

JUAREZ POLETTO

**HISTÓRIA, MEMÓRIA E FICÇÃO EM OBRAS
DE CARLOS HEITOR CONY**

Dissertação apresentada como requisito parcial
à obtenção do grau de Mestre. Curso de Pós-
Graduação em Letras, área de concentração
Estudos Literários, Universidade Federal do
Paraná.

Orientadora: Prof.^ª Marilene Weinhardt

CURITIBA

2001



PARECER

Defesa de dissertação do Mestrando JUAREZ POLETTI,
para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados Marilene Weinhardt, Flávio Giannetti Loureiro Chaves e Anamaria Filizola argüíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

*“História, memória e ficção em obras de Carlos Heitor
Cony”*

Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	Conceito
Marilene Weinhardt		A
Flávio Giannetti Loureiro Chaves		A
Anamaria Filizola		A

Curitiba, 15 de fevereiro de 2001.

Prof. José Borges Neto
Coordenador

EPIGRAFE

A proximidade que a narrativa estabelece entre a escrita da história e o discurso ficcional não determina que a história seja um gênero do segundo. Próximos, os materiais histórico e ficcional são facilmente permutáveis, sem que cada um, ao penetrar na territorialidade do outro, mantenha a sua identidade anterior. Na história, a ficção se torna um meio auxiliar, válido enquanto suscita questões a serem testadas; na ficção, o material histórico entra para que permita a revisão de seu significado, que adquire a possibilidade de se desdobrar em seu próprio questionamento.

Luiz Costa Lima

DEDICATÓRIA

A meus filhos Giordano, Rodrigo e Rossana Ceres, pela espera em minhas ausências, o incentivo perante os percalços e o carinho nas realizações.

A minha especial companheira Célia Maria, parceira de convívio e de amor.

AGRADECIMENTOS

Aos doutores Édison José da Costa e Fernando Cerisara Gil, professores do curso de Pós-Graduação, meu agradecimento pelo empenho em me fazer pensar mais amplamente.

Admiração e reconhecimento à professora doutora Marta Morais da Costa, pela avaliação crítica do meu projeto de pesquisa e pelas já saudosas e competentes aulas.

Carinho e gratidão à professora doutora Marilene Weinhardt, minha sábia e paciente orientadora, que soube somar à ciência o necessário carinho, que faz o discípulo amar o estudo.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	1
2. QUESTÕES TEÓRICAS.....	7
2.1 A IDENTIDADE DA FICÇÃO.....	7
2.2 OS GÊNEROS.....	8
2.3 HISTORIOGRAFIA.....	15
2.4 O COTIDIANO.....	18
3. O HARÉM DAS BANANEIRAS.....	22
3.1 A CRÔNICA.....	22
3.2 LEVANTAMENTO TEMÁTICO.....	25
3.3 HISTÓRIA – MEMÓRIA – FICÇÃO.....	40
4. QUASE MEMÓRIA: QUASE ROMANCE.....	55
4.1 PERSPECTIVAS DE UM ITINERÁRIO.....	55
4.2 MEMÓRIA – FICÇÃO – HISTÓRIA.....	58
4.3 A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA.....	77
5. ROMANCE SEM PALAVRAS.....	81
5.1 ORGANIZAÇÃO DA OBRA.....	81
5.2 FICÇÃO – HISTÓRIA – MEMÓRIA.....	86
5.3 QUEM ÉRAMOS, QUEM SOMOS?.....	101
6. CONCLUSÕES.....	108
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	114

RESUMO

História, memória e ficção em obras de Carlos Heitor Cony estuda como os três tipos de relato, o historiográfico, o memorialístico e o ficcional se contaminam nas obras *O harém das bananeiras*, *Quase memória: quase romance* e *Romance sem palavras*. Para tanto se faz um levantamento teórico do que seja a ficção, um enfoque histórico dos gêneros literários, abordando ainda crônica, biografia, autobiografia e memória, um apanhado sobre as correntes historiográficas mais recentes e um estudo sobre o cotidiano. Da análise de *O harém das bananeiras* (1999), resultou a percepção de que as crônicas são textos que contemplam fatos históricos, como também são relatos sobre o cotidiano do narrador, vivido remotamente ou recentemente. Mas tudo vem impregnado do anedótico, do lírico, do nostálgico ou do cético, o que ajuda a criar o clima ficcional que perpassa cada um dos textos. Cony é escritor que, com os dedos na ficção, não tira os olhos da vida social ou particular, daí a conclusão de que cabe bem para a obra a seqüência: história, memória, ficção. Partindo-se do conceito de *persona*, de Luiz Costa Lima, estudaram-se na obra *Quase memória: quase romance* (1995) dois personagens singulares baseados nas pessoas reais: o narrador (Carlos Heitor Cony), o filho que, motivado a lembrar o pai por um pacote que recebe, viaja pela memória e constrói ficcionalmente o pai (Ernesto Cony Filho). Através deste livro não se tem apenas uma biografia, mas também uma espécie de romance histórico, que não apenas questiona as fronteiras da literatura, mas especialmente recupera a paisagem do Rio de Janeiro do período da ditadura Vargas, como também revive figuras e fatos da história do jornalismo carioca, além de aspectos relevantes da história política nacional. A memória produz uma ficção sobre a história particular e a oficial. *Romance sem palavras* (1999) é um romance histórico que trabalha com dois tempos distintos: a época da ditadura dos anos sessenta e setenta, e o período posterior à anistia política, com o novo rumo que tomou a vida dos protagonistas. No primeiro tempo, o ex-padre, a estudante e o professor estavam envolvidos nas lutas pela resistência ao regime militar, no segundo momento aburguesaram-se. O narrador faz uma viagem pela memória e resgata os fatos do passado de lutas na clandestinidade, quando vivia uma relação amorosa com uma companheira de movimento. Mas também pensa o presente, em que está solitário, pois perdeu sua amada para o melhor amigo. Esta obra funciona também como contraponto a outra do autor, *Pessach: a travessia* (1967), pois esta, produzida durante o regime militar, trabalha o engajamento do herói (um escritor) de modo diverso da obra em análise: enquanto *Romance sem palavras* é cético quanto às soluções propostas pela resistência, em *Pessach*, a saída é a luta armada. A seqüência ficção, história, memória cabe à obra até porque Beto, Iracema e Jorge Marcos parodiam no particular e no ficcional, o histórico. Se história é interpretação do ocorrido – é bem verdade, perante documentos – não serão a revivescência memorialística ou a transfiguração ficcional formas de interpretação dos acontecimentos? É exatamente essa imbricação de um discurso no outro que se mostrou nas obras analisadas.

ABSTRACT

História, memória e ficção em obras de Carlos Heitor Cony studies how these three kinds of report, the history wise, the memory wise and the fictional get entangled in *O harém das bananeiras*, *Quase memória: quase romance* e *Romance sem palavras*. For such, a theoretical survey is made to define what is fiction, a historic approach to the literature genders, regarding yet chronic, biography, autobiography and memory, a gathering about the most recent historic chains and a study on daily life. From the analysis of *O harém das bananeiras* (1999), came the realization that the chronics are texts regarding historic facts, as well as reports on the narrator's daily life lived recently or far off. But it all comes wrapped in the satiric, the lyric, the nostalgic or the skeptical, which helps creating the fictional atmosphere that bypasses every one of the texts. Cony is a writer who, with his fingers on the fiction, does not take the eyes off the social and private life, thus the conclusion that the sequence fits the work well: history, memory and fiction. Coming from Luiz Costa Lima's concept of *persona*, two singular characters based on real people from the work *Quase memória: quase romance* (1995) were studied: the narrator (Carlos Heitor Cony), the son who, motivated in remembering his father by received a package, wanders throughout the memory and fictionally builds the father (Ernesto Cony Filho). Through this book one doesn't have just a biography, but rather a kind of historic romance, that doesn't questions only the boundaries of literature, but especially recovers the scenery of Rio de Janeiro in the Vargas' dictatorship period, as well as revives Characters and facts of the journalism history in Rio de Janeiro, besides the relevant aspects of the national political history. The memory produces a fiction about the official and the private history. *Romance sem palavras* (1999) is a historic romance that stands on two distinct periods: the 60s and 70s' dictatorship, and the post-political amnesty period, with the new turn in the life of the protagonists. In the first period, the former priest, the student and the teacher were involved in the strive in resistance to the military government, and in the second period they join the bourgeoisie. The narrator takes a trip through the memory and rescues the past facts of fights in the outlaw life, when he lived a loving relationship with his ideology partner. But he also thinks of the present, in which he is lonely, for having lost his love to his best friend. This work is also a counterpoint to the other work of the author, *Pessach: a travessia* (1967), for this, written during the military government, deals with the involvement of the hero (a writer) in a diverse way to the work under analysis: whilst *Romance sem palavras* is skeptical towards the solutions proposed by the resistance, in *Pessach*, the escape is the armed fight. The sequence fiction, history, memory fits to the work even because Beto, Iracema e Jorge Marcos parody in the private and fictional, the historic. If history is the interpretation of the event – it is true due to the documents – won't be the recollection or the fictional creation way of interpreting the events? It is exactly this over lapping of speeches in one another that was shown in the analyzed works.

RÉSUMÉ

História, memória e ficção em obras de Carlos Heitor Cony étudie comment les trois types de récit, l'historique, le mémorialiste et le fictif se mélangent dans les oeuvres *O harém das bananeiras*, *Quase memória : quase romance* et *Romance sem palavras*. Pour cela, on a dû procéder à un inventaire des concepts théoriques concernant la fiction, en ayant toujours un regard historique sur les genres littéraires et en abordant aussi la chronique, la biographie, l'autobiographie et la mémoire ; un rapport sur les mouvements historiques les plus récents et une étude sur le quotidien ont aussi été nécessaires. D'après l'analyse sont des textes qui font référence à des faits historiques – pouvant se caractériser aussi comme des récits sur le quotidien, passé ou récent, du narrateur – d'un autre côté, tout cela vient toujours plein d'une atmosphère anecdotique, lyrique, nostalgique ou sceptique qui aide à créer le caractère fictif présent dans chacun des textes. En effet, Cony est un écrivain qui a les mains sur la fiction, ce qui ne l'empêche pourtant pas d'avoir un regard permanent sur la vie sociale ou privée. C'est justement cette constatation qui permet d'affirmer que la séquence : histoire, mémoire et fiction est appropriée à l'analyse de son oeuvre. À partir du concept de *persona* de Luiz Costa Lima, deux personnages de l'oeuvre *Quase memória : quase romance* (1995) ont été étudiés. Il s'agit des personnages basés sur des personnes réelles, à savoir : le narrateur (Carlos Heitor Cony), et le fils qui, mené à se souvenir de son père grâce à un colis qu'il reçoit, parcourt sa mémoire et compose fictivement le père (Ernesto Cony Filho). Ce livre présente, donc, plus qu'une simple biographie, puisqu'il s'agit aussi d'une espèce de roman historique qui remet en question les frontières de la littérature, en plus de récupérer le paysage de Rio de Janeiro de l'époque de la dictature Vargas et de faire revivre des personnages, des faits de l'histoire de la presse « carioca » et d'autres aspects importants de l'histoire et de la politique nationale de cette période. Ainsi, la mémoire produit une fiction sur l'histoire privée et officielle. *Romance sem palavras* (1999) c'est un roman historique où on peut trouver deux temps distincts : l'époque de la dictature des années soixante et soixante-dix, et la période postérieure à l'amnistie politique, quand la vie des protagonistes prend une nouvelle direction. Alors, si dans un premier moment l'ex-prêtre, l'étudiante et le professeur s'engagent dans les luttes de résistance contre le régime militaire, après il s'embourgeoisent. Le narrateur fait un parcours dans la mémoire et récupère les faits du passé : les luttes dans la clandestinité, son rapport amoureux avec une compagne de lutte. Cependant, il réfléchit aussi sur le temps présent, où il se trouve seul à cause d'avoir perdu sa bien-aimée pour son meilleur ami. Cette oeuvre sert aussi comme un contrepoint à une autre oeuvre de l'auteur : *Pessach : a travessia* (1967). Celle-ci, écrite pendant le régime militaire, présente l'engagement du héros (un écrivain) d'une façon différente que celle de l'oeuvre en analyse. En effet, tandis que *Romance sem palavras* présente une vision sceptique en ce qui concerne les solutions proposées par la résistance, dans *Pessach : a travessia*, la solution c'est la lutte armée. La séquence fiction, histoire, mémoire convient à l'oeuvre aussi parce que Beto, Iracema et Jorge Marcos parodient l'historique, soit dans un niveau particulier, soit dans un niveau fictif. Si l'histoire est l'interprétation des événements – à partir des documents, bien sûr – le faire revivre mémorialiste ou bien la fictionnelle transfiguration ne pourraient pas être des différentes façons d'interpréter les événements ? C'est justement l'imbrication d'un discours dans l'autre que l'on a pu observer dans les oeuvres analysées.

1. INTRODUÇÃO

Na verdade estamos aqui na unidade da imagem com a lembrança, no misto funcional de imaginação e memória.

