaziamento” de “referencialidade objetiva” sob os estudos de P. Lejeune, que embora tome como importante o referente extratextual (que aponta para um sujeito com vida própria), também toma seus estudos num cuidado minucioso de “fundar essa referência numa identidade, afirmada ao nível do texto, entre a personagem central, o narrador e o autor” (ROCHA, 1992, p. 46).

Assim a crítica, de acordo com Rocha, passa a se interessar mais pelo *eu* como construção discursiva, deixando de procurar na autobiografia a representação totalizante de um ser e preferindo entendê-la como uma obra que é concebida num misto de linguagem, na qual uma boa parcela de fantasia irá se mesclar a uma quantidade grande de memória: uma fusão entre a experiência (vivida) e a fabulação (ROCHA, 1992, p. 46). O *eu* de dentro do texto é visto como uma “máscara”, como “um rosto” coberto intencionalmente, já que para Paul De Man a ilusão referencial vai além de uma simples “narrativa especular”, ressalta Rocha.

Este processo estaria ligado à ação mimética entre os modos de escrever autobiografia e os outros modos de escritura, o *eu* é tido, pois, como uma representação ou resultado de um conjunto de palavras (ou regras) capaz de persuadir o leitor. A “ilusão da referencialidade” (DE MAN *apud* ROCHA, 1992) é vista por Rocha como uma consequência dessa estrutura lingüística (Lejeune irá chamar de “possíveis graduações”).

Parece, portanto, ser justificado o fato da autobiografia, sob a perspectiva clássica, ser compreendida como um relato da vida do autor, uma vez que estes “modos” de construção (que de maneira alguma se oferecem ingenuamente ao texto –

ou ao leitor) podem estabelecer uma relação de reconhecimento entre o *eu* de dentro e o *eu* de fora, verificável por meio da referencialidade (ROCHA, 1992, p. 47). Mas a autobiografia mesmo quando parece esclarecer é a representação complexa do estatuto de uma escrita que encerra em si toda gama de incertezas:

Causa ou efeito da linguagem, ser absoluto ou construção textual, o eu permanece o desafio mais perturbante e tentador que a literatura autobiográfica propõe. A natureza especular desta literatura, por um lado, faz-nos acreditar no eu que está por detrás da máscara; a opacidade da linguagem, por outro, faz-nos descer dessa realidade. Na ambivalência da sua natureza, o eu é ainda e sempre razão de ser de uma busca afinal impossível (ROCHA, 1992, p. 47).

É esta busca incessante do *eu* que impulsiona os questionamentos sobre a autobiografia e que tem sido trabalhada por vários críticos, sempre a partir da teoria do *Pacto autobiográfico* que P. Lejeune propõe para suavizar o grau de dificuldade ao estabelecer fronteiras em territórios cuja demarcação é quase invisível. O *pacto autobiográfico* e o *contrato de leitura* são compreendidos por Bella Jozef como parte de uma identidade pré-textual, fundamental para uma abordagem sobre a autobiografia (JOZEF, 1997, p. 218). Bella Jozef irá conceber a autobiografia em sua estrutura ambígua:

[...] a autobiografia sempre procurou um espaço entre o discurso da história (por seu efeito memorialístico, sua relação com um certo passado e sobretudo por sua ficção de credibilidade) e o discurso do sujeito, pelo espaço egocêntrico que parecia instaurar [...]. No espaço autobiográfico um eu, prisioneiro de si mesmo, proclama, para poder narrar sua história, que ele (ou ela) foi aquele que hoje escreve: é um fugir e um ficar (JOZEF, 1997, p. 221).

Assim, Jozef a concebe como um espaço no qual o ser pode narrar a sua existência, como tentativa (desesperadora) de escapar da dor e da solidão, uma forma de autoconhecimento que se realiza por meio da escrita (JOZEF, 1997, p. 220). No entanto, sem esquecer de que estas experiências do ser se convertem, também, em experiências discursivas. E assim, ela (a autobiografia) vai se mantendo: sempre em sua complexidade.

Lejeune segue, pois, numa teorização que dê conta de sustentar a multiplicidade de leituras, sugeridas a partir do pacto, sistematizando um *corpus* de estudo a fim de sempre desatar alguns nós (que haja feito) desta teia confessional.

O contrato social, portanto, é firmado no momento da recepção: o leitor concebe o pacto ao estabelecer a identidade entre autor, narrador e personagem. O autor, produtor de um discurso, segundo Lejeune, se compromete socialmente a assumir a responsabilidade do enunciado. Fica, contudo, certo de que o pacto autobiográfico se cumpre seguindo essas coincidências (ou melhor seria dizer: essas proposições, pois de acordo com o anti-herói de *Quase memória* Ernesto Cony Filho, não existem coincidências, logo, as semelhanças por serem coincidências, também não existem (CONY, 1995, p. 7). Não se enganem os mais ingênuos, a obra é a criação suprema do escritor, nela tudo é propositalmente colocado. O autor insinua em sua obra todas as formas de estabelecer o pacto e cabe ao leitor buscar informações que possam atestar o contrato que ambos poderão assinar, durante a leitura.

Assim, Lejeune deixa claro que o pacto autobiográfico é afirmado na medida em que o leitor reconhece uma certa identidade entre o nome do autor com o nome de dentro do discurso, pois o nome próprio do autor no texto ou nas capas remete à uma existência fora do livro e propõe, então, uma relação autobiográfica. O teórico declara, ainda, que o bom narrador se nomeia em alguma parte do texto e fica ao leitor a

missão de investigar qual é o grau de verdade contido no enunciado. O nome próprio, repetindo, é o contrato que sela o pacto autobiográfico.

Embora as formas autobiográficas sejam parte de um gênero literário, e por isso mesmo, não isentas da categoria ficcional, por se tratarem invariavelmente da história de uma personalidade que viveu determinada época e certo lugar, a autobiografia, de acordo com Lejeune, é uma biografia escrita pela parte interessada, que por sua vez, possui discurso histórico, científico e social, a fim de remeter e, muitas vezes, confundir o leitor (ingênuo) de que tudo no texto é parte de uma realidade exterior indubitável. Por isso a autobiografia foi, durante muito tempo, considerada um relato direto da vida do autor, por seu aspecto referencial. Seu auxílio aos documentos fazia com que fossem separadas das obras ficcionais. Essas características fazem com que os textos autobiográficos proponham mais um tipo de contrato: o *pacto referencial*, que de acordo com Lejeune, pode ser implícito ou explícito, alargando o campo do real dentro do que chamamos ficção.

Na narrativa de Carlos Heitor Cony, esse pacto referencial cumpre seu papel: remete a um índice histórico verificável, a uma época de inquietas discussões políticas e a um espaço social existente. *Quase memória*: quase-romance projeta uma imagem representativa que permite ligar a voz do autor com a voz do narrador numa relação de identidade sem, todavia, deixar de complementar o referente exterior com a matéria mesma da criação.

Na medida em que nos aprofundamos no pacto autobiográfico, parecem mais completas as formas de contrato sugeridas pelo autor, pois ao desvelar resquícios de uma individualidade, de uma maneira de ser e de viver, o autor, ainda que por meio de discursos esfumados, estaria indicando uma nova vertente deste acordo, que é chamado por Lejeune de *pacto fantasmático* (LEJEUNE, 1986, p. 83), uma maneira

sutil que oscila entre a verdade e a noção de verdade, num jogo de esconde e mostra. Neste conceito está implícita a idéia de verdade que o teórico aborda: Qual é a forma que mais representa a verdade, o romance ou a autobiografia? para alguns críticos, por não se autodenominar autobiográfica, uma obra (ou romance) concentraria maior grau de verossimilhança, já que estaria livre da tarefa de se fazer real a todo o momento, já a autobiografia, reconhecida como tal, diminuiria o fator realidade, atribuindo-se do critério real para utilizar-se, por sua vez, de estratégia ficcional. Afinal, tem isso relevância?

Dizer que um romance é mais ou menos verdadeiro que uma autobiografia seria ignorar o papel da escrita e da arte de escrever. Nenhuma construção lingüística está, como já foi dito, isenta das particularidades de quem as escreve. Dizer que *Quase memória: quase-romance* é menos real pelo *quase* empregado ao título é voltar aos primórdios do século XVIII e separá-la das obras de não-ficção.

Finalizando, Lejeune propõe uma reflexão sobre a autobiografia que ultrapassa a relação extratextual com o texto (embora tenha sido a questão mais claramente abordada por ele), pois para ele essa relação não garante, sozinha, a realização do pacto. Para o teórico, a autobiografia recai menos sobre o referente extratextual e mais sobre a análise global da publicação (LEJEUNE, 1986, p. 86), na qual estão inseridos os vários tipos de contratos, explícitos ou implícitos.

A autobiografia, portanto, é um modo de leitura, é um contrato proposto pelo autor ao leitor, “variando historicamente conforme o contrato firmado” (MACIEL, 2004, p. 84). Apresentado historicamente em 1973 num artigo homônimo, *O pacto autobiográfico* foi revisto posteriormente e reescrito a partir das inúmeras críticas que recebeu. P. Lejeune faz, portanto, uma nova abordagem sobre a autobiografia a fim de

corrigir supostos erros e aclarar algumas denominações feitas acerca do pacto autobiográfico.

2.2. A revisão do pacto

Philippe Lejeune fez uma releitura do Pacto autobiográfico sob novas considerações e o publicou com o título de *O pacto autobiográfico (bis)*. Nove anos depois, em 1982, voltando ao ponto de partida, o teórico justifica seu trabalho com a intenção de corrigir erros ou confusões causadas por algumas definições sobre a autobiografia. Afinal, escreve ele, *O real não é múltiplo e contraditório?* (LEJEUNE, 1986, p. 124). De maneira que, ao parecer tão claro, o problema da autobiografia resulta complexo, imperfeito e limitado do ponto de vista do teórico. O estudo da autobiografia, desse modo, adquire para Lejeune um sentido de hipótese, de pesquisa, de reflexão e por isso há que sempre retornar a esta discussão.

Lejeune, ao reconhecer a imprecisão dos vocábulos utilizados no pacto autobiográfico, sente a necessidade de ampliar suas análises a partir das críticas que foram feitas a ele. Para iniciar, Lejeune parte da definição de autobiografia, já apresentado anteriormente (*Relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência colocando ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade*) (LEJEUNE, 1986, p. 50).

A princípio, a definição seria a maneira pela qual se daria a análise a respeito do gênero, o ponto de partida que efetivaria uma teoria objetiva a fim de resolver o problema da confusão entre outros gêneros vizinhos e a autobiografia. No entanto, o teórico francês afirma ter sido um tanto quanto determinista e classificatório, acrescentando, apenas, em sua definição, alguns termos que a diferenciava da

terminologia comum de um dicionário. Para ele, sua atitude taxativa reflete um sentimento pretensioso de por fim naquilo que requer constantes averiguações.

Apesar de parecer rejeitar sua definição, Lejeune não a nega, ao contrário, se coloca firme frente ao risco que correu. Se por um lado, a definição parece desfazer qualquer arbitrariedade (e a princípio é o que realmente parece), ela também por sua vez, impede o leitor de racionalizar o problema. O que Lejeune quer é propor um exercício de pensar suas análises teóricas e não determinar um *corpus* de estudo normativo, absoluto. Mas como o próprio autor reconhece, seria difícil partir de uma análise conflitante para uma teoria reflexiva sem antes haver delimitado o objeto e ter caído mesmo no risco de uma definição.

Ao considerar *O Pacto autobiográfico* incompleto, Lejeune busca preencher os pontos, os quais consideram falhos, começando pela origem da palavra autobiografia:

La palabra autobiografía vino de Inglaterra a principios del siglo XIX, y se utilizó en dos sentidos parecidos, pero en cualquier caso diferentes. El primer sentido (que he elegido) es el que propone en 1866 Larousse: “Vida de un individuo escrita por él mismo”. Larousse opone la autobiografía, que es una especie de confesión, a las Memorias, que cuentan hechos que pueden ser ajenos al narrador. Pero, en un sentido más amplio, “autobiografía” puede designar también cualquier texto donde el autor *parece* expresar su vida o sus sentimientos, cualquiera que sea la forma del texto, y el contrato propuesto por el autor (LEJEUNE, 1986, p. 127).

Ao colocar em evidência esse sentido de autobiografia, Lejeune também põe em questão o papel do leitor: é o leitor quem decidirá se uma obra deste gênero será lida ou não como uma confissão. Despertando, assim, no universo intimista, uma nova forma de leitura, já que a autobiografia também está inserida no gênero narrativo e é, portanto, uma construção discursiva que pode encerrar em si uma porção atraente de

fantasia tanto quanto uma impressão de verdade. Mais uma vez fica explícito que a autobiografia é uma maneira de escrever tanto quanto uma forma de ler.

Este novo sentido (novo porque a autobiografia foi considerada por muito tempo um relato direto da vida do autor, livre da inserção ficcional a que se submete atualmente) é que tem propiciado novas releituras sobre este gênero, contrapondo e permitindo uma dupla interpretação destes pólos, dando ao leitor o privilégio de concebê-la em sua ambigüidade, ou decidindo-se por um desses modos possíveis (LEJEUNE, 1986, p. 130).

Este aspecto foi fundamentado pelo teórico e isto resulta numa reflexão mais abrangente sobre o termo, pois ao utilizá-lo anteriormente, Lejeune não se atentou para esse duplo conceito de autobiografia. A palavra autobiografia foi usada pelo teórico, muitas vezes, para fazer referência a qualquer texto no qual o autor propõe ao leitor um relato de sua personalidade, *um discurso sobre si mesmo*, por meio do qual surgiria o pacto autobiográfico e a resposta ao problema de identificar *Quem sou?* (LEJEUNE, 1986, p. 130).

Entretanto, o teórico francês observa que ao fazer uma abordagem analítica sobre o gênero, sem que fosse trabalhada a dualidade lingüística dos demais conceitos, cairia numa rede complexa ao mesmo tempo que taxativa. Lejeune, nesse trabalho, quer refazer essa rede com novas linhas e novas amarras. Lançando esclarecimentos a respeito daquilo que tenha ficado, de certo modo, obscuro, a fim de impulsionar o leitor a refletir acerca dos componentes inclusos na autobiografia: esses componentes estabelecem, sempre, uma relação ambígua.

