

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE - FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

FERNANDA CARVALHO DOS SANTOS RODRIGUES

RASTROS EM *QUASE MEMÓRIA*, DE CARLOS HEITOR CONY

Rio Grande, Junho de 2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE - FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

FERNANDA CARVALHO DOS SANTOS RODRIGUES

RASTROS EM *QUASE MEMÓRIA*, DE CARLOS HEITOR CONY

Dissertação apresentada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de concentração: História da Literatura.

Orientadora: Nubia Jacques Hanciau

Data da defesa: 10 de junho de 2011

Instituição depositária:
SIB – Sistema de Bibliotecas
Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Rio Grande, Junho de 2011

Dedicatória

Aos meus pais, meu marido e meus irmãos, pelo apoio, carinho e compreensão.

A todos aqueles, que de alguma forma, estiveram presentes comigo durante a minha caminhada.

AGRADECIMENTOS

Meu maior agradecimento é dirigido aos meus pais, pelo contínuo apoio em todos os meus fazeres e, em especial, durante a construção deste trabalho.

Agradeço ao meu marido, Fabio, de forma muito carinhosa, por sua atuação e compreensão nos momentos de ausência, tentando sempre me ajudar nas horas de sufoco.

Aos meus irmãos mais novos, Pedro e Gabriel, agradeço pelas manifestações de apoio indiretas e ao Francisco, meu irmão mais velho, pelo incentivo e “empurrões” para seguir na empreitada.

Voltando no tempo, agradeço aos bons professores que tive durante a minha vida. Em especial, ao meu professor de cursinho pré-vestibular, Zilmar, de Literatura Brasileira, que fez aflorar em mim a paixão pela literatura e apreciar o encanto da leitura. A minha professora da graduação, Janaína, de Teoria da Literatura, que me apresentou um conto de Carlos Heitor Cony, O burguês e o crime, meu primeiro contato com o autor. À Mairim, minha professora de Literatura Brasileira, que no último ano da faculdade, possibilitou que eu me aprofundasse no universo desse autor carioca, imortal da Academia de Letras, ao produzir um ensaio sobre o romance *Pessach: a travessia*. Posteriormente, ao meu professor e orientador da pós-graduação em Literatura Brasileira, Homero, que permitiu que ampliasse meu ensaio anterior transformando-o em monografia consistente e aprofundada e incentivou que seguisse, no mestrado, a estudar e pesquisar sobre o autor.

Agradeço a minha orientadora, Nubia, pelas direções e a confiança em mim depositadas. Ao programa de pós-graduação e aos professores durante o processo, que contribuíram de alguma maneira, para a consistência desta dissertação.

Enfim, agradeço a todos os meus amigos e familiares que, direta ou indiretamente, me incentivaram e colaboraram para a realização do meu trabalho.

Memória também é um buraco, quanto mais se tira matéria, mais matéria aparece. E, ao contrário dos buracos que fazia no quintal, nem adianta ir até o fundo, pois não há nada, nenhum Japão no fundo dela. Santo Agostinho dizia que a memória era o “ventre da alma”. É por aí mesmo (CONY, 2010, p.53).

RESUMO

Quase memória (1995) é um marco na vida literária de Carlos Heitor Cony, pois, além de representar o seu retorno ao mundo ficcional, após 21 anos de agrafia, lhe rendeu prestígio e prêmios. Dessa maneira, o autor deixa suas marcas para a Literatura Brasileira ao mesmo tempo em que eterniza seu pai, Ernesto Cony Filho, por meio dessa obra literária. A memória norteia toda a narrativa, que apresenta a figura paterna, com suas histórias, aventuras e manias, vinculadas à história coletiva da sociedade carioca da última metade do século XX. Ao utilizar o mecanismo da memória, C.H. Cony faz uso de outros dois discursos, o biográfico e o autobiográfico, pois, uma vez que o autor conta a vida do próprio pai, conta-se, já que participou de boa parte dessa trajetória. Este trabalho pretende investigar como a memória, a biografia e autobiografia são entrelaçadas por meio de um único enredo, e, mesmo que seja um *quase-romance*, não deixará de agregar a esses gêneros os aspectos ficcionais que compõem a obra.

Palavras-chave: memória – biografia – autobiografia – *Quase memória* – Carlos Heitor Cony

ABSTRACT

Quase memória (1995) is a landmark in Carlos Heitor Cony's literary life because it was his return to the fictional world after 21 years of agraphia and also earned him prestige and awards. With this book the author leaves its mark in Brazilian Literature and at the same time memorializes his father, Ernesto Cony Filho in a literary work. Memory guides the entire narrative, which features a father figure, with his stories, adventures and obsessions, linked to the collective social history of Rio of the last half of the twentieth century. When using the mechanism of memory, C.H. Cony makes use of two discourses: biography and autobiography, since the author tells the story of his own father, his own is told, as he participated of a good part of that trajectory. This dissertation intends to investigate how memory, biography and autobiography are interlaced through a single plot.; even considered a quasi-novel, it will add to the other genres the fictional aspects that compose the literary work.

Key-words: memory - biography - autobiography – *Quase memória* - Carlos Heitor Cony

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| Sobre os rastros, à guisa de introdução..... | 7 |
| Marcas de uma obra..... | 13 |
| 1. Os invólucros de um embrulho..... | 17 |
| 1.1. Vestígios de história..... | 28 |
| 2. De filho para pai..... | 39 |
| 2.1. O olhar magnetizado na figura paterna..... | 47 |
| 3. Ele aos pedaços..... | 60 |
| 3.1. A quase escrita de si..... | 73 |
| O universo do quase, à guisa de conclusão..... | 78 |
| Referências..... | 84 |

Sobre os rastros, à guisa de introdução

O que nos importa aqui é que tal consciência da fragilidade e do efêmero altera profundamente a significação da metáfora mnemônica da escrita, especificamente do traço escrito como **rastro**. (GAGNEBIN, 2006, p.113).

Ao aprofundarmo-nos no universo de *Quase memória* – Quase-romance¹, de Carlos Heitor Cony, fica clara a pluralidade de significação que a obra oferece tanto no âmbito literário quanto no extra literário. Ao mesmo tempo em que proporciona um leque de opções para análise, não se detém em nenhuma delas. Na verdade, o que constitui a narrativa são os rastros deixados pelo autor. Estes, enquanto vestígios, proporcionam seu caráter de *quase* por ele subintitulado. Os rastros são as pistas deixadas para trás, que se transformam em marcas, ou seja, o que existe não é um sujeito autônomo, constituído por elementos totalizados e finitos, mas sim a inscrição dos rastros de suas vivências em constante negociação e mudança. Assim, a escrita é um rastro distinto, produzida pelo indivíduo que se torna duradouro, pois sobrevive à morte do autor: o nome do autor é apenas rastro daquilo que expressou. O autor deixa seu rastro para a eternidade no formato do livro, ao mesmo tempo em que as características do romance são vestígios que compõem a narrativa, possibilitando, dessa maneira, várias frentes de leitura que podem ser estabelecidas.

Nessa perspectiva, será analisada a obra pelo viés da memória, biografia e autobiografia, sem deixar de lado os aspectos ficcionais que a compõem, levando em conta a magia do texto.

Quase memória inicia com a entrega de maneira misteriosa de um enigmático embrulho ao narrador. C.H. Cony², autor, narrador e personagem, recebe

¹ CONY, Carlos Heitor. *Quase memória*: quase-romance. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006. Todas as citações de *Quase memória* serão representadas por *Qm*.

² Deste momento em diante será utilizada a abreviatura C.H. Cony, para o autor, e E.C. Filho, para seu pai.

o pacote de um recepcionista do hotel onde almoçava algumas vezes durante a semana. O embrulho causa estranheza no narrador. O que intriga é o desconhecimento do remetente, pois, no envelope apenas estava escrito: “Para o jornalista Carlos Heitor Cony. Em mãos.” (*Qm*, p. 10). Isso já era o suficiente para que ele desconfiasse saber quem o mandou; era a letra e a maneira de escrever do pai: “Tudo no embrulho o revelava, inteiro, total” (*Qm*, p.10), “com suas manias e cheiros” (*Qm*, p.11). “Só ele faria aquelas dobras do papel, só ele daria aquele nó no barbante ordinário, só ele escreveria meu nome daquela maneira, acrescentando a função que também fora sua” (*Qm*, p.10). A desconfiança de que fora o pai o remetente lhe causa espanto e, a seguir, sensações incômodas tais como a cabeça pulsando e um inexplicável calor na testa. Mesmo com essas evidências, C.H. Cony sabia que alguma coisa não fazia sentido: o pai morrera dez anos antes. Mas isso não impede que dedique seu dia para contemplar a encomenda: “Desde a hora do almoço, estou preso nesta sala, nesta cadeira, procurando decifrar um embrulho...” (*Qm*, p.166). Sabe-se que é do ser humano a necessidade de explorar o desconhecido e vasculhar o insólito, visto que somos atraídos por aquilo que nos causa estranhamento. A partir desse momento inicia o jogo associativo que a memória proporciona. Os elementos do embrulho levam C.H. Cony ao encontro do passado, a estabelecer relações com o presente. Para Beatriz Sarlo, em seu livro *Tempo passado*, “A memória [...] ‘coloniza’ o passado e organiza na base das concepções e emoções do presente” (2007, p.66). O efeito de receber o embrulho o deixa confuso; mesmo assim, C.H. Cony não escapa das armadilhas que a memória oferece.

O embrulho levou-o ao bosque de sua memória particular; e leva o leitor via narrativa a compreender a recuperação da memória, mecanismo que conduz o discurso do narrador através da conservação e da evocação de informações que guardam os restos da experiência já vivida, especialmente aquelas marcadas por maior sentimentalismo, recuperando assim, um lugar perdido ou um tempo passado.

Relembrar o passado faz parte da história literária de C.H. Cony. Em seu primeiro livro, *O ventre* (1958), é por meio da memória que o personagem, José Severo, compreende sua relação atual com o seu irmão. Posteriormente publicou, em 1966, *Matéria de memória*, onde a matéria está relacionada ao real, os personagens são compostos da maneira mais comum, com erros, acertos, pecados,

e a memória é o elemento essencial que norteia esses personagens. A narrativa é composta por três partes, três memórias distintas narradas por Tino, Selma e João; o mergulho no passado serve para resgatar o presente. Tino é o personagem que sente saudade do que fora no passado e de sua paixão recolhida por Selma, por isso usa tanto seu auxílio. Inicialmente sua posição em relação ao tempo passado é a de que: "... um homem [...] não pode ficar preso ao passado, é tocar os burros para a frente e viver o momento, o único momento que realmente exige e importa" (1998, p.10-11). Porém, não se trata de um homem saudável; Tino é melancólico e depressivo, por isso justifica a sua prisão às lembranças: "O passado é grátis, não custa nada – e talvez seja por isso que eu apele tanto para ele" (1998, p.11). Em 1999, o autor escreve *Romance sem palavras*, que utiliza as memórias do narrador Beto, alternadas com o presente, para explicar o relacionamento com Marcos e Iracema, amigos do tempo da ditadura. Seu mais recente lançamento, *Eu aos pedaços* (2010), também trata de sua memória particular, por meio de textos que revelam o autor, a história e quem o rodeava. Para Lygia Fagundes Telles, autora da apresentação (orelhas), neste belo livro, com "extraordinária intuição e inspiração o foco-narrador foi juntando as peças assim como naqueles antigos jogos de quebra-cabeça e onde o jogador vai encaixando os blocos até formar o quadro".

Quase memória é igualmente rico em detalhes. Nele é perfeito o encaixe desses pedaços que misteriosamente vão se juntando até o final do jogo, quis dizer, do livro. "Eis que o leitor acaba por ser não apenas um parceiro, mas um cúmplice, ah! A secreta alegria de participar de tão importante vida e obra" (idem). A narrativa destaca a classe média carioca³ e os costumes do século XX se configuram a partir dos personagens. No texto literário os acontecimentos históricos e pessoais se emaranham. As informações são minuciosamente passadas ao leitor e reforçam a presença de fatos históricos, os quais ilustram o caminho percorrido pelos personagens, seu cotidiano, parte integrante da história; a história pessoal ajuda a construir contextos tanto sociais quanto familiares. O universo da narrativa é construído a partir da vida cotidiana, característica notadamente do discurso próximo ao das crônicas, em geral. De acordo com O *Dicionário Houaiss da língua*

³ A sociedade carioca é o cenário favorito de C.H. Cony, que está presente, por exemplo, em *Matéria de memória*, *Pessach* (1967), e *Pilatos* (1974). O autor retrata fielmente o clima que vivia a sociedade urbana brasileira.

portuguesa (p. 877), a crônica é uma compilação de fatos históricos apresentados segundo a ordem de sucessão no tempo. Mas também é, na pena de C.H. Cony, a arte de escrever, de trazer junto o interesse pelos sinais que a realidade emite, tenham eles mais ou menos significância. “O critério adotado foi o nem sempre disfarçado tom de confissão ou memória – a caverna da alma, segundo santo Agostinho, autor de confissões bem mais importantes” (CONY, 2010, p.9).

Em *Quase memória*, são as lembranças que permitem ao narrador não apenas reviver, mas repensar e reconstruir imagens deflagradas pelas experiências remotas, que despertam e trazem ao presente vestígios, traços de algo que se mantém vivo na memória. Com isso, o narrador busca o passado perdido no tempo, que vem à luz destacando a figura paterna do autor que, ao mesmo tempo, se inclui e se biografava nessa narrativa.

O duplo significado do lembrar permite rememorar o vivido e as narrações ou imagens alheias remotas no tempo. Dessa maneira, C.H. Cony relembra e reconstitui os fatos presenciados e os que foram contados pelo pai. Essas lembranças só são possíveis quando fazem parte do cânone da memória escolar, institucional, política e até familiar. O autor se apoderou do cânone memoralístico da família – as memórias clássicas familiares –, mais precisamente do pai, e assim oferece ao leitor o conhecimento do pai e dele mesmo.

Tal discurso memoralístico estrutura a narrativa de modo circular: inicia no tempo presente e desdobra-se em longo *flashback* que retorna ao presente para o desfecho. Concomitantemente, remete, com maior ou menor ênfase, a outros dois discursos fundamentais para a análise: o biográfico, uma vez que é contada a história de vida de E.C. Filho, através de uma narrativa testemunhal (em primeira pessoa) na qual o narrador se diferencia do personagem principal; e autobiográfico, já que ao relatar a vida do pai, C.H. Cony acaba *se contando*, por meio de um discurso introspectivo e, assim, manifesta-se a identificação entre autor, narrador e personagem. Deste modo, não há necessidade do distanciamento entre autor e narrador ou entre o autor e personagem, que a maioria das análises literárias sugere, pois essa relação está explicitada na obra.

Tal perspectiva abre para o debate a respeito das relações entre biografia e autobiografia que Philippe Lejeune (2008) apresenta por meio dos *pactos*, o contrato

feito tanto pelo autor quanto pelo leitor. Conforme *O pacto autobiográfico*, para que se tenha uma autobiografia é preciso que ocorra relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem. Na obra em questão, C.H. Cony se apresenta enquanto narrador e personagem, mesmo que o foco principal da narrativa seja a figura paterna e não ele próprio. A discussão levantada por Ph. Lejeune vai contudo além dessa relação de identidade. Em *Quase memória*, alguns aspectos não correspondem ao preconizado pelo teórico francês quando fala da questão contratual. Na obra eleita, é correto afirmar que se tem a autobiografia do autor e a biografia do pai. E como se trata de um romance, podemos dizer que há nuances ficcionais, as quais lhe acrescentam características que bioficcionalizam a figura paterna e autoficcionalizam a do autor.

A biografia é pautada nas memórias que o narrador tem de seu pai. Às avessas da tradição, C.H. Cony apresenta-o junto às aventuras, conquistas, confusões, erros e acertos do personagem. Não há narrador/autor mais apropriado para o feito, uma vez que conhecer melhor uma pessoa é viver em sua companhia de maneira a vê-la formar-se gradativamente, em ações que revelam o que essa pessoa é em dado momento; tudo isso é transposto à narrativa. E.C. Filho dá a impressão de estar vivo, pois mantém, segundo Antonio Candido, “certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e de sensibilidade que possa se equiparar com o que conhecemos em vida.” (1987, p.65). C.H. Cony permite ao pai, em sua narrativa, viver sua vida como a viveu e não como desejaria que a tivesse vivido. Mesmo assim, ele não é mero coadjuvante no processo biográfico do pai, não se esconde como se fosse um observador impessoal; em sua exposição há reflexão e meditação que por fim enriquecem e humanizam o personagem e a obra.

Nesse contexto não há como construir a biografia paterna sem recorrer às recordações próprias do narrador. Portanto, as lembranças, que reconfiguram o pai, revelam um narrador/personagem/autor intruso no discurso, que, por conseguinte, refere sua própria existência, por meio de focalizações interna e externa que os revelam. As coletâneas de textos publicados em jornais ou revistas e, mais recentemente, publicados no livro *Eu aos pedaços* (2010), revelam explicitamente a recuperação das memórias de C.H. Cony, em paralelo às suas reflexões. Falar de si, implícita ou explicitamente, já é tradição nas suas obras; seus tipos ficcionais deixam

transparecer aspectos biográficos. Em *Pessach: a travessia* (1967), o protagonista Paulo Simões apresenta aspectos biográficos do próprio autor (idade, relacionamentos, convicções partidárias, profissão), assim como Beto, de *Romance sem palavras* (1999). No livro de crônicas *O Harém das bananeiras* (1999), há textos em que é contada a história de um *menino*, cuja biografia é muito semelhante à sua e ao que é contado em *Quase memória*. Nesses casos, a literariedade, dentre todos os elementos singularizantes que compõem as obras, está associada à capacidade de criação. Pois ao romancista cabe recriar o mundo, não lhe interessa contar exatamente o que passou, mas reviver um instante ou uma série de instantes.

Esses três discursos – narrador/personagem/autor – fluem livremente na narrativa ficcional. A literariedade do discurso memorialístico ocorre através da representação, não necessariamente ligada aos aspectos irrealis ou fantasiosos, mas sim, relacionados ao ponto de vista alucinatório da imaginação, uma vez que as lembranças são compostas por imagens que muitas vezes habitam o lado escuro da memória. Estas, quando colocadas à luz, possuem o traço do ausente (RICOEUR, 2007). C.H. Cony se ocupa de memórias *quase-verdadeiras*. Por isso em *quase-memória*, que, na opinião do narrador, se materializa num “quase-romance”, se entrelaçam a memória do pai e a escrita do filho.

No âmbito da biografia, a ficção transparece ao idealizar, criar e recriar uma história e/ou um fato. A figura paterna é idealizada, sofre a influência do distanciamento dos acontecimentos, sem deixar de lado a nostalgia e a sensibilidade de ser lembrada. Assim como a autobiografia deixa de ser fiel à realidade, uma vez que, ao se contar, o discurso apresenta lacunas propositalmente ou não – o autor, na biografia, detém em suas mãos o mecanismo e tem a liberdade de contar a verdade, omitir ou reinventar.

Contrário a isso, Ph. Lejeune, ao pressupor o contrato de identidade entre a figura real do autor e ficcional do narrador e do personagem, afirma que tanto a biografia quanto a autobiografia são textos *referenciais*; ele iguala-os aos textos históricos e científicos, que “se propõem a fornecer informações a respeito de uma *realidade* externa ao texto e a se submeter, portanto, a uma prova de verificação. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas semelhança com verdadeiro” (2008, p.36). Ao comparar os discursos, o teórico afirma que o texto autobiográfico deve apresentar informações verídicas passíveis de averiguação. Assim, tanto a

biografia quanto a autobiografia devem ter um pacto referencial claramente firmado com o leitor, pois esses tipos de textos tendem a absorver as técnicas e os métodos da ficção. Porém, ao reavaliar criticamente as suas considerações, em “O pacto autobiográfico (bis)”, Ph. Lejeune, dentre outras exposições, reconsidera o contrato de identidade entre autor, narrador e personagem; e afirma ainda que mesmo perante a um pacto autobiográfico, o leitor não precisa necessariamente ler o texto sob essa orientação, ele “pode adotar modos de leitura diferentes do que [lhe foi] sugerido” (2008, p.57).

Vale ressaltar que o objetivo desta dissertação não é instituir o grau de verdade na obra de C.H. Cony e, sim, analisá-la sob os aspectos memorialísticos, biográficos e autobiográficos, considerando que é um romance – levando em consideração o pacto romanesco, atestado de ficcionalidade, que se consolida com o nome romance, com o subtítulo, na capa ou na folha de rosto (LEJEUNE, 2008). Uma vez que a verdade no mundo real é sólida e precisa, o mundo ficcional apresenta verdades dentro do mundo possível da história. Umberto Eco, em *Seis passeios pelo bosque da ficção*, lembra que “os mundos ficcionais são parasitas do mundo real” (1994, p.89), ou seja, se aproveita do que a realidade tem a oferecer, por meio de um discurso a ela intimamente ligado.

Se assim é, com a polissemia de discursos, fica impossível emoldurar tais discursos em uma única categoria. *Quase memória*, mescla desses gêneros (memória, biografia e autobiografia), não é exclusivamente um, mas não deixa de ser nenhum. Por isso, a “Teoria Geral do Quase”, criada pelo próprio autor é a melhor explicação para esse emaranhado de possibilidades. Imprecisamente o romance é memória, biografia, autobiografia e ficção.

Marcas de uma obra

Deixar rastros é sair do anonimato, é romper pactos de silêncio, é reconhecer as origens em suas impurezas e libertar a memória vergonhosa, desfazendo os nós de memória. A escrita é um rastro permanente que perdura após a morte do autor, é um rastro privilegiado que o homem deixa de si mesmo. C.H. Cony fica atento aos jogos e aos nós de memória, em determinadas

situações, mais importantes do que analisar os “lugares de memória” (obra de Pierre Nora). O ato de desfazer os nós leva os escritores a realizarem o trabalho da (an)amnésia que contém, ao mesmo tempo, “a ideia de amnésia (perda da memória) e anamnésia (recuperação, restabelecimento da memória)”. *Quase memória* é o marco na vida literária do autor. Os vestígios da memória, do pai e os seus, proporcionaram o reconhecimento dos leitores e dos críticos e, logo a seguir, no circuito da literatura brasileira. Carlos Nejar, em *História da literatura brasileira: da carta de Pero Vaz de Caminha à contemporaneidade* garante que *Quase memória* é a obra prima do autor, “onde o grande escritor se reúne ao que conhece, a fundo, a matéria da memória...” (2007, p.457), lembrando que lida não apenas com o realismo que se faz naturalista, mas face a face com a crueldade e as paixões humanas. A reconstituição da vida do pai, segundo C. Nejar, é comovente.