Gaston Bachelard

Considerando que a literatura brasileira deste final de século XX tem associado de maneira explícita às biografias produzidas em livros uma dose acentuada de ficção, e que os textos ficcionais localizam os episódios e as reflexões num contexto histórico e o transfiguram no relato, torna-se útil e atraente averiguar como os discursos ficcional, memorialístico e histórico se contaminam em *Quase memória quase romance* (1995), *Romance sem palavras* (1999) e *O harém das bananeiras* (1999), todas obras de Carlos Heitor Cony. O primeiro texto apresenta aspectos de biografia ficcional, ainda que a ficha catalográfica discrimine *romance*; o segundo é declaradamente um romance, enquanto o terceiro não esconde seu caráter de crônicas escolhidas. Esse estudo pretende se situar na análise da linguagem utilizada (o discurso) e não na veracidade histórica dos episódios, pois segundo Umberto Eco “o autor-modelo se revela na maneira como organiza a história: não através de um enredo, mas através de um discurso narrativo”. E mais adiante: “é o discurso, não a simples história, que orienta o leitor”¹. Assim também na historiografia atual, pelo menos a tendência que tem expressão mais ousada em Hayden White, considera o relato historiográfico um artefato verbal, cujas formas mais se assemelham à literatura que à ciência, pois o discurso carrega forte dose de subjetividade e de ideologia.²

Antes convém traçar o panorama da literatura em que se localiza a obra de Carlos Heitor Cony. O critério de escolha de autores e de fatos representa o que mais freqüentemente se encontra em manuais de iniciação aos estudos literários. Este apanhado restringe-se à produção literária após a Segunda Guerra Mundial, período pelo qual a literatura no Brasil passou por vários experimentos, alguns com produção memorável, como são os casos de João Guimarães Rosa e a

¹ ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das letras, 1994. p. 42 - 43.

² WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 97 a 116.

criação da linguagem do sertão, e Clarice Lispector com a subversão da estrutura tradicional dos gêneros, seus perfis femininos com processos epifânicos, seu universalismo temático, e seu profundo psicologismo manifesto pelo fluxo de consciência de seus narradores. Há também a obra de João Cabral de Melo Neto e sua exatidão antilírica – metapoética ou social – o Concretismo e suas conseqüências mais imediatas (Poesia práxis e Poema processo), até a realidade nacional adentrar no regime político de exceção provocado pelos governos militares. Aí, de início, a produção artística voltou-se para o social (Ferreira Gullar, a música popular..., por exemplo), mas teve seus passos cerceados pela crescente censura, que fez reflorescer o realismo-mágico em J.J. Veiga, Moacir Scliar, Ignácio de Loyola Brandão, e outros. Reflorescer, pois que não se trata de novidade, visto que tanto no próprio país, com Murilo Rubião, como na América Latina, desde uma dezena de anos já se manifestara essa tendência. Ainda o regime político foi condição e ambiente das produções dos anos 70 de Dalton Trevisan e Rubem Fonseca, que abordaram a violência urbana de maneira ficcional. Principalmente este último teve problemas sérios com a censura.

À medida que amenizavam as perseguições políticas e se aproximava a abertura, que aconteceu a partir da anistia em 1979 e que trouxe eleições diretas para governadores em 1982, também criaram corpo publicações que se negaram enquanto ficção e se afirmavam como verdade. Vieram à tona textos parajornalísticos, textos confessionais como depoimentos, biografias ou memórias. Os primeiros, verdadeiros romances ou contos-reportagem, frutos da pesquisa de campo sobre a realidade brasileira cotidiana e violenta, como fizeram José Louzeiro em *A infância dos mortos*, Ivan Ângelo em *A festa*, Ignácio de Loyola Brandão em *Zero*, Antônio Callado em *Bar D. Juan* e *Reflexos do baile*, João Antônio, Aguinaldo Silva, Renato Pompeu e outros tantos; os últimos denunciaram as torturas e o momento histórico vivido no período da ditadura militar, como se constata em *1968 - o ano que não terminou*, de Zuenir Ventura, *Com licença eu vou à luta*, de Eliane Maciel, *Feliz ano velho*, de Marcelo Rubens Paiva, *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, para citar os mais representativos, segundo levantamento de Flora Sussekind.³

³ SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

Na esteira dessas produções, os anos 80 e 90 são ricos em textos em que as biografias se casam com a ficção. Conhecidos exemplos são as obras de Fernando Morais, Rui Castro e Ana Miranda, autores que escreveram, após pesquisa minuciosa, sobre figuras marcantes de nossa história, quer nas artes, quer em outras áreas. Certamente que existem diferenças entre os autores citados, tanto nas intenções quanto na realização das obras. Exemplo disso é a objetividade com que Fernando de Morais designa seu livro *Chatô: o rei do Brasil* – relato sobre a importância econômico-política do difusor do rádio no país, Assis Chateaubriand – como *biografia*, assim como Ruy Castro designa *O anjo pornográfico* – relato sobre a vida de Nelson Rodrigues – e a segurança com que Ana Miranda determina como *romance* o seu *Boca do Inferno*, que relata a história de Gregório de Matos, ou a vida de Augusto dos Anjos em *A última quimera*. Na área das biografias explícitas está também o polêmico e anedótico craque das pernas tortas no futebol, Garrincha, e ainda a história de Olga Benário, uma das vítimas de nossa política e do holocausto judeu na Segunda Guerra Mundial, essas também de Ruy Castro. Enquanto Ana Miranda tende para a literatura, ficcionalizando a biografia, Fernando Morais e Ruy Castro dão maior peso ao histórico.

Há ainda uma produção em que o ficcional se mantém permeado pela recuperação do relato policial, como o faz Rubem Fonseca em *Buffo & Spallanzani* e *A grande arte*, por exemplo, ou textos claramente ficcionais que aderem ao histórico para distorcê-lo ou questioná-lo, como fez José Roberto Torero em *O chalaça* ou, associado a Marcus Aurélius Pimenta, em *Terra Papagalli*, e finalmente relatos que recuperam ficcionalmente, mas com ares de veracidade, a vida de escritores, como fizeram Silviano Santiago no livro *Em liberdade*, e Luís Antônio de Assis Brasil em *Cães da província*.

Acompanhando a trajetória da escritura de Cony, constata-se larga experiência na produção de romances e um caminho singular que o trouxe cada vez mais para perto do público. O primeiro data de 1958, *O ventre*, em que trabalha com memória e já então revela os sinais biográficos que lhe serão freqüentes em obras posteriores. Segue-se-lhe, em 1959, *A verdade de cada dia e Informações ao crucificado*, este mostrando a angústia de um jovem ante a decisão de tornar-se padre e assumir uma vida de cuja honestidade e valor duvida. Há também ares biográficos no relato. Em 1960 e 1962, respectivamente,

Tijolo de segurança, *Matéria de memória*, este último sobre a vida de um artista fracassado que também fracassa no amor. Em 1964, escreveu o romance de um homem que tenta descobrir-se a si próprio: *Antes, o verão*; no mesmo ano publica crônicas divulgadas na sua seção no Correio da Manhã: *O ato e o fato*. Retoma o romance em 1966 com *Balé branco*, em 1967 analisa, com evidentes traços autobiográficos, a vida de um romancista aos quarenta anos de idade e seu engajamento na luta armada contra o governo militar: *Pessach - a travessia*. Produz ainda, em 1968, *Sobre todas as coisas*, uma coletânea de doze contos sobre a moral da classe média. Em 1974 lançou seu último romance dessa fase intensa de produção: *Pilatos*. No mesmo ano, já noutro rumo da escrita - a pesquisa - publicou *Quem matou Vargas* e em 1981 *JK: Memorial do exílio*.

Note-se que a trajetória do autor até *Quase memória* apresenta as duas vertentes: os textos que se querem mais distantes do ficcional (memória e história) e os de ficção admitida (romance), aliás, no seu texto seguinte, *O piano e a orquestra* (1996), embora qualificado como romance, apresenta, antes do início do primeiro capítulo, uma árvore genealógica para explicar a origem do herói, e um mapa do Rio de Janeiro, com localizações reais, como quem insinua uma possível veracidade dos fatos, ou estrategicamente ilude o leitor com a aparência de verdade. Além disso, mantém o mesmo espírito aventureiro em Francisco Rodano (*O piano e a orquestra*) que já manifestara em Ernesto Cony (*Quase memória*), o que parece continuar o projeto iniciado com seu texto de 1995. Em 1997 e 1999 insiste na ficção e escreve, respectivamente, *A casa do poeta trágico* e *Romance sem palavras*. O primeiro retoma os intrincados relacionamentos amorosos dos primeiros romances, mas não se trata de *dèjà vu*, uma vez que a trama está inserida na própria relação de tempo entre os protagonistas. O segundo se projeta a partir dos acontecimentos históricos da ditadura militar dos anos sessenta e setenta, e mostra como o ativismo político pesa sobre a vida particular e como o amor pode revelar a fisionomia de seu tempo histórico. Seu último lançamento de 1999, *O harém das bananeiras*, trabalha com a história do cotidiano tanto do indivíduo como da sociedade.

Considerando as vertentes da obra do autor – biografia, memória, história, ficção e até a crônica jornalística – percebe-se a variedade na sua produção. As obras em análise certamente contêm elementos que estimulam a pesquisa das relações entre História e Ficção, especialmente no que concerne ao cotidiano e

ao privado. Essas relações se tornam mais perceptíveis após as teorias que se opuseram à visão positivista de história em favor de uma tese narrativista. Os primórdios desse caminho, conforme apanhado de Luiz Costa Lima, se deram já na geração dos *Annales*, com Lucien Febvre e Fernand Braudel, passaram por Raymond Aron e seu projeto de seleção e interpretação conseqüente, dando à verdade um sentido de construção probabilística, embora ainda em oposição ao narrativismo. Paul Veyne via, por seu turno, a história como um relato, uma descrição do que passou, enquanto Michel de Certeau, seguindo fundamentação foucaultiana, questionou qual o lugar da história, como ela se relaciona com a sociedade e com o poder, para então concluir que há sempre infiltrações ideológicas no relato histórico.⁴

Os estudos de Hayden White contribuem na direção das inter-relações da história e da ficção, já que vêem os dois registros como discursos, por conseguinte aparece o caráter subjetivo e a semelhança entre os relatos. White não estabelece identidade entre os discursos da história e da ficção, pois entende que há uma diferença: “pode-se comparar a ‘história’ à ‘literatura’ em razão de seu interesse mais no ‘real’ que no ‘possível’, o que é supostamente o objeto de representação das obras ‘literárias’”.⁵ Mas White, mais do que estabelecer distinções, busca convergências entre a história e a ficção, quando afirma que há “algo numa obra-prima da história que não se pode negar, e esse elemento não-negável é a sua forma, a forma que é a sua ficção”. Mais adiante, esclarecendo sobre o conjunto de eventos que constituem os relatos históricos e a necessidade de torná-los compreensíveis, afirma que o “historiador impõe a esses eventos o significado simbólico de uma estrutura de enredo compreensível. Os historiadores talvez não gostem de pensar que suas obras são traduções do fato em ficções; mas este é um dos efeitos das suas obras”.⁶

Jacques Le Goff cita Paul Ricoeur para estabelecer o ponto a partir do qual conceituaria a história: “A história quer ser objetiva e não pode sê-lo. Quer fazer reviver e só pode reconstruir”.⁷ Depois, entrando no estudo dos paradoxos e das ambigüidades da história, traz diversas contribuições de pensadores, quer

⁴ LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 17 a 68.

⁵ WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 105.

⁶ Idem. *Ibidem*. p. 106 e 108.

⁷ RICOEUR, Paul. Apud: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996. p. 21.

filósofos quer historiadores, mas deixa clara sua divergência em relação a White, embora considere seu livro sedutor. Ainda assim, Le Goff afirma: “Mostrarei [...] que todo o documento é um monumento ou um texto, e nunca é ‘puro’, isto é, puramente objetivo”.⁸ O pesquisador também não nega a imaginação ao historiador, e reivindica, a par do trabalho de “animar o que está morto nos documentos [...] a imaginação científica que [...] se manifesta pelo poder de *abstração*”.⁹

O método de abordagem das questões desta dissertação passa por um enfoque inicial de teorias sobre ficção, gêneros (incluindo memória), história, além de um conceito sobre o cotidiano, sem a intenção de exaurir qualquer das propostas teóricas, apenas destacando pontos que são *fulcrais* para o bom termo da pesquisa. Após, vem o estudo dos textos que compõem o *corpus* do trabalho, isto é, a análise respectiva das obras *O harém das bananeiras*, *Quase memória: quase romance*, *Romance sem palavras*. Cada um desses estudos é composto de três partes. A primeira obra terá uma abordagem inicial sobre a crônica, a seguir a súpula dos textos e posteriormente o enfoque de como *história*, *memória*, *ficção* se relacionam, com análise de algumas crônicas representativas do livro. A segunda obra inicia com as perspectivas do itinerário que o pai faz pelas memórias do filho. A isso segue o levantamento e o estudo dos dados a propósito das relações entre *memória*, *ficção*, *história*, para arrematar com algumas reflexões sobre a construção da memória. A última obra terá um enfoque inicial sobre a sua organização romanesca, para logo a seguir entrar nas relações entre *ficção*, *história*, *memória*, terminando com uma reflexão sobre a trajetória das pessoas que se envolveram na resistência aos governos militares no Brasil dos anos sessenta e setenta. Arrematando a dissertação, seguem as conclusões pertinentes à pesquisa desenvolvida nas obras em questão.

A variação de ordem das palavras *história*, *memória* e *ficção*, no estudo de cada texto do *corpus*, não é aleatória, mas segue um propósito que se relaciona à importância que cada termo adquire em cada obra. Isto é, no texto de crônicas, se quer mostrar seu parentesco maior com a história, mas também estabelecer

⁸ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996. p. 30.