Se a questão da identidade foi tratada por ele num jogo de tudo ou nada, agora Lejeune dá abertura a gradações possíveis e presentes dentro deste relacionamento íntimo. Lejeune considerava a *confissão* o ponto mais alto da autobiografia, mas ao

fazer isto o teórico desprezou a existência dessas graduações, que diziam respeito às estratégias de escritura e de leitura. Essas estratégias fariam com que as regras de funcionamento se submetessem a essa amplitude, valorizando-as dentro do âmbito autobiográfico, sugerindo e não impondo nenhuma forma de interpretação.

A interpretação está ligada a uma forma particular que cada um tem de conceber o mundo. Ela está relacionada àquilo que chamamos referencial e esse referencial varia de sujeito para sujeito. Preocupado com esse referente, Lejeune discorre sobre o termo pacto autobiográfico, sobre o sentido mesmo que ele tem. A palavra pacto remete a um acordo entre o natural e o sobrenatural. Evoca, de acordo com Lejeune, um pacto com o diabo, onde algo é oferecido a alguém em troca de sua alma (LEJEUNE, 1986, p. 32). É um comum acordo, entre ambas as partes, de compra e venda.

O contrato seria uma espécie de acordo com menor carga de sentido pactual, por ser um termo trivial, mas ambos, como ressalta Lejeune, consistem em estabelecer regras e a assumir um compromisso perante elas, assim as duas partes conscientes de suas responsabilidades confirmam a realização contratual dos termos propostos.

Considerando que a autobiografia não é apenas um modo de escrever, ela não pode, por si só, selar o contrato de leitura, uma vez que se faz necessário um leitor. De maneira que o texto autobiográfico pode utilizar-se de estratégias (relatos, documentos) para criar uma ilusão de verdade:

[...] el autobiógrafo incita al lector real a entrar en el juego y da la impresión de un acuerdo firmado por ambas partes. Pero está claro que el lector real puede adoptar formas de lectura diferentes de la que se he sugerido, y que sobre todo muchos textos publicados no incluyen ningún contrato explícito (LEJEUNE, 1986, p. 133).

Assim, Lejeune deixa claro que não há nenhuma cláusula determinada entre o produtor (autor) e o consumidor (leitor), que exija um método único de conceber o contrato autobiográfico e por isso ele faz algumas considerações sobre pontos fundamentais relacionados ao autor e ao leitor, para que o contrato de leitura, e mesmo o pacto, se realize.

Em uma primeira instância, a autobiografia pode representar um duplo sistema, de acordo com Lejeune: um *sistema referencial real* e um *sistema literário*. No *sistema referencial*, o discurso interno teria um compromisso autobiográfico de dar respaldo àquilo que é narrado, ainda que seja por meio da escrita e do livro, esse referencial interno se converte num referente extratextual, valorizando o feito, do qual a obra se compõe. Já no *sistema literário* a escrita não tem nenhuma obrigação em representar o real, todavia, ela pode (e muitas vezes o faz) criar uma sensação de verdade, imitando-a, o que gera muitas confusões, como observa Lejeune.

Por parte do autor, discorre o teórico, é possível que haja distinção entre o que ele propôs e o que o leitor interpretou, pois o autor é alheio às impressões causadas pelo modo de apresentação de seu texto. O subtítulo, a classificação genérica, a publicação e o jogo de inserção podem estimular o leitor a conceber a obra conforme o que ele, leitor, há elegido no ato mesmo da leitura. O contrato de leitura passa a adquirir um ar mais sutil, menos imponente, já que agora fica clara a necessidade de ambas as partes participarem deste contrato, ainda que isto possa pesar mais sobre um (leitor) do que sobre o outro (autor).

Deste modo alcançamos o ponto final: o sentido de um texto implica interpretações diversas, pois se o público não é homogêneo, diz Lejeune, como atribuir uma idéia única para uma obra e o mesmo para o contrato? Há que se considerar as diferenças e é em nome delas que o teórico francês fez todo este caminho, refletindo

de forma ampla e flexível sobre um tema do qual já havia tratado. O pacto autobiográfico (bis), como ele já disse, tem sempre um valor de hipóteses, não mais de determinações.

Remetendo ao romance de Cony e as suas idiossincrasias, podemos dizer que o narrador de *Quase memória* acaba por parecer estabelecer um pacto entre autor e leitor, o que comporta a idéia de que os acontecimentos e o passado narrado pertencem a essa voz narrativa (NUNES, 1988, p. 44). É o leitor, conforme Nunes, que reatualiza esse passado. *Quase memória* é um “quase-passado” que se presentifica através das lentes do leitor. O romance faz crer que existe um pacto entre ambos, assinalando a teoria de Lejeune:

Trata-se, por conseguinte, de uma forma de contrato entre autor e leitor na qual o autobiógrafo se compromete explicitamente não a uma exatidão histórica impossível, mas a uma apresentação sincera de sua vida. Quem escreve se compromete a ser sincero e quem lê passa a buscar revelações que possam ser confirmadas extratextualmente (MACIEL, 2004, p. 82).

Quase memória segue nessa linha tênue entre fato e ficção, confirmando a todo o momento que o pacto se estabelece: “Foi então que olhei bem o embrulho [...] Uma das faces estava subscritada, meu nome em letras grandes e a informação logo abaixo, sublinhada pelo traço inconfundível: ‘Para o jornalista Carlos Heitor Cony. Em mão’” (CONY, 1995, p. 10).

Em *Quase memória* o autor remete a personagem a uma pessoa real, com mesmo nome e profissão. O pacto é confirmado pela identidade autor = narrador = personagem, dando ênfase à teoria de Lejeune (LEJEUNE, 1986, p. 51). Assim, “o leitor poderá questionar o que está dito, nunca, porém, a identidade de quem se inscreve” (MACIEL, 2004, p. 83).

O nome próprio é o contrato que sela o pacto (LEJEUNE, 1986, p. 72) e faz-nos refletir sobre o título do romance: se *Quase memória* não fosse um romance, seria as memórias de Carlos Heitor Cony, o que acaba por acontecer nas páginas finais, e que ocorre exemplarmente no capítulo 25, quando o narrador (que é apenas testemunha) assume o centro irradiador da memória e passa a protagonista.

Não que a figura do pai tenha se apagado, mas o filho assume o rumo dos acontecimentos e já olha de fora a viagem da memória: “[...] afinal, eu passara as últimas horas numa viagem pela memória e tudo aqui fora ficou absurdo, irreal. Ou real demais” (CONY, 1995, p. 209). A obra em análise, portanto, além de um narrador pós-moderno que retira a experiência da substância de outra vida, não apresenta, dentro da categoria “autobiografia”, os requisitos centrais para dela participar.

Trata-se de um relato retrospectivo em prosa em que o narrador é apresentado com o mesmo nome da capa¹¹, mas não é o protagonista, pois desloca o foco de interesse para o pai, negando que se trate da história de sua personalidade, mas de uma suposta biografia de Ernesto Cony. Apesar de não se tratar de uma autobiografia, fornece elementos para que o pacto se configure, já que a questão do nome próprio incita o leitor a entrar no jogo e dá a impressão de um acordo firmado entre ambas as partes, apesar da diversidade de leituras que possa suscitar.

O *quase* que permeia a obra toda propõe, então, uma leitura bipartida destas instâncias autobiográficas. Esta indefinição propiciada pelo *quase* é, por conseguinte, o caminho pelo qual a obra se configura, materializando, desta maneira, a “*quase memória*” do narrador Carlos Heitor Cony.

¹¹ Esta análise se sustenta pela investigação do discurso narrativo e pela idéia de que “[...] O nome próprio também é um sinal e não por certo um simples indício [...]. Como sinal, o nome próprio presta-se a uma exploração, a um deciframento: é ao mesmo tempo um ‘meio’ (no sentido biológico do vocabulário), onde devemos mergulhar banhando-nos indefinidamente em todos os devaneios nele contidos [...]” (BARTHES, 1972, p. 59).

3. ABRINDO O IMBRÓGLIO DA MEMÓRIA

3.1. A “teoria geral do quase”

*Quase o amor, quase o triunfo e a chama,
Quase o princípio e o fim – quase a expansão
Mas na minh'alma tudo se derrama...
Entanto nada foi só ilusão!*

Mário de Sá-Carneiro

O advérbio *quase* aparece no dicionário, com a designação de “proximamente; perto de; cerca de; com pequena diferença” (LUFT, 2001). Apesar da idéia de proximidade, o vocábulo traz em si a marca da diferença.

O *quase* é algo que não chega a ser memória nem chega a ser romance além de não deixar, em parte, de sê-los. O *quase* é uma espécie de ferida que revela ora a dissonância, ora o tangenciamento entre a busca da identidade e a alteridade de toda obra literária. Ele não afirma nem tampouco nega o conteúdo da escrita compreendendo, sob a perspectiva dialética, uma simultaneidade do discurso literário.

O *quase* traz para o título todo um debate teórico-crítico sobre a relação entre a transfiguração da realidade, o senso do concreto e a imprecisão de narrar (aspecto central da pesquisa que propomos). O próprio narrador, identificado na figura de Cony-filho, nos presenteia com pequenas notas conceituais sobre esse *quase-quase* que permeia a obra toda:

Tempo que ficou fragmentado em quadros, em cenas que costumam ir e vir de minha lembrança, lembrança que somada a outras nunca forma a memória do que eu fui ou do que outros foram para mim. Uma quase-memória ou um quase-romance, uma quase biografia. Um quase-quase que nunca se materializa em coisa real como esse embrulho que me foi enviado tão estranhamente. E, apesar de tudo, tão inevitavelmente (CONY, 1995, p. 95).

Como o trecho evidencia, a imprecisão da classificação da junção das lembranças do narrador podem ser sintetizadas pela marca lexical do *quase*. Além disso, parece ser o embrulho, recebido pelo narrador, a parte concreta, ou melhor, a representação condensada no enredo da noção fugidia que o *quase* detém. Para Freitas:

[...] a arte é uma modalidade do imaginário, e o imaginário não reproduz a realidade exterior, mas a transforma, e, mais longe ainda, transfigura-a. Assim, quando um escritor se volta ao passado, e tenta ressuscitar representações e ideologias anteriores àquelas que predominam em sua época, mas sobrevivem, na memória e no inconsciente coletivo, aos momentos histórico-sociais em que foram criadas, ele vai visar a exprimir desse passado aquilo que ainda não foi dito, aquilo que dele está reprimido ou latente, para assim explorá-lo em todas as suas virtualidades e prolongá-las (FREITAS, 1989, p. 113).

O embrulho permite esse resgate, essa volta a momentos representativos e permite ainda mais, que a imagem do pai se prolongue e permaneça em todas as suas virtualidades. Além disso, permite que o *quase* se estruture e ganhe sentido, fortalecendo a imagem de narrativa fronteiriça: memória, romance, biografia, história?

Em *Quase memória* o narrador entrelaça acontecimentos, fatos e pessoas reais a situações e personagens fictícios, mas se o imbricamento do real com o devaneio proporciona sempre um texto ficcional, não há dúvidas que estamos diante da pura ficção estruturada num romance, mas uma ficção que dialoga (e quer dialogar) com outros modos de narrar a experiência humana.

Em sua *Teoria Geral do Quase*, texto de abertura do romance que é uma espécie de justificativa que dá sentido à existência e à forma da obra, o escritor (ou o narrador)¹² tece considerações sobre o *Quase memória*.

¹² O texto está assinado pelas iniciais C.H.C.

Nos quatro parágrafos que compõem a *Teoria Geral do Quase*, e que são escritos com o uso da primeira pessoa gramatical, aparecem informações sobre o tempo que passou sem publicar romances. O motivo? “Nada mais teria a dizer – se é que cheguei a dizer alguma coisa” (CONY, 1995, p. 7). E neste anti-clímax inicial são apresentadas algumas questões importantes sobre a obra que inaugura:

[...] Falta-lhe, entre outras coisas, a linguagem. Ela oscila, desgovernada, entre a crônica, a reportagem e, até mesmo, a ficção. Prefiro classificá-lo como “quase-romance” – que de fato o é. Além da linguagem, os personagens reais e irreais se misturam, provavelmente, e, para piorar, alguns deles com os próprios nomes do registro civil. Uns e outros são fictícios. Repetindo o anti-herói da história, não existem coincidências, logo, as semelhanças, por serem coincidências, também não existem (CONY, 1995, p. 7).

É por esse entrelaçamento entre as formas narrativas, que o narrador passa uma “impressão de verdade” ao leitor. Suscitando, como abordou Santiago, “o denso mistério que cerca a figura do narrador pós-moderno” (SANTIAGO, 2002, p. 51).

No último parágrafo desta apresentação o fortalecimento do emprego do *quase* não aponta caminhos teóricos ou soluções para a compreensão do romance, apenas volta a reafirmar que não é seu desejo continuar a escrevê-los: “No quase-quase de um quase-romance de uma quase-memória, adoto um dos lemas do personagem central deste livro, embora às avessas: amanhã não farei mais essas coisas” (CONY, 1995, p. 7).

Conforme podemos perceber, o objetivo da *Teoria Geral do Quase* é menos teorizar do que apontar os problemas advindos da matéria prima do romance, já que é no cotidiano que a história e a ficção buscam o seu funcionamento. Num clima de “escrevi sem querer produzir um romance”, que é a marca registrada da obra, estão as

questões que serão apontadas a seguir e que dizem respeito, também, ao universo circundante deste eu-narrador.

Nesta perspectiva de integração continuaremos a leitura da obra *Quase memória*: quase-romance, apreendendo, pela sua natureza plural, o entrelaçamento entre literatura e história que a *quase* memória do narrador Carlos Heitor Cony supõe.

3.1.1. Quase-memória?

O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver.

Bhabha

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

Carlos Drummond de Andrade

Que coisa é essa que não permite ao homem desfazer-se dela, sem que com isso se desfaça de si mesmo? Um homem sem memória seria um homem sem o substrato essencial do seu *eu*, perdê-la seria como dispersar-se de si próprio. Por isso ele não pode ser completamente livre: pois anda com ele “algo indescritível” como a lembrança e o passado, dos quais não pode separar-se. Voltar ao passado sugere, neste caso, uma tentativa de resgatar sentimentos que se encontravam adormecidos, esquecidos em função do tempo e dos acontecimentos incessantes sobre a vida cotidiana do homem. Essa volta ao tempo sobrepõe uma outra necessidade: a da permanência.