Nesse tributo de amor ao pai, sujeito fenomenal poetizado e mitificado pelo filho como poucos foram na literatura ocidental (Kafka execrava o velho Herrmann; Marguerite Yourcenar é quem talvez tenha chegado perto do que C.H. Cony fez, desenhando o pai como um generoso e cultivado *bon vivant* no primeiro tomo de suas memórias, mas dedicou a ele apenas passagens e não um livro inteiro).

C.H. Cony iniciou sua carreira na imprensa, quando substituiu o pai nas férias no *Jornal do Brasil* e desde então não saiu mais do universo das letras. Em 1962, escrevia crônicas para o mesmo jornal, que eram brilhantes, engraçadas marcadas pela visão cética e irônica. Seu primeiro romance, *O ventre*, foi produzido em 1955, publicado em 1958; depois da sua estréia o autor seguiu sua carreira como romancista e jornalista. Até o momento são mais de 15 romances, seis publicações de coletâneas de crônicas, sem falar nos contos, nos ensaios biográficos, nas adaptações para o português e nos livros infanto-juvenis.

Quase memória surge após a publicação de *Pilatos* (1974), depois da pausa do escritor do mundo romanesco (durante esses anos dedicara-se apenas ao jornalismo). *Pilatos* vai além da polêmica e beira a provocação mais insana. Livro repleto de humor obsceno e patético, nele o personagem narrador percorre as ruas cariocas carregando seu pênis que bóia em uma compota de vidro. Nessa obra o narrador faz uso de uma linguagem livre, não há pudores ao fazer referência à

genitália masculina, nem aos atos sexuais. O pano de fundo usado é a cidade do Rio de Janeiro, para mostrar o que existe de sórdido na sociedade carioca do período, servindo-se de uma sátira sociopolítica. C.H. Cony “conta casos com um colorido e um ritmo que provocam risos, mas também uma trava amarga diante de tanta miséria humana. O sexo, mesmo sem instrumentos, é obsessivo e onipresente” (revista *Época*, 2001). Ele próprio revela em entrevistas que *Pilatos* é o que considera seu melhor livro, por isso resolvera anunciar o abandono da ficção:

Aí escrevi *Pilatos*, que considero meu melhor livro – e anunciei que abandonava a ficção. *Pilatos* é um romance com princípio, meio e fim, não tem nenhuma agressão ao tempo, mas a história é completamente louca, inviável. Meu limite estava ali. Era o romance que queria fazer (SANDRONI, 2003, p. 117).

.....

Pilatos marcou meu afastamento da literatura por mais de duas décadas. Eu tinha escrito a partir de 1958 nada menos do que nove romances [...] Quer dizer, tinha trabalhado muito. [...] Eu vivia muito bem com ela [a nova esposa], estava felicíssimo mesmo – e aí descobri que só escrevia quando estava infeliz (SANDRONI, 2003,p. 120).

Foram 21 anos de agrafia ficcional. Depois dessa fase distante da escrita ficcional, C.H. Cony lança *Quase memória*, sua obra mais comentada, um livro lírico, de evocação sobre o pai. É quando o imortal da Academia Brasileira de Letras immortaliza por sua vez seu pai nesta obra que obteve a unanimidade da crítica e leitores, lhe rendeu os prêmios *Machado de Assis*, da Academia Brasileira de Letras, e Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, ambos em 1996.

Em entrevista à *Folha de São Paulo*, o autor declara logo após o lançamento, que o sucesso ocorreu porque “a repercussão de *Quase memória* foi a melhor do que a dos outros [livros]” (SILVA, 1996), e atribuiu o êxito à carência afetiva do público, devido ao caráter sentimental da obra.

Em inúmeras declarações C. H. Cony confessa o porquê de voltar a escrever. Segundo ele, a vontade veio de uma motivação pessoal: a cachorrinha Mila, para quem dedica o livro – “para Mila, a mais que amada” – e que frequentemente aparece em suas crônicas. A companheira estava morrendo, não o deixava mais dormir durante a noite e, como paliativo, resolveu ficar perto dela escrevendo. Em

entrevista ao programa Roda Viva, em 15 de janeiro de 1996 (logo após a publicação da obra), relata:

Se perceber bem o início, percebe-se que o livro não tinha uma definição, eu não sabia bem o que exatamente eu ia fazer. Estou dando aqui uma... entregando o ouro ao bandido. O livro começa meio sem definição [gesticulando]. Minha primeira preocupação era dar assistência à minha cachorra que estava morrendo. [...] Evidentemente, depois de um certo tempo, quando esquentou as turbinas, eu percebi que meu pai era um grande personagem e fui em frente, colando nele uma porção de outras vivências, outras experiências...⁴

Antônio Hohlfeldt, em seu ensaio “Caso Cony” afirma que *Quase memória* deve ser compreendido como texto-chave para decifrar a literatura de C.H. Cony, “não porque eventualmente seja autobiográfico, mas porque, literariamente, trabalha todos aqueles procedimentos literários impostos pelo escritor e que traduzem, com absoluta fidelidade, sua visão de mundo” (2001, p. 110).

Por essa e muitas outras razões, *Quase memória* ocupa lugar privilegiado na Literatura Brasileira. Pois C. H. Cony não arquiteta a obra apenas em torno da vida do pai, mas também em torno do próprio processo de escrita do *quase-romance*, que vai se construindo na medida em que o passado vai sendo dissecado e, assim, busca compreensão para o tempo perdido. O autor se retrata na figura do pai, mas também na busca de compreensão humana do personagem, que, no fundo, é a busca de compreensão de si mesmo, enquanto sujeito da escrita.

⁴ Entrevista ao programa *Roda Viva*.

<http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/93/entrevistados/carlos_heitor_cony_1996.htm> Acesso em: 14/06/2009.

1. Os invólucros de um embrulho

... o embrulho me levou pelas
ruas da memória (*Qm*, p. 229)

Conforme a tradição oriental, o empacotamento de um objeto é uma arte observada por todos, exige cuidados e detalhes; “o objeto – escondido debaixo de uma multiplicidade de invólucros de todo tipo – acaba em última análise, por não ter importância alguma [...] tem apenas um valor simbólico...” (CHEVALIER, 2007, p.366). A importância maior termina sendo para o embrulho e não para o que está dentro dele.

O mesmo acontece na narrativa de C. H. Cony. Ela inicia com a entrega do misterioso embrulho, que não possui remetente e cujo conteúdo é ignorado. Apenas foi deixado com o porteiro do Hotel Novo Mundo, local onde o personagem costumava almoçar, um “envelope médio, gordo, amarrado por barbante ordinário” (*Qm*, p.09). Embrulho misterioso como o que Brás Cubas, personagem de Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1981), encontrou na praia de Botafogo, que inicialmente era um enigma, posteriormente, aguçado pela curiosidade, acabou sendo revelado e descobriu-se que se tratava de cinco contos de réis.

A primeira impressão é a de se tratar do original de um livro, já que escritores costumam receber esse tipo de material, mas, ao deparar-se com a única informação que havia no embrulho – “Para o jornalista Carlos Heitor Cony. Em mãos” (*Qm*, p.10) – ele começa a desconfiar do destinatário. O embrulho é uma imagem simbólica. Jean Davallon, em seu ensaio “A imagem, uma arte de memória?”, entende que “... aquele que observa uma imagem desenvolve uma atividade de produção de significação; esta não lhe é transmitida ou entregue toda pronta” (2007, p.28).

O enigmático embrulho ao ser analisado acaba tendo seu autor desvendado. Desde a letra no envelope, a cor da caneta, o borrão deixado pela tinta, o nó e até

os cheiros que o narrador passa a sentir são do pai – cheiro de manga, de alfazema e da brilhantina que passava no cabelo. Tais elementos impulsionam as lembranças de casos, aventuras e situações que o pai – Ernesto Cony Filho – passou, sentiu e experimentou durante a vida.

O cheiro do pai, por exemplo, é prontamente reconhecido: “era o cheiro dele, de fumo e água de alfazema que gostava de usar” (*Qm*, p. 11). “Sobre a minha mesa de trabalho, o embrulho-envelope parece cheirar mais e melhor. [...] Um cheiro vivo, mas distante” (*Qm*, p. 20). Emil Staiger, em *Conceitos Fundamentais da Poética*, afirma que os aromas pertencem à recordação, pois não conservamos os cheiros na memória. Uma vez que o cheiro se espalha, um acontecimento passado torna-se abruptamente perceptível, o sentimento transparece e, finalmente, a recordação incita a memória: “podemos dizer em que circunstância este aroma nos inebriou os sentidos” (1975, p.55). Esse indício, entre outros, marca fortemente a presença do pai e faz aflorar a memória do filho.

No escritório, sentado diante do embrulho, as horas passam; a partir desse momento, o passado é recuperado. O pacote, elemento desencadeador da memória, permite recuperar aquele homem – o pai – que considera a principal personagem de sua vida, e do qual ele, C.H. Cony, fora platéia sempre pronta a aplaudir. Por meio do embrulho C.H. Cony percebe a presença viva do pai, que ressurge por inteiro na narrativa. A recordação da figura paterna ocorre ao mesmo passo em que desvenda cada mistério do pacote e associa as características do embrulho às características de E.C. Filho – “não estou, nem sei quando vou chegar [...] desde que coloquei o embrulho na frente, estou concentrado em olhá-lo, senti-lo, cheirá-lo” (*Qm*, p. 37). “Tudo no embrulho o revelava, inteiro, total” (*Qm*, p.10), “com suas manias e cheiros” (*Qm*, p.11).

Mesmo com essas evidências, C.H. Cony sabia que alguma coisa não fazia sentido, já que o pai morrera dez anos antes. Junto ao espanto, a curiosidade toma conta do narrador; além disso, “... sentia um calor estranho, a cabeça latejando, sentia até mesmo um início de suor na testa” (*QM*, p.11). Ao mesmo tempo em que o pacote emaranha sua memória, ele tinha conhecimento de que não precisava abrir o envelope, já sabia quem o enviara: “Era ele, ELE mais uma vez e sempre,

querendo ser útil e necessário, querendo agradar, mas conseguindo apenas embaralhar meu caminho...” (*Qm*, p.11).

Não havia pressa, nem curiosidade em abrir o pacote, apenas a contemplação era suficiente:

Durante algum tempo fiquei com ele [embrulho], passando-o da mão esquerda para a direita [...] Queria apenas ficar sozinho, não exatamente para abrir o envelope, mas para pensar no assunto impensável. Só mais tarde, sozinho em minha sala, comecei a celebrar a cerimônia estranha, absurda e, pela lógica das coisas, ilógica (*Qm*, p.11-12).

O olhar demorado e fixo nesse instante faz com que o objeto se torne imagem viva, que traz ao presente seu frescor. A minuciosa análise do envelope presentifica as características do pai: a técnica de amarrar o barbante, o nó exato no centro do pacote, além da letra, o borrão da caneta, a maneira de embrulhar, o cheiro, tudo isso faz com que C. H. Cony mergulhe no passado e recupere a figura paterna até então adormecida.

Conforme Henri Bergson, isso ocorre devido ao mecanismo desencadeado pela memória espontânea. Em *Matéria e Memória*, obra na qual faz a relação entre o espírito e a matéria, H. Bergson divide a memória em duas partes: a voluntária (consciente), correspondente à parte motora e ativa, que possui caráter utilitário e impessoal, é a memória usada no dia-a-dia, para dirigir um carro ou utilizar o computador, por exemplo; e ainda a memória espontânea (inconsciente), a memória por excelência, a que faz o registro fiel de todos os acontecimentos e os evoca por meio de imagens.

O mecanismo que interessa para a análise de *Quase memória* é o espontâneo, também conhecido como memória involuntária. Nesse tipo de memória há a conservação do passado através de imagens-lembranças; elas desenhavam todos os acontecimentos, seu contorno, sua cor, seu tempo e seu lugar. Ocorre quando um acontecimento fortuito – no romance eleito a chegada do embrulho –, uma música, um cheiro, um sabor do tempo distante invadem o presente e instigam a trazer de volta o passado tal como foi vivido. É o momento em que há a abstração do presente para evocar o passado em forma de imagens. Para isso,

... é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso saber sonhar. Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo. Também o passado a que remontamos deste modo é escorregadio, sempre a ponto de nos escapar, como se essa memória regressiva fosse contrariada pela outra memória, mais natural, cujo movimento para adiante nos leva a agir e a viver (BERGSON, 2006, p.89).

Na narrativa de C.H.Cony ele se abstrai do tempo presente para contemplar o embrulho. Ao receber a encomenda e trancar-se no escritório, envolve-se em seu passado e reconhece o pai na encomenda. H. Bergson afirma que, “reconhecer seria portanto associar a uma percepção presente as imagens dadas outrora em contigüidade com ela” (Ibidem, p.99-100); ou seja, é também através do reconhecimento, e não apenas da pura e simples percepção, que reavemos o passado no presente.

O mesmo mecanismo que C.H. Cony adota em sua narrativa, Marcel Proust adotou no clássico *Em busca do tempo perdido* (1913-1937). Pode-se dizer que ambas as narrativas estão intimamente ligadas à filosofia de H. Bergson, na qual a memória involuntária aflora, ao acaso, para ressuscitar o passado no ser que o recorda.

No romance de M. Proust, o tempo é o principal assunto. Mas não se trata do tempo cronológico, linear, e sim, o tempo interior, que vive na memória. Nessa obra, uma das obras fundadoras da modernidade, o autor francês trabalha a memória de forma literária, assim como H. Bergson a trabalha de maneira filosófica.

Em *Em busca do tempo perdido*, a manifestação da memória ocorre de maneira involuntária. As lembranças adormecidas recebem estímulo, desencadeado por um determinado fato que faz com que o tempo passado invada o presente, o faça subir à consciência. Jeanne Marie Gagnebin, afirma que “... não há reencontro imediato com o passado, mas sim sua lenta procura, cheia de desvios, de meandros, de perdas, que as frases *proustianas* mimetizam, atravessando as numerosas, diversas, irregulares e heterogêneas camadas do lembrar e do esquecer” (2006, p.160-161).

O narrador, Marcel, já adulto, tem significativa e fundamental lembrança, na primeira parte de *No caminho de Swan*, quando, saboreando um biscoito molhado no chá, sente inexplicável e plena alegria, reveladora da verdade ultrapassada no

tempo. Repentinamente, recorda não só os momentos da infância, mas toda a cidadezinha de Combray daquele tempo e todo o período do passado que o gosto do biscoito (madalena) fez aflorar à consciência:

E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray (pois nos domingos eu não saía antes do horário da missa) que minha tia Leônia me oferecia, depois de eu ter mergulhado no seu chá da Índia, ou de tília, quando ia cumprimentá-la em seu quarto. O simples fato de ver a madalena não havia evocado coisa alguma antes de que as provasse; talvez porque, como depois tinha visto muitas, sem as comer, nas confeitarias, a sua imagem deixara aqueles dias de Combray para se ligar a outros mais recentes; talvez porque, daquelas lembranças abandonadas por tanto tempo fora da memória, nada sobrevivia, tudo se desagregava as formas – e também daquela conchinha de pastelaria, tão generosamente sensual sob a sua plissagem severa e devota – se haviam anulado ou então, adormecidas, teriam perdido a força de expansão que lhe permitiria alcançar a consciência. Mas quando mais nada subsistisse de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas – sozinhos, mais frágeis porém mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, mais fieis – o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua gotícula impalpável, o edifício da recordação (PROUST, 1982, p.32).

Ao tomar o chá e degustar o biscoito, o passado toma conta do presente: o personagem recupera o mesmo gosto do pedaço de madalena que a tia lhe oferecia. Na apreciação do biscoito, toda a cidade de Combray e sua infância tomam forma e se solidificam recuperando os *eus* do passado.

Seguindo a forma de M. Proust, C.H. Cony faz uso da memória para conduzir sua narrativa. A metatextualidade – relação ou comentário que une um texto ao outro – é mencionada pelo autor que, sem cerimônia, faz a autocrítica:

Se me metesse a escrever um livro sobre o que está acontecendo, alguém acharia nesse embrulho, vindo brutal e inesperadamente o passado, uma referência, uma associação ou um plágio de madeleine de Proust [...] Nada mais diferente, contudo, entre o biscoito de Proust e o embrulho do pai. A madeleine trouxe o gosto que leva ao passado [...] abriu as portas do tempo – do tempo perdido. Ora, o meu caso, ou melhor, o *meu* embrulho, não abre nada, muito menos o tempo (*Qm*, p.107).

Para C.H. Cony, o tempo de sua narrativa não era o tempo perdido de M. Proust, mas sim, o tempo desperdiçado. Mais pragmático, tal característica relativa ao tempo se deve ao mistério do embrulho, que, aparentemente, o fez perder parte do dia recuperando o tempo longínquo: “Desde que voltei do almoço não saí daqui, desta sala, deste embrulho no qual não mais toquei. Nem precisava: Bastava olhá-lo.” (*Qm*, p.107). Ao mencionar a *madeleine*, o narrador faz referência também ao lenço que, para Otelo, personagem de Shakespeare, seria prova da traição de sua amada Desdêmona, armada por Iago: “Deitou-se com ela! Pelas feridas de Cristo, isso é uma imundice! O lenço... confissões... o lenço! (SHAKESPEARE, 2007, p.116). C. H. Cony declara que “olhando o envelope também posso pensar em Otelo examinando o lenço. Bem, o caso dele era diferente, havia a suspeita, havia o ciúme, haveria o crime” (*Qm*, p. 107-108). Para o narrador, tudo poderia acontecer a partir de um embrulho, um biscoito e um lenço.

De fato, no dia 28 de novembro de 1995, em torno de vinte ou quinze para as três, na recepção do Hotel Novo Mundo, no Flamengo, quando cumpria o itinerário da semana, ele foi obrigado a parar de pensar nas coisas inusitadas da vida, naquele instante que lhe atravessava o caminho. A percepção da passagem do tempo naquele dia, uma marola que pode surpreender a qualquer um a qualquer hora do dia, em qualquer lugar, lembra que somos frágeis e finitos, contra todas as evidências em contrário.

A função do objeto era de apenas ser contemplado pelo destinatário. O embrulho, aparentemente simples, introduz o narrador ao universo esquecido, que trouxe à tona a figura paterna. As evidências acarretaram o retorno ao pretérito através de associações do passado com presente e com o próprio passado.

Na verdade, a obra de C. H. Cony contempla o tempo perdido – o tempo disperso, transcorrido; o tempo desperdiçado – pois o autor considerou essa dedicação como algo gasto e sem proveito; e o tempo redescoberto – o tempo que também é trabalhado por M. Proust. O redescobrimento do tempo ocorre quando esse tempo passa a ser *extratemporal*, ou seja, quando se redescobre o tempo perdido que se eterniza através da obra de arte.

Paul Ricoeur, em seu livro *Tempo e Narrativa*, afirma que

Na medida em que, de fato, a vida representa o lado do tempo perdido e a literatura o lado do extratemporal, tem-se o direito de dizer que o tempo redescoberto exprime a retomada do tempo perdido no extratemporal, como a impressão redescoberta exprime a da vida na obra de arte (1995, p.254).

Conforme P. Ricoeur, o narrador revela a fragilidade da memória e deixa “ao acaso o cuidado de redescobrir o objeto perdido” (1995, p. 233). Assim, na obra de C. H. Cony, seu pai deixa de fazer parte de um passado abolido, para driblar a morte e redescobrir sua figura pela arte literária, eternizadora. Pode-se então dizer que a obra de C. H. Cony, intencionalmente ou não, trabalha os dois tempos de M. Proust e mais o tempo caracterizado por ele mesmo. Logo, há o tempo *perdido-redescoberto-desperdiçado*.

Mas, independente da modalidade temporal, pode-se afirmar que a memória é o fio condutor da narrativa. O embrulho induz o aparecimento das recordações de C. H. Cony, que revive seu passado ao lado da figura paterna. A memória apresenta-se como reserva identitária, que tem o poder de ressignificar os acontecimentos e nos ressignificar. Quando rememoramos, com os movimentos de recuperação e reconfiguração, fazemos da própria identidade e dos fatos históricos, eventos dinâmicos, em incessante transformação. Em tal sentido, a ficção se torna extraordinário laboratório de formas do ser que relata um tempo humano, no qual convivem memória e esquecimento.

O tempo da lembrança é o presente. C.H. Cony em 1995, sentado diante do embrulho é reportado ao passado quando se lembra da infância e das facetas do pai. O tempo pretérito é atraído da obscuridade para a luz por intermédio da sua memória de narrador/personagem, que permite ao passado ser evidenciado pela violação e presentificação da memória.

O presente é importante e indispensável na narrativa, pois é por meio dele que se oferece a perspectiva do passado, confere sentido e intencionalidade, além das incertezas referentes às diversas reconstruções. A memória “... permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no curso atual das representações” (BOSI, 2003, p.36). É o momento em que a narrativa está distante do vivido, apresentando um presente pobre em movimento de modo que a intensidade seja exclusiva do passado.

A vivacidade da narrativa ocorre quando o autor ressalta as atuações do pai, suas narrativas, reconstituindo o tempo por uma textura de imagens, retratos, descrições, cenas e repetições. C.H. Cony realmente mergulha no passado e vive com intensidade o que o tempo distante proporciona: “De repente, todos esses fantasmas [colegas de trabalho do pai], todos esses mortos pareciam estar ali, não na Sala de Imprensa da Prefeitura, mas em minha sala...” (*Qm*, p.102).

O passado é composto por representações intercaladas às suas reflexões. O próprio C. H. Cony declara: “Tempo que ficou fragmentado em quadros, em cenas que costumam ir e vir de minha lembrança.” (*Qm*, p.108). Fica claro que a narrativa dá sentido ao passado, uma vez que a imaginação viaja e volta de imediato. A intervenção do presente em suas lembranças ocorre quando a secretária do narrador entra em sua sala e interrompe suas recordações:

Olhei o relógio, para conferir. Sim, seis horas, o tempo passara e eu não desgrudara o olhar e a memória daquele pacote. [...] Eu estava desorientado, a última imagem dentro de mim era o pai entrando com o filhote de jacaré pela nossa sala. Muito difícil associar essa imagem distante e extravagante com aquela moça e aquele amanhã (*Qm*, p.83).