⁹ *Idem*. *Ibidem*. p. 40.

vínculo com a memória, sem perder seu caráter ficcional. No texto *Quase memória: quase romance*, por se tratar de biografia ficcional, aparece em primeiro plano a memória, seguida da ficção, sem perder a ligação com a história. O romance, por seu turno, se estabelece como ficção, mas também como uma espécie de romance histórico em que a memória do autor se faz presente na voz do narrador.

2. QUESTÕES TEÓRICAS

Não se julga a partir de critérios, mas, ao julgar, criam-se critérios. Na leitura, como na escrita, o julgamento é um questão de invenção.

Leyla Perrone-Moisés

2.1.A Identidade da Ficção

O que é o discurso literário? Já Aristóteles diferenciava as ações humanas ocorridas da imitação das ações humanas. Remonta, portanto, a um passado remoto a distinção entre o fato e o discurso. Walter Mignolo, pesquisador atual, também propõe essa diferença ao dizer que “as comunidades humanas necessitam conservar e transmitir o passado”, certamente referindo-se à História, e que as mesmas comunidades “necessitam projetar sua energia criativa em diferentes formas e também o fazem através da linguagem oral e dos diversos sistemas de escritura”. Isso é arte. Mas o autor vai além ao identificar a “convenção de veracidade e a convenção de ficcionalidade”¹⁰ como caracterizadoras das diferenças entre o discurso histórico e o ficcional. Ao utilizar o termo “convenção”, o autor sugere que designar tal fato como histórico ou ficcional dependerá também da cultura em que a discussão estará ocorrendo. Além do que, o emprego da linguagem obedece a um pacto, isto é, obedece a normas determinadas pela comunidade literária ou historiográfica que a usa.

As obras em análise são sugestivas já nos títulos, no que concerne à linguagem. Vejam-se expressões como *Quase memória*, que pode tanto indicar aproximação como distanciamento do fato cotidiano; *O harém das bananeiras*, que contém sentido metafórico; ou *Romance sem palavras*, que sugere relação amorosa mas também silêncio. Os próprios termos *romance* e *memória*, enquanto formas literárias, propõem encaminhamentos diversos de leitura. O estudo dos desdobramentos dessas expressões nas obras é excitante, tanto mais com o dizer de Umberto Eco, “que toda mensagem secreta pode ser decifrada, desde que se saiba que é uma mensagem”, e ainda: “aquele objeto informal é

¹⁰ MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças. In: CHIAPPINI, Lígia & AGUIAR, Flávio. *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Ed. Da Univ. de São Paulo, 1993. p. 121 a 123.

uma obra de arte se conseguimos imaginar por trás dele a estratégia de um autor”.¹¹

Aliás, essa postura ambígua dos textos mais recentes talvez encontre respaldo na própria realidade, tão permeada pelo ilusório (televisão, publicidade, cinema...). É comum ouvir falas como: “a paisagem é tão bela que parece cartão postal”. As pessoas confundem o original com a cópia, julgando esta melhor que aquele. Eco reforça: “Já que a ficção parece mais confortável que a vida, tentamos ler a vida como se fosse uma obra de ficção”¹², o que revela a relação de influência de uma na outra. E mais adiante: “Mas, se a atividade narrativa está tão intimamente ligada à nossa vida cotidiana, será que não interpretamos a vida como ficção e, ao interpretar a realidade, não lhe acrescentamos elementos ficcionais?”¹³

E o mesmo Eco já havia estabelecido como princípio dessa relação: “precisamos adotar o mundo real como pano de fundo. (...) Isso significa que os mundos ficcionais são parasitas do mundo real”.¹⁴ Entretanto o limite que permitirá o real ou o ficcional reside na própria linguagem: “É possível inferir dos textos coisas que eles não dizem explicitamente - e a colaboração do leitor se baseia nesse princípio - , mas não se pode fazê-los dizer o contrário do que disseram”.¹⁵

¹¹ ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 122.

¹² Idem. *Ibidem*. p. 124.

¹³ Idem. *Ibidem*. p. 137.

¹⁴ Idem. *Ibidem*. p. 89.

¹⁵ Idem. *Ibidem*. p. 98.

2.2. Os Gêneros

Que não se estranhe a seqüência de autores e diferentes teorias a propósito da questão dos gêneros, uma vez que se trata de rápido levantamento de alguns dos enfoques sobre o assunto, que permitiram a construção e sua história.

Qual a forma de cada uma das obras a analisar? Caberia uma classificação aristotélica fundada na imitação pela linguagem licenciosa da comédia que imita o homem inferior e risível da condição humana? Ou seria a linguagem nobre, formal, erudita que imita os homens melhores do que realmente são? Na visão clássica, os gêneros eram imutáveis, mas essa imutabilidade começa a ser questionada com os românticos desde o século XVIII, que passam a ver os gêneros como produções sócio-culturais decorrentes das mudanças históricas da realidade social associadas à vontade do artista.

No século XX, Roman Jakobson¹⁶ afirma que os gêneros estão associados às funções da linguagem. Para ele, o ato comunicativo (oral e escrito) se constitui a partir de uma inter-relação entre emissor e destinatário. Northrop Frye¹⁷, porém, em *Anatomia da Crítica*, explica os gêneros a partir das relações que o autor estabelece com o público. No épico, haveria relação direta, porque a audiência é viva (narrativa oral); no lírico, o público exterior não interfere, o poeta fala consigo mesmo, com a natureza, com a musa... ; no dramático ocorre a ocultação do poeta; na ficção a audiência não é específica. Tomachevski, estudando a questão, parece estabelecer os limites ou a ausência deles:

Voltando ao conjunto historicamente isolado de obras literárias reunidas por um sistema comum de procedimentos em que alguns dominam e unificam outros, vemos que não podemos estabelecer nenhuma classificação lógica e fechada dos gêneros, Sua dimensão é sempre histórica, isto é, justificada unicamente por um certo tempo.¹⁸

¹⁶ JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

¹⁷ FRYE, Northrop. Teoria dos modos. In: *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 37 a 71.

¹⁸ TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. e outros. *Teoria da Literatura*. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 203.

Onde fica o *quase* romance? Será poético, como sugere a orelha do livro? Que categoria é essa, a crônica, no *Harém das bananeiras*? É história ou ficção? E *Romance sem palavras* é romance histórico? Como muitos estudiosos o fizeram, Mikhail Bakhtin também propõe distinção entre o lírico e o romanesco, afirmando que aquele é um discurso direto, unilingüístico (a fala do poeta); este, um discurso indireto e com pluralidade de vozes, cada uma na proposição de um discurso. Onde buscar o *quase* memória? Na biografia?

O teórico Gérard Genette¹⁹ explica a questão distinguindo modo literário de gênero literário. Aquele como categoria atemporal e imutável (modo trágico, modo cômico, modo satírico...), que pode estar presente na poesia, no romance, na crônica etc.; este como categoria histórica e mutável, dependendo da visão de mundo do autor, da época, das expectativas da audiência. O que se tem como certo, enfim, não é a estabilidade dos conceitos, mas sua variabilidade, sua imprecisão, sua constante transformação. Hoje, entretanto, a preocupação analítica centra-se no discurso com seus componentes lingüísticos e sócio-histórico-culturais.

Convém, já que a questão gênero está posta, esclarecer um pouco os terrenos da crônica, da biografia e da memória. A palavra *crônica*, conforme Massaud Moisés, tem sua origem

Do Grego *chronikós*, relativo a tempo (*chrónos*), pelo Latim *chronica* (*m*), o vocábulo “crônica” designava, no início da era cristã, uma lista ou relação de acontecimentos ordenados segundo a marcha do tempo, isto é, em seqüência cronológica. Situada entre os anais e a História, limitava-se a registrar os eventos sem aprofundar-lhes as causas ou tentar interpretá-los. Em tal acepção, a crônica atingiu o ápice depois do século XII, graças a Froissart, na França, Geoffrey of Monmouth, na Inglaterra, Fernão Lopes, em Portugal, Alfonso X, na Espanha, quando se aproximou estreitamente da História, não sem ostentar acentuados traços de ficção literária. A partir da Renascença, o termo “crônica” cedeu vez a “História”, finalizando, por conseguinte, o seu milenar sincretismo. Não obstante, o vocábulo ainda continuou a ser utilizado, no sentido histórico, ao longo do século XVI, como, por exemplo, nas *Chronicles of England, Scotland, and Ireland* (1577),

¹⁹ GENETTE, Gérard. Genres, “types”, modes. In: *Poétique* 32. Paris, 1977. p. 389 a 421.

de Raphael Holinshed, ou nas chronicles plays, peças de teatro calcadas em assunto verídico, como não poucas de Shakespeare.²⁰

Vê-se, então, que o vocábulo, em sua origem e percurso, tem proximidade com Ficção e com História, tal como são entendidas hoje. O caminho que trouxe a crônica aos dias atuais passa, no século XIX ainda, por sua adesão ao jornal, como um registro do dia-a-dia. Já no século XX, em suas primeiras décadas, João do Rio e depois Rubem Braga dão a ela o sentido e a direção que a tornaram uma peculiar forma literária à brasileira, conforme acentua Massaud Moisés, citando Brito Broca: “Crônica é para nós hoje, na maioria dos casos, prosa poemática, humor lírico, fantasia, etc., afastando-se do sentido de história, de documentário que lhe emprestam os franceses”.²¹ Também Antonio Candido confirma a assertiva, quando diz que “sob vários aspectos é um gênero brasileiro, pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu”.²²

O espaço onde hoje ela é veiculada - o jornal, a revista - confere-lhe vida passageira, nasce e morre todo o dia, a não ser quando preservada em livro, mas mesmo aí, poucas são as que sobrevivem ao tempo. Entretanto foi por aderir a esse novo espaço que a crônica pôde ser estudada pelo crítico e, fugindo ao esquecimento, adquirir perenidade. Mesmo assim, só permanecem as que conseguem estabelecer a sutil relação entre o acontecimento narrado e o mundo íntimo do autor. Apesar de ocupar o espaço jornalístico, não é confundida com a reportagem, ou a mera informação. “O cronista pretende-se não o repórter, mas o poeta ou o ficcionista do cotidiano”²³, assegura Massaud Moisés. Quanto ao teor de seu trabalho, Antonio Candido salienta que o cronista “pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitada” e assim a crônica “está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas”, e sua aparente superficialidade é enganosa, pois “não apenas entra fundo no significado dos atos e sentimentos do homem, mas pode levar longe a crítica social”.²⁴

²⁰ MOISÉS, Massaud. *A criação Literária: prosa*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1979. p. 245.

²¹ BROCA, Brito. In: MOISÉS, Massaud... p. 246.

²² CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: *Para gostar de ler: vol. 5*. São Paulo: Ática, 1979. p. 6

²³ MOISÉS, Massaud... p. 247.

²⁴ CANDIDO, Antonio. p. 5.

Caracterizam a crônica não apenas a sua vida curta e a brevidade de seu tamanho, mas também a subjetividade, pois o foco narrativo se situa na primeira pessoa do singular, e não em um narrador fictício, mas no próprio autor. Decorre daí que os fatos evidenciados não se constituem em uma “veracidade positiva”, mas uma “veracidade emotiva”,²⁵ isto é, sujeita à personalidade e à linguagem do cronista. Sobre a linguagem, o cronista não devaneia, busca a apreensão imediata pela espontaneidade da prosa, entretanto explora a polissemia da metáfora. Trata-se de uma espécie de linguagem mista, que revela um estilo intermediário “entre coloquial e literário”.²⁶

Massaud Moisés constata que, apesar da circunscrição ao livro, as crônicas raramente conseguem o “milagre da reedição”, e vai mais longe ao afirmar que o livro “semelha um ataúde e embora funcione como unguento preservador da total decomposição, não consegue evitar a mumificação”.²⁷ Não se questione a imagem poética, mas há outro ângulo, sob o qual a crônica não perece, mas se renova – especialmente por poder ser acondicionada em livros ou outros métodos modernos de preservação – permanece como fonte de pesquisa historiográfica, por constituir-se, em seu tempo, como uma voz que relata também a notícia e o fato cotidiano e privado e assim lhes dá dimensão humana.

Chama a atenção do pesquisador que há estudos de caráter interpretativo e estilístico de crônicas e cronistas, mas há raras teorizações a respeito dessa produção literária e as poucas que existem encontram-se em livros de caráter didático. A crônica, essa forma tão brasileira de escrever, parece ainda não ter encontrado o seu merecido espaço nos meios acadêmicos, ou talvez o brasileiro, ainda acanhado com o que produz, não se tenha dado conta do que faz com competência.

A literatura biográfica, no passado, era um ramo da História, e após passar por período longo de distanciamento dela, torna a aproximar-se, agora como fonte de informação para o historiador, que busca no particular os elementos para construir melhor o geral da sociedade. História e biografia dividem em comum o

²⁵ MOISÉS, Massaud... p. 255.

²⁶ Idem. Ibidem. p. 257.