Escrevemos para que algo fique marcado: um historiador escreve para registrar um acontecimento, um costume, uma cultura, uma época; o filósofo para expor suas idéias, seus pensamentos, sua reflexão, os cientistas, os geógrafos, enfim, todos

possuem o mesmo desejo de arquivo. Somos movidos pela “pulsão de morte” (DERRIDA, 2001, p. 44) a deixar uma essência da nossa vida. É a morte que impulsiona o escritor. Escreve-se para viver, para resistir ao fim.

Vivemos num tempo em que as aflições, as buscas e a quebra de valores parecem constituir, em boa parte, o nosso universo sensível. É uma época de guerras exteriores infundáveis que parecem existir (e existem) porque a procura por algo nunca se realiza. E é nesta “angústia rouca” que a figura de um *eu* procura se firmar, se agarrar a alguma coisa, quem sabe a alguma esperança de pelo menos refletir uma imagem e marcá-la na vida ou na obra. Escrever torna-se, assim, um ato de salvação.

A escritura pode ser concebida como uma forma de rebeldia, de anarquismo, uma maneira de lutar contra a finitude que ameaça o homem. É a partir desta ameaça de morte, do desejo de que fique algo, desta vontade de vida, que nos principiamos a esquecer e a “arquivar” as nossas impressões a respeito do mundo, já que “[...] não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição” (DERRIDA, 2001, p. 32). E esta pulsão é ainda mais latente quando estamos diante de um texto de memórias.

Derrida discorre sobre a noção de arquivo num sentido de memória que registra um passado, ao mesmo tempo em que esboça um “movimento de promessa ou de futuro” (DERRIDA, 2001, p. 44). Essa “impressão” derridiana¹³ traz uma idéia de que o passado recalado não só remete ao índice da memória como também a mantém em constante circulação, possibilitando uma renovação das suas imagens cada vez que o “arquivo” é (re)visitado.

“Não se vive mais da mesma maneira aquilo que se arquivava da mesma maneira” (DERRIDA, 2001, p. 31), pois a cada instante vivido corresponde uma realidade (re)novada, que avança em relação ao tempo numa ação de produzir (ligada

ao presente) e de reprodução (quando ligada ao passado). A mobilização da memória é, de acordo com Certeau, inseparável de uma alteração, pois “a sua força de intervenção, a memória a obtém de sua própria capacidade de ser alterada” (CERTEAU, 1994, p. 162).

A memória mantém tanto uma relação histórica quanto literária. Ao passo que seu aspecto arquivista aproxima-a da história, a sua imprecisão sobre os fatos, o constante movimento que ela desenvolve e a relação imaginária a que está sujeita, leva-a a compor-se do gênero literário. Como escreveu Freitas “[...] as fronteiras entre a imaginação e a memória são difíceis de determinar” (FREITAS, 1989, p. 222).

É desse imbricamento que nasce as “memórias”: forma narrativa que volta ao passado para retomar o presente. “As memórias apresentam uma versão personalizada da história” (JOZEF, 1997, p. 221). O diálogo e o embate entre história e literatura tornam-se mais tênues e se presentificam ainda mais nesta forma narrativa. Busca-se, entre lembranças esfumaçadas, oscilantes e situações reais, a (re)constituição fragmentada do passado, de um tempo perdido. Esta (re)construção implica menos conhecimento do que um desejo de suprir alguma coisa, pois a “[...] lógica das lembranças é a da emoção” (KENSKI, 1971, p. 48). Recordar é viver através das reminiscências aquilo que o tempo levou, mas é uma vivência nova, contraditória, desorganizada, é um (re)viver que se “[...] atualiza e se ressignifica a cada retomada” (DORNELES, 2003, p. 40).

Assim o espaço da memória poderia ser tomado como um “entre-lugar”, pois ele se situa no limiar dos fatos – provável x verificável, ocupando uma posição nas construções lingüísticas. Há sempre um olhar singular por trás dos fatos históricos, tanto quanto há doses de verdades nas narrativas. Enquanto a história segue a linearidade dos acontecimentos e registra-os organizadamente, na medida em que

¹³ Derrida diz ter impressões a respeito do arquivo.

foram sucessivamente ocorrendo, a memória ou mesmo as memórias são atemporais, apresentando uma confusa representação das ações vividas. Essas ações se sobrepõem ao presente da lembrança tanto quanto interferem no tempo por vir. Neste aspecto se difere uma estrutura da outra, mas somente nesta cronologia inaplicada - e isto pode parecer contraditório – é que a memória não deixa de ser histórica.

É nesta “versão do passado” que a narrativa vai perfazendo os caminhos históricos, na medida em que a memória vai, involuntariamente, (re)constituindo imagens que circulam na lembrança. E é aí, justamente neste espaço, que as memórias se configuram numa junção de pensamentos ora concretos ora abstratos. É por meio da memória, capacidade humana, que as memórias, forma narrativa, se instituem na busca de uma identidade. Fatos que parecem aparentemente anárquicos, conforme observou KENSKI (1971, p. 48), é que possuem uma coerência interior.

Não importa que o estatuto das memórias não seja dotado de verdade. O que mais vale dizer é que a sua importância não se limita ao referente concreto. As memórias comportam fatos; a história ficção, tanto quanto nosso corpo comporta sonhos. São essencialmente necessários um ao outro.

O tempo, assim como a memória, representa um espaço mobilizante, no qual se desenvolvem ações de produção e de reprodução, pois o passado interfere no presente tanto quanto no futuro. Assim, as lembranças e a escrita se abrem à nossa vontade: o desejo de se (re)fazer e se (re)constituir, construindo dessa forma uma nova imagem do *eu* e dos momentos que se findaram no tempo mas que, todavia, permanecem latentes.

É por meio do deslocamento temporal e da escrita do *eu* que a obra de Carlos Heitor Cony se realiza, trazendo para o discurso literário não só o resgate de um tempo

como a questão autoral que se instaura nas obras (auto)biográficas e de cunho memorialista.

Ao perfazer o caminho das reminiscências, possível através de um embrulho, o narrador de *Quase memória* traz à vida a figura e a voz do pai Ernesto Cony Filho. De forma que o narrado se reconstitui por meio das lembranças e da escrita do narrador. Ao realizar a ação de escrever sobre si mesmo ou sobre o outro essa ação seria, de acordo com Molloy, “uma tentativa sempre renovada e sempre fracassada, de dar voz àquilo que não fala, de trazer o que está morto à vida, dotando-o de uma máscara (textual)” (MOLLOY, 2003, p. 13).

Este aspecto fica visível quando o narrador de *Quase memória* tenta refazer a imagem do pai sob uma ótica subjetiva, que ora vislumbra a figura como pai capaz de atos heróicos e realizador das fantasias infantis, como no episódio dos balões, em que ele, ajudante e aprendiz, juntava-se ao pai em noites de junho para construírem os enormes balões de São João:

Sabendo que era uma festa, ele me acordava, embora minha mãe reclamasse, acordar uma criança por causa tão boba, os balões demorariam a ser feitos, haveria tempo para aproveitar aquilo tudo, ela não entendia que eu tinha pressa, e o pai também. Se tínhamos de ser felizes, queríamos ser felizes já (CONY, 1995, p. 96).

Ora o olhar sobre essa figura paterna discorria de forma a refletir uma imagem cômica, resultante das ações imperfeitas e das intenções inacabáveis do narrado. Como na cena em que caiu do pé de manga:

O pai – e já disse anteriormente – tinha uma técnica desenvolvida de sempre dar um jeito de me ver, de estar próximo. Sabendo da morte do pai do padre Motinha, e intuindo que os alunos do Seminário iriam ser solidários com o luto do diretor espiritual, foi cedo para o cemitério de Santa Cruz [...]. Ouviu-se o baque de um corpo que caía [...]. Todos olharam na direção de onde viera o estrondo. Temendo pelo pior, fui dos

últimos a olhar. Havia uma mangueira, vasta e verde mangueira ao lado do jazigo perpétuo dos Mota de Santa Cruz. Estava carregada de mangas, embora ainda verdes [...]. [...] eu olhava o chão, querendo ser enterrado também, ali mesmo, com a minha vergonha. Quando olhei para o lado, sabendo que o pai ainda devia estar ali, vi o que esperava ver: ele catava as mangas maduras no chão (CONY, 1995, p. 28-31).

Portanto, escrever uma obra autobiográfica é uma maneira de trazer não somente a figura do sujeito enunciado, mas também resgatar o espaço e o contexto histórico-social e cultural com o qual o *eu* ou o *outro* se relacionam e co-existem, pois:

A autobiografia é sempre uma representação, ou seja, um tornar a contar, pois a vida a que supostamente se refere é, por si mesma, uma construção narrativa. A vida é sempre, necessariamente, uma história, história que contamos a nós mesmos como sujeitos, através da rememoração; ouvimos sua narração ou a lemos quando a vida não é nossa (MOLLOY, 2003, p. 19).

Assim, a forma autobiográfica não é apenas “um referencial aos gêneros” – ou referencial a “uma realidade ou a fatos concretos”. De modo que sua forma não depende de acontecimentos, “[...] mas da articulação destes eventos armazenados na memória e reproduzidos da rememoração e verbalização” (MOLLOY, 2003, p. 19). O que as formas narrativas autobiográficas e memorialistas possibilitam além da formação de uma imagem, é a reflexão sobre a idéia de que:

A importância revelada pelo documento autobiográfico não incide apenas nos aspectos anedóticos da biografia do autor, mas na oportunidade de se refletir sobre a relação entre arte e vida, produção epistolar e ficcional, projeto estético e projeto político (SOUZA, 1999, p. 191).

Esta relação entre arte e vida vai se estabelecendo ao longo da obra de Carlos Heitor Cony, por meio do discurso *metaficcional* ou da *metalinguagem*¹⁴. Nesta perspectiva a *linguagem-objeto* seria representada pelos fatos históricos (a crise militar, crise pela qual a imprensa passou) simbolizando a própria tensão enfrentada por Cony nos “anos mais difíceis do passado”; e a *metalinguagem* os artifícios literários que possibilitam tratar os acontecimentos de uma outra maneira, pois “[...] Se a história representa o desejo da verdade, o romance representa o desejo da efabulação, com a sua própria verdade [...]” (CANDIDO, 1989, p. 99). Ao direcionar o olhar para estas questões políticas, ainda que não seja a idéia central de *Quase memória*, o narrador propõe desmascarar ficção do Estado-nação.

São estes fatores que possibilitam uma localização e uma orientação tanto literária quanto espacial e social e que levantam a questão da identidade e da alteridade das obras deste gênero. Pois quando Carlos Heitor Cony combina, em seu romance, lembranças pessoais e crônicas públicas da vida no Rio de Janeiro antigo, ele não só propõe uma reflexão sobre este gênero, como endossa e ao mesmo tempo desmascara a ilusão autobiográfica. Levantando, assim, o olhar novamente sobre como as obras autobiográficas eram concebidas no século XX e como estão sendo lidas atualmente. As obras deste gênero não são entendidas, mais, como uma verdade legitimadora.

A figura de Cony-pai é resgatada e reconstituída através dos fragmentos da memória de Cony-filho, do mesmo modo que “[...] o passado evocado molda-se por uma auto-imagem sustentada no presente – a imagem que o autobiógrafo tem, aquela que ele ou ela deseja projetar” (SOUZA, 1999, p. 191). A imagem de Ernesto Cony molda-se conforme o seu narrador deseja.

¹⁴ Compreenda-se que “A *linguagem-objeto* é a própria matéria que é submetida à investigação lógica; a *metalinguagem* é a linguagem forçosamente artificial pela qual se leva adiante essa investigação. Assim e este é o papel da reflexão lógica – posso exprimir numa linguagem simbólica (metalinguagem) as relações, as estruturas de uma língua real (linguagem-objeto)” (BARTHES, 1970, p. 27).

Ao repensar a obra de Cony *Quase memória: quase-romance*, sob a perspectiva memorialista e autobiográfica, volta-me o pensamento sobre os escritos de Antonio Candido quando, em certo ponto, analisando as obras de Pedro Nava, diz que: “[...] a autobiografia desliza para a biografia, que por sua vez tem aberturas para a história de grupos [...]” (CANDIDO, 1989, p. 61).

Este pensamento remete à forma do discurso utilizado pelo narrador de *Quase memória*. Para que possa reconstituir a figura do pai, Carlos Heitor Cony vai tecendo por meio das lembranças, que vão surgindo como clarões em sua memória, as memórias do pai, que se refazem e fazem da estrutura autobiográfica a biografia de Ernesto Cony Filho. As personagens secundárias contribuem para que o leitor consiga designar uma concepção a respeito do sujeito narrado. Há a forte presença do contexto histórico dialogando com o texto:

Com a mudança de editorial, a linha do jornal tornou-se mais agressiva, mais independente – e diversos casos foram criados envolvendo jornalistas e autoridades. Num desses momentos, quando a redação chegou a ser ameaçada de invasão por militares que se julgavam ofendidos pelo noticiário, o pai colocou na cintura a faca de prata lavrada, que ele ganhara numa das andanças pelo Rio Grande do Sul. [...] Mas se a carne era fraca, o espírito continuava em alta: foi, ao que eu saiba, nos anos difíceis que a imprensa atravessou de 1961 (renúncia de Jânio Quadros e crise militar) até 1985 (fim da ditadura instalada em 1964), o único gesto de reação física contra a violência: os tanques do exército, os aviões da aeronáutica, os vasos de guerra da marinha contra uma faca para cortar churrasco (CONY, 1995, p. 201).

Em 1960 Carlos Heitor Cony começou a trabalhar no *Correio da Manhã*, período em que o país passava por um processo social e político que desaguarda no movimento militar e no golpe de 1964 (SANDRONI, 2003, p. 86). Nesta fase de

extrema tensão política, Cony foi considerado um “alienado”, talvez porque suas crônicas trouxessem mensagens que só o leitor astuto perceberia, observa Sandroni:

Para alguns o Cony dessa época seria um alienado diante da convulsão social que marcou o país entre agosto de 1961 e março/abril de 1964. Discordo. Embora cético em relação às ideologias em luta na época, crítico em relação às esquerdas que preponderavam sobre os círculos intelectuais – seu editor, Ênio Silveira, era um simpatizante do Partido Comunista – sua metralhadora giratória escolhia o alvo. Mesmo quando perguntava sobre a ossada de Dana de Teffé – um dos seus temas recorrentes – estava perguntando sobre o que estavam fazendo com o país. Nada tinha de “alienado”, e em cada palavra que escrevia, sobre os ciclistas búlgaros ou sobre a morte do seu avô, falava sobre a condição humana. Até hoje ele nega por todos os santos que jamais transmitiu uma mensagem em seus textos [...]. Se o leitor não entende o que estou dizendo, pior para o leitor (SANDRONI, 2003, p. 88).