Sua viagem é interrompida causando certo desconforto ao compreender que o mundo fora de seu passado continuava ali e ele nem percebera o passar do tempo; isso ocorre porque a memória faz com que o indivíduo perca a dimensão temporal: “... naquele instante eu poderia pensar em tudo, menos em sair dali antes de esgotar o pacote” (*Qm*, p.84). Seu objetivo era perseguir todas as *pistas* que o objeto oferecia. Na verdade, não são os objetos que entram na memória, mas sim, as imagens das coisas sensíveis, sempre prestes a se oferecer ao pensamento que as recorda. O pacote serve apenas de estímulo para que a memória evoque aquilo que está cada vez mais distante, e, de maneira dinâmica, conserve, recrie, garanta o futuro; selecione, transforme, evoque, oculte e permita esquecer.

Ao se deparar com o tempo passado que dedicou a analisar o pacote, C.H. Cony conclui que: “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!” (*Qm*, p.92). Essa

declaração leva a pensar que o pai, mesmo que esteja morto, continua presente, vivo, na vida do narrador, representado pelo embrulho. Assim, o embrulho serve para reacender a memória que guarda os restos da experiência vivida, especialmente aqueles marcados por maior sentimentalismo, pois a recordação está relacionada à afetividade. João Carlos Tedesco, em seu livro *Nas cercanias da memória*, diz que “A memória afetiva é um sentimento, uma impressão e uma sensação que manifesta quando se reinvoca uma recordação. Intensidade, autenticidade, circunstâncias, distinções, imaginações, sentimentos e sensações expressam as características e formas da memória afetiva se recordar” (2004, p.181).

A nostalgia faz parte da humanidade. É através da ansiedade em relação ao passado que a memória se faz presente e produz emoções. Mesmo que C.H. Cony ache que esse retorno seja *perda de tempo*, que em seu discurso inicial transpareça certa aspereza, na verdade ele dedica parte do seu dia a relembrar o tempo vivido e produz uma obra em homenagem ao pai, graças ao embrulho que o conduz ao passado. A memória tem também o papel de trazer ao presente o que permanece de nosso passado, que, sem ela, pareceria um grande vazio,

Nesse caso, a memória permite dar garantia e continuidade ao tempo, mesmo sendo um substrato móvel e fluido. Sendo assim, é possível acreditar na deturpação dos fatos através do tempo; ainda conforme J.C. Tedesco, “... o passado não é o tempo estanque, mas um campo de possibilidade auferida ao presente sobre o passado” (2004, p.98). Então, é interessante compreender a memória como função, não de preservação, mas de adaptação, reconstrução, seleção e percepções, que imprimem significados à existência passada e presente.

Marcelo Franz, em *A inquietude da memória* (2006), afirmará por sua vez que o processo memorialístico é a recomposição de tudo: “A ser verdade que lembrar é criar, evocar pessoas é algo como criar personagens na narrativa do lembrar” (p.61). A memória é reconstrução, “desde que se veja como um processo de *criação* do que se lembra e não como a passiva observação de imagens e afetos que se petrificam” (p.27). É o que ocorre na narrativa de C.H. Cony, que recria seu passado, os fatos e as pessoas inseridas nesse contexto, ficcionalizados por força de condicionamentos existenciais. Não se pode esquecer que se trata de um texto

ficcional, no qual elementos reais e imaginários se interceptam. Por isso, não há como separar o discurso da memória da subjetividade, uma vez que a memória tem lacunas (ideia de vazio), que apresentam aspectos fragmentários, o que decorre da interrupção entre a lembrança e aquilo que é lembrado, fazendo com que se acentue o caráter subjetivo da memória. B. Sarlo acrescenta ainda a esta reflexão que “... os trabalhos da memória compartilham a incompletude típica de toda lembrança do passado...” (2007, p.101).

A relação do passado com a subjetividade recai sobre o narrador graças às características da narração. O discurso indireto livre e o uso do eu (narração em primeira pessoa) denotam subjetividade, que transparece também no conteúdo do discurso. Nesse caso, a narração memorialística apóia-se na prerrogativa da subjetividade, que se coloca no exercício da liberdade formal.

A memória é reconstruída através do discurso. Em *Quase memória*, há desordem na recapitulação. Sabe-se que a memória é uma rede de relações, mesmo assim não lhe falta lógica interna. J.C. Tedesco declara que ela “é marcada pela descontinuidade dos registros do tempo e pela heterogeneidade dos níveis que a compõem” (2004, p.97), centrando-se nos pontos onde a significação da vida se concentra, ou seja, só resta realmente o que significa.

No que diz respeito ao embrulho, todos os seus elementos são associados às lembranças do narrador: o cheiro de manga no pacote e que C. H. Cony relaciona às histórias que o pai contava de quando era jovem e roubava mangas no cemitério do Caju. A divagação da memória não acarreta incoerência do discurso. Marcelo Franz contribui para assentar essa afirmativa quando diz que “A memória retomada em narrativa, respeita uma lógica ditada pela junção e sobreposição de idéias sugeridas pelo que a realidade do estar lembrando determina e impõe, com seu desconforto característico” (2006, p.75).

Para poder construir seu discurso, C.H. Cony foi testemunha direta e indireta do que aconteceu com o pai, a partir do momento que narra histórias e fatos que dele ouvia. O testemunho é o ícone da verdade ou o recurso mais importante para a reconstituição do passado, ele dá sentido à experiência à qual está intimamente ligado. O testemunho exprime com sua experiência individual “o” ou “os” discursos testemunhados no momento em que conta sua história sobre os acontecimentos que

atravessou. Em princípio ele diz o que sua experiência tem de irredutivelmente único. Mas diz com palavras que são as da época, gírias inclusive, a partir dos questionamentos e da expectativa implícita, contemporâneos de seu testemunho. A literatura de testemunho coloca em questão a relação entre a literatura e o real, convoca a repensar a respeito do discurso não-ficcional, do discurso histórico e sua relação com o discurso literário. Em *Quase memória*, é o filho que testemunha a trajetória do pai, lhe dá sentido através da narrativa.

Michel Pollak em seu ensaio “Memória e identidade social”, afirma que a memória é herdada e sofre flutuações. Entende-se assim que a memória é constituída por acontecimentos vividos pessoalmente e por acontecimentos vividos “por tabela”, presenciados pela coletividade à qual pertence a pessoa ou por outra pessoa particular. “São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não” (POLLAK, 1992, p. 201).

Ainda a respeito das memórias herdadas, B. Sarlo utiliza o termo *pós-memória* para se referir às memórias dos filhos sobre as memórias dos pais. Neste caso, a memória possui um caráter íntimo e subjetivo. Partindo desse termo, pode-se dizer que a narrativa de C. H. Cony possui uma mescla de memória com pós-memória, na qual o personagem revela algumas histórias e fatos por intermediações, nas quais não há distância do envolvimento subjetivo de quem narra, pois há interesse pessoal ao narrar as histórias do pai, que servem para compor o personagem.

Ainda se pode dizer que a narrativa se desenvolve por meio de um jogo associativo, no qual cada elemento do embrulho proporciona ao narrador o retorno ao passado: “tanto o nó como o envelope se ofereceram à memória...” (*Qm* p.212). Em seu livro *Eu aos pedaços*, na crônica “O buraco da memória”, o autor declara: “Memória também é um buraco, quanto mais se tira matéria, mais matéria aparece” (2010, p.53). Metaforicamente, é como se fosse uma rede ligada a outras redes, que não têm mais fim. C.H. Cony, ao se deparar com o que está escrito no envelope, lembra da maneira peculiar que o pai possuía ao escrever o destinatário das cartas que enviava. Quando escrevia para a tia Alziza (tia distante, que pagara seu enxoval quando entrara no Seminário), ao lembrar-se dela, lembra do presente que lhe

proporcionou; e logo suas lembranças remontam ao tempo em que viveu no Seminário. Pensando assim, lembrar o passado não tem limites, é como reflete o narrador: “num desses saltos mortais da memória (seria mais certo dizer: *saltos suicidas*)...” (*Qm*, p.115). São os saltos que a memória realiza e que não têm mais volta. Dentre esses jogos associativos da narrativa encontram-se elementos que remetem a elementos históricos. Ao atualizar o passado, C.H. Cony oferece ao leitor marcas da memória individual, indissociável na maioria das vezes da memória coletiva.

1.1. Vestígios da história

O debate entre história e literatura vem desde a época de Aristóteles, ao afirmar em sua *Poética* (1997) que os historiadores escrevem sobre o que de fato aconteceu e aos poetas cabe o que poderia ter acontecido. O elemento em comum entre essas duas vertentes é a linguagem. Tanto a história quanto a literatura procuram, através do discurso, transmitir o real. O historiador e o narrador ficcional “recria(m) o passado que a narrativa traz de novo ao presente” (BAUMGARTEN, 1993, p. 93). Em *Quase memória* a presença do passado se deve à memória do narrador; é por meio dela que a história se entrelaça ao discurso ficcional.

O passado eclode conforme o narrador o vê. Gonçalves Filho declara que “a recordação traz a marca dos padrões e valores mais ou menos ideológicos do sujeito, a marca dos seus sentimentos, a colorir eticamente e efetivamente a lembrança” (2006, p.99); nesse caso não é possível descartar o caráter seletivo da memória, consciente ou inconsciente, além da interpretação e distorção dos fatos, uma vez que ela pertence ao sujeito, possui uma postura individual. As narrativas históricas são reconstruções baseadas na memória, ligadas às condições de interpretação, de parcialidade e de identidade. Para o historiador Fernando Catroga, em seu ensaio “Memória e história”, a memória é sempre seletiva, “ela nunca poderá ser um mero *registro*, pois é uma *representação* afetiva, ou melhor, uma *representificação*, feita a partir do presente e dentro de uma tensão tridimensional do tempo” (2001, p. 46).

Se a memória é seletiva e intencional, ela não pode ser entendida como reflexo do real, podendo-se dizer que não é bem o que se passou e, sim, o que se passou pelo sujeito. C.H. Cony desvenda determinados eventos e fatos que continuam a possuir significado particular. Para Marcelo Franz “... sendo seletiva, a memória, orientada pela aspiração de se comover, chega, em muitos casos (talvez em todos), a ficcionalizar a vida vivida” (FRANZ, 2006, p.63). Em *Quase memória*, a seleção permite criar a imagem de Ernesto Cony, conforme as lembranças do filho, que faz com que a reconstrução da memória ocorra em razão do interesse do presente, na ocorrência, para desvendar os enigmas do embrulho e assim desvendar o pai.

Possuindo a memória caráter seletivo, ela escolhe com precisão o que guardar e o que descartar. Em termos técnicos, Ivan Izquierdo, em seu livro *Questões sobre a memória*, afirma que o cérebro define o que nela ficará retido:

... uma vez guardadas as informações pertinentes a cada memória, o cérebro pode decidir que elementos de cada uma convém guardar, quais é melhor extinguir e quais é melhor esquecer. Ao fazê-lo, o cérebro determina quanto do conteúdo de cada memória queremos ou podemos guardar, e, por último, se vale a pena reprimir sua evocação ou mudar seu conteúdo. Esse processamento posterior das memórias já guardadas pode mudar toda a nossa vida (2009, 55).

Então, se tratando de um lado da questão fisiológica, acaba influenciando na formação do indivíduo; e, do outro, nas questões literárias, interferindo no discurso do narrador. Assim, os elementos que a memória coloca a nossa disposição não são garantidos quanto à sua veracidade. P. Ricoeur acredita que a memória é pouco confiável: “Se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo que declaramos nos lembrar” (2007, p.40).

Em *Quase memória*, a questão da memória se apresenta evidentemente desde o título, vem no texto e a história vem a ela atrelada, uma vez que o relato de cunho autobiográfico⁵, ao construir a figura de C.H. Cony e seu pai, está recuperando

⁵ Seguindo a teoria de Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (2008), *Quase memória* apresenta aspectos que referem ao pacto biográfico e concomitantemente ao autobiográfico, uma vez que oferece a biografia de Cony-pai e, ao mesmo tempo, o narrador – Cony-filho – se conta (questão que será explanada em capítulo posterior).

aspectos não só da história pessoal, mas também coletiva, pois se trata de pessoas inseridas no cotidiano do país, ambos jornalistas que se incluíam no contexto histórico brasileiro e, em especial, no carioca. Declaradamente, a experiência de vida do autor é mesclada a um trato ficcional, assim como a recuperação da história individual do pai é associada à história cotidiana.

Naturalmente, a imaginação desempenha papel importante na reconstrução das lembranças. As percepções ou os acontecimentos passados, sua organização no presente da narrativa são fortemente influenciados pela organização em esquemas que dependem diretamente dos nossos conhecimentos e de nosso espírito, o que significa dizer que nosso temperamento e nosso caráter influenciam a rememoração.

Por outro lado, a memória tem a função social de guardar o tesouro espiritual da comunidade, da família, da tradição e da honra, declara Ecléa Bosi. “O conjunto das lembranças é também uma construção social do grupo em que a pessoa vive...” (2003, p.54). Dessa maneira, cada indivíduo sintetiza diversas memórias coletivas dos grupos a que pertence, proporcionando a construção da memória sócio-histórica e cultural.

Ao dedicar-se a reconstruir a figura paterna, as lembranças do narrador acabam implicitamente traduzindo os costumes de uma época. C.H. Cony é conhecido por descrever os costumes cariocas e nessa obra isso não é diferente. O autor situa a Revolução de 30, os passeios de trem que partiam da Central do Brasil, as mudanças que ocorriam nos jornais com a entrada da máquina de escrever, o dia-a-dia da Sala de Imprensa da prefeitura do Rio de Janeiro (os credenciados e o companheirismo existente entre eles, os benefícios, as denúncias do famoso *pistolão*), o início da Ditadura Militar, entre outros aspectos característicos da cidade, assim como marca o estilo de vida dos cariocas que já se destacava no cenário nacional. A história pessoal do pai, que não deixa de ser protagonista da história coletiva, é ponto de partida para que o autor descreva os acontecimentos e as mudanças ocorridas nos últimos cinquenta anos do século XX.

De modo geral, os relatos do historiador e do ficcionista estão muito próximos, embora não sejam idênticos. Ambos se relacionam com a verdade, o primeiro se

aproxima do fato em si e o segundo se preocupa em tornar o fato verossímil para o seu texto. Tanto a narrativa ficcional quanto a histórica são cúmplices na tentativa de apreensão da realidade. Mais do que isso, ambas utilizam aspectos uma da outra – a escrita histórica enrique-se se fazendo uso de ambigüidades, recursos próprios à literatura; e a ficcional recorrendo aos acontecimentos históricos, revelando importantes testemunhos sobre os usos e costumes de uma determinada época.

O questionamento se o acontecimento narrado ocorreu tal qual a visão histórica não cabe. Importa é saber de que maneira o episódio foi inserido no discurso ficcional. Umberto Eco afirma que a ficcionalidade de um texto se revela na “insistência em detalhes inverificáveis” (1994, p.128). De fato, seria um problema “se um texto tivesse de dizer tudo o que o receptor deve compreender” (idem, p.9). A relação entre história e literatura sucede quando uma faz uso da outra. Em *Quase memória*, a obra ficcional usufrui dos aspectos históricos para que haja a inserção de seus personagens em contexto datado. B. Sarlo diz que “... o sujeito que narra atribui sentido a todo detalhe pelo próprio fato de que ele o inclui em seu relato [...] O primado do detalhe é um modo realista-romântico de fortalecimento da credibilidade do narrador e da veracidade de sua narração” (2007, p.51).

Não necessariamente esse contexto sucedeu da maneira tal qual foi relatado, uma vez que na própria narrativa há aspectos do imaginário concretizado na figura paterna. E.C. Filho, considerado excelente contador de história, possui suas narrativas questionadas pelo narrador, graças à sua capacidade inventiva:

Quando encontrava auditório propício, ele estendia suas aventuras dos tempos do Caju [Cemitério] mais além. [...] não esquecia que já as contara mais de mil vezes como as ampliava formidavelmente, atingindo um de seus melhores momentos de narrador. As histórias variavam em detalhes e cronologia, muitas vezes pareciam contraditórias (*Qm*, p. 30).

Pelo fato da veracidade das narrações serem discutidas pelo próprio filho, fica explícito o caráter ficcional da obra. Como exemplo, as imagens/retratos/histórias que Cony-pai contava do amigo Absalão, que “ora tinha uma irmã que era complacente nas brincadeiras [...] ora não tinha nenhuma irmã, mas um padrasto”

(*Qm*, p. 30); e também a da viagem a Fiuggi⁶, cujo objetivo era conhecer a Fonte Bonifácio VIII, que curava problemas renais, já havia sarado papas e o pintor Michelangelo. O itinerário da expedição era complicado, por causa da guerra da Abissínia⁷. Cony-pai sairia do Rio de Janeiro para Piracicaba, interior de São Paulo, depois seguiria para Santos onde pegaria um navio com destino a Recife e posteriormente iria para Gênova e Roma, e de lá chegaria ao seu destino final: Fiuggi. Acontece que o desfecho da viagem não fora como planejado, a guerra impediu que saísse do Recife. Cony-filho acredita na possibilidade do pai contar outra versão da viagem aos amigos. Tempos depois descobriria que o pai havia viajado até a fonte Bonifácio e inclusive trouxera a água milagrosa: “Vinte anos depois, por culpa da memória alheia, ou por facúndia de sua imaginação, o pai tinha ido e voltado da Itália, trazendo na fantástica mala a milagrosa água do papa Bonifácio VIII” (*Qm*, p. 182).

P. Ricoeur, no texto “O entrecruzamento da história e da ficção”, ao tratar da ficcionalização da história, reflete a respeito do imaginário nas narrativas afirmando que este “se incorpora à consideração do ter sido, sem com isso enfraquecer seu intento ‘realista’” (1995, p. 317). É o que acontece com a história dos companheiros de jornal de E. C. Filho – Paulo Campos e o Barão – que se aventuraram até Minas Gerais para tentar lançar a candidatura do então governador para a presidência do país:

Essa história me veio toda, em detalhes, tantas vezes foi contada pelo pai, por outros jornalistas. Ampliada aos poucos, penetrou no anedotário da época, no folclore das redações, é possível até hoje que já tenha sido contada em jornais ou livros. Evidentemente que, em caso de outras versões, dou preferência à versão do pai – que, apesar do sufoco, conseguia achar graça em tudo e considerava Paulo Campos e o Barão personagens excepcionais, que mereciam um nicho na história da imprensa brasileira (*Qm*, p. 143).

Esses exemplos das narrativas de E.C. Filho, além de revelar o lado fabuloso do personagem, desvendam um fato curioso e conflitante, pois a obra apresenta um contador de histórias – que “variavam em detalhes e cronologia, muitas vezes pareciam contraditórias” (*Qm*, p. 30) – ao mesmo tempo jornalista. Neste caso, a

⁶ Fiuggi é uma comuna italiana – espécie de município no Brasil – da região de Lácio.

⁷ A Abissínia, região ao norte da Etiópia, após a Primeira Guerra Mundial, já como Império Etíope, integrou a Liga das Nações e perdeu sua independência quando foi invadida pelo exército italiano de Mussolini, que deu início à segunda guerra italo-etíope.

questão do real *versus* irreal transparece na composição do personagem, uma vez que, normalmente, a função jornalística é a de passar a verdade enquanto a do contador de história é a de lhe acrescentar elementos imaginários.

O mesmo acontece na distinção entre história e literatura, pois a primeira possui o comprometimento com a verdade, já a segunda é uma representação da realidade. Conforme Nubia Hanciau, no texto “Confluências entre os discursos histórico e ficcional”, a história significa a narração de fatos evidentes; em contrapartida a ficção denota a simulação, a criação de coisas imaginárias. Ainda no âmbito das diferenças sobre essas duas categorias, a questão da cronologia é fundamental para essa disparidade:

A narrativa ficcional pode desenvolver o enredo alterando o tempo cronológico por intermédio das variações imaginativas que a estrutura auto-reflexiva de seu discurso lhe favorece. Já a narrativa histórica desenrola o tempo por conta da *mímesis*, que implica a elaboração do tempo histórico, ligando o tempo natural ao cronológico (HANCIAU, 2000, p. 76-77).

Quase memória, com seu caráter memorialista, termina criando um movimento circular, que recupera a figura paterna por meio da presentificação do passado, sem ordem cronológica desse tempo longínquo. As lembranças do pai transcorrem desordenadamente à medida em que o narrador vai analisando o embrulho – “... o tempo passara e eu não desgrudara o olhar e a memória daquele pacote [...] Eu estava desorientado...” (*Qm*, p. 83). Cada aspecto da embalagem transporta o narrador para um momento diferente do passado, em especial para as múltiplas facetas da personalidade do pai. Além disso, é o fio de Ariadne no labirinto da memória, o fio condutor para o resgate do tempo passado, servindo também como nexos entre os episódios narrados no livro, para rememorar e enfatizar a própria consciência do existir, da infância, da presença da morte, do amor pela vida e pelos seres, que termina tendo vínculo estreito com a localização. Pois estar no mundo e a re/constituição da memória dessa presença paterna supõem o acúmulo de experiências vividas em um ou mais de um espaço. Se por um lado habitamos lugares, por outro, eles nos habitam ao longo de nossa existência.

Ao mesmo tempo em que é recuperada a figura humana do pai, a história brasileira do século XX vai sendo recontada e exposta. Edgar de Decca, em “O que é romance histórico? Ou, devolvo a bola pra você, Hayden White”, revela que os aspectos históricos em um romance nem sempre fazem referência à realidade:

...ambientar enredos de romances em épocas passadas não indica pretensões realistas, mas ao contrário, permite que o leitor se atenha mais aos aspectos ficcionais da trama. Neste caso, o romance toma emprestado da historiografia as representações que ela produziu sobre o passado, ele se utiliza de materiais históricos já prontos (1987, p. 201).

No quase-romance, a partir do momento em que C.H. Cony se conta e conta sobre seu pai, é colocado como “pano de fundo” o contexto histórico, já que, como foi dito anteriormente, os personagens são figuras que não ficaram inertes aos acontecimentos.

O início do discurso possui estilo jornalístico, uma mistura entre crônica e reportagem: “O dia: 28 de novembro de 1995. A hora: aproximadamente vinte, talvez quinze para uma da tarde. O local: a recepção do Hotel Novo Mundo, aqui ao lado, no Flamengo.” (*Qm*, p. 9). Assim, conforme se viu, é feita a primeira menção sobre o contexto, para que seja introduzido o instigante tema: o embrulho.