²⁷ Idem. Ibidem. p. 257.

fato de se centrarem no passado, aquela dando sentido ao geral, esta ao particular. É esse caráter particular que Contardo Calligaris destaca: “Ora, minha observação - em uma perspectiva antropológica - é uma maneira de escrever como, na modernidade ocidental, a verdade que importa é cada vez mais a que está no sujeito, no foro íntimo do indivíduo, de onde se presume que provenham fala e escrita”.²⁸

O biógrafo, quer busque suas informações apenas em pesquisa, quer tenha conhecido em vida o biografado, depara-se com a questão ética: é justo revelar tudo sobre o indivíduo? Não corre o risco de endeusar alguém ou, ao contrário, destituir valores? Há quem defenda a busca da verdade a qualquer custo e existem os que duvidam da possível verdade. Caberá ao biógrafo achar e fazer seu próprio caminho, aí corre outro risco: o artefato discursivo que produz. Se pretende algum valor estético em seu relato, pode falhar com a verdade; se busca apenas fatos comprovados, sem o recheio da narrativa, pode produzir um texto insípido e falhar com o artístico. É certo que escrever sobre alguém que se conheceu em vida traz benefícios, pois se teve acesso às competências e limites desse indivíduo, o biógrafo torna-se também testemunha da vida do biografado. Mas esse mesmo benefício é o problema: a falta de distanciamento pode afetar o julgamento e a avaliação pode revelar-se tendenciosa, se gostou do objeto de seu trabalho ou o detestou.

No campo da biografia está também a autobiografia, com suas diferenças naturalmente, que começam pelo fato de esta não concluir o relato, já que se presume que o escritor pare antes de morrer. Fazem parte ainda desse tipo de registro os diários, os escritos íntimos e até as cartas. Esses escritos centram as observações na pessoa que escreve e nisso diferem das memórias, que enfatizam mais o que é lembrado do que quem lembra. Contardo Calligaris sugere os motivos por que são escritos diários íntimos e autobiografias: “respondem a necessidades de confissão, de justificação ou de invenção de um novo sentido. Frequentemente, aliás, esses três aspectos se combinam”.²⁹ E mais adiante, emitindo juízo de valor, afirma:

²⁸ CALLIGARIS, Contardo. Verdades de Autobiografias e Diários Íntimos. In: *Estudos Históricos* 21. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 45.

²⁹ Idem. *Ibidem*. p. 43.

O escrito autobiográfico implica uma cultura na qual, por exemplo, o indivíduo (seja qual for sua relevância social) situe sua vida ou seu destino acima da comunidade a que ele pertence, na qual ele conceba sua vida não como uma confirmação das regras e dos legados da tradição, mas como uma aventura para ser inventada.³⁰

Esse sujeito compõe uma imagem de si para os outros, sem o intuito de preservar a intimidade, ao contrário, ao revelar-se está atingindo a celebridade. Esta é a troca que alguns aceitaram ou adotaram, e assim sua imagem “vive no e pelo olhar dos outros”.³¹

O sujeito contemporâneo encontrou formas de se dizer, de mostrar-se ou de se produzir no discurso literário. Ora usa a biografia e diz do outro, ora utiliza a autobiografia e diz de si mesmo, outras vezes se inventa no romance, ou ainda ficcionaliza a vida em memórias. Tudo isso parece atender um mesmo e comum objetivo: dar significação e consistência à própria vida. Daí que as memórias, ao buscarem nas lembranças os eventos significativos, procuram reconstruir e organizar os motivos que deram impulso e sentido a uma existência. Caracterizando a memória, aqui não no sentido da forma literária, Jacques Le Goff afirma: “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais do indivíduo e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”.³²

A conquista do passado individual pela memória permite à pessoa uma introspecção, uma espécie de exame de consciência, ou uma análise de sua mente que permitirá ver-se por um ângulo crítico, caso produza por escrito suas lembranças, afinal “nomear é conhecer”.³³ Isso é verdade não só para o indivíduo como também para a coletividade, aliás, a memória coletiva tende a confundir mito e História, principalmente em povos ágrafos. Em um estudo sobre memórias de velhos, Ecléa Bosi³⁴ mostra que a memória pessoal “é também uma memória social, familiar e grupal”. A autora reconhece que pode haver lacunas e distorções sobre acontecimentos individuais e sociais nos relatos colhidos de pessoas

³⁰ Idem. *Ibidem*. p. 46.

³¹ Idem. *Ibidem*. p. 55.

³² LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, S.P.: Editora da UNICAMP, 1996. p. 476.

³³ Idem. *Ibidem*. p. 435.

³⁴ BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987. p. 1 a 3.

idosas, mas registra que esses fatos nos livros de História são igualmente pontos de vista, versões do acontecido e acrescenta que “os erros e lapsos são menos graves em suas conseqüências que as omissões da História oficial”. Completa o raciocínio ao afirmar que a “memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento”.

O que parece relevante, entretanto, é a percepção de que, na origem do romance, como o conhecemos, através de Ian Watt,³⁵ estão a biografia e a autobiografia – basta lembrar *Moll Flanders*, *Tom Jones* ou *Tristan Shandy* – e na produção brasileira há, desde o século XIX, uma tradição de memórias como recurso discursivo, no dizer de Luís Augusto Fischer.³⁶

Quando Walter Benjamin se referia à morte da narrativa – dizia da narrativa oral – deu como primeiro indício o surgimento do romance no século XVIII. O relato oral, por muitas vezes ser feito por quem participou dos fatos ou por quem representava – pela experiência – uma sabedoria incontestada, tinha ares de verdade. Certamente uma verdade questionável, já que quem o produzia poderia apenas estar reproduzindo os fatos, além de, na escolha do vocabulário, no fortalecimento de um detalhe em detrimento do outro, alteraria, se não substancialmente, pelo menos perifericamente a verdade. Há, pois, diferenças entre o narrado e o vivido.

Com certeza as questões de verdade e ficção precedem o surgimento do romance, já existiam na relação entre a epopéia e a historiografia, ou a antiga crônica. O cronista é um narrador da história que se preocupa com a inserção dos fatos “no fluxo insondável das coisas”,³⁷ enquanto o historiador precisa de explicações verificáveis para os fatos. O romance, por seu turno, surge como um relato que nem sempre é exclusivamente inventado. As aventuras de Defoe foram apenas criação da fantasia? Os romances de Walter Scott não têm fundamento algum na história? O romance realista do século XIX não quis reproduzir a realidade? Lukács fez um esclarecedor estudo sobre o romance histórico, seu aspecto ficcional e seus vínculos com a história, ou ainda, sua distinção da

³⁵ WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

³⁶ FISCHER, Luís Augusto. *Para fazer diferença*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

³⁷ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 209.

história. Dos estudos de Lukács à *Poética do pós-modernismo* de Linda Hutcheon há um grande caminho a se percorrer: enquanto o primeiro trabalha um conceito de ficção histórica, em que a ficção incorpora elementos da história para dar aparência de real; a segunda, ao classificar o “romance histórico atual” de *metaficção historiográfica*, incorpora dados da história para questionar suas versões. Há entre esses dois enfoques a produção de uma espécie de literatura-verdade, talvez de vertente jornalística, que Hutcheon denomina de *romance de não-ficção* e afirma parecer um relato em que a historiografia fracassa e o romancista precisa tomar as rédeas da narrativa.³⁸

³⁸ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. p. 155.

2.3. Historiografia

Interessante observar como na mesma época em que os estudos literários abandonaram as explicações da retórica, os estudos históricos também buscaram rumos científicos, separando assim duas disciplinas que caminhavam sob o mesmo guarda-sol. Antes de Ranke, literatura e história faziam parte de um mesmo contexto de produção escrita; a partir dele, os campos se distanciaram, pois Ranke entendia a história como uma réplica do real.³⁹ Isso foi no século XIX e persistiu por grande parte do XX, entretanto a partir das novas propostas de ensino de história, segundo a tradição francesa dos *Annales* de Fernand Braudel e seguidores mais atuais como Jacques Le Goff, e dos estudos americanos sobre historiografia do polêmico Hayden White, percebe-se que a história pouco perde e muito ganha se voltar a ligar-se com as bases literárias. Fato e ficção se opunham na visão de Ranke, mas isso passa por outro ângulo de visão assim que se percebe que a história é, antes de tudo, um estudo de textos e não de fatos, uma vez que o acontecimento, quer do passado quer do presente, passa à história a partir de seu relato, que é fruto de uma interpretação que o historiador fez dos documentos a que teve acesso. Nesse particular – o relato – o romancista compreende que seu texto está atrelado a enredo e gênero, além disso percebe que o leitor, em sua interação com o escrito também atribui significado. O historiador tem mais dificuldade de assumir esses elementos do discurso literário, pois se vê atrelado à necessidade de produzir o que deverá ser uma verdade, ainda que entenda ser a história uma interpretação do material pesquisado de que dispõe.

Lynn Hunt, na apresentação de *A Nova História Cultural*, analisando as posições de White e LaCapra, suas semelhanças, divergências e influências, assegura que “Um dos objetivos do presente livro é mostrar de que modo uma nova geração de historiadores da cultura usa técnicas e abordagens literárias para desenvolver novos materiais e métodos de análise”.⁴⁰ E mais à frente, questionando o termo *Método* da história, Hunt afirma que:

³⁹ A presente leitura de Ranke está em Jacques Le Goff, *História e Memória*, e em Luiz Costa Lima, *A Aguarrás do Tempo*.

⁴⁰ HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 19.

Afinal, a prática da história é um processo de criação de texto e de 'ver', ou seja, de dar forma aos temas. Os historiadores da cultura, particularmente, são forçados a se tornar mais conscientes das conseqüências de suas opções formais e literárias, das quais normalmente não são conscientes. (...) Os historiadores estão se conscientizando cada vez mais de que suas escolhas supostamente objetivas de técnicas narrativas e formas de análise também têm implicações sociais e políticas.⁴¹

Na mesma obra, mas em artigo de Lloyd S. Kramer: *Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra*, o autor apresenta como a literatura contribui com os historiadores: "A literatura sugere formas alternativas de conhecer e descrever o mundo e usa a linguagem imaginativamente para representar as ambíguas e imbricantes categorias da vida, do pensamento, das palavras e da experiência".⁴²

O historiador positivista queria uma verdade absoluta, comprovada e imutável. Essa visão unidimensional, da perspectiva da Nova História Cultural, não responde mais às necessidades do momento. Hoje, segundo White, citado por Kramer, o historiador com concepção pluralista poderia "então ser visto como alguém que, a exemplo do artista e do cientista modernos, procura explorar uma certa perspectiva do mundo que não pretende esgotar a descrição ou a análise".⁴³ Completando a visão: "Essa concepção da historiografia é coerente com os objetivos de grande parte da poesia contemporânea, ou pelo menos recente" – objetivos que enfatizam a importância de se perceber "o caráter singular das coisas comuns".⁴⁴

Assim, esse tipo de historiador que poderia ser chamado poético, sem eliminar a evidência histórica, mas redefinindo seus limites e a linguagem na qual é descrita, produz história não simplesmente para confirmar a compreensão do mundo, mas para transformá-la, e fundamenta sua busca não mais nos grandes feitos, mas nas coisas e eventos comuns também, como propõe a experiência da coleção *História da vida privada no Brasil*.

⁴¹ Idem. *Ibidem*. p. 27.

⁴² KRAMER, Lloyd S. *Literatura, crítica e imaginação histórica*. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 158.

⁴³ WHITE, Hayden. Apud: KRAMER, Lloyd S. *Literatura, crítica e imaginação histórica*. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 160.

⁴⁴ Idem. *Ibidem*. p. 160.

Linda Hutcheon sugere diferenças entre história e ficção ao mesmo tempo que as aproxima. Melhor. A autora classifica, a par do já conhecido romance histórico do século XIX, o romance de não-ficção e a metaficção historiográfica como as principais representações narrativas pós-modernas. Aliás, como já dito antes, até o século XIX, a literatura e a história pertenciam ao mesmo saber. Depois veio a separação:

Entretanto, é essa mesma separação entre o literário e o histórico que hoje se contesta na teoria e na arte pós-modernas, e as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas formas de escrita têm em comum do que as suas diferenças. Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos lingüísticos altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. Mas esses também são os ensinamentos implícitos na metaficção historiográfica.⁴⁵

Essa afirmação põe, certamente, dificuldades no enquadramento de obras como as em análise, mas quer parecer que esse é o espírito do pós-modernismo. Senão vejamos:

muitos historiadores utilizaram as técnicas de representação ficcional para criar versões imaginárias de seus mundos históricos e reais. O romance pós-moderno fez o mesmo e também o inverso. Ele faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado.⁴⁶

E mais adiante:

O pós-modernismo confunde deliberadamente a noção de que o problema da história é a verificação enquanto o problema da ficção é a veracidade (...) Tanto a

⁴⁵ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história - teoria - ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991. p. 141.

⁴⁶ Idem. *Ibidem*. p. 142.

ficção como a história são sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e auto-suficientes.⁴⁷

Isso tudo, portanto, estimula o estudo das três obras que constituem essa proposta de análise, pois por si só se indefinem, isto é, definem sua opção pós-moderna de confronto, consideradas uma em relação à outra, ou até, no caso de *Quase Memória*, um confronto interno bastante nítido, afinal se trata de um *quase*. Esse advérbio - e como todo advérbio, circunstancial - tanto pode sugerir "perto, aproximadamente", algo prestes a ser atingido, como "pouco menos", como se faltasse para atingir, além de propor uma negativa "por um triz"⁴⁸. Parece, portanto, que se está prestes a se realizar, também nega a realização ou lhe atribui competência inferior à realização plena.

⁴⁷ Idem. *Ibidem*. p. 149.

⁴⁸ HOLANDA, Aurélio B. Explicação do verbete *quase*. In: *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975. p. 1167.