Essa relação que Cony estabelece entre seu trabalho jornalístico, retratado em *Quase memória*, suas reminiscências e o contexto político atrelados à sua produção intelectual (explorada acima por Sandroni), acabam por ultrapassar a fronteira do individual para o coletivo, implicando uma idéia abordada por Antonio Candido: o importante traço da literatura de ficção, que é a relação particular-universal e realidade-invenção.

Ao resgatar as lembranças do pai, o narrador põe em evidência não somente o discurso particular do protagonista, como também contextualiza outros discursos interagindo, ao longo do texto, com as suas memórias. Como o exemplo da página 60: “[...] E ele descobria que as coisas boas (ou que ele considerava boas) podiam ser conseguidas com pouco ou com nenhum dinheiro”. / Mesmo assim, teve problemas ao longo da vida. O mais dramático foi em 1930, por ocasião da revolução que levou

Getúlio Vargas ao poder (CONY, 1995, p. 60), referindo-se ao pai que estava ameaçado de perder o emprego por consequência da revolução.

Quando o narrador resgata as lembranças do pai focalizando junto com o espaço familiar o espaço histórico-social, o sujeito enunciativo faz com que o texto percorra um caminho que transpassa do particular para o universal problematizando, desta maneira, não apenas questões subjetivas, mas também as inquietações gerais, uma vez que estes fatos fazem parte do inconsciente (ou da memória) coletivo.

Exemplificando essa idéia há, em *Quase memória*, uma passagem que focaliza este aspecto coletivo. Quando o jornalista Ernesto Cony Filho oferece abrigo ao amigo Cardoso por receio à opressão e às torturas decorridas na época:

[...] o movimento militar tinha como pretexto a suspeita de que o presidente Goulart iria instalar uma República Sindicalista, todo o poder aos sindicatos, como na Rússia de 1917. E Cardoso era um dos militantes na política sindical. [...] o Cardoso recebeu um aviso para dar o fora, levando a família... eu não entendo de política, sempre tive medo de que nos acontecesse alguma coisa... ele está sumido... seu pai desapareceu (CONY, 1995 p. 173-174).

Como o pai é envolvido nesta situação, que afinal poderia comprometê-lo, Cony relembra momento semelhante vivido pelo protagonista que também teve que se esconder por duas semanas, quando por consequência da revolução de 1930, o jornal *O Paiz* foi incendiado e Cony-pai perdeu o emprego, entretanto observa Cony referindo-se à situação do Cardoso: “[...] a situação agora era mais radical, mais violenta, a turma que tomara o poder estava disposta a ir fundo, eliminando da vida pública – e até da vida em geral – aqueles que eram tidos como subversivos” (CONY, 1995, p. 174).

A destruição do Jornal *O Paiz* faz alusão indireta aos prédios que foram derrubados pelo governo ditatorial a fim de instalarem sedes que funcionariam para as

suas necessidades: “[...] Edifícios foram postos abaixo para dar lugar à Presidência de Vargas, abriu-se a avenida Brasil, vários parques foram construídos [...] servindo também para representar a grandiloquência do regime” (BERCITO, 1999, p. 78).

O “amigo Cardoso” pode ser a representação das incertezas tortuosas e da insegurança por parte do próprio narrador. Sem aludir diretamente a primeira pessoa à personagem, é possível remetê-la à figura do intelectual Cony, uma vez que ele mesmo sofreu as imposições intransigentes dos militares radicais, quando o que queria era “apenas” escrever:

No dia 24 de agosto de 1961, quando o país é informado da renúncia de Jânio, o governador da Guanabara, Carlos Lacerda, para precaver-se contra versões que poderiam prejudicá-lo, manda censores aos jornais. Luiz Alberto Bahia, o redator-chefe do *Correio da Manhã*, não aceita a censura, impede que os policiais entrem na redação e a polícia apreende o jornal da madrugada, quando saía da rotativa para os caminhões da distribuição. Inconformados, alguns redatores organizam um comando de distribuição, pegam pacotes de jornais, saem pela porta dos fundos do prédio do *Correio* e vão distribuí-lo no centro da cidade, no Largo da Carioca, estabelecendo o ponto de distribuição no Tabuleiro da Baiana, onde os bondes que serviam a Zona Sul faziam a manobra de retorno. Entre os jornaleiros improvisados estavam Fuad Atala, Azis Ahmed, Carlos Heitor Cony e outros [...]. Em pouco tempo a polícia chega e prende os jornalistas travestidos de jornaleiros. São levados para o DOPS [...] Esta foi a primeira prisão de Carlos Heitor Cony [...] (SANDRONI, 2003, p. 87).

O narrador faz, então, transpor a fronteira do particular e traz para o discurso o embate entre a força criadora da ficção e as experiências coletivas. Estabelecendo, desta forma, uma ponte entre o possível entrelaçamento da realidade com a imaginação, que permeiam a narrativa memorialista e autobiográfica.

Ao rever o passado, a realidade trazida ao presente é completada pela imaginação, já que a memória não é apenas um mecanismo humano capaz de armazenar fatos, imagens e, portanto, não garante a integridade dos fatos rememorados. De forma que a própria memória representa bem o aspecto ou a estrutura de uma obra autobiográfica, pois tanto a memória quanto a obra sofrem uma espécie de “contaminação” (CANDIDO, 1989) na medida em que há, em ambas, a inserção do ficcional aos fatos reais. Esta imbricação, contudo, faz com que o texto de memórias, ou de quase-memórias, seja sempre ficcional, posto que “a imbricação de devaneio com relato propriamente é ficção” (BOSI, 1997, p. 13).

3.1.2. Quase-história?

*A escrita não é senão um conjunto de palavras
evocadoras de sons que pretendem lançar uma
ponte entre o sujeito e a realidade.*

José Mattoso

Apesar da escrita das memórias, assim como qualquer escrita, não estabelecer a veracidade dos fatos narrados, já que é impossível trazer para a página a retomada da realidade, por consequência do esquecimento e dos personagens fragmentados, ainda assim o momento de suposta verdade e de suposto desvelamento do ato de lembrar traz à tona em *Quase memória* uma ambientação precisa e um retorno ao Rio de Janeiro da primeira metade do século XX. Na obra em questão há uma busca instaurada por meio da escrita que não se realiza de forma organizada, nem focaliza apenas o *eu* que narra, mas focaliza, também, o *outro* e o contexto histórico-espacial que é produzido concomitantemente:

Com a chegada de Vargas ao Catete, houve a caça aos carcomidos que haviam apoiado o governo deposto de Washington Luís. O pai trabalhava em o *O Paiz*, jornal de prestígio na época, que tivera Ruy Barbosa como redator-chefe. Na virada dos anos 20 e 30, com Ruy Barbosa morto, o redator-chefe era Gilberto Amado [...] Mais modesto e obscuro, o pai começara em *O Paiz* como repórter de campo (hoje seria da geral), depois chegou a redator. Seu texto era limpo, correto, os exageros que cometia eram comuns na época e faziam parte do ofício, quanto mais empolado, mais apreciado era (CONY, 1995, p. 61).

Em outubro de 1930 Getúlio Dornelles Vargas assume o poder por meio de um movimento revolucionário. Depois de quatro anos seu governo foi legalizado pela Constituição. O golpe militar viria logo em seguida, em 1937, com o apoio dos militares Getúlio Vargas dá início ao período da ditadura “estadonovista” (Estado Novo). A censura e a repressão instaurada pelo regime era devastadora. Contudo, a partir de 1943 o regime imposto por Getúlio perde força e em 1945 sendo afastado do governo, quem fica em seu lugar é o general Eurico Gaspar Dutra (BERCITO, 1990, p. 25-26).

Dutra governa entre o período de 1946, ano em que a Constituição restaura novamente a democracia institucional, a 1950. O período que vai de 1945 a 1964 é chamado de período de “experiência democrática” e de acordo com Rodrigues, refere-se a dois golpes que marcaram a história política do Brasil, “o primeiro depôs Vargas, que durante um “curto período” de 15 anos se mantivera no poder; o segundo voltou-se contra João Goulart, seu herdeiro político. Ambos haviam se destacado como chefes do governo político [...]” (RODRIGUES, 2003, p. 40). Getúlio Vargas volta a governar o país em 3 de outubro de 1950, eleito pelo povo.

Cony transpõe em seu texto um período histórico, do qual participou ativamente, mostrando que apesar das torturas e “amputações” que a literatura e ele sofreram, ambos resistiram e permaneceram:

[...] Em agosto de 1961, depois de uma grande vitória eleitoral em 1960, Jânio Quadros renunciou à presidência da República e seus ministros militares vetaram a entrega do poder ao vice, João Goulart, que se encontrava em viagem à China. Para garantir a posse de Goulart, o Congresso vê-se obrigado a mudar o regime e instalar um sistema parlamentarista que aos poucos vai sendo minado até que um plebiscito restaura os poderes presidenciais de Jango (SANDRONI, 2003, p. 86-87).

Em 1 de abril de 1964 ocorre o golpe militar que depõe o governo de João Goulart. Dez dias depois, o Comando Militar ou “Alto” (como se designaram) impõe um Ato Institucional que proíbe as “liberdades públicas” e o direito de imprensa.

Em 1964, após o Ato Institucional que o “Alto Comando” impôs à nação, Cony passa a ser lido com grande intensidade, aumentando a legião de leitores que encontravam em suas crônicas contra o regime militar, uma maneira de “lutar” contra a ditadura instaurada no país. Escrevendo para o *Correio da manhã*, suas crônicas faziam apelo à democracia e por isso Cony foi processado e condenado a três meses de prisão (SANDRONI, 2003, p. 93-96). O narrador evoca acontecimentos e espaços representativos para um momento posterior, do qual escreve, o que permite considerar a forma das memórias como eixo gerador do diálogo entre Literatura e História.

É difícil estabelecer um limite entre a relação História - Literatura tendo em mente o fato de que um historiador é um intérprete, um selecionador, pois mesmo os fatos históricos, de acordo com Carr, nunca chegam puros até nós, “eles são sempre refratados através da mente do registrador” (CARR, 1982, p. 23). De maneira que a linha sutil entre esses dois discursos se estreita mais na medida em que insistimos nesta delimitação.

O que proponho aqui não é estabelecer nenhum conceito (mesmo porque todos estão sendo quebrados) nem proporcionar uma separação dessas formas (pois seria tamanha a pretensão e a impossibilidade), mas uma reflexão sobre essa relação

dialética que possa proporcionar uma compreensão mais ampla, por meio de alguns teóricos que já abordaram esta problemática.

As disciplinas Literatura e História foram tratadas diferentemente em certos períodos da história, é o que mostra Linda Hutcheon (HUTCHEON, 1991, p. 141). Na época de Aristóteles o trabalho do historiador era considerado um relato daquilo que realmente aconteceu, e, por sua vez, o do poeta era falar sobre as possibilidades de algo vir a acontecer. O que nos remete à distinção, já citada, que Aristóteles fez entre o historiador e o poeta: “[...] a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares [...]” (ARISTÓTELES, 1994, p. 28).

Entretanto, como observa Hutcheon, nada impediria que um acontecimento histórico, bem como uma personagem que existiu na realidade aparecesse nas tragédias. Deste momento em diante os historiadores começaram a utilizar as técnicas de representação ficcional para criar suas versões do mundo histórico e da realidade (HUTCHEON, 1991, p. 142).

A preocupação insidia sobre a relação entre a ética e a verdade na narrativa. Relação que mais tarde virá a ser também uma preocupação pós-moderna no que diz respeito às várias verdades ou possibilidades de interpretação do fato narrado (HUTCHEON, 1991, p. 145). O que, aliás, hoje vem despertando a atenção, também, para as obras confessionais.

Na literatura contemporânea, constata-se a separação tênue entre a Literatura e História. Os estudos se concentram “mais no que as duas formas têm em comum do que nas suas diferenças” (HUTCHEON, 1991, p. 141). Daí a dificuldade em estabelecer um distanciamento entre esses dois campos, já que:

[...] Os limites entre a representação e a criação sendo tênues, a narrativa histórica e a narrativa romanesca freqüentemente se confundem, e a fragilidade de fronteira entre esses dois instrumentos do conhecimento do homem coloca alguns problemas [...] (FREITAS, 1989, p. 109).

E é neste momento que surge uma pergunta: por quê, uma vez que esses campos se confluem e conseqüentemente se completam, é tão inquietante esta questão das fronteiras? Por quê não deixar simplesmente que eles preencham um ao outro e sirvam de matéria para nossas pesquisas? Por quê buscar tantos porquês numa época de incertezas e rompimentos? Talvez o importante não seja mesmo mostrar o ponto no qual elas se diferem (e isto não tenho lido, nem sabido em minhas pesquisas primárias), mas apenas usufruir de seus saberes e de suas “verdades”. Não num conformismo ignorante, mas numa compensação que vai além de suas divergências.

Ambas as disciplinas são construtos lingüísticos. Tanto historiadores quanto romancistas utilizam técnicas narrativas em suas produções textuais. A História e a Literatura não existem por si, ainda que se acredite nisso. “É comum dizer-se que os fatos falam por si. Naturalmente isto não é verdade. Os fatos falam apenas quando o historiador (ou o escritor) os aborda: é ele quem decide quais os fatos que vêm à cena e em que ordem ou contexto [...]” (CARR, 1982, p. 14).

A criação literária é perpassada pela visão subjetiva do escritor, “[...] o conhecimento do passado veio através de uma ou mais mentes humanas, foi ‘processado’ por elas e, portanto, não pode compor-se de átomos elementares e impessoais que nada podem alterar” (CARR, 1982, p. 12).

Nós a completamos com a nossa interpretação, de forma que também a história depende de convenções de narrativas, linguagem e ideologia para apresentar um relato do que “realmente” ocorreu. Qual seria, então, o valor de documentos históricos que dizem atestarem uma verdade? isto nos faz pensar rapidamente nas narrativas

confessionais – memórias, autobiografias- que são classificadas ora como ficcionais e ora como não ficcionais. O que assegurava que essas obras, tidas como não ficcionais, pudessem estar isentas da subjetividade de quem as escreveu e dos próprios registros que garantiam certa legitimidade?