À medida em que C.H. Cony examina a encomenda, as maneiras minuciosas do pai vão surgindo. O objeto permite que mergulhe em suas lembranças pessoais e, atrelado a elas, transpareça a história coletiva carioca da segunda metade do século XX. Mas essas informações são postas em segundo plano, pois o eixo centralizador da obra é E.C. Filho. Os aspectos culturais da cidade do Rio de Janeiro aparecem conforme C.H. Cony narra as histórias do pai. Quando é mencionado o caso do padre de Ucrânia (Minas Gerais), é a situação da imprensa que é apontada:

Ainda não havia televisão no Brasil, a mídia de então era o rádio, os jornais (somente no Rio havia mais de dez jornais, entre matutinos e vespertinos) e, principalmente, a revista *O Cruzeiro*⁸, em cores, que

⁸ A revista *O Cruzeiro* surgiu no final dos anos 20; era patrocinada pelos *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand. No século XX, foi a principal revista ilustrada do Brasil, sendo responsável por toda

chegava a vender mais 700 mil exemplares semanais, recorde continental na época (*Qm*, p. 51).

Ainda sobre a comunicação no país, é referida a famosa “Era do Rádio” brasileira: “Era o início de uma era: os anos 30! Ter um rádio em casa significava diversão, cultura, informação e status” (*Qm*, p. 74).

Há referências aos locais por onde Cony-pai passava: o centro, a Praça XV, o bairro do Lins de Vasconcelos. Fatos curiosos da cidade são descritos: o nome do bairro Muda: “... na Tijuca, naquele local onde os bondes faziam a muda de carros para subirem até o Alto da Boa Vista e, por isso mesmo, ficou se chamando Muda da Tijuca” (*Qm*, p. 155).

A presença dos fatos históricos está vinculada aos acontecimentos ficcionais, ou não, da vida de C. H. Cony e seu pai. Um dos episódios marcantes trata da Revolução de 30, no Brasil, que acabou particularmente afetando E. C. Filho. Na época, o personagem trabalhava no jornal *O Paiz*, incendiado por ser opositor ao governo de Getúlio Vargas, que acabara de entrar no poder:

Anos depois, com a vitória da Revolução de 30, enquanto Vargas não chegava ao Rio para receber o espólio do movimento militar, o povo do Rio de Janeiro estava assanhadíssimo. [...] Colocou um lenço vermelho no pescoço e, já que não chegara a haver uma batalha que desse glória a todos, fez o que estava a mão: quebrou vidraças, botou fogo em algumas repartições do governo, empastelou *A Crítica*, de Mário Rodrigues e, incendiou *O Paiz*. A redação, na esquina da Avenida Rio Branco com a rua Sete de Setembro, era encimada por uma cúpula de aço importado da Bélgica. Com o incêndio, a cúpula caiu, deixando enorme rombo no teto. Piada da época: ‘Enfim, um país a céu aberto!’ O pai ficou sem emprego e, durante algum tempo, na clandestinidade (*Qm*, p. 73).

Nesse caso, a história brasileira interferiu na vida do personagem e foi fundamental para a verossimilhança do enredo. O evento não fica isolado, não surge como mero elemento ilustrativo. E.C. Filho trabalhou no *Paiz*, com o seu fim, toda família foi obrigada a mudar-se para Niterói e a diminuir o padrão de vida.

uma formulação técnica e estética no meio jornalístico. Tais inovações obrigaram a modernização do mercado e lançaram o fotojornalismo como principal corrente editorial da época.
(Fonte: <<http://www.memoriaviva.com.br/ocruzeiro>>).

Na perspectiva histórica, o jornal foi o grande órgão da imprensa carioca, a grande voz republicana surgida em 1884. Era atuante em grandes empreitadas nacionais, entre elas as campanhas Abolicionistas, da Questão Militar, da República; além disso, batalhou contra a revolução da Armada, defendendo Floriano Peixoto (presidente brasileiro do período da República Velha), tomando parte em outras questões sociais. “*O Paiz* foi o grande órgão por onde o governo falava à nação. Do poder central jamais se afastou. O interesse de união era recíproco. Por isso, a Revolução de 1930, vitoriosa, fez de *O Paiz* uma imensa fogueira” (IPANEMA, 1967, p.270). Essa situação resultou na recriminação à imprensa: “A depredação de *O Paiz* fez escola ameaçadora e a censura imposta não permitia vida normal às publicações e aos jornalistas” (Ibidem, p.282).

Além de mencionar fatos históricos, o autor apresenta as transformações econômicas e sociais quando faz a associação do passado com o presente. C. H. Cony informa que ganhara da tia três batinas feita pelo Santoro, em Roma, quando entrou no Seminário. Anos mais tarde, em viagem à Roma, passou por uma loja chamada Santoro, “... mas não era um batineiro: depois do Concílio Vaticano II, acredito que os fazedores de batina entraram em decadência ou faliram. O Santoro que conheci na via del Corso vendia tênis americanos e material esportivo” (*Qm*, p.20).

O Golpe Militar de 64 inscreve-se na narrativa na medida em que interfere na vida dos personagens. Com o golpe, E.C. Filho – como bom amigo – abrigou em sua casa a mulher e a filha do Cardoso, presidente do Sindicato dos Gráficos. Cardoso estava escondido em Correias, o novo reduto de E.C. Filho. Tal ato causou preocupação aos filhos, pois “a situação estava complicada, qualquer pessoa podia ser presa, sumir para nunca mais aparecer” (*Qm*, p.194). Sobre essa questão, o narrador estabelece relação entre os golpes de 30 e 64: “Na virada de março para abril veio o golpe, com a deposição do presidente João Goulart. Bem pior do que em 30 ...” (*Qm*, p.194).

Outra associação instigante entre fatos é quando C.H. Cony foi assistir com os pais *Madama Butterfly*. O personagem da ópera, que representava um japonês de Nagasaki dá uns saltos exagerados. Logo, o narrador o relaciona com a bomba atômica que explodiu anos mais tarde: “Pulava até demais, pois imaginava que era

daquele modo que pulavam os japoneses de Nagasaki naquele tempo anterior à bomba atômica – bomba que só explodiria alguns anos depois daquela, minha primeira noite na ópera” (*Qm*, p.163). A transformação da imprensa brasileira com a chegada da máquina de escrever e a inserção de novos jornalistas fizeram com que E.C. Filho deixasse a vida do jornal. Cabe recuperar também este fato histórico, que interfere na vida dos personagens:

o problema mecânico – lápis, tinta, máquina de escrever – foi responsável pela superação e aposentadoria de toda uma geração de jornalistas, o pai inclusive. Nunca aprendeu a bater à máquina, nem sequer tentou. [...] sabia que, batendo à máquina, não seria a mesma coisa, o pensamento ficaria difícil de escorrer, faltaria o contato com o papel (*Qm*, p.65-66)

De maneira afetuosa é descrita a saída de Cony-pai, depois de 50 anos no ofício, devido à modernização das redações: “O caso do pai foi menos dramático, embora doloroso pela decepção. Decepção que, decantada em seu laboratório interior, logo foi superada e revestida: a humilhação se transformaria em glorificação” (*Qm*, p. 223). Devido a uma portaria do Ministério do Trabalho que dispensava os gráficos de receberem os manuscritos originais, E.C. Filho deveria pedir a aposentadoria por não saber escrever à máquina. “O pai não esperava a porrada, assim, sem mais nem menos” (*Qm*, p.224). Tal modificação interferiu não só no meio jornalístico como também na carreira de quem participava desse círculo.

Em relação aos “personagens reais e irreais [que] se misturam, improvavelmente, e, para piorar, alguns deles com os próprios nomes do registro civil”, Pedro Ernesto se enquadra nessa descrição, figura que aparece como “amigo do pai e seu compadre” (*Qm*, p.155), ex-prefeito da cidade do Rio de Janeiro. Ernesto realmente fora prefeito da então capital federal, em 1935 vence as eleições municipais com uma vitória arrasadora sobre dezoito vereadores. Conforme a legislação da época, como vereador mais votado, foi aclamado prefeito, dando continuidade a sua gestão como interventor⁹. Fora da ficção, Pedro Ernesto ainda aparece como o médico que operou C. H. Cony para resolver seu problema de dicção: sua a língua não tinha certa flexibilidade para certos ditongos, “era

⁹ Fonte: <<http://www.camara.rj.gov.br/acamara/histarte/verhist1.html>>

impossível pronunciar o próprio nome, trocava o “c” pelo “t” e o “g” pelo “d”. [...] O problema foi superado com uma operação realizada em 1943 pelo médico Pedro Ernesto” (SANDRONI, 2003, p.34).

Pode-se ver que o desenvolvimento do enredo de *Quase memória* apresenta tanto elementos ficcionais quanto reais. Apesar disso, a maneira pela qual esses elementos são inseridos na obra, faz com que o romance possua um único discurso, independente de estar tratando de E.C. Filho, do próprio C.H. Cony, da história, ou das memórias do narrador. Nesse caso, a lembrança de C.H. Cony é atribuída a três sujeitos: eu, os coletivos e os próximos. É o que P. Ricoeur caracteriza como tríplice atribuição da memória: “Portanto, não é apenas com a hipótese da polaridade entre memória individual e memória coletiva que se deve entrar no campo da história, mas com a de uma tríplice atribuição da memória: a si, aos próximos, aos outros” (2007, p.142).

Pode-se dizer ainda que *o romance* oferece uma recordação bem sucedida, o que Santo Agostinho evoca em *Confissões*: a memória feliz. Uma memória apaziguada, que se encaixa na tarefa de não esquecer, de dar vida eterna a E.C. Filho, de presentificar parte da vida de C.H. Cony. Vale ainda dizer que a memória involuntária é efêmera, por mais que se tente prolongá-la, a ressurreição do passado depende do acaso para emergir. Então, como reter? Como fixar? Sabiamente, Cony-pai preparou o embrulho.

2. De filho para pai

Fiquei atordoado, nem pude acompanhar o que acontecia dentro e fora e fora da casa [...] Nem prestar atenção no meu personagem preferido, que era o pai (*Q.m.*, p.160).

Em *Quase memória*, o embrulho, ponto de partida da narrativa, é a materialização da figura paterna. Através desse objeto, C.H. Cony, apresenta sua figura predileta, seu herói pessoal, que vai se revelando à medida que desvenda os mistérios do pacote: “Era a letra de meu pai. A letra e o modo. Tudo no envelope o revelava, inteiro, total” (*Qm*, p.10). “Tudo no envelope o revelava: ele, o pai inteiro, com suas manias e cheiros” (*Qm*, p.11).

É evidente que a obra é inspirada nas lembranças que C. H. Cony tinha do pai, e assim, através de seu olhar, ele nos apresenta E.C. Filho, criando uma espécie de biografia, narrativa que conta a história de vida de uma pessoa, mesmo que fuja dos padrões tradicionais dessa escrita.

Para Ph. Lejeune, na biografia clássica a narração é heterodiegética. Nela o narrador é diferente do personagem principal (LEJEUNE, 2008). Porém, essas categorias pontuais não cabem na narrativa em questão, uma vez que C. H. Cony não narra de maneira heterodiegética, mas sim de maneira homodiegética (e em segunda análise, até autodiegética). Então, seguindo os preceitos do autor, como não temos um romance, e sim um quase-romance, a narrativa não é exclusivamente uma biografia e sim, uma *quase-biografia*.

A biografia, para a Literatura, é um gênero ligado à autenticidade e à veracidade; logo, é possível considerá-lo gênero literário de não-ficção. Para os historiadores, trata-se de um subproduto da história, que geralmente relata a trajetória de vida de uma personalidade única, conhecida da sociedade. Neste caso, a importância é voltada para o biografado, não para o biógrafo, que fica à sombra dessa personalidade.

Em *Quase memória*, C.H. Cony transgride essas regras destinadas ao gênero, pelo simples fato de não narrar a respeito de uma personalidade¹⁰. Seu pai era uma figura pública; trabalhava no meio jornalístico e em repartições públicas, mas longe de ser uma *celebridade*. Em contrapartida, seguindo um dos principais elementos da biografia, o narrador usa e abusa da memória. Felipe Pena, em seu livro *Teoria da biografia sem fim*, dirá que “em princípio, toda biografia se nos apresenta como um gesto poderoso de sedução da memória [...] palavra [que] tende a sugerir de imediato os processos de introspecção e rememoração de fatos significativos do passado” (2004, p.11).

A memória é o ponto de partida da narrativa e, assim, é através de suas lembranças que C.H. Cony constrói a vida do pai. A lembrança traz de volta antigos modos de vida e experiências sociais, interpretados e compreendidos pelo narrador, e por fim, dão sentido à figura paterna. Sendo assim, a compreensão, que é sinônimo de conhecimento, envolve afetos, sentimento que impera por toda narrativa.

Sérgio Vilas Boas, em seu livro *Biografismos: reflexões sobre as escritas da vida*¹¹ reflete sobre a afetividade entre biógrafo e biografado. Para o teórico, “Não há como escapar à condição de que somos sujeitos que lidam com outros sujeitos” (2007, p.30). Dessa maneira, entra em questão a afetividade relacionada à subjetividade; e, ainda por trás disso tudo, há a empatia, atrelada a todas as ações e reflexões do biógrafo.

Na obra eleita é indiscutível a afetividade entre as partes, que por fim acaba influenciando a qualidade da biografia. C.H. Cony escreve de maneira lírica sobre o pai, suas aventuras. Expressa por ele, explicitamente, sua admiração e preferência. Durante toda a narrativa, a mãe aparece apenas como simples coadjuvante da história, que tem o pai como herói do romance e, ao mesmo tempo, herói do narrador.

Para S.V. Boas a empatia, princípio norteador da biografia, é a base da flexibilidade:

¹⁰ A tradição biográfica tende a narrar a vida de grandes homens. As biografias brasileiras se dispõem a expor minuciosamente a trajetória de celebridades do mundo artístico e político, proporcionando um texto que leva ao triunfo final. O próprio C. H. Cony já produziu ensaios biográficos sobre pessoas notáveis: *Charles Chaplin* (1967), *Quem matou Vargas?* (1972) e *JK – Memorial do exílio* (1982).

¹¹ Uma das obras teóricas que tomei como base para meu trabalho no que diz respeito à biografia.

Empatia é a preocupação com a experiência do outro, a permanente tentativa do pesquisador sentir o que sentiria se tivesse nas mesmas situações e circunstâncias experimentadas pelo outro. Significa compartilhar as alegrias e tristezas de seu semelhante, e refletir sobre situações do ponto de vista do interlocutor (2007, p.33-34).

C.H. Cony interage com os acontecimentos do biografado, faz parte de sua vida; todas as informações fornecidas na obra foram por ele presenciadas ou a ele relatadas. Isso proporciona ao biógrafo o poder de dizer com segurança os sentimentos e os pensamentos do personagem biografado. Conforme a narrativa, a vida do biografado não é uma simples justaposição de dados. O filho reflete e critica os atos do pai, sua personalidade, seus posicionamentos, suas aventuras, suas histórias: “O pai embromava, volta e meia rosnava uns versos que, apressadamente, podiam ser considerados franceses. Ele garantia que eram ora de Racine ora de Corneille, mas tenho certeza que não eram de um ou de outro” (*Qm*, p.25). Essa atitude do narrador acaba gerando dúvida, influenciando a recepção e a formação do caráter do personagem, demonstrando serem as informações que o pai passava de caráter duvidoso.

Além disso, não há como refletir a respeito do objeto sem fazer uma auto-reflexão. Logo, não há como observar o biografado sem se observar, pois, ao recorrer às memórias para compor a narrativa, elas “funcionam como espelho, autoconhecimento, reinvenção e até autodefesa.” (BOAS, 2007, p.40). As relações entre vidas se cruzam em algum momento. S.V. Boas declara que

Na ciência clássica a explicação era um princípio que excluía a aleatoriedade, a contradição (contradição era o erro no pensamento) e o observador da observação; a relação era sujeito-objeto. Mas hoje, em todas as frentes, as ciências cada vez mais procuram combinar o acaso e a necessidade, pois a reflexão implica auto-reflexão (2007, p.41).

É quando os acontecimentos de duas vidas se interceptam, porque as relações entre a vida do biógrafo e do biografado e seus feitos compõem a mesma obra.

Como a parte biográfica da narrativa foge da tradição do gênero, não é apresentada a ascendência de E. C. Filho. O narrador não recorre aos pais do

biografado, seus avós, uma vez que isso só é aconselhável se por acaso as ascendências justificam as características do personagem. Os biógrafos tradicionais não perdem o ritual de falar dos pais, independente de uma relação de causa presumível. A impressão que transparece é a de que os pais, avós e irmãos mais velhos são agentes do destino do sujeito. Nas biografias a relação entre pais e filhos é apenas sutil e não direta, como muitos tendem a associar. É como se a narrativa seguisse uma linha evolutiva, baseada nas relações parentais, como se o ser humano fosse apenas produto de seus familiares. Eles são sim produtos de seus familiares, mas também de seu meio e de suas condições históricas.

Os textos biográficos a respeito de C.H. Cony resgatam seus antecedentes. A tradição faz com que se tenha contato com o seu antepassado. Renard Perez, produz o ensaio mais antigo a respeito do escritor, em 1964, que descreve C.H. Cony tanto no seu lado pessoal quanto literário, com foco na obra *O ventre* (1959), que havia sido publicada há pouco tempo. A biografia do escritor é traçada tal qual no livro de Cícero Sandroni (2003) e nos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles (2001), não fugindo das informações que comumente são apresentadas. Porém, R. Perez inicia seu texto com a descrição do avô, Augusto Cândido Xavier, professor, fundador da Escola Normal e autor de uma gramática adotada no tempo do Império; e o pai, Ernesto Cony Filho, funcionário público e redator do *Jornal do Brasil*.

Em *Carlos Heitor Cony*, R. Perez apresenta E.C. Filho da seguinte maneira:

Já o pai do escritor, carioca, nascido a 11-1-1895 e ainda vivo, foi jornalista. Apesar de pobre, é homem de razoável cultura. Na mocidade, fez alguma poesia e, depois de escrever em vários jornais, secretariou *O País*. Mais tarde, seria redator do *Jornal do Brasil*, onde entre outras coisas, escrevia a crônica da cidade: foi credenciado junto ao gabinete do prefeito durante várias administrações, de Carlos Sampaio em diante, até que se aposentou do cargo em 1959.

Generoso, de grande caráter ('foi o caráter mais honesto que já encontrei na vida', diz C. H. Cony) é Ernesto, no que cerne a esse feito moral, o inverso do pai (malgrado a cultura, era o avô do romancista, um grande pilantra, bastando dizer que, com um ano de casado, noivara com a vizinha). [...] Dele herdaria Cony um sentimento de justiça muito grande (embora, em certas questões, tenha puxado ao avô), bem como a vocação, reforçada no estímulo inicial. Foi ele o seu primeiro professor e quem o orientou nos primeiros passos. E o escritor diz: 'Estou realizando tudo o que ele não pode realizar' (1964, p.41-42).

R. Perez dá conta de maneira técnica do lado profissional e de algumas características pessoais do personagem, e apresenta as influências que o pai exerceu sobre o filho. Observa-se que a essência e o lado humano não transparecem como na narrativa que o próprio filho escreve, que acaba humanizando seu personagem principal. Isso ocorre porque biográficos de vocação mais literária possuem a tendência de recriar seu personagem, na tentativa de humanizá-lo.

Além do lado humano do personagem, C.H. Cony, ao biografar o pai, coloca-o como agente da história, alguém que participa, de alguma forma, da sociedade. Trabalhar na imprensa, em repartições públicas, produzir jornais, faz com que E.C. Filho seja um indivíduo ativo em seu meio. Por exemplo, quando solucionou o problema do novo jornal, que matinha com sócios, tirando de seu bolso o salário para pagar os gráficos e, assim, colocar o jornal para circular: “O pai havia recebido o salário da Prefeitura e o de *O Paiz*. Aquele dinheiro deveria durar até o mês seguinte. Fez exame da situação e descobriu que podia dar um pequeno vale de adiantamento do próprio bolso, no dia seguinte Paulo Campos o reembolsaria” (*Qm*, p.133). Isso mostra, além da sua generosidade, a atitude para fazer história, não apenas a sua particular, mas nesse caso, em relação ao jornal, prestes a desmoronar por falta de comprometimento de seus sócios. Em virtude disso, a história entra graças à configuração dos fatos que tocam a vida do biografado.

C. H. Cony fugiu da tradição de narrar a vida dos *grandes homens* e se dedicou ao cotidiano de um homem comum, o anti-herói da narrativa, um herói do cotidiano, que corajosamente participava da vida e estava pronto para enfrentar qualquer situação.

Conforme S.V. Boas, todo biógrafo autoconsciente identifica o mundo das experiências comuns e faz com que a biografia se esquive à visão simplista de que é a pessoa que constrói seu universo. Tudo tem história, “todos os seres vivos e todos os objetos inanimados também têm uma história” (BOAS, 2007, p.136). Em *Quase memória*, as vivências de uma *pessoa comum*, narradas com base nas situações cotidianas, fazem também parte da história. Há relação entre a vida de E.C. Filho e os grandes acontecimentos da década de 30 da então capital do país, que comprovam o entrecruzamento de fatos públicos e privados.

A praxe biográfica tende à linearidade, que descreve os episódios numa progressão do nascimento até a morte do personagem, atrelados ao calendário mecânico. Para Felipe Pena, a maioria dos relatos biográficos tendem a ordenar os acontecimentos de uma vida de maneira diacrônica, "... na ilusão de que eles formem uma narrativa autônoma e estável, ou seja, a estória com princípio, meio e fim, formando um conjunto coerente" (2004, p.119). Não há necessidade da fixação de uma coerência linear e fechada, o tempo pode ser fluido e irregular, pois assim não se fragmenta e nem perde o brilho da narrativa, visto que o tempo passado não flui uniformemente.

Mas como é possível um texto que trata da história do ser humano ser objetivo? Em se tratando de um texto que aborda um indivíduo complexo e subjetivo, é impossível que dele transpareça algo diferente da trajetória desse ser, algo como a clareza e a coerência.