2.4. O Cotidiano

Segundo Agnes Heller, todos os homens, sem nenhuma exceção, vivem o cotidiano, mas nenhum apenas a cotidianidade, ainda que essa o absorva preponderantemente. Quando se nasce, já se está inserido no cotidiano e amadurecer significa adquirir as competências que permitirão a vida cotidiana na sociedade, aliás o homem aprende no grupo social os elementos da cotidianidade. Mais que isso: há diferentes cotidianos interagindo em diferentes níveis ou esferas, como o pedreiro, o engenheiro, o fiscal, o soldado, o ministro, a empregada doméstica, o padre... e dessa interação se faz a história. A propósito de história, a referida autora é bem explícita:

A vida cotidiana não está “fora” da história, mas no “centro” do acontecer histórico: é a verdadeira “essência” da substância social. [...] As grandes ações não cotidianas que são contadas nos livros de história partem da vida cotidiana e a ela retomam. Toda grande façanha histórica concreta toma-se particular e histórica precisamente graças a seu posterior efeito na cotidianidade.⁴⁹

O indivíduo, portanto, é simultaneamente um ser particular e um ser genérico. Particular porque é um “eu” que busca, que sente, que se motiva pelas necessidades; genérico pois age, pensa e sente dentro dos parâmetros do gênero humano. Assim, trabalha por razões particulares, mas a atividade do trabalho (socialmente necessário) é característica do gênero humano. Melhor, “já que é produto e expressão de suas relações sociais, herdeiro e preservador do desenvolvimento humano”,⁵⁰ o homem é um ser genérico, mas a consciência de sua integração no grupo, a consciência do nós, por paradoxal que possa parecer, mantém a particularidade no indivíduo. Há choques entre a particularidade e a generalidade na pessoa, mas não tendem a ser conscientes na vida cotidiana, uma se submete à outra segundo a circunstância, muito embora possa haver a exacerbação dos desejos e do egoísmo do indivíduo, mas para equilibrar esse possível desequilíbrio dos afetos, há a ética (a moral), que funciona como inibidora e também transformadora das aspirações da particularidade individual.

⁴⁹ HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Trad. Carlos N. Coutinho e Leandro Conder. 6ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 20.

⁵⁰ *Idem*. *Ibidem*. p. 21.

Quando, porém, o homem está ante uma escolha que implica valor e concentra todas as suas forças na execução da escolha, está buscando o comportamento correto do gênero humano. Aí ocorre a suspensão da particularidade. “Mas, na cotidianidade, não é possível concentrar *todas* as energias em *cada* decisão. Um comportamento de tal tipo estaria em contradição com a estrutura básica da cotidianidade”.⁵¹

Agnes Heller afirma que é possível a elevação acima da vida cotidiana, quando o homem produz arte ou ciência, pois em ambos os casos há o rompimento com a tendência espontânea do pensamento cotidiano, mas mesmo assim os limites dessa separação não são rígidos, primeiro porque o cientista ou artista têm vida cotidiana, segundo porque os próprios enfrentamentos científicos ou artísticos são postos pela própria vida e finalmente porque os efeitos da arte ou da ciência sobrevivem na cotidianidade dos outros. O referido rompimento com o cotidiano produzido quando da criação artística ou científica se dá, pois o homem suspende qualquer outra atividade durante a execução da tarefa, o que requer uma atenção com intensidade especial, o que difere da atitude cotidiana, em que o homem dissolve suas competências em várias direções. Por outro lado, isso significa que não se pode viver sempre essa concentração de energia. O que ocorre é que esse procedimento se dissipa no cotidiano, já que “a característica dominante da vida cotidiana é a espontaneidade”.⁵²

“A vida cotidiana, de todas as esferas da realidade, é aquela que *mais se presta à alienação*”⁵³, sustenta Agnes Heller, pois o homem pode apenas exercer seus papéis sociais conformadamente, sem conflitos, separando o ser da essência. Isso não significa que a estrutura da vida cotidiana seja alienada, nela há espaço para o ser e sua essência se manifestarem unitariamente. Há, pois, alienação quando existe um abismo entre o desenvolvimento humano em geral e as possibilidades de desenvolvimento do indivíduo. Em outras palavras: quando há abismo entre a produção humana e a participação consciente do indivíduo nessa produção.

⁵¹ Idem. Ibidem. p. 25.

⁵² Idem. Ibidem. p. 29

⁵³ Idem. Ibidem. p. 37.

Se é o discurso sobre o cotidiano que constitui o cotidiano, também o será o discurso sobre a história, a memória e a ficção que as constituem respectivamente. E é exatamente por esse caminho que transita a análise do *corpus* deste estudo, que se propõe a averiguar como o discurso histórico, o memorialístico e o ficcional se contaminam, em relatos sobre o cotidiano na crônica, na ficção, e na memória.

3. O HARÉM DAS BANANEIRAS

Para todos nós há uma zona de penumbra entre a história e a memória; entre o passado como um registro geral aberto a um exame mais ou menos isento e o passado como parte lembrada ou experiência de nossas vidas. Para os seres humanos individuais essa zona se estende do ponto onde as tradições ou memórias familiares começam – digamos, da foto de família mais antiga que o familiar mais velho pode identificar ou explicar – ao fim da infância, quando se reconhece que os destinos público e privado são inseparáveis e se determinam mutuamente.

Eric J. Hobsbawm

3.1. A Crônica

O *harém das bananeiras* é um livro de crônicas editadas inicialmente em jornal entre os anos de 1997 e 1999, com um total de cem textos, coletânea publicada pela Editora Objetiva do Rio de Janeiro, diferente, portanto, de sua ficção, que tem sido editada pela Companhia das Letras.

Retomam-se aqui aspectos já aventados em 2.2, com intuito de aprofundá-los e especificá-los. Cabe, pois, observação a propósito dos modos de circulação desses textos, em sua primeira apresentação ao público – o jornal – e agora, essa versão em livro. O contexto jornalístico da apresentação de crônicas presume o consumo imediato desse produto, além de haver em torno de seu assunto uma quase sempre presente relação com algo que ocorre no momento: um evento, uma data festiva, uma atitude do poder, uma vitória ou derrota esportiva, uma situação, enfim, que mereça ou sugira comentário. Construídas com rapidez, presas à necessidade da editoração e circulação do jornal diário, as crônicas padecem de morte rápida, por isso, talvez, indolor e nem percebida, pois no dia seguinte há outra em seu lugar. Assim pelo menos é com a crônica comum, sem o gênio ou o trato literário – aquela mais firmada no humor que provoca o riso, ou que está mais presa a eventos do momento histórico que num hábil trabalho de linguagem e percepção da vida. A crônica, porém, elaborada com sensibilidade humana e esmero lingüístico produz efeito exatamente contrário, pois na mesmice do jornal que se repete diariamente, ela é o novo, o único, o original. Pelo menos é isso que se pode dizer dos cronistas que foram Rubem Braga e Drummond de

Andrade, e o que se pretende mostrar do atual Carlos Heitor Cony. No livro, ampliam-se as chances de sobrevivência da crônica comum e se dá nova configuração à de qualidade, pois o texto, por sua maior permanência ante o leitor, e pela possibilidade de desatualização do assunto, está mais facilmente sujeito a uma apreciação crítica, coisa difícil de se fazer quando apenas transmitido pelo jornal. Além do que, o livro permite a avaliação do conjunto dos escritos de um cronista, o que dá a chance de estudar seu estilo, seus temas prediletos, suas habilidades lingüísticas, seu humor ou ironia, sua leveza ou profundidade. De outra sorte, é curioso observar como, mesmo em livro, a crônica tem raras reedições, salvo as exceções que deram e dão a ela o trato de obra de arte, como por exemplo o fizeram Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, Drummond de Andrade, e o fazem Luís Fernando Veríssimo e Carlos Heitor Cony, para nomear alguns. Há, pois, um destino fatal à espera de muitos textos: o esquecimento.

Alguns livros de crônicas lembram cofres, onde ficam muito bem guardados os textos, e parece que, após curto espaço de tempo, são lá esquecidos e pouco despertam a cobiça dos curiosos. A crônica permanece pouco na memória ativa – a não ser as exceções dos grandes cronistas – após sua leitura ou uso, migra para outro nível de memória, como se no subterrâneo, e só vem à tona numa ocasião muito especial. Raras são as referências ou citações desses textos. Talvez isso se deva a seu tom freqüentemente humorístico – nem sempre é levada a sério – ou até porque se sabe que amanhã será substituída por outra do mesmo autor. Assim a memória ativa está sempre ocupada com a nova crônica, a velha vai para a lixeira do computador mental. Essa ânsia de consumo é ainda maior quando o cronista cativou seu público, aí há o usufruto diário do lanche rápido, e sempre se está com fome, já que a crônica é um alimento em saborosas pílulas que nunca satisfazem por inteiro; ou saboroso o suficiente para sempre se pedir mais. Essa tem sido a visão dominante dos estudos teóricos sobre a crônica. Perdão por reproduzir essa imagem generalizante e redutora. Como já afirmado, o que se quer mostrar com esse estudo é também que a produção em análise vai além dos limites postos pelos estudiosos tradicionais desse tipo de texto. A crônica não fica circunscrita à frugalidade de uma rápida refeição, nem presa na lixeira da memória. O simples fato de ser motivo deste estudo é prova de sua importância e qualidade. Assim como um poema ou um conto satisfazem o

interesse e prazer estético do leitor, também a crônica farta a ânsia de belo e humano que se busca na arte, pois contém todos os ingredientes e produz todos os efeitos que se podem esperar do texto artístico.

O Harém das Bananeiras, entretanto, não é somente um livro de crônicas, mas uma obra de memórias. Ainda que os elementos pré-textuais como a ficha catalográfica, a apresentação, a orelha determinem claramente que se trata de crônicas – mesmo porque foram antes tomadas públicas pelos jornais e revistas – estudando-as se percebe que o autor as selecionou e organizou de tal modo que adquiriram, por essa configuração em livro, uma amplitude e renovação de significados e, portanto, não mais podem ser lidas apenas como crônicas, senão também como memória e até biografia do autor. O homem Cony se põe perante o outro, perante o mundo e perante si mesmo: reconhece-os, estuda-os, desvenda-os no dia-a-dia. Faz abordagem das festas sócio-popular-religiosas, como Santo Antônio, Natal, Páscoa, São João; aponta os apelos cotidianos e tecnológicos como o computador; expõe os motivos pessoais como as viagens, as angústias, as perdas; questiona o poder; avalia o homem e desvenda sua natureza. E tudo isso ele faz olhando para trás, ou em sua memória recente, ou em suas lembranças remotas: as experiências do menino e adolescente descobrindo a sexualidade, os anseios do moço, as vivências profissionais e familiares, as viagens pelo mundo exterior, aquelas pelo interior de si mesmo, a maturidade e suas persistentes angústias, buscas e derrotas, a evolução tecnológica facilitando a vida mas não melhorando o ser... Isso tudo faz parte da trajetória, das fantasias e das memórias de Carlos Heitor Cony. Essa matéria de memória, em boa quantidade, aparece – às vezes de modo mais sutil, às vezes até mais explícita – em obras ficcionais do escritor ou ainda em *Quase memória: quase romance*, texto que contém declaradamente fatos da experiência vivida do autor mesclados a um trato ficcional.

Em textos diários, escritos ao sabor das circunstâncias cotidianas, ficaria difícil perceber alguma organização de conjunto; o que se percebe é a organização do texto em si. Cada crônica, nesse caso, seria um mundo em separado, no máximo – se o autor abordasse por dois dias seguidos o mesmo assunto, por polêmico – haveria uma ampliação desse mundo. Como, então, ter noção do conjunto? Certo que se perceberia, pela leitura diária, o tipo de assunto preferido do cronista – até porque seria lido também por isso – seu estilo jocoso

ou sério, sua linguagem mais ou menos acessível. Entretanto seria dificultoso levantar os motivos mais freqüentes do cronista, suas técnicas repetidas, sua originalidade na linguagem, além do que há diferenças de intenção e de público com os textos aglomerados num volume. Normalmente o leitor que busca o jornal, dele espera menos que de um livro. São muitos os autores que se misturam no jornal, além da voz jornalística predominante que representa um poder, daí os diferentes estilos e assuntos. Os olhos percorrem depressa cenas de crimes, política, esportes e artes, cada qual produzido diversamente do outro numa miscelânea próxima do caos. Não é o estilo do indivíduo que ressalta, mas o do jornal que se percebe. O cronista participa com um tom apenas no conjunto do desenho social que o jornal propaga. Mas o tom que faz a diferença, pois muitos dos consumidores desse jornal são mais fiéis a um cronista bom que nele escreve que à ideologia do conjunto. Na comparação com o livro, no jornal, amanhã serão outros textos, mas se repete a imagem do conjunto. Daí até o descompromisso ou a expectativa menos exigente do leitor que, consciente ou não, tem noção da transitoriedade do texto jornalístico, mas quer maior permanência do apresentado em livro. Então parece exigir maior perícia do autor a seleção e organização dos textos que apresentará em um livro de crônicas. Com certeza não são todas as que escreveu em determinado período que constituirão o elenco editado, pois além da seleção por qualidade, haverá outros motivos para a escolha de uma e não de outra, como por exemplo algum objetivo de conjunto, uma organização por temas, intenção mais literária, ou até um interesse mais polêmico que aproveite um momento histórico, como foi o caso de Carlos Eduardo Novaes, que em 1983, quando da primeira eleição para governadores – já saindo do regime militar – trouxe a público, em forma de livro, as crônicas que escreveu para jornal durante o processo das campanhas eleitorais de 1982, principalmente a polêmica do Rio de Janeiro. Esse tipo de obra é de consumo imediato, para o público que perdeu ou acompanhou parcialmente a disputa diária e quer, no humor e na ironia do cronista, reviver o período recente – que no caso do Rio funcionou como uma espécie de revanche contra o regime militar, já que a oposição foi vencedora. Hoje, distanciados daquele momento, os leitores esqueceram o livro na estante, e se alguém algum dia o procurar, será certamente para alguma pesquisa histórica, o que representa um mérito.