A respeito desses documentos Carr assume que eles têm importância, todavia não nos contam o que aconteceu, mas somente o que pensou ou que quiseram que pensássemos que aconteceu. Há, aí, uma idéia da seleção e omissão dos fatos, que traz também o princípio de interpretação, pois “[...] naturalmente, os fatos e os documentos são essenciais ao historiador. Mas que não se tornem fetiches. Eles por si mesmos, não constituem a história; não fornecem em si mesmos resposta pronta” (CARR, 1982, p. 20).

E, neste sentido, não posso deixar de notar que a história, enquanto produto humano é manipulada, que o historiador mantém uma forte relação de poder com os fatos históricos (Mas, não vamos entrar nesta “camisa de força” que renderia muitas linhas e me levaria a outros caminhos, quem sabe tortuosos). A narrativa histórica e a narrativa literária, ambas ficcionais, são formas que servem como ponte entre os leitores e o mundo. Ponte essa que os convida a atravessar para o mundo das impressões, dos julgamentos, das possibilidades, das hipóteses, mas não mais para um mundo imutável e estático que os historiadores criam que fosse o passado.

Quase memória, obra em que a volta ao passado promove uma ponte que vai das considerações sobre o Rio de Janeiro¹⁵ das décadas 30, 40 e 50 onde aparecem o universo do jornalismo da época, mostrando quase um panorama histórico deste

¹⁵ Marly Rodrigues ao retratar alguns aspectos das principais capitais do Brasil faz a seguinte consideração: “As duas maiores cidades do País eram Rio de Janeiro e São Paulo. O Rio, até 1960 capital da República, era uma cidade administrativa e turística. Em 1950, contava com 2,3 milhões de habitantes, sendo 60 mil funcionários públicos. Centro das decisões políticas e econômicas, aí estavam instaladas as sedes de bancos e de companhias nacionais e estrangeiras” (RODRIGUES, 2003, p. 32).

período recente da história do Brasil até o desvelamento de um *eu* que é “não imobilizante” (MIRANDA, 1992, p. 26), ou seja, dialoga mas não segue o estatuto e a tradição da escrita das memórias na literatura brasileira.

Ao retratar o funcionamento da imprensa neste período, o texto evoca um sentido de auto-referencialidade, que permite uma correspondência de identificação da matéria externa ao texto mantendo, assim, uma relação de proximidade entre os fatos narrados e o objeto da narração (ESTEVES, 1998, p. 132). É o que ocorre quando Carlos Heitor Cony descreve o funcionamento do jornal no qual o pai trabalhava (CONY, 1995, p. 57). Nas décadas de 30 e 40:

[...] o jornalismo ainda era artesanal, não havia nas redações máquinas de escrever, era algo mais lento, mais parnasiano. O jornal daquela época tinha um poder maior sobre a notícia, pois o jornal era o principal – talvez o único, pois o rádio apresentava basicamente, lazer – meio de comunicação existente, o jornalista tinha a capacidade de definir as coisas, de colocá-las de acordo com a sua visão, com sua percepção de mundo (ADORNO & LEITE, 2004, p. 79).

Com o grande avanço da cidade, a imprensa brasileira dos anos 50 teve que passar por transformações a fim de agilizar o funcionamento do jornal e tornar as notícias e propagandas mais dinâmicas (RODRIGUES, 2003, p. 35). Assim, a imprensa deixa de ser artesanal, como ressalta Adorno & Leite, passando a ser mais rápida, mais objetiva:

Essa situação perdurou até meados da década de 50, quando as modificações da imprensa começaram a ocorrer. Nesse período, a personagem de Carlos Heitor Cony já começara a trabalhar nas redações de jornais, e, desse modo, pôde acompanhar suas transformações e a reação dos jornalistas daquele período. A época em que o narrador passa a exercer a função de jornalista já apresenta um panorama diferente daquela vivida pelo pai, pois o estilo americano de imprensa já se instalara de maneira bastante contundente – um estilo dinâmico que procurava destacar somente os fatos mais importantes da

notícia; o jornalista deixa de ser um ‘artesão’, um ‘artista’ e passa a ser um comunicador, um informante (ADORNO & LEITE, 2004, p. 79-80).

Em *Quase memória* essa transição é evidenciada por meio de um discurso que se quer literário. Além de trazer para o contexto lingüístico a representação sistemática da imprensa no Brasil, século XX, também enfoca o surgimento de outro meio de comunicação, o rádio¹⁶: “Era o início de uma era: os anos 30! Ter um rádio em casa significava diversão, cultura, informação e status” (CONY, 1995, p. 65). Ter um rádio era indício de uma situação privilegiada, o rádio funcionava como uma televisão: programas de auditório com calouros, novelas, radioteatros, notícias, propagandas, inclusive vendedores de produtos, de opiniões e de ilusões¹⁷. (RODRIGUES, 2003, p. 36-37).

Ainda que os fatos sejam retratados sob a noção interpretativa que supõe certa (ou grande) subjetividade, é a linguagem que irá possibilitar essa recuperação da história, não para modificá-la, mas para compreendê-la ou simplesmente para não perdê-la entre os restos de memória. Numa tentativa de reter o passado a narrativa histórica vai se perfazendo num cruzamento de linguagens: vivência pessoal, memória coletiva, confissão e cotidiano se misturam na escrita a fim de manter viva alguma existência, pois a linguagem “[...] flui sem cessar ao longo do tempo, fazendo com que a experiência de uma geração seja diferente da de outra [...]” (ESTEVES, 1998, p. 125).

Cony-pai e Cony-filho são a representação dessa diferença. Estas distinções

¹⁶ Marly Rodrigues descreve, em síntese, a recepção desse meio de comunicação neste período: “Em 1950 havia no Brasil 243 emissoras de rádio, concentradas nas capitais. [...] Através de suas ondas chegavam aos lares as propagandas mais variadas, dos produtos de limpeza aos de beleza, das casas comerciais aos medicamentos. Chegavam também as notícias, a música orquestral e os sucessos nacionais, latino-americanos, italianos e franceses” (RODRIGUES, 2003, p. 36).

¹⁷ Sobre a propaganda ideológica, Bercito observa: “[...] O rádio, meio de comunicação por excelência da época, foi usado para isso, principalmente a partir da criação da *Hora do Brasil*, em 1935, programa de rádio oficial a ser retransmitido obrigatoriamente por todas as emissoras. Este programa foi mantido mesmo depois da queda da ditadura, com o nome de *Voz do Brasil*” (BERCITO, 1999, p. 30).

são consideradas como parte de uma dualidade presente na obra: o Rio do pai e o Rio do filho; a imprensa do Pai e a imprensa do Filho; o Brasil do Pai e o Brasil do Filho (ADORNO & LEITE, 2004, p. 78). Em *Quase memória* a leitura da obra caminha sempre na duplicidade. Como forma narrativa, as memórias retratadas desvelam a existência de Ernesto Cony Filho no mundo.

De maneira que a obra de Carlos Heitor Cony pode ser encarada como “particularizadora” na medida em que destaca um indivíduo – o pai-, pois o narrador irá contextualizá-lo dentro de um discurso minucioso, pessoal (seus costumes, suas manias, suas técnicas, em suma, o seu modo de ser e de estar no mundo) e, simultaneamente, “generalizadora” por consistir, igualmente, na descrição de lugares e na biografia de grupos (CANDIDO, 1989, p. 57).

Carlos Heitor Cony, apropriando-se das memórias do pai e dos resquícios de sua memória, dá forma e conteúdo a cada personagem. Personagem como a “Tia Alzira, que morava na Calle Yi – na ‘Ciudad de Montevideo’ – Uruguai”, cuja bondade e riqueza a fez pagar as batinas de “C.H.C”; o padre Cipriano, que confiscou a brilhantina do enxoval, dizendo que era “ vaidade de vaidade” (usou-a toda).

Até mesmo o cemitério do *Caju* é descrito sob uma ótica subjetiva, própria do *eu* de Cony-pai. O *Caju* e suas mangas ficariam marcados na memória de Carlos Heitor Cony, junto com o “amigo Absalão”, que talvez nem tenha existido, como duvida o próprio narrador mas que, todavia, nem por isso deixou de fazer-se, de lançar-se à história singular de um *eu*.

Assim, as histórias em *Quase memória* compreendem, ainda que em grau menor, a existência dessas outras personalidades, sejam elas reais ou não. Elas interagem com Cony-pai, se configuram e se constituem conforme as ações que desenvolvem. Cada personagem possui, ainda que não completamente, a biografia de

sua vida. Como o Capitão Giordano, de Niterói. Um italiano que entrou na história como um fabricante de perfumes: havia trabalhado na filial da *Coty*, empresa que fabricava a brilhantina da qual gostava de usar e, entretanto, ficou conhecido como o Capitão Giordano de *Caporetto*, por travar batalhas na época em que foi comandante de um exército italiano (na cidade de *Caporetto*).

A obra, portanto, desliza sempre para a duplicidade: o *eu – outro*; *particular – universal*; *singular – plural*; *memória – biografia*; *memória – autobiografia*. Além de se compor dum misto entre literatura e história. Essas formas dialéticas fundem-se proporcionando uma superação das fronteiras lingüísticas, é a universalidade da linguagem inserida nas particularidades de cada ser (CANDIDO, 1989, p. 60), tornando-o múltiplo e, no mesmo instante, único. Neste contexto histórico, a narrativa memorialista seria trabalhada a fim de causar uma impressão de verdade, já que:

[...] na narrativa memorialística, destaca-se o fundo histórico-cultural filtrado pela subjetividade de um eu social. Todos os acontecimentos são desvelados pela lembrança, que recorre, muitas vezes, a documentos como registros oficiais, cartas, diários, jornais, para que o memorialista possa, desse modo, persuadir o leitor sobre a verdade do relato [...] (REMÉDIOS, 1997, p. 14).

Assim, a linguagem em *Quase memória* seguindo a direção constatadora da ambivalência memorialista, consiste, também, numa espécie de crônica particular, já que as histórias que envolvem o enredo apresentam, em sua maioria, fatos cotidianos de Cony-pai contracenando com o mundo por meio da matéria verbal. Há quase uma relação de causa-efeito que ronda o texto de Cony. Por causa da crise em 1930, Ernesto perdeu seu emprego no jornal, por isso mudou-se para Niterói: “Foram tempos difíceis. A primeira providência tomada por ele coincidia com a que todos os decaídos tomavam: foi morar em Niterói [...]” (CONY, 1995, p. 64). Sobre este acontecimento,

observa Sandroni: “[...] Em 1932, quando explodiu a revolução constitucionalista paulista, Ernesto chegou à conclusão de que deveria voltar para o Rio [...]” (SANDRONI, 2003, p. 36).

A respeito da crônica familiar, segue abaixo um episódio que exemplifica este aspecto e que pareceria, à primeira vista, parte de uma comédia não fosse o motivo que o ocasionou. O momento em que voltavam de Niterói para o Rio, atravessando a baía da Guanabara, os móveis e os burros naufragaram:

Só não pensou na mudança em si. Contratou em Niterói uma empresa em processo de falência. Enquanto outras firmas do ramo usavam caminhões, ela ainda operava com carroções puxados por burros tão falidos e velhos como a própria empresa: na hora do embarque, um deles teve a pata esmagada pela barca. O mar estava agitado, a barca balançava. Quando um dos burros se acidentou, o outro ficou apavorado, os dois preferiram ir diretamente para dentro da água e ficarem expostos ao esmagamento total. Atrás deles foi a carroça. E com a carroça a nossa mudança. Demos, literalmente, com os burros n’água. O pai não estava presente [...]. Foi pelo que me lembro, o único lance importante da crônica familiar do qual ele não participou com suas idéias, seus truques, suas técnicas (CONY, 1995, p. 66).

Quando Carlos Heitor Cony traz para o presente da escrita acontecimentos como este e outros que marcaram a sua infância (senão, toda a sua vida), reproduzindo episódios que dividiam espaço com um contexto histórico-social e pessoal, ele estaria realizando, de acordo com Antonio Candido, um movimento que transcende o fato particular, pois igual ao narrador poético, Carlos Heitor Cony mantém um duplo afastamento do seu *eu* presente, porque ele é, também, o

[...] adulto que focaliza o passado de sua vida, da sua família, da sua cidade, da sua cultura, vendo-os como se fossem objetos de certo modo remotos, fora dele; segundo, como adulto que vê esse passado e essa vida, não como expressão de si, mas daquilo que formava a constelação do mundo de que ele era parte (CANDIDO, 1989, p. 56).

O pai representava o mundo de Carlos Heitor Cony, porque (mesmo não sendo dele) era o mundo do qual ele mais participava. Pensar uma narrativa memorialista não é, portanto, pensar apenas numa imagem ou representação que se institui de alguma personalidade. Pensar na escrita, sob qualquer um dos gêneros confessionais é refletir, também, o quanto de “universal” está contido nesta personagem “singular”.

O relato de vida do *eu* ou do *outro* traz para a página esta questão dialética abordada por Candido, citada anteriormente: *realidade – invenção e particular – universal*, que é apreendida na obra *Quase memória: quase-romance*. A escrita das memórias torna-se, portanto, uma escrita do mundo ao transcender a singularidade do *eu*.

3.1.3. Quase-romance?

*Meu pai sempre me dizia, meu filho tome cuidado
Quando eu penso no futuro, não esqueço o meu passado*

Paulinho da Viola

Em *Quase memória: quase-romance*, o embrulho abre as portas a uma espécie de “memória involuntária” que faz recriar, por meio de imagens e de acontecimentos, a figura do sujeito enunciado Cony-pai por meio do sujeito enunciador, Cony-filho. De maneira que, tanto sob uma ótica afetiva quanto histórica, desencadeada pelo embrulho, torna-se possível a volta a esse passado, permitindo por meio da memória a (re)criação dos fatos e gerando, assim, o embate entre a força criadora da ficção e as experiências individuais retomadas pelo fio da linguagem:

[...] Se me metesse a escrever um livro sobre o que está acontecendo, alguém acharia nesse embrulho, vindo brutal e inesperadamente do passado, uma referência ou

plágio da madaleine de Proust – e aí me cobrariam um romance. E como não há romance, além da pretensão, constatariam o meu fracasso. (CONY, 1995, p. 94).