A vida é um sistema complexo, portanto a coerência de uma biografia está no seu discurso e não na história de vida do biografado. Sendo assim, não há a necessidade de fazer uma trajetória linear, uma vez que este tipo de narrativa está associada às memórias – tanto do biógrafo quanto do biografado. Portanto, não há como pensar em memória, sem pensar em esquecimento, os termos não são adversos, mas se complementam por meio de uma relação complexa, que permite o conhecimento da estória lacunar de qualquer coisa. Jamais a totalidade.

Nesse caso, não temos a trajetória de vida de E.C. Filho contada de maneira linear e totalitária. O tempo nessa narrativa é o do *ir e vir*, o que é possível porque envolve trama e memória. O narrador apresenta o personagem conforme o desvendamento do embrulho, que o impulsiona a lembrar das histórias do pai de maneira aleatória, revelando-o aos poucos. Isso ocorre porque os episódios são completos em si mesmos e articuláveis aos demais. Todas as características do envelope vão sendo aos poucos associadas às particularidades do pai: "Até mesmo o cheiro – pois o envelope tinha um cheiro – era o cheiro dele, de fumo e água de alfazema que gostava de usar, metade por vaidade, metade por acreditar que a alfazema cortava o mau-olhado, do qual tinha hereditário horror" (*Qm*, p.11). Do cheiro do envelope, ao cheiro do personagem, desse cheiro até a sua personalidade devido ao cheiro de alfazema, que acreditava cortar o mau-olhado.

Antonio Candido, em seu livro *A personagem de ficção*, revela a força de grandes personagens da ficção, que se deve às características complexas conferidas pelo romancista:

Graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação (1987, p.59).

A personagem deve dar a impressão de que vive, de que é um ser vivo. Isto é, “manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e de sensibilidade que possa equiparar ao que conhecemos na vida.” (CANDIDO, 1987, p.65).

Complementando, S.V. Boas dirá que um dos grandes fatalismos das biografias é apresentar um personagem redondo, um ser premeditado e incontroverso, um grande homem uniforme, acima da média. Nesse caso, o personagem de ficção se consolida mais real que o real personagem das biografias, mesmo que o ficcional seja mais premeditado que o real. Como C.H. Cony comunicou no início do romance, os personagens se apresentam de maneira real e fictícia. Assim, se pode considerar que E.C. Filho é exposto na narrativa com ambas as características, que foi criado ficcionalmente de maneira humanizada.

A humanização da figura paterna ocorre em virtude de C.H. Cony ter conhecido seu pai; dessa forma, transparece uma vivacidade na narrativa. Para S.V. Boas “Os biógrafos que conheceram o seu sujeito em vida puderam assimilar uma representação de seus biografados, tiveram uma concepção de sua personalidade e uma imagem na qual apoiarem suas evidências documentais” (2007, p.114). Mesmo que Cony não tenha recorrido a documentos para produzir seu texto – apelou apenas à memória –, a criação de seu personagem foi feita de maneira intensa porque presenciou a maioria dos fatos relatados.

Tradicionalmente são a glória e a exaltação que organizam a vida do biografado. Contudo, C.H. Cony não revela o pai por meio de grandes feitos ou por

trás de uma carreira brilhante, mas as diversas facetas de uma pessoa real, que possui prestígio e desprestígio, que erra e acerta, que encarou situações de sucesso e fracassos, a exemplo do empreendimento no ramo de comércio dos rádios *Baltic*, a fabricação da *galinha elétrica*; o excelente contador de histórias, o professor, que criou uma maneira de ensinar ao filho através de uma *Expedição Geográfica*, o homem que “... mesmo dormindo, dava a impressão de que realizava grandes coisas” (*Qm*, p. 89). Para S.V. Boas:

A criatividade precisa ser vista não como uma peça de ficção, mas como um potencial humano para gerar transformações ou percepções que afetam o íntimo e o entorno de quem cria. As pessoas biografáveis mortas, que se destacaram em seus respectivos campos, são desenvolvidas em alguma(s) faceta(s). Por faceta(s), leia-se: enfrentamento(s) ou desafio(s). São adaptativas, criativas e talvez até constantes em alguma(s) faceta(s), jamais em todas (2007, p.148).

Isso o narrador não deixou de fora da narrativa. E.C. Filho foi apresentado por meio de sua versatilidade, tanto relacionada ao lado criativo/produtivo, quanto pelo lado mutável da sua personalidade, que, por fim, apresenta múltiplos *eus* do personagem. Assim, C.H. Cony escapa da normalidade biográfica, que focaliza a carreira do personagem e as verdades pautadas em pesquisas e entrevistas com o biografado ou com pessoas próximas.

Outro ponto questionável em uma biografia é a verdade a respeito das informações apresentadas. O biógrafo não consegue atingir toda a verdade sobre o biografado, mesmo porque não existe uma pessoa realmente real, nem a totalidade de vida do indivíduo pode ser reconstituída pela escrita. As biografias revelam tanto quanto ocultam informações, por mais que possuam tendências jornalísticas, o seu discurso não é objetivo. É relevante afirmar, que os biografados não são consistentes, lógicos, simples e diretos como a maioria dos biógrafos conclui de seus arquivos de pesquisa. “Quando se constrói ou reconstrói um personagem ou uma história de vida, as fronteiras do real e do imaginário se diluem” (BOAS, 2007, p.162). O que o biógrafo propõe em seu texto é uma realidade possível, visto que, tem como figura central o ser humano e, sendo assim, a biografia configura-se em narrativa de paradoxos e contradições. Um biógrafo não precisa buscar a verdade

absoluta, muito menos defender essa busca. Cabe a ele procurar alguns *eus* ou facetas dentro desse *grande eu*, e assim será mais plausível abarcar o indivíduo.

Desse modo, uma biografia não é apenas produzida em cima de fatos verificáveis, por mais que seja deles dependente e que o homem viva conforme suas ações. Ainda, a narrativa biográfica reflete elementos da vida de quem escreve, embora não sejam explicitados. Em *Quase memória*, essa situação é adversa, pois o narrador faz parte dos eventos apresentados. Assim, os elementos de sua vida passam a ser explícitos. Ele não executa apenas seu papel de biógrafo, não há impessoalidade na narrativa, pois são reveladas suas empatias e emoções. Assim, seu poder de informação e presentificação proporciona um caráter mais real a respeito da figura paterna. Nem por isso, deixa de existir uma edição de fatos, seleção de detalhes e acontecimentos, uma vez que a narrativa gira em torno de fatos memorialísticos, e, como se sabe, a memória é seletiva.

Mikhail Bakhtin, em sua obra *Estética da criação verbal*, menciona que “o autor, na biografia, como em nenhum outro lugar, situa-se muito próximo de seu herói” (1992, p. 166). Essa assertiva é inquestionável em *Quase memória*. A aproximação pessoal e textual faz com que o narrador/autor crie um personagem por meio de seu ponto vista, do seu olhar particular, do olhar de filho para pai.

2.1 - Um olhar magnetizado na figura paterna

A figura paterna é o ponto de referência tanto para a criança quanto para o adulto. A sabedoria popular destina ao pai a figura de herói e de exemplo a ser seguido pelo filho. Além disso, conforme a tradição paternalista, é ele quem dá as ordens e pune, e quem comanda a família. É sobre essa figura que C.H. Cony discorre em sua narrativa, seu personagem peculiar; é ele quem enriquece a obra e encanta o leitor através do olhar do filho.

Nesse caso, leva-se em conta a subjetividade do olhar e de quem emana esse olhar. Conforme o *Dicionário de símbolos*, “O olhar é carregado de todas as paixões da alma e dotado de um poder mágico, que confere uma terrível eficácia” (2007, p.653). Na ocorrência é simplesmente um filho narrando as aventuras do pai.

Ainda assim, é levado em conta em qual circunstância se tem esse olhar, pois “o sujeito, em sua estratégia pulsional, atribui o olhar ao outro de acordo com sua estrutura clínica...” (QUINET, 2002, p. 13), C. H. Cony descreve o pai por meio de suas lembranças, com certo distanciamento dos fatos e da figura paterna, morta dez anos antes da narrativa.

A partir do episódio da entrega do embrulho, o narrador enclausura-se em seu escritório com o objeto que causa reviravolta em sua memória. Não havia pressa em abrir o pacote: “Queria apenas ficar sozinho, não exatamente para abrir o envelope, mas para pensar no assunto, embora se tratasse de assunto impensável” (*Qm*, p. 12), o importante era analisá-lo: “No mais, eu nem precisava abrir o pacote. Ele já cumprira sua missão, de forma inesperada e, de algum modo brutal. O que quer que houvesse lá dentro, pouco importava” (*Qm*, p. 12). Por fim, o efeito do embrulho era “curtir” a memória do pai: “Tudo o que me disse durante a vida foi por meio do que fazia, de como fazia. Era, acima de tudo, um gesto” (*Qm*, p. 193).

Com isso, inicia a divagação da memória, “não estou, nem sei quando vou chegar [...] desde que coloquei o embrulho na frente, estou concentrado em olhá-lo, senti-lo, cheirá-lo” (*Qm*, p. 37). Conforme José Moura Gonçalves Filho, em seu texto “Olhar e Memória”, “os trabalhos da memória talvez estimulem a atenção de um olhar zeloso...” (2006, p.95); a memória do narrador, através de um tom saudosista, apresenta o pai. De maneira lírica, é apresentada a pessoa que fora o seu professor, seu companheiro, o exemplo a ser seguido, o contador de histórias, o empreendedor, o generoso, o organizador de romarias, quem fazia rir e envergonhar, quem estava sempre presente, enfim, um homem que gostava de viver e que tinha como lema fazer grandes coisas: “Viver era mais importante para ele. E ele descobrira que as coisas boas (ou que ele considerava boas) podiam ser conseguidas com pouco ou com nenhum dinheiro” (*Qm*, p. 68). “Ele não ganhou o universo inteiro, nem chegou a ganhar nada, mas não perdeu a alma, sua alegria de viver, seu apetite de festa da vida” (*Qm*, p. 71).

Com intensidade, Cony-pai esteve presente em todos os momentos da vida do filho. “Ele sempre tinha a técnica de estar presente nos mais estranhos lugares e momentos, fosse para dar recados, presentes ou para saber de mim e eu dele.” (*Qm*, p.13), “... tinha uma técnica desenvolvida de sempre dar um jeito de me ver, de

estar próximo.” (*Qm*, p. 31). Foi o pai que preparou o filho para prestar o concurso de admissão para o Seminário. Providenciou o material básico de uma escola (quadro-negro, cadernos, livros...) e estabeleceu, com rigidez, os horários para aulas e estudos. “Era na vida dele, a primeira experiência no gênero, mas parecia que nunca fizera outra coisa – tantas regras ditou para mim e para ele” (*Qm*, p. 118). O entusiasmo tomou conta do novo professor: “... nos primeiros dias começou a ficar empolgado com o ofício” (*Qm*, p. 119), e usou uma metodologia para ensinar os pontos cardeais, que muitos professores formados não teriam:

Na véspera da lição, ele deixou escrita no quadro-negro uma mensagem para mim: “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. Traje: esporte. Atenção: acordar meia hora antes da saída, fazer a higiene, tomar café e apresentar-se à sala na hora aprazada. PS: haverá merenda para o aluno” (*Qm*, p. 120).

A criatividade e a organização do *professor* fez com que a atividade fosse “uma lição inesquecível [...] aprendida para sempre e para sempre lembrada” (*Qm*, p.121).

Mas nem tudo é tão prazeroso com as aulas do pai-professor. A rigorosidade ocorreu quando o filho não reconheceu um erro de uma conta de matemática:

Fiz e refiz as contas inúmeras vezes, mas não atinava o erro. Até que ele perdeu a paciência, o erro estava na minha cara, eu não o via. Agarrou-me pela nuca, encostou meu rosto em cima de um oitão fatal e me fez apagá-lo com o nariz (*Qm*, p.122).

Nessa situação, Cony-pai usou da autoridade de professor e de pai para corrigir o filho. Segundo Chevalier, este é um dos papéis do pai: “Ele é uma representação de toda forma de autoridade: chefe, patrão, professor, protetor, deus” (2007, p.678). Esse ato imperioso, não é em vão, mas serve para o que o filho aprenda e não tenha falta de atenção, pois o tempo corria e ele tinha um concurso a prestar. Mas com o bom coração que tem, E. C. Filho reverteu a situação com uma aula no circo. Era a forma de compensá-lo pelo mau trato:

Naquele dia, no meiozinho da tarde, ele entrou pela casa inesperadamente [...] com entradas para o *Circo Sarraceni*, que era então o mais famoso do mundo. [...] O pai declarou que eu não podia perder o circo, seria sua aula de história natural, haveria leões, elefantes, girafas, bichos que eu nunca vira. Ir ao circo, naquele dia, equivalia a cumprir um dever escolar (*Qm*, p.122-123).

O pai que se apresenta como professor está presente também na obra de Graciliano Ramos, que, em *Infância*, narra o seu processo de alfabetização, iniciado com o pai:

Meu pai não tinha vocação para o ensino, mas quis meter-me o alfabeto na cabeça. Resisti, ele teimou – e o resultado foi um desastre. Cedo revelou impaciência e assustou-me. Atirava rápido meia dúzia de letras (1995, p. 96). Sozinho não me embaraçava, mas na presença de meu pai emudecia. Ele endureceu algumas semanas, antes de concluir que não valia a pena esclarecer-me. Uma vez por dia o grito severo me chamava à lição (1995, p.97-98).

Percebe-se nos dois casos o ato humanizador da figura paterna ao ensinar ao filho as primeiras lições escolares. Por mais que sejam pessoas não preparadas para o ofício, a intenção, conforme o dito popular, é que vale. Mesmo que os filhos sejam tratados com severidade e castigados quando não aprendiam.

Mas na relação entre pai e filho de *Quase memória* há mais cumplicidade do que desavenças. Cony-pai fascina o filho com sua confecção de balões de Santo Antônio. Era tradição produzirem os balões durante os meses de junho. Quando o pai chegava em casa à noite com o material o menino nem dormia direito ansioso para começar os trabalhos. Mas houve vezes em que iniciavam mesmo tarde da noite: “Se tínhamos de ser felizes, queríamos ser felizes já” (*Qm*, p. 109). O pai apresentava uma técnica única para fazer os balões, fazia cálculos, contava as folhas, e, no fim, produzia o balão gigante, o maior de todos, “que ele chamava de *Rei dos Reis*” (*Qm*, p. 112). Quando este último estava pronto o filho se extasiava: “... eu tremia, emocionado, vendo em cima da mesa de jantar, esquartejada em resmas de papel, a carne de um rei colossal que seria maior do que todos os reis” (*Qm*, p. 112). Era a maneira de uni-los cada vez mais. A tradição dos balões acabou quando C.H. Cony foi para o Seminário, pois o pai perdera “... seu mais assombrado admirador, dele e de balões” (*Qm*, p.188). Nesse tempo, Cony-pai acabou aderindo à campanha do Corpo de Bombeiros. Porém, com o passar dos anos, C.H. Cony

encontrou na primeira página do jornal a foto de um balão apreendido pela polícia, que não chegara a ser lançado, e o suspeito fugira. Conforme a matéria, a descrição revelou ser o *Rei dos Reis*: "... consumira 5.300 folhas de papel importado [...] Tinha dez metros de altura, levaria quinhentas lanterninhas, a bucha, a formidável bucha pesava 5 quilos" (*Qm*, p.190). Era certo que era o balão do pai: "Tudo o que ele fazia era inconfundível. Ele não precisava assinar o balão, como não precisou assinar este envelope que mandou agora para mim, sei lá como, sei lá de onde e sei lá por quê" (*Qm*, p. 191).

De todas as características de E.C. Filho, seu filho consagra suas variadas capacidades, que se estendem também ao âmbito profissional. A versatilidade de Cony-pai, passava de professor concursado do Rio de Janeiro a jornalista de campo e depois redator de alguns jornais. No meio tempo em que ficou desempregado do jornal¹², aventurou-se por muitos ramos. O objetivo era que não caísse o padrão de vida da família. A primeira solução foi vender rádios, da marca *Baltic*. Nos anos 30, Era do Rádio, era favorável à venda do objeto, porém, a marca era desconhecida e o vendedor não tinha vocação para o negócio. "O pai não dava para o comércio, não tinha bossa para vender nada, era péssimo negociante" (*Qm*, p. 76). Com a experiência do rádio, arrumou uma nova profissão: perito em consertos de instalação de antenas. Depois resolveu criar galinhas no quintal de casa, "O sonho era: criar galinhas!" (*Qm*, p. 79). Foi quando com organização, obteve sucesso no empreendimento – vendia galinhas e ovos e fazia escambo também. Com isso, inventou a galinha elétrica, que considerava um troféu e pensou então em patenteá-la:

Constava de uma cobertura como de um circo, na verdade era um pequeno circo de latão, onde havia duas lâmpadas [...] A cúpula de latão era arrematada, nas bordas, por franjas de flanela, estreitas e cerradas, que facilitavam o acesso dos pintinhos recém-nascidos para o interior aquecido da mãe elétrica (*Qm*, p. 82).

Tamanho foi o sucesso da invenção que ele começou a fabricá-la para seus amigos. Seguindo a multiplicidade de função que Cony-pai desempenhou ao longo da vida,

¹² O jornal em que trabalhara, *O Paíz*, fora incendiado durante a Revolução de 30, pois defendia o governo deposto com a revolução.

veio a criação de coelhos, jacaré, a fabricação de perfumes, de tinta de caneta, a sociedade em jornal, enfim, uma abundância de atividades que forneciam todo o tipo de histórias para contar.

A Sala de Imprensa da Prefeitura ganha destaque, pois foi o emprego que mais durou para E. C. Filho; ele garantia o sustento da família, e, no fim, foi onde encerrou sua carreira depois de não se adequar à tecnologia da máquina de escrever. Ao relatar o cotidiano da sala, é enfatizada a relação de amizade entre os jornalistas. E. C. Filho os tinha como sua segunda família. O dia a dia do ofício, além de proporcionar grandes amigos, beneficiava que fizesse com os funcionários festividades e representações. Certa vez, foi convidado a representar o prefeito Hildebrando Góes na inauguração de um campo de futebol em Vila Valqueire. Tanto foi o entusiasmo, que representou o prefeito além do combinado. O objetivo era apenas cortar uma fita. Mas isso era pouco para ele:

Com o pé direito em cima da bola, no centro do campo, rodeado pelos cartolas suburbanos e pelos jogadores, fez um discurso enorme, citando logo no exórdio o *mens sana in corpore sano*, que ele, na afobação do momento, atribuiu a Santo Agostinho, mas ninguém reparou e nem reclamou (*Qm*, p. 87).

Além da dedicação de bom empregado, que não fazia nada sem entusiasmo, enfatiza-se também seu “habitual exagero” (*Qm*, p. 15). A empolgação por tudo que fazia ou presenciava se inscreve na narrativa evidenciando seu “... formidável apetite de viver.” (*Qm*, p. 145). C.H. Cony conhecia tão bem essas características do pai, que já imaginava suas reações em determinadas situações: “O entusiasmo dele por essas efemérides o acompanhou por toda a vida. Mesmo sem estar presente, sem mesmo ainda ter nascido, eu podia apalpar a sua afobação, a sua ansiedade pelo acontecimento” (*Qm*, p. 95).

A empolgação do pai fez com que C.H. Cony presenciasse uma situação inusitada como aquela no dia em que foi ao Teatro Municipal assistir *Madame Butterfly*, a ópera preferida de sua mãe. Logo no início do primeiro ato o pai explodira em exaltação, o que deixara mãe e filho com vergonha. Conforme o narrador, o Coro nunca fora tão ovacionado:

O pai explodiu. Gritou um bravo [...] O bravo ecoou pelo teatro inteiro, bateu nos lustres e voltou para a platéia. Foi um murmúrio de psius! cala a boca!, um sujeito lá na frente se levantou e apontou o dedo em nossa direção, pois o pai acentuou a exclamação com palmas que foram morrendo à medida que ninguém o acompanhava. Apesar de mergulhado no escuro, afundei na poltrona. Minha mãe cutucou meu pai, que ficasse quieto. Nem por isso ele ficou quieto... (*Qm*, p. 163-164).

Em situações extraordinárias E. C. Filho aparecia, com suas técnicas desenvolvidas, para ficar próximo do filho. Suas aparições eram tão surpreendentes que faziam, na maioria das vezes, o filho passar vergonha. “Eu estava habituado a esbarrar com o pai nos mais estranhos e inesperados lugares, nas cerimônias ou eventos externos da comunidade” (*Qm*, p.31). Na época do Seminário, durante o enterro do pai do padre Motinha, o pai surge inesperadamente entre os túmulos, com balas de caramelo. “Ele tinha extraordinária habilidade nessas manobras. Aparecia pelo meu caminho abruptamente, nos mais disparatados lugares...” (*Qm*, p.32). Sem falar em sua aparição mais inesperada que causou a C.H. Cony certo desembaraço. E. C. Filho, sabendo que o filho era apreciador de sanduíches de botequins, sempre arrumava uma maneira de presenteá-lo com o que gostava. Quando morreu o cardeal Leme, o pai dera um jeito de passar a noite no velório, sabendo que os seminaristas iriam velar o corpo. No decorrer do tempo, Cony-pai foi até a esquina buscar o que mais saboreava. Voltou com dois pratos “um em cima do outro, embrulhados numa toalha de quadrinhos vermelhos e brancos” (*Qm*, p.32). E com a missa iniciada, começou a gesticular para o filho; como ele não via, resolveu falar com monsenhor Lapenha, dizendo-lhe que o filho precisava ir ao banheiro, mas estava com vergonha.

Estava [monsenhor Lapenha] aos prantos (ficaria dias em prantos), nem prestou atenção no pedido, o pai passou por cima das pernas dos alunos ajoelhados, dos monsenhores, dos cônegos, Getúlio Vargas estava no genuflexório principal da capela, levantou os olhos para aquele homem passando por cima dos outros, equilibrando dois pratos de botequim (*Qm*, p.33).

A proteção e a preocupação do pai acabaram criando situações engraçadas e, ao mesmo tempo, revelando o desejo do pai de estar sempre presente. Tanto que o

filho acostumara com a sua constante presença: “Como iria ser a nossa vida sem a sua presença, seus truques, suas técnicas?” (*Qm*, p.58). O pai contador de histórias esteve presente em toda a vida do filho. São casos da infância do pai, no bairro do Caju com o amigo Absalão, quando saíam pra roubar mangas no cemitério do bairro.