Não será também esse o destino de *O Harém das Bananeiras*? Conforme já referido, o esquecimento é o destino da crônica. Mesmo daquelas que, por suas qualidades literárias ou humanas, são mais apreciadas. Pelo menos perderão seu sentido de conjunto, pois sobreviverão – poucas e esparsas – em antologias escolares, como exemplos ou modelos da forma literária.⁵⁴ Só posso pensar que Massaud Moisés, ao dar esse destino à crônica, se referia à grande quantidade delas em relação às que apresentam qualidades literárias. A organização em livro pode ser, por parte do autor, a busca de uma sobrevivida a seu texto muitas vezes datado. Mas, ainda que a intenção desse estudo caminha para a recuperação da história individual associada à história do cotidiano do país, é necessário que se diga que esses textos têm qualidades de sobrevivência pelo trato que o autor deu à linguagem, conferindo-lhe humor e ironia, mas também criando paródia e paráfrase, além do metafórico e metonímico que representam esses textos em relação à vida humana.

⁵⁴ MOISÉS, Massaud. *A criação literária – prosa*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1979. p. 257.

3.2. Levantamento Temático

A sùmula das crônicas que segue pretende o levantamento temático e visa a uma possível organização dos textos por semelhança nos temas, uma vez que são aglomerados em conjuntos que permitem similitudes pelo ambiente evocado, pelas implicações pessoais da memória, pelo diagnóstico de problemas do presente, pela história e papel do próprio cronista, pelos hábitos, reações e angústias humanas, pelo teor político, pelo intimismo familiar e até pela evocação histórica.

Duas linhas gerais temáticas predominam nos textos: há as crônicas que tratam das questões sociais com denúncia ou análise e as de tendência mais particular e reflexiva. O povo brasileiro pacato e manipulado pela mídia, enfrentando problemas na economia e no progresso, vítima de um governo que tudo privatiza numa época de globalização e, portanto, apocalíptica para o indivíduo, perfaz uma parte das angústias do autor, que lembra o poder ditatorial na figura de Mussolini, ou o poder do fanatismo, na imagem do pregador incansável que anuncia o fim. Permeia esses temas e os mais individuais o papel do artista nas lutas sociais, como alguém que se recusa à mesmice e à submissão, que esperneia, mas que, também vítima das circunstâncias sociais e até ideológicas, vê-se em beco sem saída e acaba fazendo o que não queria, pois não consegue pôr em prática o que pensara anteriormente. Dentre as questões que envolvem o indivíduo, há a que trata do relacionamento do próprio autor com o pai – o contador de lorotas ou o jornalista – e ainda a lembrança do bairro onde nasceu, ou então como se sente ante a inexorável morte, ou, enfim, sobre o que escreve quando não tem o que escrever. Existem também as mais amplas, que perscrutam as sensações, como a de uma emoção inesperada, a dos anseios perante a vida, a do questionamento sobre a verdade, ou a da desesperança de um mundo melhor. Há também destaque especial para as sutilezas do mundo feminino, as lembranças, as relações e as fantasias.

A primeira crônica do livro, “O fogão e a chuva”, aborda a dificuldade da iniciação literária do autor, sua limitação com a palavra falada (tinha freio na língua) e o conseqüente empenho em escrever, pois na escrita não confundia palavras, o que era motivo de riso na oralidade. Falando se sentia embaixo da mesa, era pequeno, via o mundo sob estranho ângulo; escrevendo era igual aos

outros ou pelo menos não chamava a atenção, por isso dedicou-se à escrita. Daí se deduzir que escrever é fruto de empenho, não de dom. Este texto merecerá estudo específico oportunamente.

Seguindo o trajeto das crônicas que compõem a obra, da segunda – “A moça e a estrela” – à décima sétima – “Pacto de morte” – os textos apresentam algo em comum: a relação com o sexo feminino. São vários os motivos e enfoques: a via da internet, a ida ao cinema, a iniciação sexual nas bananeiras, a moça da garagem que aceita finalmente a carona, o jovem de batina e a moça do trem, um caso fortuito em viagem, um aconchego no avião, as várias amantes e a idade avançando, o jogo do amor em “Fósforo queimado”, a lembrança de um presente recebido dela, o vazio preenchido pela presença dela, o vinho companheiro de conquista amorosa, o desencontro, a descoberta inesperada e a oportunidade perdida, o fim de uma relação.

Interessante também é o fato de, em sua maioria, os textos apresentarem o homem bem mais velho que a mulher. Aqui o escritor inverte a forma de abordagem do autor Machado de Assis, a quem admira.⁵⁵ Este, quando da criação de seus triângulos amorosos, que nem sempre iam a vias de fatos, fazia a mulher mais idosa e experiente que seu amante, às vezes até com acentuada diferença de idade, como é o caso de contos como “Uns braços” e “Missa do galo”. Se Machado mantém virtual ou sugerida a relação em casos de grande diferença de idade, Cony não observa o mesmo critério, já que em alguns casos concretiza o encontro. Isso não fica apenas nos textos deste livro. *A casa do poeta trágico*, romance de 1997, traz à baila exatamente a relação entre um homem além dos quarenta anos que conquista a garota de dezessete.

Cony, nesses primeiros textos, estabelece diálogo com escritores que admira: o nome do poeta Manuel Bandeira surge em “Romance da moça”; o de Machado de Assis aparece três vezes, em “O harém das bananeiras”, “A amante descorada dos mortos” e “Grande cena em pequeno espaço”, na primeira e terceira crônicas é lembrada a frase “tudo é possível”, como se, no jogo do amor, não houvesse fronteiras; o nome de Nelson Rodrigues vem em “Pacto de morte”. É de grande felicidade a escolha dos títulos das crônicas e sua ligação com os

⁵⁵ A admiração de Cony por Machado de Assis foi manifestada em palestra proferida em Curitiba, em novembro de 1999, no Centro de Convenções. Constata-se ainda uma tão freqüente referência a obras e personagens machadianas, que se torna evidente a admiração pelo escritor de *Dom Casmurro*.

respectivos escritores referenciados. No primeiro, bem à moda de Bandeira, o título sugere algo simples e que de fato se dá de modo adverso: espera-se um caso de amor e o que se tem é um livro. Nos três textos seguintes, a fisionomia de Machado se mostra ou pelo inusitado da iniciação sexual dos adolescentes, no primeiro; ou pela referência à ópera e pela leitura do autor como algo que aproxima interesses, no segundo; ou no terceiro, quando a moça sustenta uma insondável aparência sob a luz acesa, que desmorona durante a madrugada. A tragicidade de Nelson Rodrigues está explícita no título da crônica, que relaciona amor e morte.

A intertextualidade referida no parágrafo anterior amplia a significação do texto, pois possibilita ao leitor ler além, já que estará lendo dois textos ao mesmo tempo: o do autor que o criou e o do autor com o qual o texto dialoga. Por outro lado, a compreensão enriquecida do texto que se lê depende da competência do leitor realizar a relação intertextual. Limite para o leitor menos competente ou ampliação do texto para o leitor mais experiente, se constitui traço marcante da literatura contemporânea, o que revela a inserção do autor no contexto da produção atual.

No décimo oitavo texto, “O bilhete”, ainda que traga a mulher como desencadeadora da ação, a direção já é outra: o trabalho do escritor, o bem ou o mal que seu texto produz nos outros. Tem-se a impressão de que o silêncio fala e que o texto pode doer no leitor. O teor da crônica trata da proposta de uma leitora, através de bilhete, para que o escritor silencie, nada mais escreva, pois já lhe fizera grande mal. Esse recurso ficcional faz o autor refletir sobre o amargor e a verdade de seus textos. Cony ainda revela a hipotética reação da leitora, que não está indignada, pois se estivesse, bastaria não mais ler o autor, mas essa leitora não consegue parar de ler, por encontrar-se no que lê e com isso sofrer. Assim também o escritor não pode parar de dizer, pois é de sua natureza. Como escreveu Leminski em *Razão de ser*: “A aranha tece teias./ O peixe beija e morde o que vê./ Eu escrevo apenas./ Tem que ter por quê?”⁵⁶ Será que a vida imita a arte, como afirmava Procópio Ferreira⁵⁷, ou será que aquela só se percebe após mergulhar nesta?

⁵⁶ LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 80.

⁵⁷ FERREIRA, Procópio. In: CAMARGO, Joracy. *Deus lhe pague*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, p. 21 a 24.

A crônica seguinte, “Velhos papéis”, despreza os fatos urgentes da política para salientar o plano pessoal, com uma noite de autógrafos em que o autor se deu conta de que já tinha produzido livros que agora são antigos. É a memória buscando a história do autor e revelando que não é mais um desconhecido. É por ser conhecido que lhe pedem opinião sobre qualquer assunto, como se soubesse responder sobre tudo, como acontece com “Teoria geral da caça às baleias assassinas”. Aí alguém questiona sobre a conquista amorosa, como se o escritor fosse um reconhecido psicólogo. Se não é, pelo menos tem a habilidade de criar metáforas, já que relata sobre a caça à baleia como se fosse a caça à mulher, da qual ainda não abriu mão. Se não tem diploma de psicólogo, ainda assim põe o dedo nas chagas da vida cotidiana e tenta delas extrair seu sustento, explorando os diversos temas do cronista, que vão desde a falta de assunto, passando pelas questões sociais, políticas, religiosas, esportivas e principalmente pessoais, ou melhor, humanas. Esses assuntos perfazem um total de trinta crônicas em seqüência: da vigésima primeira à quinquagésima, como especificado a seguir.

Em “Grande cena dos tomates de dona Balbina”, o escritor questiona a verdade, que parece ser mais aparência, e para isso busca na memória um episódio de sua relação com o pai que “era tão mentiroso quanto eu”⁵⁸, mas que parecia não carregar a mesma culpa. Sobre mentira, culpa e o pai, *Quase memória: quase romance* é rico em situações, e uma que exemplifica bem o comportamento de Ernesto Cony é o episódio da sua frustrada ida para a Itália. Mesmo não tendo realizado a viagem, o pai deixou a idéias de que viajou, pois até a água milagrosa de Fiuggi ele “trouxe” para os amigos da redação. O episódio das memórias confirma, portanto, o da crônica e a figura do pai como mentiroso adquire maior veracidade.

Em “Quem milagres quer achar” o autor afirma que perdeu “a fé num mundo mais justo e num homem melhor”. (p.69) A crônica “São Cristóvão” mostra a mudança das coisas, pois relata sobre a perda de importância do bairro que já teve a residência do imperador e que agora é local de venda ilegal de pássaros. Em “Vale o escrito”, o texto centra seu comentário na convivência precária mas útil com o computador, para isso lembra novamente o pai (jornalista também) que escrevia à mão, em tiras de papel das sobras das rotativas, e por isso, com o

⁵⁸ CONY, Carlos Heitor. *O harém das bananeiras*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda., 1999. p. 66. As próximas citações da obra, nesta parte do trabalho, virão apenas com indicação da página, no corpo do texto.

advento da máquina de escrever, teve que parar sua produção jornalística. Também lembra seu primeiro contato com o computador – sofrível – mas alega que tomou gosto a ponto de, após vinte e três anos sem produzir, retomar a ficção. Este é também assunto recorrente na obra *Quase memória: quase romance*. Cony faz o mesmo tipo de comentário, revelando a mesma passagem da máquina de escrever para o computador e a mesma relutância inicial em aceitá-lo.

“Santíssima trindade” lembra que a memória só recorda o que interessa, daí nos depararmos com ilustres desconhecidos que dizem conhecer-nos deste ou daquele lugar. “Evoé!” Sugere que o homem brasileiro precisa de um grito de alerta para projetar-se, agir, crescer. “Vizinhos e internautas” questiona o isolamento das pessoas pela televisão ou internet. O autor não crê nos benefícios dessa comunicação em detrimento do contato corpo a corpo. “Legados culturais” contesta a supervalorização de obras e de *souvenirs*. A crônica revela a ironia do autor a propósito dos leilões de objetos de artistas que são vendidos por verdadeiras fortunas. Em “O figurante de Glauber”, o homem é mostrado como figurante do espetáculo da vida e não sabe qual papel representa. Há um diretor que diz o que fazer e como fazer, mas não se questiona por quê. Afinal, parece lisonjeiro e suficiente participar.