A partir da consideração do narrador que não se trataria de um romance a narrativa de *Quase memória*, é oportuno que nos debrucemos sobre a forma narrativa do romance para poder retornar à hipótese do *quase* como índice não de fracasso, mas de problematização da escrita.

O romance nasce no fim da Idade Média, período no qual a realidade concreta, de acordo com Donald Schuler, era desvalorizada em favor das idéias e dos conceitos abstratos que representavam o mundo simbólico, o mundo crível e incrível que opõe realidade x representação. Dentro de sua complexidade, o romance comporta uma imagem “refletora da totalidade do mundo” (MOISÉS, 2002, p. 452). Já que sua forma “imperialista” se abre às inúmeras possibilidades de se pensar a narrativa como parte de uma realidade existente, uma vez que ele, o romance, “se alimenta das crises do mundo” (SCHULER, 1989, p. 51).

Neste contexto o romance é compreendido por Bakhtin como “sistema de representação do homem, de seu mundo e de sua linguagem” (MACHADO, 1995, p. 248). Na proporção em que este sistema é apresentado em um determinado espaço e tempo, o homem se principia a ocupar um lugar que o fixará na narrativa, pois tal representação o torna significante:

[...] Como afirma Bakhtin, no romance, o homem, seu mundo e sua linguagem, pela primeira vez, tornam-se históricos, exatamente porque foram representados no contexto de uma vivência ideológica e linguística que modifica sua figura e o separa da imagem épica e trágica. A experiência pessoal e a livre invenção criadora passam a ser o centro temático-composicional de um gênero cuja história se confunde com a história do homem. Tanto a experiência como a livre invenção são manifestações marcadas pela temporalidade [...] (MACHADO, 1995, p. 248).

Assim *Quase memória* apreende, pela sua narrativa, um plano espacial e temporal no qual Cony-pai assume, sob esses cronotópicos, uma característica singular em relação ao contexto que é explanado pelo narrador. As memórias pessoais que fazem lembrar as aventuras e desventuras vividas pelo pai e a memória coletiva que o faz resgatar alguns dos momentos difíceis pelos quais o Brasil e, mais precisamente, a imprensa passou enquadra a narrativa dentro de “um conjunto de possibilidades concretas” (MACHADO, 1995, p. 248), que acaba por expressar a relação da personagem Ernesto (o pai) com as pessoas e com os eventos transcorridos na época. Irene Machado compreende este envolvimento entre as pessoas e os eventos sob a ótica de Bakhtin em relação ao cronotopo, para o qual as ações do homem no tempo e no espaço, representados dentro dos gêneros literários, tornam-se tão importantes quanto as inquietações do homem a respeito da vida e do mundo (MACHADO, 1995, p. 248).

De arte e de conhecimento é que também se compõe o romance. As experiências humanas são recriadas de diversas maneiras pelo escritor. Essas várias formas e vozes são retratadas em suas particularidades, cada uma delas ganha um tom literário, completo em sua construção. É o que ocorre em *Quase memória*: uma célula narrativa central coloca em disposição outras paralelas, aglutinadas à célula principal. Essas células possuem um encaixe, há uma história encaixante (o embrulho) e as histórias encaixadas (o pai e suas aventuras).

Todorov em seu ensaio *Os homens-narrativas* disserta sobre essa relação da narrativa como encaixe compreendendo as histórias d’*As mil e uma noites* como um exemplo espetacular (ou secular) de narrar uma história dentro da outra. Segundo Todorov, a importância dessa narrativa de inserção está ligada às dimensões a que podem chegar as histórias inseridas (TODOROV, 1970, p. 126).

A princípio Todorov aborda a questão das personagens e de suas ações. As personagens conduzem as ações estas, por sua vez, são um esboço da personagem que representa uma “descrição de caracteres”. A narrativa se faz desta perspectiva ampliada, pela diversidade de detalhes explorados. À pergunta: o que é uma personagem? Todorov conclui, então, que a personagem é uma “história virtual que é a história de sua vida” (TODOROV, 1970, p. 123). Cada aparição de uma nova personagem corresponde a uma história a mais no enredo da narrativa, cuja sequência anterior é interrompida a fim de que este novo sujeito possa dar voz ao *eu* que participa da trama a partir dali (ainda que seja por um curto momento), justificando a sua presença e fazendo com que uma história (no caso a segunda) seja encaixada na primeira.

A essas personagens que contam sua história, Todorov nomeou-as de *homens-narrativas*. Poderíamos chamar as personagens de *Quase memória* de homens-narrativas? Elas narram a si mesmas? Se não se narram, há quem faça isso por elas. Se o capitão Giordano de Caporetto e o Padre Cipriano não contam, em primeira pessoa, suas histórias, há um pai e um filho que os apresentam ao leitor e inserem, junto aos seus perfis, algo implícito, como quem diz: “estou aqui porque ...”, porque todas as personagens tem a sua função e o seu papel na narrativa. Seja para apresentar as famosas linguças da Calábria que capitão Giordano levaria à viagem para Minas, a fim de verem o Taumaturgo de Urucânia. Ao organizar a romaria, o primeiro convidado da personagem Ernesto Cony Filho foi o bravo amigo:

[...] o primeiro que arrebanhou foi nada menos do que Giordano, capitão de Caporetto, que não tinha, aparentemente, nada do que se curar. Mas Giordano havia recebido de um amigo, tripulante do *Conte Grande*, navio italiano que fazia a linha Gênova-Buenos Aires, uma remessa de linguça calabresa, foi lá em casa mostrar a preciosidade, um vasto balaio forrado de

papel impermeável, fartos quilos da boa, da genuína, da inimitável lingüiça da Calábria, lingüiça artesanal, com todos os sabores e perfumes dos vastos compos do Sul peninsular (CONY, 1995, p. 48).

Seja para atribuir a figura do padre Cipriano à figura do pai: “Não é essa a primeira vez – nem será a última – que, inconscientemente ou não, associo o pai ao padre Cipriano. Um continuou o outro e, apesar das diferenças e contrastes, eram mais que semelhantes [...]” (CONY, 1995, p. 22).

Assim esses “homens-narrativas” vão se lançando ao texto, compondo e participando da história principal que também é a história de uma vida, de uma existência, de um embrulho ou de uma verdadeira embrulhada, pois se não são eles próprios a se prolongarem no tempo é o próprio Ernesto, protagonista de *Quase memória*, o homem-narrativa que vive por meio do filho e que faz viver os outros por meio dele, já que Ernesto era um verdadeiro contador de histórias, como nos informa o narrador:

Quando encontrava auditório propício, ele estendia suas aventuras do tempo do Caju mais além. Tivera um colega que se chamava Absalão. Meu irmão e eu já conhecíamos todas as aventuras da dupla, mas o pai, quando se lembrava desse Absalão, não só esquecia que já contara mil vezes como as ampliava formidavelmente, atingindo um de seus melhores momentos de narrador (CONY, 1995, p. 27).

E ainda: “Obedecendo à tradição dos melhores narradores da história, de Homero em diante, o pai fazia do amigo de infância uma colagem de outros meninos que fora encontrando pela vida, e outros que ele ia inventando conforme a inspiração e o auditório da hora” (CONY, 1995, p. 27). Essa imaginação e criatividade são próprias de um homem sempre prestes a fazer “grandes coisas”.

Do mesmo modo como Todorov compreende as histórias d’*As mil e uma noites* como histórias que vão sendo encaixadas na história de Shahrazad, as histórias em *Quase memória*, também podem ser apreendidas sob essa ótica. Cada personagem de *Quase memória* ocasiona uma nova história que está encaixada na história do pai – Ernesto – que por sua vez está envolvida na história encaixante que é o embrulho. Mas e o narrador? alguém poderia perguntar.

Se o narrador é também a personagem que participa e para quem o embrulho é remetido então ele, o narrador, está inserido tanto quanto as outras personagens dentro da narrativa maior – ele também é encaixado e ao mesmo tempo se transforma em homem-narrativa ao contar as histórias que eram narradas pelo pai e das quais (em sua maioria) participava. Portanto, a narrativa encaixante – que é o embrulho – é, de acordo com a perspectiva que Todorov utiliza para *As mil e uma noites*, a “narrativa de uma narrativa”, pois o embrulho conta a história do pai que conta (sob os olhos do filho) a história de outras narrativas. Como afirma Todorov:

[...] Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe (TODOROV, 1970, p. 126).

Dessa forma a narrativa de *Quase memória* acaba por refletir ou por mostrar outros embrulhos que também ocuparam o enredo: “[...] Tudo isso mais a evidência da letra, da tinta roxa levaram-me a outros pacotes e embrulhos que havia recebido no passado, todos feitos, amarrados e enviados pelo pai” (CONY, 1995, p. 39). Há um embrulho repleto de mistério:

Eu não devia dar tanta e tamanha importância a esse embrulho. Devia abri-lo e – pronto, era um mistério a menos, se é que é mistério mesmo. Assim como há dores-de-corno retroativas, há indecisões antigas que envergonham. Afinal, o embrulho está aqui, posso dispor dele, abri-lo, jogá-lo fora, rasgá-lo, ou nada fazer com ele, mantendo-o em sua condição de embrulho, em sua espécie de mistério (CONY, 1995, p. 86).

Este embrulho leva a outro intrigante: “Não é um desafio, nem chega a ser um enigma. O outro – o que estava no armário da Sala de Imprensa da Prefeitura – , esse sim, ainda me preocupa e, em certo sentido, ainda me faz sofrer” (CONY, 1995, p. 86).

Se a narrativa toda é cheia de *imbróglis* – palavra de origem italiana, derivada de *imbroglia* – que significa trapalhada, confusão, embrulhada (FERREIRA, s/d, p. 743), que dizer da sala na qual o narrador se fecha? Raquel Illescas Bueno observa em sua tese que

[...] A reminiscência ganhará fôlego mais tarde, quando o narrador, instalado em seu local de trabalho, protegido do mundo, tem paredes e uma porta, que, neste caso, fica fechada para garantir a privacidade. Não se fale, porém, em cárcere, a não ser que se considere a memória mais âncora do que luz. A sala de trabalho protege narrador e embrulho. É outro invólucro (BUENO, 2002, p. 115).

Pois se da palavra embrulho compreende “coisa embrulhada; pacote, volume, coisas confusas, intrincada; embrulhada” (FERREIRA, s/d, p. 510), nada mais natural que esperar de Cony-pai um pacote cuja origem e o conteúdo representem o próprio mistério que os envolvem, já que se mantém aberto a várias possibilidades: “Um embrulho é qualquer coisa envolvida em papel, pano ou outro material. É também o próprio pacote, composição em que matéria recobre outra, envolve-a completamente, impedindo que se veja o conteúdo [...]” (BUENO, 2002, p. 46). E por esconder o que

há dentro é que o embrulho, fechado a um só significado, se abre a diversas interpretações fazendo surgir, assim, os imbrólios que o narrador oferece durante o enredo.

Uma vez que o embrulho representa o mistério, o perfume relacionado a ele reforçaria esta idéia, já que o cheiro (ou o perfume) simbolizaria, de acordo com Jean Chevalier, a memória, pois:

[...] A sutileza inapreensível e, apesar disso real, do perfume, o assemelha simbolicamente a uma presença espiritual e `a natureza da alma. A persistência do perfume de uma pessoa, depois da partida dela, evoca uma idéia de duração e de lembrança [...] (CHEVALIER, 1988, p. 709).

Portanto, além de provocar uma memória involuntária, ambos (o perfume e o embrulho) estão relacionados ao mistério da morte. Ao passo que o embrulho representa uma imagem espectral do pai, o cheiro permanece no inconsciente do filho sem que, no entanto, a temática da morte seja abordada pelo narrador.

Como nas história de Shahrazad, a noite acaba por envolver a narrativa de *Quase memória*. Uma tarde inteira havia se passado desde a entrega do embrulho. A noite é como o embrulho, misteriosa, enigmática, intrigante. Se Shahrazad ocupa o lugar do sonho

porque a cena é propícia no livro *d'As mil e uma noites*: a noite, a cama, a insônia e a palavra que desencadeia os sucessivos episódios encaixados uns nos outros, como no sonho inserido em outro sonho, que por sua vez abre-se a outro sonho, e o sonho todo inserido no sono (Revista *Cult*, 2005, p. 50).

o embrulho estende o tempo da memória até que ela alcance o tempo no qual os fantasmas podem libertar-se. Pois quando o narrador decide ir embora de sua sala, o

dia onde as grandes coisas são feitas não mais o espera. Ao contrário da luz, ele encontra escuridão e sombras:

Não levantei-me. Não acendi a luz da sala, fiquei com o fiapo de claridade que vem da saleta onde trabalha a secretária. Para não esbarrar nos móveis, essa pouca luz me basta. Esbarrar nos fantasmas é inevitável, eles saíram do embrulho, estão soltos, voam como morcegos a meu redor, ameaçam bicar-me, ferir-me com suas garras. Com suas asas negras, cheias de ranhuras, eles me esbofeteiam o rosto (CONY, 1995, p. 203).

Assim como as histórias encaixadas umas nas outras, o mistério do embrulho inseri-se em outro mistério: o da noite. O narrador, então, envolvido pela ação de lembrar fala da existência do pai, de um tempo passado; das histórias protagonizadas pelo pai (que são narradas em primeira pessoa pelo filho); das habilidades, manias e truques que o pai possuía: um desses truques que Cony herdou foi se defender de memórias devastadoras (CONY, 1995, p. 202). Fala do sentimento de vergonha e outras vezes de admiração pela figura paterna.

De alguns momentos conturbados do Brasil; da era do rádio; da mudança do Rio para Niterói; da fazenda do Seminário São Joaquim da Arca, em Itaipava; da tia Alzira que morava no Uruguai e comprou quase todo o enxoval para que o narrador ingressasse no Seminário; do padre Cipriano que confiscou a brilhantina *Coty*, “emblema de luxúria, quase de pecado” (CONY, 1995, p. 21), do amigo de infância do pai, Absalão; do capitão Giordano de Caporetto; das mangas do Caju; das mangas do vexame; do lagarto-jacaré; da viagem a Minas Gerais para encontrar o Taumaturgo de Urucânia, a fim de curar o cacoete do pai, e de muitas outras coisas.