Quando encontrava auditório propício, ele estendia suas aventuras dos tempos do Caju mais além. [...] não só esquecia que já as contara mil vezes como as ampliava formidavelmente, atingindo um de seus melhores momentos de narrador. As histórias variavam em detalhes e cronologia, muitas vezes eram contraditórias. [...] 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 encontrado pela vida... (*Qm*, p. 30).

O deslumbramento é tanto que o filho, mesmo sabendo que em alguns casos sua imaginação fluía livremente, acaba comparando o pai com o famoso autor de *Ilíada* e *Odisséia*, Homero, o maior poeta da Grécia Antiga.

Dentre as inúmeras pequenas narrativas do pai, a curiosa história do jovem Puccini, italiano que conhecera por intermédio do amigo Giordano. Os causos eram muitos, sempre sem exatidão, mas essa história proporcionou ao filho o conhecimento da Itália. Quando Cony-filho passeando pela Itália encontrou o Museu de Puccini: “A sensação era a de que eu próprio conhecia aquela casa [...] Eu sabia aquilo tudo – e muito mais – por intermédio do pai, que nunca ali estivera”. (*Qm*, p. 208). Além do dom de persuasão, Cony-pai possuía, ao descrever suas histórias, outro dom essencial para a narrativa: a imaginação – “A imaginação podia ser desvairada, mas não era louca, ele gostava de fuçar mapas...” (*Qm*, p. 207). Então, por mais que “inventasse”, por trás de seus causos havia conhecimento, suas histórias eram embasadas em alguma informação.

No texto “O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskovi”, Walter Benjamin diz que narrar é intercambiar experiências, “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (1985, p. 198). Quem vive intensamente tem muito o que contar, transmite sua sabedoria e dá conselhos. Para W. Benjamin, a narrativa é uma forma artesanal de comunicação, ou seja, o narrador exerce por conta própria uma arte, na qual ele possui os meios

para iniciar e finalizar sua habilidade. Nela encontram-se as marcas peculiares de cada narrador. C.H. Cony declara que o pai “não apreciava a ficção escrita, preferia a oral e era mestre em sua arte e em seus encantos” (*Qm*, p. 144-145).

A principal característica de E. C. Filho, como narrador, era acrescentar uma *pitada* de imaginação às suas histórias; tudo variava conforme a disponibilidade do contador de histórias. Apesar do poder inventivo, o pai está sempre à margem do literário, pois preferia as narrações orais às escritas. A descrição do amigo Giordano: “Tudo o que mais tarde viemos a saber foi fruto da imaginação de meu pai, que aproveitando dois ou três elementos da misteriosa biografia do amigo, criou um ser fantástico ...” (*Qm*, p.40) é um bom exemplo. Outro é quando contava histórias do sogro:

Fora personagem [avô materno do narrador] de uma história que talvez tenha sido inventada ou certamente ampliada pelo pai. Ouvia-a diversas vezes e como o pai tinha por hábito variar relatos de acordo com o tempo, o horário e o auditório, conheço duas ou três versões dela... (*Qm*, p.147).

Além das variações do enredo, Cony-pai inventava o final para convencer os envolvidos. J. P. Sartre, em *A imaginação* (2009), afirma que a criação imaginativa exige coerência e varia de acordo com as experiências de quem a cria. E. C. Filho ao planejar a expedição para Itália em busca de uma suposta água milagrosa do papa Bonifácio VIII, propôs trazer a solução para os problemas de saúde de alguns amigos. O curioso é que ele não conseguiu chegar à Itália (mesmo tendo saído do Rio de Janeiro para a viagem), mas ainda assim, alguns amigos receberam a água que fez milagres: “Vinte anos depois, por culpa da memória alheia ou por facúndia de sua imaginação, o pai tinha ido e voltado da Itália, trazendo na fantástica mala a milagrosa água do papa Bonifácio VIII” (*Qm*, p. 182).

Dentre outras histórias, ao olhar o nó do envelope, C. H. Cony lembra a do pai de que um dia foi escoteiro:

Ele se jactava de ter aprendido aquele tipo de nó nos tempos em que fora escoteiro – embora nunca tenha sido escoteiro. Foi fase passageira em sua imaginação, atribuía diversas habilidades que aprendera vida afora a tempos e funções inexistentes. Depois sem que nada

houvesse acontecido para mudar de opinião, esqueceu essa referência a um passado imaginário e adotou outra versão – igualmente improvável (*Qm*, p.46).

O autor tem preferência pelas histórias imaginadas, contadas pelo pai, mesmo sabendo da sua capacidade de invenção. Ao narrar em detalhes a sociedade de um jornal do pai com mais dois colegas, C. H. Cony revela sua versão preferida ao mencionar o fim do periódico:

Essa história me veio toda, em detalhes, tantas vezes foi contada pelo pai, por outros jornalistas. Ampliada aos poucos, penetrou no anedotário da época, no folclore das redações, é possível até que já tenha sido contada em jornal ou livro. Evidente que, em caso de outras versões, dou preferência à versão do pai – que, apesar do sufoco, conseguia achar graça em tudo... (*Qm*, p. 143).

O caráter de verdade das narrativas de E.C. Filho não compete à análise, pois essa capacidade de criação era própria do personagem. Em *Eu, aos pedaços*, o autor relata em “Grande cena dos tomates de dona Balbina” – crônica que trata do dia-a-dia da família Cony –, o episódio em que precisou mentir para o pai ao esquecer de comprar tomates, pois ficara brincando. No fim ele afirma: “O pai não era tão mentiroso quanto eu, herdei dele esse defeito genético, embora suas mentiras fossem inocentes, não causavam malefício” (2010, p. 27)

O momento em que C.H. Cony narra a morte do pai é quando o enredo assume um tom mais melancólico e sentimental. Foi uma morte natural, sem doenças: “... só um acabar porque não tinha mais nada a fazer, pois fizera tudo o que desejara fazer” (*Qm*, p. 207). É a ocasião para refletir sobre quem lhe criou: “Tantas o pai fez e contou, a tantas resistiu, que em dado momento eu cheguei a pensar que ele era eterno, que jamais entregaria os pontos” (*Qm*, p. 208). O sentimento de perda, em geral, está relacionado ao de posse, por isso o desejo de que o pai fosse imortal. O conformismo com a morte paterna ocorre quando o filho se dá conta de que não havia mais nada a fazer: “... um homem inteiro, completo, um homem que sabe todas as coisas e por isso está indo embora” (*Qm*, p. 214).

C.H. Cony em *Eu, aos pedaços*, dedica ao pai a crônica, “As mãos do homem”, contando sua vida e o momento de sua morte. As mãos – espécie de

metonímia – são descritas para acentuar uma das características marcantes da figura paterna e ao longo da sua vida:

[...] Ele contempla as mãos do homem. Estão quietas finalmente, depois da agitação dos últimos dias, depois de sua missão pela vida inteira. Mãos que não se gastaram em 55 anos de jornalismo antigo.

Quando apareceram as máquinas de escrever, o homem tentara se adaptar, mas suas mãos estavam prisioneiras dos lápis (só sabia pensar a lápis) e das velhas tiras de papel, feitas com sobras de bobinas que alimentavam a velha rotativa do jornal.

Mãos espertas em muitos ofícios do viver, faziam brinquedos para a infância dos filhos, e, pelo Natal, aqueles fantásticos presépios, a gruta iluminada, a estrela que conduzia os reis magos coberta de purpurina prateada.

Mãos que ajudaram o filho: um defeito na fala impedira o menino de cursar as escolas, o jeito foi ensinar o garoto a ler e escrever, aquela mão que agora está parada segurava a mão do guri e ia desenhando as letras, até hoje o filho tem a mesma letra do pai.

Sobretudo, mãos que fabricavam os balões que encheram a infância do menino, balões enormes, coloridos, encantados – quando o prefeito Pedro Ernesto, seu compadre, saiu da prisão do Estado Novo, o homem fizera um balão bordado, maior do que o pé de cajá-manga que havia no quintal, e cada folha de papel fino era trabalhada, lavrada como renda.

À noite, o balão iluminado se transformara em gigantescas lanternas mágicas que subiu ao céu, levando a mensagem de sua liberdade.

Sim, ali estão aquelas mãos quietas, para nunca mais. A grossa aliança de ouro, duplicada pela aliança da primeira mulher – apesar da idade, ele não suportara a viuvez por muito tempo, oito meses depois estava casado de novo.

Mãos que, depois de morto nem pareciam cansadas: apenas repousavam sobre o peito, finda a maravilhosa função do seu viver.

Mãos que começaram a ficar mais brancas e mais quietas: dentro delas, o nada cheio de tudo o que ele fora. Mãos que, antes que se apagassem definitivamente, foram beijadas pelo filho – mãos de meu pai. (2010, p. 38-40).

Aquelas mãos focadas agora, inertes, representaram tanto na vida do filho! Nada do que foi depositado na sua memória se perdeu; a memória é como um computador que acumula dados a vida inteira, que usamos continuamente, combinando entre si, mantendo-os em exercício mesmo nas situações extremas, multiplicando-os, reintroduzindo-os no curso de nossos pensamentos. Como no caso dessas mãos agora ressuscitadas. O que resta de concreto ao final da narrativa de *Quase memória* é o embrulho, cujo significado vai muito além de uma simples encomenda: é uma passagem para os devaneios, acompanhados pelo pai, como quando do retorno daqueles cheiros depositados há tantos anos na memória, mais tarde rememorados:

Antes de ser um objeto físico, limitado à superfície de papel e barbante, ele é um vasto embrulho de coisas que só ele saberia embrulhar, mas ao embrulhar, com suas técnicas e truques, preparou até mesmo a ordem e a densidade que deveria desembrulhá-lo (*Qm*, p. 227).

Não importa o que havia dentro, não precisava ser aberto para que surgisse o efeito. Conforme a sabedoria e o lema do pai, ele fizera grandes coisas, mesmo depois de ter morrido:

Mandou-me uma mensagem que eu não preciso abrir nem ler. Tudo pode ter acabado, menos o pai que continua fazendo coisas – grandes coisas – para deslumbrar o filho, surgindo magicamente entre os túmulos do cemitério com os caramelos, na sacristia da catedral com o sanduíche de presunto, no velório do cardeal com o prato de botequim enrolado no guardanapo de quadradinhos vermelhos e brancos, tão banal, tão ele, tão grande (*Qm*, p. 237).

O olhar, aliado da memória, enaltece a figura do pai. O filho que o admira, o re/compõe por meio de sua memória seletiva, dirige seu olhar generoso e amoroso sobre o pai. Alfredo Bosi, em “Fenomenologia do Olhar”, observa com propriedade neste tópico que o olhar constitui um direcionamento da mente para um *ato de intencionalidade*, um ato de significação. Magnetizado na figura do pai, o olhar do filho

acaba sendo intencional pelo fato de o embrulho – objeto que desencadeia o enredo – remeter à imagem paterna e, por conseguinte, a representação materna, tão importante quanto a do pai na vida de um filho, acaba sendo simples coadjuvante na obra.

O caráter sentimental, amoroso e saudosista não poderia resultar em outra imagem do pai. Philippe Julien, psicanalista francês, em entrevista concedida ao Instituto Humanistas Unisinos (IHU)¹³, descreve as três denominações que Lacan atribui ao pai: em primeiro lugar o pai simbólico, em segundo o imaginário, e, por último, o real. Em *Quase memória*, E.C. Filho se enquadra na segunda dimensão, o plano do imaginário: o filho presentifica o pai por meio da recuperação de uma imagem forte, majestosa, vigorosa, dotada de capacidade de atração e sedução. É o pai como imagem de homem, na maioria das vezes idealizado. Sujeito fenomenal, ora poetizado, ora mitificado, ele divide com o filho sua vida privada e social. É dessa maneira, que C.H. Cony representa o pai que nos apresenta em sua obra. Cada informação a seu respeito contribui à formação que pretende oferecer. Com o olhar seletivo e condescendente, ele contempla, examina e observa; reflete assim o pai de maneira apaixonante, pois fica claro, foi seduzido e atraído por esse indivíduo, que imortaliza em sua obra literária, em um dos melhores livros de ficção brasileira.

¹³ <http://www.unisinos.br/ihuonline>> Disponível em: 22/abril/09.

3. Ele aos pedaços

Desde que recebi o embrulho e vi a letra do pai, tão inconfundível, tão dele e tão recente, o tempo deixou de funcionar [...] acho que o pai me mandou esse embrulho para isso mesmo, para que eu abrisse espaço e ficasse pensando nele – embora eu nunca tenha deixado de nele pensar, de forma fragmentada, a partir de pequeninas coisas da minha vida e da vida dos outros (*Qm*, p.193).

C.H. Cony, ao construir a biografia do pai, evoca a memória a partir da própria experiência pessoal. “O campo da memória está sempre cheio de reflexões pessoais e de lembranças familiares” (2004, p.67), é o que diz J.C. Tedesco. Por mais que o objetivo central da narrativa sejam as façanhas do pai, o autor termina por fim se contando, uma vez que faz uso de seus mecanismos próprios memorialísticos, de maneira seletiva. A narrativa mergulha na sua vida e dela extrai conteúdo para compor seu texto, apontando para uma pessoa que fez parte importante de sua vida. O objetivo do embrulho é remeter à figura paterna; no entanto essa figura é reconstruída por meio das recordações do filho, que aproveita a oportunidade para falar de si, contar em detalhes o tempo que passou no Seminário, como fez para ingressar, sua relação com Pe. Cipriano, tudo tendo por trás ou pretexto a imagem paterna.

Diana Irene Klinger, em *Escritas de si, escritas do outro* (2007), discorre sobre o relato das *outridades*, que marca a construção da figura do outro, vinculada à presença da primeira pessoa. Em *Quase memória*, o narrador privilegia o outro, relatando momentos da sua vida, mesmo que ela não seja o foco a ser narrado, mas sim, a história e as peripécias da vida do pai.

Já S.V. Boas, ao refletir acerca da relação entre biógrafo e biografado, afirma que não há como pensar sobre um objeto sem fazer a auto-reflexão, logo, não há como observar o biografado sem se observar; para ele “a reflexão implica auto-reflexão” (2008, p.41). Para isso, o teórico utiliza o termo metabiografia:

Meta porque o biógrafo deveria, comedidamente, explicitar: sua consciência sobre interpretações e compreensões; os limites e possibilidades da escrita biográfica; suas auto-reflexões; seus significados e os significados do outro cuja vida será sempre mais importante que a do biógrafo, evidentemente (2008, p.40-41).

Por metabiografia, S.V. Boas, entende que é o estilo de narrativa biográfica que dá importância aos exames e auto-exames do biógrafo sobre o ato de biografar e sobre si mesmo por meio de um discurso transparente, que revela o *making off* da produção. Em *Quase memória*, o bastidor da escrita já ocorre de início com a *Teoria Geral do Quase* e prossegue à medida que o narrador vai desvendando o embrulho recebido.

A fonte de pesquisa de C.H. Cony é a própria memória. Por meio dela, há a exploração do subjetivo: o olhar se volta para si, o mergulho no eu e a narração das experiências vividas contemplam porém, em paralelo, a vida de seu pai atrelada à sua. Somente o próprio autor é capaz de fazer essa introspecção, transformando-se em sujeito e objeto do seu texto, ou seja, é o *eu* que narra ao mesmo tempo em que é o *eu* que age. Diante disso, a autobiografia permite que esse eu se desnude na narrativa, revelando-se e estabelecendo elo com o leitor.

Em *Sociedade e discurso ficcional* (1986), Luíz Costa Lima, ao tratar da questão autobiográfica, revela que as memórias e autobiografias “são substitutos dos espelhos” (p. 244), isto é, quando o autor, na produção do seu texto, tem a capacidade de se rever e se privilegiar como matéria a própria vida. Em vista disso, L.C. Lima considera as memórias como sinônimo de autobiografia, uma vez que focalizam o relato de vida do eu.

A autobiografia é o que conhecemos como a biografia do próprio autor que se diferencia deste gênero apenas pelo modo de narrar, pois também faz a descrição de fatos e trata da vida individual. Ph. Lejeune, em seu famoso estudo de 1975, *O pacto autobiográfico*, revela os problemas de definição e a complexidade do gênero que faz ligação com outros gêneros da literatura íntima, entre eles as memórias, os diários e os ensaios. Ao apontar as possíveis definições de autobiografia, para o autor francês, a mais plausível e conhecida seria: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história

individual, em particular de sua personalidade” (2008, p.14). Portanto, a retrospectiva é o principal discurso desse tipo de narrativa, que dá ênfase à vida do indivíduo, à “gênese da personalidade” (2008, p.15). A considerar assim, o pacto autobiográfico consiste na relação de identidade entre autor, narrador e personagem; no entanto essa identidade ocasiona inúmeros problemas que foram levantados pelo autor, que tenta solucioná-los, conforme suas considerações.

Para isso, de maneira normativa, o teórico aponta elementos que entram em questão na definição proposta de autobiografia, entre eles a forma de linguagem, o assunto tratado, a situação do autor e a posição do narrador. Dependendo da situação desses elementos, eles limitam o gênero, que, para ser considerado como autobiográfico, é preciso em primeiro lugar que haja o pacto autobiográfico; e em segundo, que seja um relato retrospectivo, escrito em prosa, baseado na história de uma personalidade. *Quase memória* se enquadra nos requisitos apresentados por Ph. Lejeune, pois é discurso retrospectivo, que retrata um tempo passado e de uma vida individual. C.H. Cony conta a vida do pai, sem que a sua seja posta de lado. Isso se deve ao fato do autor estar presente na maior parte do que é relatado na obra.

Tanto as memórias quanto a biografia, chamados pelo teórico francês de *gêneros vizinhos*, igualmente trabalhados nesta dissertação, fazem parte dos tipos textuais próximos à autobiografia. Próximos, porque são textos retrospectivos, mas não preenchem os demais quesitos apresentados pelo teórico. Segundo ele, as memórias não se enquadram na segunda categoria: assunto tratado – vida individual, história de uma personalidade. A biografia, por sua vez, não tem a identidade entre o narrador e o personagem principal.

A memória autobiográfica acontece quando recordamos as experiências de nossa vida e assim percebemos o nosso eu. Ela serve de suporte e organizador da biografia que narra a história das experiências pessoais. Para José Maria Ruiz-Vargas, os mecanismos da memória episódica equivalem à memória autobiográfica, pois são relativos aos sucessos pessoais e aos eventos do passado que ocorreram em um momento e um lugar específico. “En la memoria episódica, pues, la información está organizada en torno a un episodio vivido y su recuperación implica necesariamente que las claves disponibles formasen también parte del contexto de

codificación” (2004, p.187). A recuperação episódica significa viajar mentalmente no tempo passado através do tempo subjetivo, que proporciona ao indivíduo re-experimentar algo que sucedeu anteriormente em sua vida. Rememorar é um ato de comunicação que traz informações relacionadas ao eu. A recuperação das experiências vividas só é organizada narrativamente quando é recuperada, seja para contar dos outros ou de nós mesmos. Ou seja, a experiência se converte em narração quando há recuperação de episódios. Vale ressaltar que o resgate do passado não é completamente exato, mesmo que o destino seja a produção de uma autobiografia, pois a memória não registra literalmente as representações do passado. “El sistema cognitivo humano no está diseñado para guardar en su memoria copias exactas de la realidad; entre otras razones, porque la realidad no existe hasta que una mente la interpreta” (RUIZ-VARGAS, 2004, p.211). Entretanto, isso não significa que as recordações autobiográficas são falsas em sua totalidade.

O tema tratado faz com que se imponha a distinção entre memorialismo e autobiografia. O assunto dos textos memorialistas não é a vida individual ou a história de uma personalidade, características essenciais da autobiografia. Nas memórias, a narrativa da vida do autor é contaminada pelos acontecimentos testemunhados que passam a ser privilegiados. Este é o caso de *Quase memória e Eu, aos pedaços*, narrativas em que C.H. Cony faz uso dos mecanismos de sua própria memória, que não são porém o foco do enredo; os acontecimentos externos a ele e as pessoas que estão ao seu redor – concomitantemente nas duas obras – possuem maior valor no texto do que a própria vida.

O escritor Carlos Castilla Del Pino, em seu ensaio *El eco autobiográfico* (2004), discorre a respeito do *entorno biográfico* e do *entorno autobiográfico*. Ele acredita que a vida do indivíduo gira em torno de duas instâncias: a pública e a privada, relacionadas, respectivamente, com os elementos externos e internos da experiência individual. Esses aspectos completam a vida de cada um, revelados nas autobiografias. O autor espanhol esclarece ainda:

El entorno biográfico lo componen los que existen y conviven con uno ahora, y los que existieron e convivieron con nosotros en nuestros sucesivos pasados. [...] El entorno autobiográfico es nuestra vida interior, la que construimos a solas, en secreto, y en la que elaboramos las experiencias vividas, forjamos las

imágenes de las personas, de los paisajes, de las cosas, nos encontramos frente a nuestros rencores y apetencias, nuestros valores y frustraciones (2004, p.20).

Portanto, a primeira instância é prioritariamente empírica, a que constitui as ações sociais, e a segunda percorre o âmbito do subjetivo, do imaginário e das impressões.

É interessante ressaltar que o romance autobiográfico também é chamado de autobiografia ficcional ou novela pessoal, e isso só sucede quando há o pacto entre narrador e personagem, ou seja, o *eu* que narra é o *eu* que age, mas o autor não faz parte desse pacto. Gérard Genette classifica esse tipo de narrativa de autodiegética. Nela as identidades do narrador e da personagem principal coincidem, por meio de um discurso em primeira pessoa que serve de suporte para a reflexão presente e para a diversidade de atos re-evocados. O narrador é protagonista, conta a história e faz parte dela. Na obra de C.H. Cony a estrutura narrativa passa de homodiegética – na qual o narrador relata a biografia do pai –, para autodiegética –, quando o narrador narra sua própria história, utilizando brechas da história paterna para falar de si. Prova disso é quando ele aproveita o relato em que conta o pânico do pai ao viajar de navio: “Herdei essa qualidade paterna, sempre tive pavor de navios” (*Qm*, p.96).

Além do pacto autobiográfico, Ph. Lejeune apresenta o pacto romanesco, quando há “o atestado de ficcionalidade ([que] é, em geral, o subtítulo romance, na capa ou na folha de rosto, que preenche hoje essa função)” (2008, p.27). *Quase memória* se aproxima do pacto romanesco, se levarmos em conta que a folha de rosto da obra a define como: *Quase-romance*. Sendo assim, é possível descartar a possibilidade de uma autobiografia, pois, conforme Ph. Lejeune, tal gênero “não comporta graus: é tudo ou nada” (2008, p.25). Logo, o romance de C. H. Cony, não se enquadraria à classe dos autobiográficos, já que o primeiro estudo do teórico sobre o assunto se apresenta de maneira rígida e limitada. Contudo, ao mencionar a categoria do *romance autobiográfico*, ele afirma:

Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre o autor e *personagem*, mas que o

autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la (LEJEUNE 2008, p.25).