“O abridor de espaços”, abordando o “apagão”, interroga o progresso material, mas se revela preso a ele: voltar é fantasia. No final afirma: “Esta crônica é uma das mais reacionárias das muitas que já escrevi”. (p.87) “Loucuras e escândalos” trabalha com o pão de cada dia dos cronistas de jornal: as barbaridades da economia e do comércio. Em “O castelo e o colete”, Cony conta de uma visita ao Vale do Loire na França, sua estada num castelo e seu comportamento fantasma, como se quisesse ver, na proximidade com coisas antigas – castelos e fantasmas – sinais de fim, que parece não aceitar, pois recusa-se a usar colete. É cético em relação ao que lhe ocorre. “O ano da segurança” é uma crítica ao governo que faz o oposto do que promete, portanto em ano de segurança, o que menos se terá é segurança. “Podia ter dado certo” e “A história mais bonita” recriam a história de Maria e José e do Natal, o primeiro com desesperança, o segundo enaltecendo José, como alguém silencioso e precavido. “Pe Rovaz Ka Minha” pontua os quinhentos anos da chegada dos portugueses, com menção a um relato do descobrimento sob o ponto de vista do

índio. Conclui-se que o avesso de uma idéia também é idéia. “Tenho dito” e “Objetos diretos” são crônicas que tomam a falta de assunto do cronista como o próprio assunto. Aí se percebe a habilidade do escritor, que com qualquer pé de galinha faz uma sopa, como se diz popularmente.

“A ponte do diabo” é uma anedota com o fito de criticar a pressa com que se aceita a inevitável globalização, pode-se estar vendendo a alma por preço muito baixo. Na esteira dos fatos urgentes de nossos dias, “Luz e trevas”, ao trazer à lembrança os ramos do Domingo de Ramos da liturgia católica, Cony critica a privatização da energia e soma a isso reflexão sobre a perda da luz dos próprios olhos, como se perdesse a esperança de dias melhores para si e para o mundo. A mídia também recebe seu quinhão de crítica, pois ela constrói ídolos da noite para o dia, que desmoronam como surgem, o que é diferente do que parece ser. Isso vem em “O preço do sucesso”.

A temática da morte está explorada em dois textos: “O mistério que não tem mistério” e “Mortos vivos”. O primeiro aborda a inexorabilidade da morte, o segundo traz os mortos na convivência com os vivos, pois partilham o cotidiano destes no cinema, na música, na televisão, nos livros... O que é a verdade? “Opinião X Informação” afirma que a verdade é questão de opinião, não de informação. Sem dúvida o inesperado comove mais, é o que se percebe em “Paisagem é mistério”, texto que relata a viagem de um padre amigo do autor a Israel e que lá, ansioso pelos lugares sagrados, com os quais sonhava comovido, chorou emocionado ao ver, próximo ao aeroporto, uma pelada de futebol e aí lembrou sua terra e suas experiências amadoras na arte da bola. “Apocalipse adiado” comenta sobre cidadãos – talvez pastores das inúmeras seitas que surgem diariamente – que vociferam coléricos em praças públicas sobre o fim do mundo. A esse fanatismo alucinado e assustador contrapõe o saxofonista que, felizmente para quem ouve, toca solitário à entrada do metrô. Parece que o caminho pode ser mais suave pela trilha da arte. “Dia de leão” retoma a frase de Mussolini: “Prefiro um dia de leão a cem anos de cordeiro”. O autor ironiza o dito do ditador ao imaginar o fim que teve – pendurado num grampo de açougue – e critica o poder, principalmente o sem mérito, crítica que se repete em “O assassino do sono”, em que a ambição pelo poder faz o homem cometer hediondos crimes. O tema da doação de órgãos vem tratado em “Elogio ao piloro” e considera inoportuna a discussão acalorada em torno da questão da doação,

em especial se se tratar de suas desgastadas e bem usadas partes, das quais talvez se salve o piloro.

“Cabezas trocadas” é outro texto que no conjunto sobressai, pois estuda o comportamento e a ação de jornalistas e intelectuais nos anos sessenta em sua luta contra o sistema opressor vigente. Dialoga com textos maiores do próprio autor, como os romances *Pessach: a travessia* e *Romance sem palavras*. Esta crônica sugere que entre os anos imediatamente posteriores ao AI-2 (1965) e o tempo presente do relato (1997) houve mudanças no comportamento e na ação da esquerda, que não foi a única que mudou, diz Cony que mudamos todos. O essencial do texto está na recuperação de episódios históricos tais como: quem estava em torno do jornal alternativo *Reunião* e de como essas pessoas, na época idealistas, sofreram as conseqüências de sua ousada ação. Também é importante o papel quase anedótico de Glauber Rocha na prisão do grupo, seu perfil polêmico e algo irresponsável, mas original em suas atitudes e genial em sua criação. Paulo Francis outra vez surge no relato de Cony como indivíduo lúcido a respeito da organização de esquerda, prevendo sua derrocada muito antes da queda do muro de Berlim, ainda que a esquerda discordasse, na ocasião, de suas palavras escritas na página nobre do primeiro número de *Reunião*. O autor, enfim, parece ter dificuldade de compreender o que acontece no tempo presente, já que Glauber, um intelectual de esquerda, confraternizou com homens de extrema direita como Geisel, Figueiredo e Golbery. Surge, então, o título do texto: *Cabezas trocadas*. Há, finalmente, a razão pela qual o próprio autor se engajou no movimento de resistência. Com suas palavras assegura que

depois de longo e consciente estágio na alienação total, eu era tido como homem de esquerda. O fato é que havia uma situação de grave emergência humana que arrastava e enrolava a vida institucional e política do país. Foi nessa emergência do homem que me engajei, embora reconhecendo que o homem é um animal em permanente emergência. Há emergências mais graves do que outras e aquela era uma delas. (p. 129)

A memória pessoal, as lembranças, as experiências sofridas ou líricas, a transformação da família e da tecnologia compõem o conjunto de oito textos, desde a quinquagésima primeira crônica, “Loucuras do milênio”, até “Uma valsa no meio da noite”. Estão aí alguns dos mais criativos trabalhos do livro, não só

pelo inusitado das situações, mas também pela composição dos textos, alguns dos quais com momentos poéticos. O primeiro deles faz uma reflexão sobre a retrospectiva do milênio – forma de memória – buscando os grandes vultos, os homens de peso, e estranha que se cite Napoleão e não se lembre de Tom Jobim como personalidade destes mil últimos anos. Vai nessa estranheza a crítica ao estado beligerante que ainda se verifica na humanidade. Quanto ao cronista, não considera que o milênio tenha valido a pena, se prestasse o teria feito pessoa melhor. Metaforizando os termos “primaveril”, “outonal” e “inverno”, Cony vai mostrando, em “O espaço e o tempo”, o homem resistindo à passagem do tempo, mas vê como sem opção essa caminhada, embora ainda reste a vontade de resistir: “O inverno começa a combinar comigo. Eu é que ainda não decidi se devo combinar com ele”. (p. 135)

Um dos mais originais trabalhos da coletânea é “O homem que não gostava de mim”. O episódio se passa durante a Copa do Mundo na França. O ambiente parisiense, a paisagem e os aspectos históricos surgem no início do relato para apenas apresentar o garçom que, com péssimo humor, lhe servia detestável café que matinalmente o cronista bebia. Poderia fazê-lo em outro lugar, mas o homem lembrava alguém, era sócia de um amigo. Nunca disse nada ao garçom. Um ano depois, tornando a Paris, Cony buscou o mesmo bistrô para o cafezinho, mais por hábito da Copa do Mundo que por outro motivo, e lá encontrou o mesmo homem, agora, porém, com outro humor e com o cabelo pintado, de tal sorte que não se assemelhava mais ao amigo. Exasperado com o novo visual e atitude do homem, vingou-se o cronista: deixou metade do café na xícara, e furioso saiu pela rua, deixando o garçom sem nada entender. Essa crônica é interessante para exemplificar os enredos internos que se constroem em relação aos outros, sem que o outro faça a menor idéia do que ocorra.

“AI-5” lembra um capítulo de *Romance sem palavras*, aqui, entretanto, contado como uma experiência do autor, enquanto no romance era cena vivida pela personagem Beto. A questão básica do texto são os direitos humanos, ou a falta de respeito a eles, nos tempos do regime militar: outra vez a memória buscando no passado assunto para o cronista, que insiste em recuperar o tempo da ditadura, uma recorrência que sugere o quanto foi marcante a época nas lembranças do autor, ou talvez como a proibição de então insiste em explodir em palavras, como se a fonte, pelo seu represamento, ainda não houvesse esgotado.

Interessante que não aparece revolta nos escritos; constatação, reflexão, análise são mais constantes.

“Grande cena de um sábado na lagoa” é um episódio de fina ironia: o síndico está produzindo um cartaz que proíbe algo. O cronista observa o cartaz inacabado e sugere mudanças no escrito para torná-lo mais eficiente. O síndico se irrita com a crítica, pois a finalidade do cartaz era impedir o cronista de estacionar o carro na calçada. Como o síndico mantinha, contra as normas do prédio, um enorme cão no apartamento, ficou o dito pelo não dito. Fica clara a idéia de que se vê melhor o erro do outro do que o próprio.

As chatices sociais que um autor enfrenta para promover e vender seus livros (vai aí dose de autobiográfico) é o assunto de “Dos festivos festivos dos festejados”. Analisando os anos quarenta, em especial a família, Cony, em “A casa e o mundo”, traça um histórico do comportamento dos jovens e dos pais que ainda continuavam unidos e em casa “por falta de alternativas” (p. 150) e “às vezes se amavam”. (p.150) Mostra um passado que era bom ante a perspectiva cinzenta para o futuro, quando surgiria a TV, que traria o mundo para dentro da casa e se tornaria “um dono cruel e chato” (p. 150) do tempo das pessoas. “Uma valsa no início da noite” analisa o advento do rádio e sua ligação com a tomada elétrica como a grande novidade. Além disso, mostra a seguir a adaptação e convivência do homem com as novas tecnologias como o fax e o computador, e o resto de medo que persiste no cronista, sempre temendo que algo possa não funcionar.

A esses, seguem-se outros oito textos que, numa classificação mais ampla, caberiam ainda como experiências e memória, mas adquirem uma configuração especial: desenvolvem observações sobre linguagem, comportamento artístico, tecnológico, religioso, patriótico. “Não, Lourenço, sou inocente, juro-to!...(I)” e “Recua, biltre, com esta mão imunda! (II)” são duas crônicas que ironizam o discurso folhetinesco, com linguagem pomposa e narrativa plena de coincidências previsíveis. Trato estranho na linguagem também dá a crônica “Os cabaceiros ou a história do cabaço no cangaço”. Há ares de brincadeira e de paródia da linguagem romanesca de Guimarães Rosa. Inicia com: “Pois é. Tenho dito. Tudo aleivosia que abunda nesses cercados. Maisquenada.” Surgem imitações de personagens rosianos como “cumpadre Quemnheném”, “coronel Zerbedelo”, “Joãozinho Quemquém”, “Mágua Loura”. O relato termina com: “Do alto dos

buritis, o céu aquieceu. Travessia.” A paródia, se sugere o riso, pelo trato irônico, produz um grandioso momento de contato do texto do cronista com o do contista e romancista. Lê-se a referida crônica com riso no canto dos lábios, pois a paráfrase da linguagem de Guimarães Rosa é travessa, mas também cabe como homenagem ao escritor mineiro, que se consagrou pela linguagem singular, não por ter feito escola, mas por conquistar admiradores. Como já anteriormente, reaparece a intertextualidade, criando agora um ambiente onde se desenrolam os fatos, estes sim com tom jocoso. “O grande artista que o mundo perdeu” é certamente uma leitura irônica da história de Nero, imperador romano que pôs fogo em Roma, e cujo nome hoje é muito usado em cães. “Comportamento sexual dos cosmonautas” novamente apela para a ironia ao abordar as necessidades sexuais no espaço e a seleção de uma prostituta para servir os viajantes cósmicos. Aspectos da tecnologia são ridicularizados e vem à tona a polêmica figura de Monica Lewinski (estagiária na Casa Branca, sede do governo Norte Americano, envolvida em peripécias sexuais com o presidente Bill Clinton), a preferida dos astronautas. “Cerimônia para aplacar a gula de um orixá” comenta sobre o Candomblé, Jorge Amado e o trabalho do cronista: fazer reportagem sobre o assunto. Para compreender o cerimonial, Cony se propõe a experiência de visitar Gantois. Sua atitude cética aparece no discurso quando se refere à vestimenta do escritor baiano: “aquela veste nupcial e turística” (p.173), ou quando lhe dizem que é filho de Xangô e percebe que as características do santo pouco combinam com as suas. Faz o trabalho conforme orientam, chega a envolver-se em algum momento na cerimônia, mas não perde a oportunidade para a ironia quando termina: “Estava redimido de velhas culpas e pronto para adquirir novas” (p.176). Parece, enfim, mais amargo no discurso que na sensação provinda da experiência vivida. “1950 – o túmulo do torcedor desconhecido” é novo mergulho na memória individual para avivar a memória coletiva. Neste texto, na experiência de um torcedor – o cronista – toda uma geração se retrata na decepção da perda. Segundo Cony, “são essas coisas que formam uma pátria, um povo encharcado em sua dor” (p.180). “Bem-aventurados os puros” faz apologia quase poética aos charutos cubanos, com frases como: “Fruir um verdadeiro puro é, acima de tudo, abrir espaço no tempo para se ter tempo de curtir um puro”; ou: “puro é quase uma ideologia e, certamente, um modo de caminhar pela vida, como o tango e o amarelo.” (p.182, 183)