Ao falar de tudo isso, Cony utiliza-se dos recursos linguísticos tais como crônicas pessoais, biografia, relatos, memória. Fala perpassado pela veia lírica e memorialista quando reflete com nostalgia e melancolia os anos passados de sua vida

e da vida de seu pai. Cony narra por meio de “possíveis graduações”, como chamou Lejeune, compreendendo as memórias, a biografia e autobiografia, principalmente, dentro de um sistema ambíguo. Daí, pode ter surgido a idéia do *quase* contido no título, a intenção de confundir o leitor com relatos autobiográficos e a imprecisão do título: nem romance, nem memória, nem ficção, nem mais autobiografia, nem menos biografia.

Cony fala ora sob os olhos do menino ora sob os olhos do adulto, querendo resgatar, de acordo com ele, o tempo desperdiçado (e não o tempo perdido de Proust); o embrulho da sala de Imprensa e a memória de si mesmo, como observa Bueno: “Em *Quase memória*, o registro oscilante entre biografia e ficção é motivado por esse desejo de recuperação, por parte do narrador, da memória de si mesmo e das recordações acerca da figura paterna [...]” (BUENO, 2002, p. 112).

Assim como as personagens d’*As mil e uma noites*, que precisam contar histórias para que possam viver, já que “a narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa à morte” (TODOROV, 1970, p. 128) Carlos Heitor Cony, narrador de *Quase memória*, precisa narrar a história do pai Ernesto, que vive na medida em que o filho se encarrega de fazê-lo voltar por meio de sua memória. Dessa forma a primeira narrativa, como n’*As mil e uma noites*, também se subdivide e se multiplica, não em precisas mil e uma noites, mas entre um período que engloba alguns anos da infância, adolescência e da vida adulta de Carlos Heitor Cony.

Esses encaixes, ou histórias encaixadas umas nas outras, das quais Todorov utiliza-se para evidenciar a estrutura dos contos narrados por Shahrazad equivalem, em *Quase memória*, às diversas células narrativas que compõem o romance. O romance, como definiu Massaud Moisés, “[...] caracteriza-se pela pluralidade da ação [...]” (MOISÉS, 2002, p. 452), ele precisa ter várias células narrativas simultâneas. Em

Quase memória: quase-romance têm-se a ilusão de sucessividade – marca do gênero “novela” – porque uma recordação só começa depois que outra se acaba, como no capítulo 11 quando ao olhar o embrulho, Cony ainda em sua sala: “Alguma coisa me prende, nesta sala, nesta cadeira, os olhos fixos no embrulho. Até que estava me divertindo ao lembrar cenas antigas, pessoas antigas. Tudo é antigo, só o pai continua recente – e como!” (CONY, 1995, p. 81).

Antes, porém, na página 80 um acontecimento remete ao embrulho do armário e de volta à página 81, ao recordar cenas e pessoas antigas uma nova história surge: “Antes de pensar no embrulho que ele deixara no armário da Sala de Imprensa, estava lembrando aquela noite dos anos mais antigos do passado, a chegada dele em casa, trazendo o filhote de jacaré” (CONY, 1995, p. 82).

A história do lagarto-jacaré (pois a mãe de Cony assegura que aquilo era um lagarto) acabou desastrosamente. O pai soltou o bicho em uma represa construída por ele mesmo, no fundo do quintal onde moravam. Conforme o lagarto-jacaré crescia ia avançando na fronteira entre o quintal e a cozinha. Algumas providências foram tomadas: “[...] Colocou uma argola onde julgava ser o pescoço do lagarto-jacaré. Apesar de suas técnicas, descuidou-se, o bicho deu uma volta no ar e o pai deu um grito. O polegar recebeu a dentada, por pouco perdia o dedo. Sangrou muito” (CONY, 1995, p. 82). Em consequência deste acidente, Ernesto decide matar o animal e comê-lo, o que lhe provoca mal-estar e dá continuidade à narrativa:

Apesar da preocupação, e do cheiro razoável que saía do ensopado, alguma coisa se revoltou no imponderável mundo de suas entranhas [...] Nunca o vi suar frio. Pois suou frio, embora não chegasse a vomitar. Quando a crise passou, garantiu para nós que não era homem de vomitar – o que minha mãe desmentiu com um pigarro que anunciava contestação. E nos contou a extraordinária aventura da chegada do Gago Coutinho e Sacadura Cabral” (CONY, 1995, p. 83-84).

E assim segue-se outra história protagonizada por Ernesto, narrada pela mãe e lembrada pelo filho. Esses encaixes em *Quase memória* passam a impressão de sucessividade. Como podemos perceber, uma história precede outra. No entanto, toda memória requer uma simultaneidade implícita, já que implica, no mínimo, dois momentos: o do passado lembrado e do presente da lembrança. Dois tempos interagindo simultaneamente. Daí, sob o ponto-de-vista, *Quase memória*: quase-romance ser um romance completo: narrativa em prosa em que há a simultaneidade de conflitos.

Esses episódios, alguns transcritos outros comentados, servem aqui não somente para evidenciar a forma como as histórias são encaixadas umas nas outras, mas também para exemplificar que há na obra uma quantidade de ações, ou células narrativas, que autenticam tratá-la como um romance. Se a sucessividade das histórias contadas em *Quase memória* recusam essa aceção, que dizer do conflito que o narrador vive entre abrir ou não o embrulho? Que pensar das memórias que se fazem voltar, em contraste com o presente, o agora do narrador? Há uma inquietação que se instaura simultaneamente entre o instante e a representação do passado.

Os conflitos internos não cessam durante a narrativa, pois se a memória é “[...] feita de clarões e fragmentos particulares. Um detalhe, muitos detalhes, eis o que são as lembranças” (CERTEAU, 1996, p. 164) ela provocará, incessantemente, uma relação de embate entre o passando, o acontecendo e o passado, o acontecido. Como podemos verificar na página 129: “Sozinho aqui na sala, com a pequena luz que vem do hall iluminando o embrulho, nesse ambiente irreal, postigo em meu cotidiano, lembro de um pequeno, um breve olhar que ele mandou para meu avô materno [...]” (CONY, 1995, p. 129).

E mesmo quando a memória reflete uma imagem, supostamente, totalizante da ação, há a continuidade de conflitos se realizando ao mesmo tempo como, por exemplo, ao ir embora, o narrador, em momento posterior ao ato de lembrar, remete novamente ao passado mais que recente: “Vontade nenhuma de ir para casa. Aliás, vontade nenhuma de ir a lugar algum. O carro me leva pelas ruas da cidade como o embrulho me levou pelas ruas da memória” (CONY, 1995, p. 204).

A memória não precisa de matéria, entretanto, ela serve como pretexto e como estímulo para que algo volte e seja lembrado. O embrulho de *Quase memória* remete ao embrulho de *Matéria de memória* (quinto romance do escritor que também traz um embrulho, cor-de-rosa empoeirado, cheio do passado). A matéria leva à memória, à recordação, ela faz trazer ao coração aquilo que esteja, já, de certa forma adormecido. A memória sobrevive à matéria. O embate do narrador de *Quase memória* com o embrulho não é o mesmo do narrador de *Matéria de memória*. Neste, Tino quer livrar-se do embrulho cor-de-rosa, numa tentativa de exterminar a lembrança do passado, mas a memória não depende de matéria para existir, como conclui o narrador:

Bom, o embrulho cor-de-rosa volta para cima do armário, donde nunca deveria ter saído. Ou deixo perto da lixeira, amanhã Enedina jogará fora. Mas não há de que me libertar, os papéis não me prendem – a prisão está dentro de mim mesmo e eu não posso, ainda, jogar-me na lixeira” (*Matéria de memória*, 1962, p. 57).

Antes, porém, há um momento em que ambos os embrulhos parecem provocar o mesmo efeito:

O embrulho cor-de-rosa continua em minha mão: não tenho vontade de abri-lo, libertar lacraias que esperam, silenciosas, para me devorar. A memória não precisa de

matéria. Do pequeno trajeto que fiz, do armário até a poltrona, lembrei momentos submersos nos meus porões. Devo cavar a esmo, memória devastando ângulos adormecidos, ou mortos, em escala impossível de precisar, um minuto de memória equivalendo a anos de matéria (*Matéria de memória*, 1962, p. 43).

Enquanto o embrulho de *Matéria de memória* é aberto (“abro o embrulho empoeirado”, 1962, p. 49), o narrador de *Quase memória*, simbolicamente, retira o papel que envolve o invólucro:

Sinto que estou cansado, desde a hora do almoço estou imobilizado, de certa forma já desatei este nó que ele deu com uma única mão, balançando o corpo para obter a laçada definitiva. Já abri o envelope. Já vi tudo o que havia dentro dele, todas as coisas que ele assinou. Para chegar a isso, nem precisei desatar o nó e abrir o envelope. Tanto o nó como o envelope se oferecem à memória e – agora – ao meu cansaço [...] (CONY, 1995, p. 189).

E é assim que o embrulho, ainda que fechado, se oferece aberto ao leitor, conduzindo-o a penetrar o seu interior por meio da memória de Cony. Sem que o nó seja desfeito, o seu conteúdo revela-se conforme avança a narrativa. Há dentro uma mescla de sentimentos, observa Bueno, “mais contraditórios em relação ao pai” (BUENO, 2002, p. 112), como: constrangimento, admiração, mistério, euforia do pai, disforia do filho e um passado que lhe veio todo dentro de um embrulho, o embrulho da memória.

Chegando ao fim, onde as coisas terminam, constatamos que a imprecisão do título proposto por Cony não se sustenta, uma vez que engloba todas as formas literárias que foram abordadas no presente trabalho. Confirmando, assim, a hipótese acima apresentada de que *Quase memória* é um romance completo, pois que outro gênero comportaria tamanha diversidade narrativa que não fosse o romance? O *quase*,

portanto, serviu-nos como um ponto luminoso por meio do qual foi possível uma reflexão sobre a narrativa confessional e sobre o romance e não para colocar em dúvida a existência destas formas dentro da obra em questão.

UMA QUASE CONCLUSÃO

Do embrulho da memória à embrulhada do “quase”

No dicionário embrulho quer dizer invólucro, algo que serve para envolver ou guardar o que precisa de cuidado. De certa forma, o embrulho da memória ou o embrulho que serve de mote para a memória do narrador, como vimos, ao tomar a forma de seu conteúdo não pode assumir uma forma fixa porque a memória não possui uma organização já pronta em que são depositados os acontecimentos do passado. Ela, a memória, e a sua força se mantém sobretudo por uma capacidade de intervenção que lhe é inerente. A memória é “deslocável, móvel, sem lugar fixo” (CERTEAU, 1994, p. 162).

Aliada à volatilidade de sua substância entra em jogo o advérbio de intensidade *quase*, que também traz para a cena um conceito de vago, de próximo, de algo que não está “completamente” definido. As implicações teóricas decorrentes desta junção formam a embrulhada (trapalhada; confusão; enredo) que é a marca de *Quase memória*: quase-romance, uma narrativa que é memória, como pudemos comprovar, e é explicitamente um romance.

Para darmos conta destas considerações foi preciso, ao promovermos a leitura da obra, voltar ao conceito clássico de pacto autobiográfico para captar com mais clareza o funcionamento destes textos em que um narrador, que se apresenta com o mesmo nome do autor, conta suas experiências com o amparo da primeira pessoa do singular.

A partir de um pacto, ou contrato de leitura, vimos que o caminho que percorremos para análise da narrativa, sugere um reconhecimento entre a escritura e o escritor. *Quase memória* incita o leitor a buscar na escrita das memórias a possibilidade de um “acordo”. A teoria de Lejeune serviu-nos para questionar o

problema central do nome próprio e do contrato que se instaura, possibilitado pela ilusão autobiográfica. Esta idéia é reforçada por Silviano Santiago ao questionar sobre aspectos da literatura confessional, para ele “[...] Pode-se pensar hoje, e com justa razão, que o crítico falseia a intenção da obra a ser analisada se não levar em conta também o seu caráter de depoimento, se não observar a garantia da experiência do corpo-vivo que está por detrás da escrita” (SANTIAGO, 2002, p. 36).

Ao ligar o presente do ato de escrever ao seu próprio passado, recapitulando sua relação com o pai, o narrador promove uma reflexão sobre suas experiências pessoais, estabelecendo um questionamento legítimo sobre sua identidade. Em *Quase memória*, quase-romance essa busca instaurada por meio da escrita não se realiza de forma organizada, nem focaliza apenas o *eu* que narra, mas também o outro e o contexto histórico-espacial que é produzido concomitantemente.

Refletir sobre a travessia deste narrador que evoca acontecimentos e espaços representativos para um momento posterior, do qual escreve, é considerar a forma das memórias como eixo gerador do diálogo entre Literatura e História. Refletir sobre *Quase memória*: quase-romance é também refletir sobre a clássica e insuficiente classificação das formas das memórias, separadas entre as “verdades” do depoimento direto da vida e as “mentiras da ficção”.

Se é recorrente a afirmação de que não existe uma tradição de memórias no Brasil é sobretudo porque a distinção irracional entre as formas de memórias não comporta uma leitura de suas várias nuances. A obra de Cony, sob este aspecto, serve como impulso para repensarmos que tanto as memórias autênticas quanto as memórias maculadas pelo *quase* são escritas pela mesma matéria verbal e impulsionadas pela mesma força criadora da ficção. Não há literatura que não contenha elementos da realidade, assim como os textos que tem uma relação direta com uma realidade

extratextual comprovável não estão isentos de desvios de linguagem e do *quase* que estrutura a narrativa de Cony.

A literatura não designa um campo fechado de saberes e por isso mesmo ela é livre, às vezes delicada, outras vezes áspera. Ela constitui “o universo da arte, que é um universo onde há uma suspensão de decisões” (BRONOWSKI, 1983, p. 32). É só na literatura (ou na arte) que “[...] a imaginação explora as alternativas da ação humana sem nunca se decidir por esta ou aquela. E nesta, e só nesta, tensa e feliz indecisão, é que a obra de arte é profundamente diferente da obra científica” (BRONOWSKI, 1983, p. 32).

BIBLIOGRAFIA

Do Autor:

CONY, C. H. *O ventre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

_____. 8 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *A verdade de cada dia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Universal Popular, 1963.

_____. *Tijolo de Segurança*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Informação ao crucificado*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. 5 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Matéria de memória*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

_____. 7 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Antes, o verão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. 5 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Balé branco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

_____. *Pessach: a travessia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. 2 ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Pilatos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

_____. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Quase memória: quase-romance*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Quase-memoires*, trad. Henri Raillard. Paris: Gallimard, 1998.