Em virtude disso, também não é possível classificá-lo como romance autobiográfico, visto que é evidente ao leitor a relação entre as identidades do autor e do personagem. O destinatário do embrulho permite comprovar que autor, narrador e personagem possuem a mesma identificação: “Para jornalista Carlos Heitor Cony. Em mão” (*Qm*, p.10).

Fundamental para o pacto autobiográfico é o contrato de identidade, imediatamente perceptível, no qual narrador e personagem são figuras que remetem no texto ao sujeito da enunciação e do enunciado, ou seja, o narrador é personagem da própria história que conta. É o foco duplo da narrativa, que Maria Lúcia Dal Farra aponta ao tratar da ótica e do ponto de vista do narrador. Em *Narrador ensimesmado* (1978), ela afirma que esse foco duplo ou o aspecto dual do narrador é restrito ao romance em primeira pessoa, pois a finalidade do narrador é narrar-se a si mesmo. “Este conceito implica a presença de dois atos diferentes – o narrar e o experimentar – catalisados num único ser, que pode distanciar-se ou aproximar-se de si mesmo” (1978, p.40). A relação entre esses dois *eus*, que distancia e aproxima suas perspectivas, oscila desde a máxima gradação – distanciamento no tempo, como exemplo, C.H. Cony no presente narra sua história de infância – até a mínima – quando narrador e personagem estão situados no mesmo tempo. Na narrativa em questão o narrador está no presente, analisando o embrulho que recebeu.

Em *Quase memória*, o narrador está presente em todas as cenas expostas, ele não se subtrai da ação narrada. Sua vida, a matéria essencial, exerce a soberania da narrativa; ele não tem sua face apagada no romance, mesmo quando a abordagem é interna (narração em primeira pessoa), o narrador possui maior participação nos acontecimentos, onde exerce inteira liberdade de transitar entre as narrativas. Todavia a experiência vivida acaba por privilegiar o outro: o enredo é ancorado em E.C. Filho, que proporciona ao leitor a visão dos outros personagens e acontecimentos e, na maioria das vezes, se volta até mesmo ao próprio narrador.

Essa relação de identidade pressupõe que haja a autobiografia, que para Ph. Lejeune “é um critério muito simples, que define, além da autobiografia, todos os outros gêneros da literatura íntima (diário, auto-retrato, auto-ensaio)” (2008, p.24).

Em decorrência disso, o pacto autobiográfico é “a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro” (2008, p.26). Ele só ocorre quando o autor tem a intenção de *honrar sua assinatura*, quando estabelece o pacto com o leitor, que faz com que este não levante questões sobre a identidade, mesmo que desconfie da veracidade das informações. O teórico afirma ainda que: “Nome do personagem = nome do autor. Esse fato, por si só, exclui a possibilidade de ficção. Ainda que, historicamente, seja completamente falsa, a narrativa será da ordem da mentira (que é uma categoria autobiográfica) e não da ficção” (2008, p.30). O nome próprio do autor sela o pacto, C. H. Cony remete a uma pessoa real com o mesmo nome e profissão, logo, o pacto é firmado pela identidade.

Dito isso, ainda não é possível classificar a obra de C. H. Cony conforme o estudo de Ph. Lejeune, pois ela está no limite entre o pacto autobiográfico e o pacto romanesco; segue uma linha tênue entre fato e ficção e confirma por meio do discurso que os pactos se estabelecem. O autor honrou a sua assinatura ao mesmo tempo em que inseriu na folha de rosto o *quase-romance*.

Entretanto, não há diferença na estrutura entre a autobiografia e romance autobiográfico – “se não ativermos à análise interna do texto, não há nenhuma diferença” (LEJEUNE, 2008, p.26). Já considerando a capa do livro, passamos a ter um critério extratextual: a identidade entre autor, narrador e personagem, que afirma o pacto com leitor que, por sua vez, no desenvolvimento do texto confirma o pacto autobiográfico. Wander Melo Miranda, em seu texto “A ilusão autobiográfica” (1992), diz que a definição de autobiografia também serve para textos ficcionais, pois em ambos os gêneros o leitor pode suspeitar dessa identidade aclamada por Ph. Lejeune. Nessa perspectiva, para W. M. Miranda: “mesmo em sentido restrito, a autobiografia tende a assimilar técnicas e procedimentos estilísticos próprios da ficção” (1992, p.30). Com isso, a autobiografia escapa da pura narração de vida de uma personalidade e passa a ter um estilo, pois o autobiógrafo constrói um projeto para que seja conhecido, e isso não impede o risco do deslizamento da autobiografia para o campo ficcional, que faz com que se agregue a livre invenção.

Elizabeth Duque-Estrada, em *Devires autobiográficos* (2009), acredita na impossibilidade da autobiografia, que surge no patamar do impossível e indizível,

pois a escrita de si habita essa região, onde encontra a intersecção do silêncio com a palavra, ou seja, quando há alguma coisa a ser dita que não se pode dizer. Desse jeito, surgem as lacunas e os vazios do discurso que envolve subjetividade e uma linguagem questionável e problemática, já que deixa de ser um conhecimento universal e passa a ser exclusiva do indivíduo. Complementando, Manuel Alberca em “La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción”, acredita que “escribir autobiografías es hacer ficción, porque la verdad absoluta es inasequible al hombre (2001, p. 248); mesmo assim, isso não é o suficiente para igualar a autobiografia à ficção, visto que o autor possui a intenção de dizer a verdade:

Si la memoria, de forma fortuita, olvida, confunde, no consigue recordar o tiene lagunas, esto no presupone que haga ficción, sino más bien que se equivoca, mezcla o selecciona sin ánimo o conciencia de inventar. El autobiógrafo cree conocerse o recordar su pasado con fidelidad, aunque a veces se autoengañe y pueda sufrir ilusión retrospectiva. (2001, p.248-249).

Na autobiografia, há menos equívocos ou lacunas, o autor não o faz intencionalmente, do que no espaço ficcional, em que a invenção é consciente e vai de acordo com a vontade de quem a produz.

O que torna a ficção contrária à autobiografia e a biografia é o referencial, que oferece uma realidade externa ao texto, possibilitando prova de verificação. É o que Ph. Lejeune denomina de *pacto referencial*, que se apresenta implícita ou explicitamente, “no qual se inclui uma definição do campo do real visado e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança aos quais o texto aspira” (2008, p.36). Em decorrência disso, é difícil dissociar o pacto autobiográfico do referencial, que deve ser firmado e cumprido. Cabe ao projeto autobiográfico visar a verdade pessoal, individual e íntima do autor. Na obra de C.H. Cony o pacto referencial é cumprido, uma vez que remete a fatos históricos verificáveis e a um espaço social existente (conforme mencionado em capítulos anteriores). É o que Ph. Lejeune chama de *espaço autobiográfico*, que abrange os dados ao redor da figura do autor, tais como as memórias e biografias e as próprias declarações sobre suas obras.

Para Ph. Lejeune, não cabe saber o grau de verdade da autobiografia ou do romance: “à autobiografia faltariam a complexidade, a ambigüidade etc.; ao romance, a exatidão [...] O que é revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de textos, que não pode ser reduzido a nenhuma delas” (2008, p.43). Portanto, não é possível definir a autobiografia sendo uma fórmula clara e total, conforme ele bem observa. Para isso, sustenta que “É nesse nível global que se define a autobiografia: é tanto um modo de leitura quanto um tipo de escrita, é um *efeito contratual* historicamente variável” (2008, p.46). Sendo assim, aponta para a relativização das definições e acredita que o seu ensaio “parece ser antes um documento a ser estudado” (2008, p.46). Ao reconhecer os pontos negativos, refere um balanço que estaria relacionado a certas questões que permanecem difusas ou insatisfatórias. No entanto, ressalta os pontos positivos, nos quais o grande mote da questão é perceber a autobiografia como um gênero contratual, que vai além das estruturas do texto, colocando em questão as posições do autor e do leitor e assim, diferentes tipos de textos teriam diferentes tipos de leituras:

Se podemos dizer que a autobiografia se define por algo que é exterior ao texto, não se trata de buscar, aquém, uma inverificável semelhança com uma pessoa real, mas sim de ir além, para verificar, no texto crítico, o tipo de leitura que ela engendra, a crença que produz (2008, p.47).

Ainda e pertinentemente no que concerne a este estudo, para Ph. Lejeune, em primeiro lugar a história da autobiografia é a história do modo de leitura de um texto. Em 1986 ele revisa sua pesquisa anterior e escreve *O pacto autobiográfico* (bis). Nesse texto, Ph. Lejeune é mais flexível, ameniza o pacto, observa as ambigüidades de sua teoria e amplia suas análises a partir das críticas que a ele foram feitas. Para iniciar a releitura de seu estudo, o teórico parte da definição apresentada anteriormente, mesmo a considerando um tanto quanto determinista e classificatória. Segundo ele, tal definição não proporciona qualquer arbitrariedade e por fim impede o leitor de racionalizar sobre o problema. Ph. Lejeune fora taxativo em seu primeiro estudo; por considerá-lo incompleto, ele preenche essas lacunas, refletindo sobre o significado da palavra:

O primeiro sentido (o que escolhi) foi proposto por Larousse, em 1886: *Vida de um indivíduo escrita por ele próprio*. Larousse contrapõe a autobiografia, que é uma espécie de confissão, às Memórias, que contam fatos que podem ser alheios ao narrador. Mas, num sentido mais amplo, *autobiografia* pode designar também qualquer texto em que o autor *parece* expressar sua vida ou seus sentimentos, quaisquer que sejam a forma do texto e o contrato proposto por ele (2008, p.53).

E completa com o sentido que Vapereau propôs, em seu *Dictionnaire universel des littératures* (1876), para autobiografia, considerando-a obra literária representada por diversos gêneros (romance, poema, tratado filosófico etc.) – diferente da narrativa em prosa que Ph. Lejeune adotou de início –, na qual o autor possui a intenção, implícita ou explicitamente, de relatar sua vida, de apresentar seus pensamentos ou seus sentimentos.

Para isso, a intenção do autor, caso seja implícita, só será decidida pelo leitor. Apenas ele saberá se determinada obra será lida como confessional ou não. Sendo assim, o leitor possui o privilégio de arquitetar a autobiografia por meio da ambigüidade do texto, que por sua vez deixa de ser exclusivamente um relato direto da vida do autor, pois, com esse novo sentido, abre espaço para a fantasia, que desperta para uma nova forma de leitura.

O reconhecimento da ambigüidade na autobiografia, fez com que o autor atentasse para uma reflexão mais abrangente do termo. E assim, ele refaz sua análise esclarecendo o que ficou obscuro, proporcionando ao leitor autonomia para refletir sobre o gênero, uma vez que seus componentes estabelecem uma relação ambígua.

A interpretação está relacionada àquilo que é chamado de referencial, que se modifica de sujeito para sujeito, pois está atrelada à maneira particular como cada indivíduo vê o mundo. Assim, Ph. Lejeune, ao se preocupar com esse referente, reestuda o termo *pacto autobiográfico*, o sentido que ele possui, afirmando que ficou encantado pelo termo *pacto*, pois remete tanto a um acordo natural quanto sobrenatural: “Fiquei seduzido pelo termo pacto autobiográfico que evoca imagens mitológicas como os pactos com o diabo em que se vende a alma, assinando com o próprio sangue...” (2008, p.56). É um acordo feito por ambas as partes. Contrato seria um termo menos *pesado* que pacto, porém, a carga contratual permanece,

constituindo regras e assumindo compromisso entre as duas partes, nesse caso autor e leitor. Entretanto, esse acordo não funciona na literatura, uma vez que a leitura da autobiografia, assim como de qualquer outro texto, depende do leitor que irá analisá-la a sua maneira. É o que o estudioso afirma:

Enfim, é preciso admitir que podem coexistir leituras diferentes do mesmo texto, interpretações diferentes do mesmo *contrato* proposto. O público não é homogêneo. Os diferentes editores, as diversas coleções se dirigem a públicos que não são sensíveis aos mesmos signos, nem julgam segundo os mesmos critérios (2008, p.57).

Desse modo, Ph. Lejeune abre mão das cláusulas contratuais entre autor e leitor. Para isso, convencionou a autobiografia referir-se a dois sistemas diferentes: um sistema referencial e um literário. O sistema referencial proporciona ao texto o compromisso de respaldar o que é narrado, nesse caso o referente é extratextual. Contrário a esse sistema, o literário não tem nenhuma obrigação com o real, ele cria a impressão da verdade, mobilizando “as crenças do primeiro sistema” (2008, p.57), que por fim gera certas confusões. Nesta perspectiva a obra de C. H. Cony apresenta dados extratextuais e literários que permitem *selar o pacto*, já que contêm memórias, biografia, romance pessoal e narração em prosa.

Em relação ao autor, o teórico que sustenta esta reflexão observa que há discrepância entre a sua proposta inicial e o que o leitor decifra com a leitura, pois o autor não é responsável pela apresentação do livro, isso porque existem outros elementos entre ele e o leitor. Neste caso, o subtítulo, a classificação genérica, a divulgação e o adendo estimulam o leitor a conceber a obra conforme eleito no ato de leitura. Assim, o contrato de leitura passa a ser menos imponente, já que nele fica evidente a participação das partes.

Seguindo os preceitos de Ph. Lejeune, em *O pacto autobiográfico (bis)*, trata-se de hipóteses e não mais de determinações, como em seu estudo anterior. Uma visão ampla e flexível fez com que o estudioso refletisse sobre o tema e adotasse posicionamento menos rígido em relação ao pacto autobiográfico; por fim ele reitera: “que ilusão acreditar que se pode dizer a verdade e acreditar que temos uma existência individual e autônoma!... Como se pode pensar que, na autobiografia, a

vida vivida produz o texto, quando é o texto, que produz a vida!...” (2008, p.65). A visão limitada do gênero é deixada de lado, quando o próprio teórico faz perguntas a respeito do que foi escrito anteriormente, o que faz com que se considere *inocente* diante de seus escritos antecessores: “Dizer a verdade sobre si, se constituir em sujeito pleno, trata-se de um imaginário” (2008, p. 65-66).

Em vista do que escreveu, Ph. Lejeune produz *O pacto autobiográfico 25 anos depois* (2001), no qual faz a autocrítica, resgatando sua teoria autobiográfica e reelaborando alguns conceitos. A reciprocidade entre autor e leitor permanece enfatizada, porém mais amena que em seu primeiro estudo: “Ora, no pacto autobiográfico, como, aliás, em qualquer contrato de leitura, há uma simples proposta que só envolve o autor: o leitor fica livre para ler ou não e, sobretudo para ler como quiser” (2008, p.73). Ou seja, o leitor leva em conta essa proposta, mas possui total liberdade para criticá-la, questionando-a, pois toda proposta dá margem para ser aceita ou não. Então, não é porque o autor considera escrever uma autobiografia que o leitor terá que analisá-la desse modo. Mesmo oferecendo ao leitor essa liberdade de leitura, o teórico é determinante ao reafirmar que “uma identidade existe ou não existe” (2008, p.81); contudo, justifica-se dizendo que, por trás dessa declaração, está o ponto de vista do leitor, lembrando que seus estudos foram feitos com base na recepção. Entretanto, a reformulação de algumas considerações, não exclui as já apresentadas, entre elas o *contrato de verdade*, pois o autor da autobiografia ainda se compromete a dizer a verdade sobre si. É o que L. C. Lima arremata quando comenta a respeito do caráter de verdade: “O fato, portanto, de que memórias e autobiografias não possam ser plenamente confiáveis não afeta seu caráter de *escritos de boa fé*” [grifo meu] (1986, p.253).

Quase memória fornece elementos para que o pacto se configure: há o relato retrospectivo em prosa e o narrador com o mesmo nome da capa, ainda que não seja o protagonista – uma vez que o foco da narrativa é em E.C. Filho –, negando que seja a sua história, mas, sim, uma suposta biografia do pai. Por isso, a questão do nome próprio estimula o leitor a entrar no jogo de leitura e dá a impressão de um acordo firmado entre ambas as partes.

3.1. A quase-escrita de si

Serge Doubrovsky, ao preencher as lacunas existentes nos estudos de Ph, Lejeune a respeito da autobiografia, cria o neologismo autoficção, misto de romance e autobiografia. Em 1977, ele escreve *Fils* (fios) em resposta ao pacto autobiográfico, obra na qual o narrador tem o mesmo nome do autor, porém os fatos são fictícios, e conclui que a autoficção não é “nem autobiografia nem romance, e sim, no sentido restrito do termo, funciona entre os dois, em um re-envio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto” (DOUBROVSKY, apud KLINGER, 2007, p.47). Portanto, tal gênero é puramente discurso ficcional, que possui a peculiaridade dos nomes do personagem e narrador coincidirem com o nome do autor; dessa forma é firmado o pacto com o leitor, preenchendo os requisitos para o contrato de identidade.

Para M. Alberca, a chave da autoficção é a identidade nominal: “uno de los elementos imprescindibles de la autofición es la identidad nominal de autor, narrador y personaje, bajo diferentes formas e procedimientos, pero que remiten siempre al nombre del autor” (2004, p. 237),

Quer para o autor francês quer para o espanhol, o termo revela o anseio de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma *verdade* na escrita. As autoficções são romances, para este último, e, como todo romance nos deixam livres para imaginar como verdadeiras as histórias inventadas. Todo contar de si pode ser ficcionalizante, assim, a autoficção é um gênero híbrido, no qual a narrativa oscila entre a realidade e a ficção. Para D. I. Klinger: “O discurso autobiográfico, que se constitui na modernidade em continuidade com esse paradigma, como a exacerbação do individualismo burguês, será o pano de fundo sobre o qual se constrói e, ao mesmo tempo, se destaca o discurso da autoficção, que implica uma nova noção do sujeito” (2007, p.26-27). Nesse sentido, a autoficção dá conta do retorno do autor, que contribui para a sua formação, pois a escrita de si é um exercício do pensamento sobre si mesmo.

A teórica vê o gênero como *performance* do autor, que, ao mesmo tempo, exhibe o sujeito e o questiona por meio da subjetividade em que expõe os processos de construção do texto. O autor é considerado sujeito de uma performance,

relacionada à atuação, ao desempenho e ao rendimento – termos utilizados pelas artes cênicas; isto é, um sujeito que representa um papel na sua vida real, que proporciona ao leitor a ilusão de uma presença real. Assim, o sujeito é o resultado de uma construção que se instaura tanto no âmbito ficcional quanto fora dele, na vida real. Dessa maneira, a performance contribui para a criação do *mito* do escritor, personalidade que está no limiar, entre-dois, a mentira e a confissão.

A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (2007, p. 51).

Tal pergunta é dirigida ao que é ser escritor, qual é o processo de escrita e quem é esse eu que fala na narrativa. Ao considerar a autoficção como o mito do autor, desconsidera-se o gênero enquanto biografia de si. Essa consideração foge da oposição entre verdade e mentira, já que para o mito a verdade não é o essencial.

Na ficção de si, o autor cria um romance da sua própria vida, que se constrói no decorrer da produção da narração. A autobiografia e as memórias são aqui excluídas, visto que são gêneros ligados ao caráter de verificabilidade. Nesta linha de pensamento a autoficção é criação de si, que não se enquadra nos parâmetros de verdade ou falsidade. Trata-se simplesmente de um texto ficcional em que o autor cria para si próprio. A verdade nessa instância é fictícia, se assim é possível considerá-la, diferentemente da que é pregada na autobiografia, considerada algo verificável. Portanto, “a única *verdade* possível reside na ficção que o autor cria de si próprio, acrescentando mais uma imagem de si ao contexto da recepção da obra (KLINGER, 2007, p.52).

A diferença entre o romance autobiográfico e a autoficção é o grau de ficcionalidade que esses gêneros carregam. O romance autobiográfico está relacionado à categoria do possível, provocando dúvidas sobre sua verificabilidade, mas não em relação à verossimilhança; já a autoficção mescla verossimilhança à inverossimilhança e, dessa maneira, os questionamentos giram em torno tanto da verossimilhança quanto da verificabilidade. D.I. Klinger acredita que no romance autobiográfico o leitor é persuadido de que tudo se passa com naturalidade, mesmo

que a narração não seja verificável. “No meu entender, a categoria de autoficção implica não necessariamente uma corrosão da *verossimilhança interna* do romance, e sim um questionamento das noções de *verdade* e de *sujeito*” (2007, p.47).

Além do grau de ficcionalidade, o pacto de leitura efetuado entre autor e leitor é fundamental para distinguir os gêneros, ainda mais nos casos em que ocorre dúvida em relação à identidade entre o sujeito e o objeto da narrativa. Para W. M. Miranda, mais uma vez chamado aqui, essa distinção não é tão simples,

pois em muitos casos a fronteira entre *fato* autobiográfico e *ficção* subjetivamente verdadeira é bastante tênue, podendo o grau de *fingimento* de determinados textos ser tão variável que torna difícil a diferenciação entre uma autobiografia autêntica e uma composição já romanceada (1992, p.33).

As narrativas em primeira pessoa tendem a fingir um relato verdadeiro de uma experiência pessoal, sem que o leitor tenha capacidade de distinguir a ambigüidade entre a história real do eu e a recriação do autor em termos de invenção ficcional.

Ph. Lejeune volta à argumentação para afirmar que para concretizar o pacto autobiográfico tem de haver o pacto referencial; já na (auto)ficção a incorporação de elementos ficcionais nas narrativas faz com que as noções de verdade e ficção não sejam excludentes, são categorias que se mesclam de tal maneira que não cabe mais tentar distingui-las por completo.

Ao considerar a autobiografia como estatuto do *tudo ou nada*, o teórico negou o caráter híbrido do gênero; é nessa *brecha* que a autoficção se encaixa. Já para L.C. Lima, a questão autobiográfica é ambígua, pois “O vivido, o experimentado, se distorcem, se alongam e se comprimem, se condensam ou se prolongam” (1986, p.306). Assim, a autobiografia sofre permanente instabilidade que oscila entre a realidade e a ficção. O caráter ambíguo da autobiografia suscita índices de identificação contraditórios; por sua vez na autoficção esse caráter existe em menor grau. Ao ser genuinamente ficcional, há sempre algum elemento que “quebra” a verossimilhança interna no romance. Mesmo assim, deve-se considerar que o efeito de real na autoficção, acaba com a ficcionalidade do texto e aponta para elementos extratextuais.

Quase memória fornece todas as formas e variantes para estabelecer a mescla entre os discursos autobiográfico e autoficcional, sem um excluir o outro. C.H. Cony fala de si à medida que desvenda o embrulho e reconstrói a figura paterna. O autor escolheu o pai como viés de suas recordações, nas quais está incluído, uma vez que presencia a maior parte do que é presentificado na obra. Cabe destacar mais uma vez, quando C.H. Cony cuida da parte profissional do pai em sua doença, ele fica em seu lugar na Sala de Imprensa para desenvolver o que hoje é sua profissão. “Foi acertado que, durasse o que durasse o seu impedimento, ele receberia os seus salários. Em compensação, eu lhe daria cobertura, ficando em seu lugar na Sala de Imprensa da Prefeitura, até que a recuperação dele fosse total e ele pudesse reassumir a função” (*Qm*, p.90).

Sentimentos, posturas e impressões transparecem à medida que o narrador expõe a figura paterna, conta seus sentimentos, seus ressentimentos, neste caso quando descobre que o pai fora para a cidade de Correias viver com a amante (que depois se tornara a segunda esposa): “Mas no fundo, bem no fundo, acho que era despeito: eu perdera aquilo tudo, a preparação do terreno, o jardim, o riacho que ele represou como fizera antes, na casa de minha infância” (*Qm*, p.104). Ainda sobre esse assunto, o autor revela a sua chateação: “Para falar a verdade, eu estava chateado com ele. Deixara-me fora daquele lance. Perdera grandes acontecimentos, grandes gestos que ele espalhou, por aí, para platéias outras que não a minha. (*Qm*, p.201).” Aproveitando o ensejo para dar suas opiniões e revelar suas impressões, ele passa de um simples narrador intruso, para um narrador que tem o intuito de se contar. Aproveita a história do pai para demonstrar seu gosto ao falar do avô paterno – “Eu gostava da sua cabeleira branca...” (*Qm*, p.146). Ou quando conta a história do pai assistindo *Madame Butterfly* e expressa suas impressões sobre o teatro: “Certo que o teatro em si me deslumbrou, os lustres, a abóbada, os dourados, minha mãe notou que eu olhava aquelas mulheres nuas” (*Qm*, p.161). Ou ao falar da mãe mais uma vez fornece informações sobre si: “Fiquei de apanhá-la na manhã seguinte e levá-la para casa, ela gostava de andar comigo, achava que eu dirigia com mais calma que o meu irmão, tinha mais confiança em mim como motorista” (*Qm*, p.203).

Aos poucos e sutilmente, C.H. Cony revela a sua infância ao lado do pai. E.C. Filho que gostava de estar presente na vida do filho e, em decorrência, se tornou

sua platéia para tantos eventos e histórias, o ajudou a construir a *galinha elétrica* e a fazer balões, por exemplo, o que fez com que o filho seguisse a tradição de produzir balões com suas filhas.

Sérgio Buarque de Holanda, em *Descobrendo a Infância* (1996), diz que na literatura brasileira atual a presença do mundo infantil ocorre com apreciável frequência. Essa informação pode ser aproximada à escrita de C.H. Cony, que, com modesta constância, refere-se a essa fase da sua vida. Em sua coletânea de crônicas, *O harém das bananeiras* (1999), o protagonista é um menino que tinha problemas na fala até seus cinco anos de idade. O texto intitulado “O fogão e a chuva”, relata a falta de fala, depois a fala errada e as situações engraçadas que o menino protagonizava ao trocar o *c* pelo *t* e o *g* pelo *t*:

O menino tinha defeito na fala. Até os cinco anos fora mudo, olhava o mundo, olhava as coisas e não dizia nada. [...] Começou a falar depois de um susto. Estava na praia de Icaraí, viu um aviãozinho fazer piruetas no céu, depois o aparelho foi baixando, baixando, era um hidroavião vermelho, pousou na água lá longe e veio vindo em direção da praia, o barulho foi aumentando, de repente o menino sentiu pavor, gritou e correu, foram pegá-lo quando atravessava a pista de carros, por pouco seria atropelado. Desse dia em diante, o menino começou a falar (1999, p.13-14).

O curioso nessa crônica é que o tal menino não tem nome, no entanto, o conhecimento da biografia do autor e a leitura de *Quase memória*, em seus aspectos autobiográficos, fornecem informações para a identificação dessa criança. Intencionalmente, C.H. Cony suprimiu sua identidade na crônica, talvez por considerar o gênero com caráter mais impessoal do que o romance, ou por uma questão de estilo.¹⁴

Em *Eu aos pedaços*, o autor se desvenda aos poucos, as crônicas não ficam exclusivamente restritas às questões pessoais, mas revelam “pedaços” importantes de sua vida, além do que está ao seu redor, em interação entre o público e privado

¹⁴ Em outras crônicas deste livro, o autor remete às experiências pessoais. Como em *O harém das bananeiras*, em que relata a vida no bairro Lins, local onde morou nessa fase da vida; e em *Vale o escrito*, que descreve um fato da história da imprensa, a inserção da máquina de escrever nas redações, causa da aposentadoria do pai do ofício, que, de maneira nostálgica e sentimental, relatou em *Quase memória*.

ou o *entorno autobiográfico e biográfico*, mencionado por C.C. Del Pino. Juntando os textos, o leitor agrega informações necessárias para formar a figura desse autor, que resolveu se apresentar, expor seus posicionamentos por meio de crônicas memoralísticas, fugindo do padrão da produção de uma autobiografia. Em entrevista ao *Jornal Fluminense*, logo que o livro foi lançado, ele esclarece o porquê do título:

Em algumas crônicas que escrevi sou o personagem principal. Escrevo sobre um passeio que fiz, um filme que vi, um livro que li, uma emoção que tive ou uma tristeza maior. Essas crônicas são pedaços de mim mesmo, pedaços que a gente vai deixando por aí. Nas crônicas selecionadas para o livro, falei pessoalmente e usei muito a palavra eu. Acho que juntando todos esses pedaços, dá o meu perfil, feito por mim mesmo. Daí o título, *Eu aos pedaços* (CUSTÓDIO, 2010, p.1).

Ele aos pedaços ou quase a escrita de si é o que temos em *Quase memória*, além dos aspectos teóricos não definidos claramente: ora autobiografia, ora autoficção, não se tem a vida de C.H. Cony, menos ainda a de E.C. Filho em sua totalidade. Para além dos discursos, é preferível ver o romance como narrativa de introspecção, em que o autor produz e reflete sobre o que sucedeu no seu íntimo, suas experiências, seu passado ao lado do pai.

O universo do quase, à guisa de conclusão

Prefiro mergulhar nas lembranças dele, em tudo o que foi e quis ser. É fórmula covarde querer fugir. Diante da memória, sou mais cúmplice do que testemunha (*Qm*, p. 166).

O título *Quase memória: quase-romance* instaura a ambigüidade de uma narrativa que se insere no limite entre ficção, memória, biografia e autobiografia. Na introdução do romance, C.H. Cony reflete sobre a sua “Teoria Geral do Quase”. Nela, em uma espécie de justificativa de sua produção, ele declara que não a considera nem memória e nem romance mas, sim, mescla entre essas duas categorias. Nesse momento, o autor analisa a obra sem se comprometer ao fazer uso da imprecisão por meio do vocábulo *quase*.

Quase memória é avaliado como *quase-romance*, já que não possui a coerência de uma memória, e também porque “falta-lhe, entre outras coisas, a linguagem”, e ainda porque há a presença de personagens irreais misturados aos reais. A melhor classificação é a de “quase-romance”, uma vez que também possui características ficcionais. O caminho do *quase* foi trilhado neste trabalho, que abordou a relação entre ficção e história, atrelada à memória, à biografia e à autobiografia, já que, conforme o próprio autor, trata-se de um “quase-quase de um quase-romance de uma quase-memória”.

O debate entre memória e romance foi discutido por Machado de Assis no prólogo da terceira edição de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Conforme as relações transtextuais, os textos são unidos por meio de relação menos explícita e mais distante, que pode ser a relação entre os prólogos. Ambos não consideram suas obras romances, pois são compostas de memórias, favorecendo, nesse sentido, o valor de verdade às recordações.

Cabe então retomar o prólogo de M. de Assis, dedicado aos seus leitores:

Trata-se, na verdade de uma obra difusa [...] não sei se lhe cometi algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. [...] Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião. Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que diz menos coisas, ou o que diz de um jeito obscuro e truncado. Consequentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agrada, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agrada, pago-te com um piparote, e adeus. Brás Cubas (ASSIS, 1997, p.16).

A obra difusa de M. de Assis é comparável ao *quase-romance* de C.H. Cony. Ao utilizar esses termos os autores não se comprometem com o que estão produzindo, deixam em aberto às leituras admissíveis que as obras oferecem. Para o autor realista sua obra é tudo, deixando a cargo do leitor seguir o abrangente caminho da leitura. A *Teoria Geral do Quase* comprova a influência machadiana. Ao introduzir o leitor à obra, C.H. Cony se antecipa aos possíveis questionamentos dos críticos literários e leitores. É nesse momento em que firma o pacto de leitura, mesmo que seja ambíguo, pois o autor classifica o romance como *quase-romance*, e dessa maneira fornece ao leitor mais de um tipo de leitura, cabendo somente a quem lê a assinatura do contrato.

O embrulho, que C.H. Cony recebe numa certa tarde serve de mote para a obra; é ele que faz aflorar a memória do narrador e desencadeia todo o enredo. Assim, as reflexões e indagações desencadeadas pela memória, o lugar dos acontecimentos que o autor recupera no dia a dia, a lembrança das percepções ou acontecimentos passados, fortemente influenciados pela organização em esquemas do conhecimento e espírito, cujo temperamento e caráter influenciam o processo da memorização são estruturados como narrativa, que se desenvolve a partir de um passado que se faz presente.

O que há dentro do pacote não é revelado. O que importa é a função que o objeto ocasiona na vida do narrador. O embrulho é a representação: cada detalhe remete à figura paterna do autor. Durante todo enredo o narrador lembra-se dos

embrulhos que passaram por sua vida e tenta relacioná-los ao atual. Mesmo assim prefere deixá-lo intacto. O nó inconfundível é semelhante ao que E. C. Filho fazia: “Por experiências anteriores, sei que será impossível desatá-lo, como se fosse um nó qualquer. Precisarei de tesoura, de canivete, de faca. Ele só poderá ser cortado, jamais desfeito: assim era o nó que Ernesto Cony Filho, o pai, sabia e gostava de dar” (*Qm*, p.45). O nó é metáfora: o autor não o desmancha para manter o pai presente, para não cortar os laços que mantém com ele. Porém, em certos momentos, revela sua indignação por receber o misterioso pacote:

Eu não devia dar tanta importância a esse embrulho. Devia abri-lo e – pronto, era um mistério a menos, se é que é mistério mesmo. [...] 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 (*Qm*, p. 97).

O mistério é que torna o pacote interessante e é o que leva o autor a voltar no tempo, a recuperar o tempo passado. A tentativa de descobrir quem o enviou ou o que contém é que move a narrativa e trás de volta o narrador ao presente. Dessa forma, o impossível – o remetente ser o pai – torna-se possível para o desenvolvimento da obra, calcada na decifração do objeto. Descobrir o conteúdo do pacote permite ao autor recuperar o pai e reconstruí-lo, isso porque “a memória permite dar garantia de continuidade ao tempo bem como sua alteridade” (TEDESCO, 2004, p.309), ou seja, o embrulho faz com que o pai saia do anonimato. Segundo Davallon, “para que haja memória é preciso que o acontecimento ou o saber registrado saia da indiferença, que ele deixe o domínio da insignificância” (2007, p.25).

B. Sarlo (2007), afirma por sua vez que a memória tende a recuperar um lugar perdido ou um tempo passado. Portanto, é na preservação dos elementos do passado que se garante ao sujeito sua própria continuidade e afirmação identitária. Em *Quase memória*, C.H. Cony recria a imagem paterna por meio de um discurso biográfico, fugindo aos padrões do gênero. O papel do autor, como biógrafo, não se restringe apenas a informar. Ele reconstruiu a vida do pai a partir de suas memórias, à sua maneira, conforme sua participação em sua vida.

A escrita biográfica transporta a carga de seu autor, suas impressões pessoais, sua formação, sua história de vida e seus compromissos com a sociedade. Por isso, o discurso de *Quase memória* passa do biográfico ao autobiográfico; o narrador, ao utilizar suas lembranças como fonte de pesquisa, acaba se tornando elemento constituinte dessa narração.

Em razão disso, o romance agrega características autobiográficas, pois tem em seu processo de construção a recordação, apresentando-se com o mesmo nome do autor que conta suas experiências por meio de um narrador em primeira pessoa. Dessa maneira corresponde às expectativas do pacto autobiográfico, formulado por Ph. Lejeune: satisfaz a identidade entre autor, narrador e personagem e firma o contrato de leitura. A *Teoria Geral do Quase* já abre precedentes ao leitor e incita-o a buscar no discurso memoralístico a possibilidade de um acordo.

Trazendo o passado à tona, recapitulando sua relação com o pai, o narrador ao mesmo tempo promove a reflexão sobre suas experiências pessoais; isso faz com que se estabeleça o questionamento a respeito de sua identidade, pois “a reevocação do passado constitui-se a partir da dupla cisão, que concerne, simultaneamente, ao tempo e à identidade: é porque o eu reevocado é diverso do eu atual que este pode firmar-se em todas as suas prerrogativas” (MIRANDA, 1992, p.31). Na obra, essa busca, instaurada por meio da escrita, não focaliza apenas o eu que narra, mas também o outro e o contexto histórico-social reproduzido.

O *quase* de *Quase memória* quebra o mito da memória verdadeira e faz refletir a respeito das classificações das formas das memórias, falsas ou verdadeiras. O vocábulo instaura a ambigüidade das memórias sob a ótica criadora da ficção. Assim, faz uma leitura imprecisa das instancias autobiográficas, desestruturando o caráter do *tudo ou nada*, ditado por Ph. Lejeune, pois o simples fato de C.H. Cony não ser o protagonista do romance não preenche os requisitos centrais do gênero, que, nesse aspecto, induz à leitura de uma biografia, além de inserir aspectos ficcionais, tal como foi declarado no início da obra, proporcionando assim uma leitura autoficcional. Para Umberto Eco, reconhecemos uma *narrativa artificial*, ou seja, ficcional, graças ao paratexto, mensagens externas que rodeiam os textos, típico das obras de ficção, exemplo da palavra romance, que preenche os requisitos do pacto romanescos de Ph. Lejeune.

O embate entre pai e filho percorre todo o texto em incessante luta, que vai do constrangimento à absoluta admiração. No entanto o filho pode ser considerado superior ao pai, uma vez que é o detentor da palavra escrita, a que deixa seu rastro; o nome do autor na capa do livro é o rastro daquilo que o autor é ou foi. A vida do pai imortalizada no livro se transforma em rastro que deixa seu vestígio para sempre no livro, que é parte da composição do próprio livro.

No final, C. H. Cony passa a ser o protagonista: a figura de E. C. Filho é esquecida (enquanto objeto/foco do texto); o autor ocupa-se de si mesmo, tornando-se o centro da sua memória, na solitária madrugada em direção à Barra e ao mesmo tempo sem direção na vida:

Estou agora na enseada da Barra, 18 quilômetros de avenida e mar. De raro em raro passa um carro em sentido contrário, só eu pareço estar indo para algum lugar, embora não tenha para onde ir, nem vontade disso tenho. Vou andando, para onde a noite e o carro me levarem (*Qm*, p.236).

Ao deixar o embrulho para trás, o autor reflete: “Vou deixar o embrulho aqui. Não mexerei nele até conseguir realizar meu próprio truque: compartimentá-lo, reduzi-lo à memória. Ou ao menos à quase-memória” (*Qm*, p. 228). O embrulho cumpre seu papel: de fazer o filho reencontrar o pai, mesmo que seja por meio da memória. Na crônica, “O buraco da memória”, do livro *Ele, aos pedaços*, o autor menciona os testamentos que o pai deixou e dentre eles: “O último, feito pouco antes do fim”, é o mais enigmático, ele que não tinha enigma nenhum, era transparente e colorido como um vitral de igreja. *Deixou um embrulho para mim, embrulho que nunca abri. Foi a forma que encontrei para que ele continuasse perto de mim*” (2010, p.53-54).

A inserção do *quase* não interfere na leitura do romance. O termo desaparece ao deixar transparecer o universo pujante do embrulho, da figura paterna, do narrador e tudo o que a ele vem vinculado. Por fim, não importa se o leitor está diante de uma realidade ficcionalizada, de uma ficção memoralística, de uma biografia ou de uma autobiografia, o fundamental é a qualidade do texto e a maneira como essas questões nele aparecem. O discurso de C.H. Cony não se enquadra em

nenhuma dessas formulações; ao mesmo tempo enquadra-se em cada uma delas, sem deixar de remeter às outras. “Uma quase-memória, ou um quase-romance, uma quase-autobiografia. Um quase-quase que nunca se materializa em coisa real como esse embrulho, que me foi enviado tão estranhamente” (*Qm*, p.108).

Os rastros foram deixados por C.H. Cony à medida que perpetuou a obra em sua história da literatura, transformando sua narrativa em um marco, ao passo que o autor se torna um rastro duradouro junto com o pai, uma vez que suas pistas foram imortalizadas. No âmbito dos vestígios, *Quase memória* os deixa para leituras, as quais abrangem frentes biográficas, autobiográficas, memoriais e fictícias. Ao mesmo tempo em que pode ser considerada biografia, o autor desconstrói a tradicional escrita; que também não se enquadra exclusivamente nas categorias do pacto autobiográfico. Logo, perde o caráter verdadeiro da memória quando faz uso da ficção. Esse é o universo do *quase*, onde não se pode classificar a obra exclusivamente em uma dessas categorias, mas também não se pode excluí-las de nenhuma delas ao analisá-la. Antes de tudo, *Quase memória* é arte, pois todas as suas formulações discursivas estão relacionadas a manifestações de ordem estética.

REFERÊNCIAS

- ALBERCA, Manuel. La invención autobiográfica. Premisas e problemas de la autoficción. In: **Autobiografía en España: Un balance**. Córdoba: Visor Libros, 2004 (p.235-255).
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Klick Editora, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. Literatura e história: o entrecruzamento de discursos. In: ALVES, Francisco das Neves; TORRES, Luiz Henrique (Org.). **Pensar a Revolução Federalista**. Rio Grande, Ed. da FURG, 1993, p. 91-94.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. (p. 65 – 87).
- BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Política e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Cidade: Brasiliense, 1985. (p. 197-221).
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação entre o corpo e o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOAS, Sergio Vilas. **Biografismos: reflexões sobre as escritas da vida**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- CATROGA, Fernando. Memória e História. In: PESAVENTO, Sandra (Org.). **Fronteiras do milênio**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2001. (p. 43 – 67).
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- CONY, Carlos Heitor. **Eu, aos pedaços: memórias**. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. **Matéria e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. **O harém das bananeiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
- _____. **Pessach: a travessia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. **Pilatos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

____. **Quase Memória**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

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

CUSTÓDIO, Flávia. Cony aos pedaços. **O Fluminense**, Rio de Janeiro, 27-28 jun. 2010. Segundo Caderno, p.01.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978.

DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte da memória? In: ACHARD, Pierre [et al.].

Papel da memória. Campinas, SP: Pontes Editores, 2007. (p. 23-37)

DECCA, Edgar de. O que é romance histórico? Ou, devolvo a bola pra você, Hayden White. In: AGUIAR, Flávio e alli (Org.). **Gêneros de fronteiras**: cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1987. (p. 197-206).

DEL PINO, Carlos Castilla. El eco autobiográfico. In: **Autobiografia en España**: Un balance. Córdoba: Visor Libros, 2004 (p.19-26).

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. **Devires autobiográficos**: a atualidade da escrita de si. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e Memória. In: NOVAES, Adauto (Org). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. (p. 95-124).

HANCIAU, Nubia. Confluências entre discursos históricos e ficcional. In: **Cadernos Literários** – nº 5. Rio Grande, 2000. (p. 73-81).

HOHLFELDT, Antonio. “O caso Cony”. In. **Cadernos de Literatura Brasileira** – Carlos Heitor Cony. São Paulo: Instituto Moreira Salles. nº 12, set, 2001. (p. 88-113)

HOLANDA, Sérgio Buarque. Descobrimo a infância. In: **O espírito e a letra**: estudos de crítica literária, 1948-1959: volume II. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. (p.154-157).

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro, 2004.

IPANEMA, Marcello de; IPANEMA, Cybelle de. **História da Comunicação**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1967. (p. 270)

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

- LEJEUNE, Philippe. **O Pacto autobiográfico: De Rosseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: **Corpos escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992 (p.25-41).
- PENA, Felipe. **Teoria da biografia sem fim**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- POLLAK, Michel. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, 1992. (p. 200-212).
- PROUST, Marcel. **No caminho de Swan**. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1982. [1ª. ed. 1913].
- QUINET, Antonio. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- RAMOS, Graciliano. **Infância**. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- RICOEUR, Paul. O entrecruzamento da história e da ficção. In: _____. **Tempo e narrativa**. Tomo III. São Paulo: Papyrus, 1995. (p. 315-333).
- RUI-VARGAS, José Maria. Claves de la memoria autobiográfica. In: **Autobiografia en España: Un balance**. Córdoba: Visor Libros, 2004 (p.183-220).
- SANDRONI, Cícero. **Carlos Heitor Cony: quase Cony**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura, 2003. (p. 34).
- SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- SHAKESPEARE, William. **Otelo**. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- SILVA, Fernando de Barros. "O país que poderia ter sido". **Folha de São Paulo**. São Paulo, 28.jul.1996.
- STAIGER, EMIL. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- TEDESCO, João Carlos. **Nas cercanias da memória: temporalidade, experiência e narração**. Passo Fundo: UPF; Caxias do Sul: EDUSC, 2004.
- _____. **Cadernos de Literatura Brasileira: Carlos Heitor Cony**. São Paulo: Instituto Moreira Salles. nº 12, set, 2001.