_____. *O piano e orquestra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A casa do poeta trágico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Romance sem palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *O indigitado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. (Cinco Dedos de Prosa-Indicador).

_____. *A tarde da sua ausência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Sobre o Autor

ADORNO, C. T. & LEITE, S. T. de A. “Dualidades no romance *Quase memória*, de Carlos Heitor Cony”. In: VOLOBUEF, K. (coord) *Anais do V Seminário de pesquisa do programa de pós-graduação em Estudos Literários*. Araraquara: Ed. UNESP, 2004.

BUENO, R. I. *Os invólucros na ficção de Carlos Heitor Cony*. 2002. Tese de doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

DITTBERNER, A. M. “A literatura confessional e as possibilidades de fruição estético-emotivas na obra *Quase memória*, de Carlos Heitor Cony”. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v.24, n. 36, p. 17-41, jan. /jul.1999.

PIZA, D. *Perfis & entrevistas: escritores, artistas, cientistas*. São Paulo: Contexto, 2004.

REVISTA *Entrelivros*. *Carlos Heitor Cony*, v.3, p.22-25, jun. 2005. Por Josélia Aguiar.

REVISTA CULT. *O pessimista sem cura ainda ri do mundo*. n.100, pp. 07-11, março, 2006. Por Carlos Haag.

SANDRONI, C. *Carlos Heitor Cony: quase Cony - Perfis do Rio*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

SARMATZ, L. “Lembra, Palavra”. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v.34, n.4, p.47-58, dez. 1999.

Outros textos de memórias

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Memorial de Aires*. 4 ed. São Paulo: Cultrix, 1965.

MACEDO, J. M. de. *A moreninha*. 23 ed, São Paulo: Ática, 1993.

MONTAIGNE. *Os ensaios* (I, II, III). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MOREYRA, Á. *As amargas...Não*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1954.

NABUCO, J. *Minha formação*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1895.

PROUST, M. *Em busca do tempo perdido*. 2 vols. Trad. por Pideo Salinas y José Ma. Quiroga Pla. Plaza Janes Editores, Barcelona, 3.ed., 1967.

ROSA, J. Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro, Editora três, 1974.

_____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, Jose Olympio, 1979.

ROUSSEAU, J. J. *As confissões*. 2ed. Tradução de Marcelo Masola. Córdoba: Paideia, 1955.

OTÁVIO, R. *Minhas memórias dos outros*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1979.

TAUNAY. *Memórias*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.

Sobre História e Historiografia

BERCITO, S. de D. R. *O Brasil na década de 1940: autoritarismo e democracia*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

BORGES, V. P. *O que é História?* 18 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Primeiros Passos, 17).

BRAUDEL, F. *Escritos sobre história*. Tradução de J. Guinsburg e Teresa Cristina Silveira Mota. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Debates, 131).

CARR, E. H. *Que é história?* Trad. Lúcia Maurício de Alvarenga. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

COLLINGWOOD, R. G. *A idéia de história*. 7 ed. Tradução de Alberto Freire. Lisboa: Presença, 1989.

FURET, F. *A oficina da história*. Tradução de Adriano Duarte Rodrigues. Lisboa: Gradativa, [198-?]. (Construir o Passado, 8).

GAY, P. *O coração desvelado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O estilo na história: Gibon, Ranke, Macaulay, Burckhardt*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GINZBURG, C. *A micro-história e outros ensaios*. Tradução de Antônio Narino. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

GOBBI, M. V. Z. “A (outra) História do cerco de Lisboa: (des)arranjos entre fato e ficção”. *Revista de Letras*, São Paulo, v.34, p.73-90, 1994.

HEILBRONER, R. L. *O futuro como história*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1963.

HELLER, A. *O cotidiano e a história*. 3 ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

LE GOFF, J. *A história nova*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *et al. A nova história*. Tradução de Ana Maria Bessa. Lisboa: Edições 70, 1970. (Lugar da História, 1).

_____. *História: novos objetos*. Tradução de Teresinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

_____. & Nora, P. *História: novos problemas*. Tradução de Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

LETRAS: *Literatura e História*. Santa Maria: Ed. da UFSM. CAL. n. 6, jul./dez. 1993. 129 p.

MARROU, H. - I. *Do conhecimento histórico*. Tradução de Ruy Belo. Lisboa: Aster, [19--].

NOVAES, A. (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Companhia das Letras, 1992.

REVISTA USP. *Dossiê Nova História*. São Paulo: EDUSP, n. 23, set./nov. 1994. 169 p.

RODRIGUES, M. *A década de 50: populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

SCHAFF, A. *História e Verdade*. 4 ed. Tradução de Maria Paula Duarte. São Paulo: Martins Fontes 1987.

TEMPO BRASILEIRO. *Literatura e história*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. n. 81, abr./jun. 1985. 126 p.

VEYNE, P. *Como se escreve a história*. Tradução de Antônio J. da Silva Moreira. Lisboa: Edições 70, 1987. (Lugar da História, 20).

WHITE, H. *Meta-história*. Tradução de José Laurêncio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1992.

_____. *Trópicos do discurso: Ensaios sobre a Crítica da Cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994. (Ensaios de Cultura, 6).

Sobre Literatura Confessional

AGUIAR, F. (org.). *Gêneros de fronteira: cruzamento entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.

AMIEL, H. F. *Sobre el diario íntimo*. Valencia: Pre-textos, 1996.

BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Tradução de Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'água, 1984.

BOSI, E. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 2 ed. São Paulo: J. A. Queiroz, 1983.

CABALLÉ, A. *Narcisos de tinta: Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Málaga: Megazul, 1995.

CAMARANI, A. L. S. Sérgio Milliet, Gide e Montaigne: a função intelectual e o diário íntimo. *Revista de Letras*, São Paulo, v.43, p.247-256, 1954.

CAMARGO, M. L. B. "Confissão de intimidade" In: _____. *Atrás dos Olhos Pardos*. 1990. 393p. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CANDIDO, A. "Poesia e ficção na autobiografia" In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989.

CATELLI, N. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991.

CASTELLO BRANCO, L. *A traição de Penélope*. São Paulo: Anablume, 1994. (Universidade, 22).

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução de Ephrain Ferreira Alves – Petrópoles. RJ: Vozes, 1994.

DORNELES, E. F. "Memória, linguagem e História no Festival Nativista". In: *Discurso, Língua e Memória*. Revista Organon, Rio Grande do Sul, v.17, n.35, nov. 2003.

HUTCHEON, L. Metaficção Historiográfica: "O passatempo do tempo passado" In: _____. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p.141-162.

JOZEF, B. "(Auto) Biografia: os territórios da memória e da História" In: AGUIAR, F. (org.) *Gêneros de Fronteira: cruzamento entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.

KENSKI, V. M. "Memória e ensino". *Cadernos de pesquisa*, Fundação Carlos Chagas, São Paulo, n.1, p. 45-51, 1971.

LEJEUNE, P. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul Endymion, 1994.

LIMA, L. C. "Júbilos e Misérias do pequeno Eu" In: _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MACEDO, H. "As ficções da memória". *Remate de Males*. Campinas, n.12, p.9-13, 1992.

MACIEL, S. D. "A literatura e os gêneros confessionais" In: *Em diálogo: estudos*

literários e linguísticos. Antonio Rodrigues Belon, Sheila Dias Maciel, organizadores. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2004.

MARÍAS, J. O mundo reinventado pela ficção. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 5 jan. 1997. Mais!, p. 11.

MEYER, A. *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964.

MIRANDA, W.M. "O texto da memória" In: _____. *Corpos escritos*. São Paulo: EdUSP: Belo Horizonte: EdUFMG, 1995.

MOLLOY, S. *Vale o escrito e a escrita autobiográfica na América hispânica*. Trad. Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.

O Eixo e a Roda: "Memorialismo e autobiografia". Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v.6, jul.1988, 2293p.

PEREIRA, J. C. G. (org.). *Narcisismo e nosso tempo*. Rio de Janeiro: CPRJ, 1995.

REMÉDIOS, M. L. R. (org.). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

REVISTA DE OCCIDENTE: *El diario íntimo*. Fragmentos de diários espanhóis (1995 - 1996). Madrid: Fundación José Ortega e Gasset, n. 182 - 183, jul. /ago. 1996.

RICOEUR, P. *Si mismo como otro*. Traducción de Agustin Neira y M. Cinta Alas de Talivar. Madrid: Siglo XXI, 1996.

ROCHA, C. "As instancias do "eu" autobiográfico" In: _____. *Máscaras de Narciso*. Coimbra: Almedina, 1992.

ROSENFELD, I. *A invenção da memória*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

SANTIAGO, S. "As ondas do cotidiano" In: _____. *Vale Quanto Pesa: ensaios sobre questões político culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982 (Literatura e Teoria Literária, 44).

SARAIVA J. A. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: EDUSP, São Leopoldo: Unisinos, 1993. (Campi, 14).

SOUZA, E. M. de. "Autoficções de Mário" In: *A pedra mágica do discurso*. 2. ed. Ver. e ampl. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

_____. "Notas sobre a crítica biográfica" In: *Crítica cult.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

SÜSSEKIND, F. *Literatura e Vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

VIANNA FILHO, L. *A verdade na biografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1945.

WERNECK, M. H. *O homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

Leituras de Apoio

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. Tradução coordenada e revista por Alfredo Bosi, com a colaboração de Maurice Cunio...et al. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, s/d.

CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Colaboração de André Barbault et al. Coordenação Carlos Sussekind. Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

LUFT, C.P. et al. *Dicionário Brasileiro Globo*. 55 ed. São Paulo: Globo, 2001.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2002.

SHAW, H. *Dicionário de termos literários*. Tradução de Cardigos dos Reis. 2 ed. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

Teoria da literatura:

ARISTÓTELES, H. L. *A poética clássica*, 5 ed., São Paulo: Cultrix, 1994.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1988.

BARTHES, R. *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

_____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Crítica e verdade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. Editora Perspectiva S.A. São Paulo, 1970.

_____. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. Cultrix, 1972.

- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 2 ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BRONOWSKI, Jacob. *Arte e conhecimento: ver, imaginar, criar*. Trad. Artur Lopes Cardoso. São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda, 1983.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BOSI, A. “As fronteiras da literatura” In: AGUIAR, F. (org). *Gêneros de fronteira: cruzamento entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.
- CALVINO, I. *Por que ler os clássicos?* Tradução de Nelson Moulix. São Paulo: Companhia das letras, 1993.
- _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1991.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Nacional, 1980.
- CASTRO, M. A. *O acontecer poético - a história literária*. Rio de Janeiro: Antares, 1982.
- COUTINHO, A. (org.). *Literatura no Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul-Americana, 1970. 6 vols. (v.4).
- DERRIDA, J. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- ESTEVES, A. R. “O novo romance histórico brasileiro” In: *Estudos de literatura e lingüística*. Org. Letizia Zini Antunes. São Paulo: Arte & Ciências; Assis, SP: Curso de pós-graduação em Letras da FCL/UNESP, 1998.
- FREITAS, M. T. de. *Romance e história*. Revista Uniletras, UEPG, Ponta Grossa, n.11, p. 109-118, dez. 1999.
- HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*, tradução do “Prefácio de Cromwell”. Tradução e notas de Célia Barretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- JOBIM, J. L. (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. (Pierre Menard).
- KAPLAN, E. A. (org.). *O mal-estar no pós-modernismo*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- LYOTARD, J. F. *O pós-moderno*. 4 ed. Tradução de Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- MACHADO, I. A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago Ed., São Paulo: FAPESP, 1995.
- MAFFESOLI, M. *No fundo das aparências*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.
- NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Fundamentos, 31).

REVISTA BRASILEIRA DE CULTURA, *CULT*. “Metamorfoses de uma narradora”
In: As mil e uma noites, por Michel Sleiman. São Paulo: Editora Bregantini, n.89, fev.
2005.

SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCHULER, D. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São
Paulo: Perspectiva, 1970.

TYNIANOV, J. *et al. Teoria da literatura - formalistas russos*. Porto Alegre: Globo,
1973.

WEINHARDT, M. *Considerações sobre o romance histórico*. Revista de Letras,
UFPR, Curitiba, n.43, p.49-59, 1994.

WELLEK, R. & WARREN, A. *Teoria da literatura*. 2 ed. Lisboa: Europa - América,
1971.

YUDICE, G. *O pós-moderno em debate*. *Ciência Hoje*, Rio de Janeiro, v.11, n. 62, p.
47-56, mar. 1990.

Referências da WEB

Projeto Releituras. Disponível em <<http://www.releituras.com.br/biografias.asp>>,
acesso em: 11/02/2004, 12:11:47.

ALMEIDA, L. R. As implicações teóricas do “quase” em *Quase memória: quase-romance*, de Carlos Heitor Cony. Três Lagoas, 2006, 111 p. Dissertação (Mestrado em Letras, Área de Concentração: Estudos Literários) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus I.

RESUMO

Pesquisa e reflexão sobre a obra *Quase memória: quase-romance*, de Carlos Heitor Cony, em que o *quase* contido no título entrelaça fato e ficção e transforma a obra em algo que não chega a ser memória nem chega a ser romance, além de não deixar, em parte, de sê-los. A partir da teoria sobre o pacto autobiográfico, proposta por Philippe Lejeune, questiona-se tanto o pacto autobiográfico efetuado entre autor e leitor quanto o anti-pacto que o *quase* insere no ambiente confessional que a forma narrativa das memórias faz supor.

Palavras-chave: Carlos Heitor Cony – *Quase memória: quase-romance* – pacto autobiográfico – confissão – memórias.

ALMEIDA, L. R. As implicações teóricas do “quase” em *Quase memória: quase-romance*, de Carlos Heitor Cony. Três Lagoas, 2006, 111 p. Dissertação (Mestrado em Letras, Área de Concentração: Estudos Literários) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus I.

ABSTRACT

Researches and reflections about the work of art *Quase memória: quase-romance*, from Carlos Heitor Cony, where *the almost* contained in the title interlaces fact and fiction and change the work into something that it doesn't get to be memory nor it gets to be romance, although it is one. Starting from the theory about the autobiographical pact, proposed by Philippe Lejeune, it is even questioned the autobiographical pact between the author and the reader related to the anti-pact *that the almost* inserts in the confessional atmosphere that the narrative form of the memories supposes.

Key-words: Carlos Heitor Cony – *Quase memória: quase-romance* – autobiographical pact – confession – memories.