A partir do sexagésimo sétimo texto, destaca-se a história pessoal e social, o presente e o passado, seus valores que se misturam e revelam a transformação dos valores da vida. Paris lembra a Babilônia de Nabucodonosor e é o ponto de encontro de amantes que iniciam e terminam uma relação, este é o assunto de “Babilônia revisitada: eu, ela e os outros”. Essa crônica mostra como uma questão pessoal, íntima, permite viajar por muitos e estranhos assuntos como, inclusive, os históricos ou bíblicos e os literários, ou até como um cronista se compara a um profeta ou a um amante infeliz. Cony segue com duas crônicas que exaltam as qualidades do livro *A dogaressa* de Rafael Giancolla: “A dogaressa: o livro (I)” e “Soluçam febris os violinos (II)”, para depois mergulhar em temas variados que abordam desde a insegurança pessoal e a timidez, passando pela saudade e decepção até atingir a autoconsciência e a crítica às ações do poder. Fazem parte desse conjunto, “Nostalgia das galinhas”, que estuda a questão da segurança noturna nas cidades, com os antigos guardas-noturnos, em comparação ao atual abandono dos habitantes à própria sorte ou azar. Essa crônica, mais pelo título que pelo enfoque, lembra a era das galinhas na vida da família Cony, conforme o relato de *Quase memória: quase romance*, quando Ernesto Cony, sem emprego, se pôs a criar galinhas – no que obteve bons resultados – contrariando sua vocação e sua esposa que pensava ter casado com um jornalista, quase poeta. “Camarão” mostra como um motivo qualquer desperta no adulto a infância há muito superada e sempre pronta a emergir. “Coração em chamas” comenta a timidez como exercício de solidão: o medo é maior que a expectativa de felicidade. “Agulhas de Hiroshima” lembra a tragédia da Segunda Guerra e sugere ao autor uma triste relação entre política e desgraça. “Festa da primavera” recupera o pessoal pela memória: o menino vai com o pai à festa pública cheio de expectativa que não se realiza, antes gera frustração; o texto descreve um Rio do passado. “A noite mais fria” repete o clima de frustração, agora ao comparar o passado com o presente na história dos balões que não se sabe quem os fez, de onde vêm ou para aonde vão. Outra vez *Quase memória: quase romance* surge poético nas cenas da confecção dos balões, em noites frias e saudosas em que pai (Ernesto) e filho (Carlos) se envolviam na fantasia das cores e no devaneio dos vôos de balões multicolores, que reproduzem no espaço os caminhos da mente. “O leite derramado” mais parece conto que crônica, fronteira dúbia, diz de uma terceira pessoa que adquire a autoconsciência ao perceber-se, reconhecer-

se no espelho e aceitar-se. “Anatomia das segundas-feiras” é um comentário irônico sobre os muitas vezes renovados e não realizados projetos de vida, que sempre começam nas segundas-feiras. “Mágica besta” comenta os mistérios que fazem a história das pessoas e dos povos, desde hábitos familiares inexplicáveis – como não poder misturar manga com leite – até o que o FMI vai exigir do Brasil no próximo acordo, não se sabe se antes era melhor ou pior que agora, mas o cronista afiança que ele se tornou pior. “A criança e o velho” revela as diferentes visões de mundo, ou como os pontos-de-vista divergem e acredita o autor que, por experiência pessoal, a criança sabia melhor as coisas. “Depois de todos os dias” denuncia a invasão no Brasil de outros valores e produtos durante a Segunda Guerra e a conseqüente morte de velhos cinemas e bares, da fábrica de mariolas e de bananas enroladas no papel, com a vinda da coca-cola, da industrialização, da economia estrangeira. “Meu amigo Piero” conta de um jantar para mostrar o dinamismo de um homem de 82 anos. “Por causa do sacadura” faz uma comparação entre a liquidação de um armazém com o suicídio do dono e as privatizações (liquidação do país) com o suicídio da nação. “A chaminé e a porta” é um gracioso relato de como as crianças sanam suas dúvidas perguntando, e de como os velhos se calam e se frustram. “Maquinista da central” narra como a criança sonha com as profissões e como um problema de comunicação com troca de identidade gera constrangimento. “A esquina do regatas” mistura um relato de história pessoal, com desacertos no amor, para contar o porquê do nome Esquina do Regatas no Rio de Janeiro. “Memória coletiva” transita por nomes (Armando Nogueira, Samuel Wainer, Mara Rúbia, Dom Helder Câmara) e episódios históricos (suicídio de Vargas, o assassinato de Cláudia Lessin Rodrigues) e ficcionais para mostrar as versões (algumas anedóticas) e os fatos ou a estória da história, com o objetivo de desmerecer a memória coletiva, que sempre acrescenta mais do que deve, ante a memória individual.

A opção que este texto faz por diferenciar *estória* de *história* se deve à lembrança de Guimarães Rosa trazida pelo próprio Cony em crônica já comentada e pela conceituação dada pelo escritor mineiro num dos prefácios de *Tutaméia*: “A ESTÓRIA não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra

a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota”.⁵⁹ Essa escolha aí está até para confirmar que no relato histórico nem tudo é verdadeiro, pois o discurso aceita as versões de cada um; ou ainda para afirmar que o texto criativo se quer diferente da história, mesmo trazendo-a em seu âmago.

Tornando às crônicas, “Tentativa de explicação dos apelidos” mostra como a história pessoal – a origem das alcunhas – se mescla à social ou à artística, isto é, muitos apelidos nascem da história da pessoa ou de sua atividade, mas há os aleatórios que parecem nada dizer e são até inexplicáveis. É possível organizá-los em tipos, mas difícil explicá-los todos. Há aí algo cultural e fascinante a propósito da imaginação e até originalidade na escolha. “O apolo da lagoa” traz outra vez o inesperado da vida: a morte (ou o esperado da vida). “A luz azul” critica a subserviência ao poder e o interesse escuso dos que se submetem. “O rato atropelado” propõe a relatividade da verdade. “Velho estojo para novos mil anos (I)” e “Estojo escolar (II)” analisam como a evolução tecnológica interfere no plano pessoal e como ao passar do estojo escolar para o *notebook* o cronista afirma ter piorado de vida. É insistente a sensação de que a vida é menos atraente, especialmente quando Cony trata dos avanços tecnológicos. O autor reafirma que a tecnologia não faz os homens melhores, a começar por ele próprio, mas reconhece as dificuldades que teria de viver sem os benefícios dessas conquistas humanas, tema, aliás, recorrente nas obras mais recentes do escritor.

O clima dos textos se torna lírico novamente quando em “Uma noite no Scala” inicia a série de quatro crônicas sobre a Itália. São elas, além da já citada: “Perugia”; “A cidade-fantasma, sepultada viva”; “Lenda e realidade no azul de Positano”. Há beleza e nostalgia nos relatos, além da recuperação de fatos históricos como a erupção do Vesúvio e referência à literatura de Homero e Steinbeck. Dos últimos quatro trabalhos, dois analisam a personalidade do carioca: “Teclas de acesso para entender o carioca (I)” e “Do carioca e de sua circunstância (II)” e se querem como homenagem aos hábitos, valores, cultura, mítica e desmitificação do carioca. A penúltima crônica faz auto-análise através de um “Auto-retrato” e a última, “A gruta”, salienta que não há milagres, há fatos.

⁵⁹ ROSA, Guimarães. *Tutaméia.- Terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985. p. 7.

No todo, o discurso do autor aparenta pessimismo ante o mundo e a realidade humana, mas é possível olhá-lo por outro viés: o da felicidade ou pelo menos de um tipo de felicidade que é o próprio discurso pessimista, ou seja, o cronista esconde num discurso de insatisfação, o prazer que lhe dá o próprio discurso irônico, cético, com toques de humor e até afetividade. Há aparência de infelicidade, assim como de incredulidade, mas há uma saída: o discurso que produz proporciona prazer tanto ao criador como ao leitor. Esta opção por um discurso em detrimento de outros se deve ao fato de, através dele, o autor parecer mais crítico e atender melhor pelo menos grande parte de seu público, que o tem como homem de esquerda. Não se trata de falsear a personalidade nem a verdade: essa era a maneira mais adequada a seu jeito de ser e às circunstâncias relativas à época em que se tomou uma referência na imprensa nacional: o período do regime militar. Assim a pessoa Cony criou a personalidade do autor Cony desse modo e tem sido coerente na maioria de seus textos, embora Diogo Mainardes critique sua postura cordata de intelectual que deveria questionar mais.⁶⁰ Pode-se dizer que o autor interdita seu próprio discurso em favor de um interesse que é manter uma imagem. Cony não afirma isso, mas se deduz por esse comportamento que sua verdade é apenas mais uma e não a Verdade, o que parece não existir, já que cada discurso é uma forma particular de verdade.

Além do limite interior do próprio texto, posto pelo autor e sua opção discursiva e ideológica, existe uma censura proveniente do veículo (jornal) que leva ao público o texto. O autor não tem liberdade de expor tudo o que deseja ou sabe. Há um editor responsável pelo jornal ou pela revista que limita o que deve ser dito, afinal esses meios de comunicação são privados, têm donos e têm patrocinadores. Além disso, o bom senso impede que se diga tudo. O próprio Cony declarou em palestra no Centro de Convenções em Curitiba no dia 8 de novembro de 1999, que não pôde tornar público o fato de a Rainha-mãe estar bêbada ao entrar na catedral inglesa, por ocasião do casamento do príncipe Charles e a princesa Diana. Há censura sim, não mais ditada pelo Estado, mas estipulada pelo poder econômico e por interesses outros nem sempre claros, mas certamente que beneficiam alguém. Dentro desses limites transitam os textos dos

⁶⁰ VEJA. MAINARDES, Diogo. *Cony, o simplista*. 19 de abril de 2000. p. 155.

cronistas, buscando ainda assim a manutenção de alguma fidelidade à pessoa que os produz.

3.3. História – Memória – Ficção

Não se trata de defender aqui uma única maneira de ver a organização desses textos, mas um viés que se revela sugestivo é em que medida a história, a memória e a ficção transitam pelas crônicas desta obra. De modo sumário algo já ficou dito no resumo das crônicas, como por exemplo a recorrência de temas em relação a outras obras do autor, em especial a *Quase memória: quase romance*. Mas, para melhor realizar o intento, seguem abordagens de alguns textos.

Antes, porém, revela-se útil outra vez lembrar que “nenhum fato é histórico ou ficcional; ele assim se torna quando é selecionado por um historiador ou por um ficcionista”⁶¹, o que equivale dizer que depende do olhar que se dirige ao fato e não do fato em si, uma vez que se tornará discurso e só no discurso será constituído. Assim foram produzidas ficções a partir do fato: suicídio de Getúlio Vargas, com também surgiram relatos historiográficos. Mas o relato do historiador e o do ficcionista podem ser muito próximos, embora não idênticos, pois “se diferenciam tanto pela maneira como suas narrativas se relacionam com o mundo quanto pelo modo como neles atua o narrador”.⁶² Ainda que diversos, ambos os discursos se relacionam com a verdade. O histórico está sujeito ao “protocolo da verdade”, conforme Luiz Costa Lima, enquanto o ficcional é o discurso que pensa a verdade. Esses discursos, entretanto, se interpenetram e mesmo assim mantêm sua identidade como outra vez afiança Luiz Costa Lima: “Na história, a ficção se torna um meio auxiliar, válido enquanto suscita questões a serem testadas; na ficção, o material histórico entra para que permita a revisão de seu significado, que adquire a possibilidade de se desdobrar em seu próprio questionamento”.⁶³

Assim sendo, a crônica como uma espécie de poesia do cotidiano transita entre o ficcional e o histórico, uma vez que a ela se associam de modo misto tanto as intenções de relato de verdades, como de questionamento das verdades. O cronista hoje, mesmo que diferente do de tempos remotos, ainda produz textos que se constituem em fontes primeiras do pesquisador que queira conhecer episódios e reflexões sobre determinado período. Reporte-se ao que se afirmou

⁶¹ LIMA, Luiz Costa. *A aguarás do tempo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda., 1989. p.109.

⁶² Idem. *Ibidem*. p. 102.

⁶³ Idem. *Ibidem*. p. 106.

sobre a crônica no início deste trabalho, no exemplo dado sobre Carlos Eduardo Novaes.

Além dos enfoques de história e ficção, convém não esquecer o evidente rumo que o autor dá a seus relatos, recuperando pela memória episódios do passado individual, da relação com o pai, com os estudos, com a vida religiosa, com a própria história que o fez escritor. De sorte que esta obra histórico-memorialista-ficcional traz à tona questões individuais e sociais que refletem sobre o homem em sua rotina e seu progresso.

Sob o prisma da memória, “O fogão e a chuva” ganha dimensão especial. Essa primeira crônica do livro dá o que pensar. Há nela toda uma história, uma trajetória, uma auto-análise de Carlos Heitor Cony. É um artefato lingüístico de alta qualidade, em que o autor constrói sua *persona* literária.

No ensaio *persona e sujeito ficcional*, Luiz Costa Lima cita Michel Foucault para afirmar que o nome próprio do autor não é o mesmo que autor. A partir daí Costa Lima cria a noção de *persona* (no teatro grego, máscara). Primeiro prova que todos os homens constroem, até pela sobrevivência, suas *personae*, assumindo os diferentes papéis perante as circunstâncias que se apresentam na vida. Depois defende que “exercer um papel não é necessariamente uma forma de desonestidade”⁶⁴, embora o senso comum tenda a considerar de forma pejorativa a expressão: “Ele está fazendo seu papel”. Em seguida afirma que através da *persona* ou do papel que exerce entra-se em contato com o mundo, que passa a ter um sentido exclusivo. Mais adiante conclui que “produto direto e imediato da ótica da *persona*, o memorialismo é uma ficção naturalizada, i. é., uma ficção (sobre a própria vida) que entretanto se entende como registro da verdade”.⁶⁵ Daí a semelhança entre história, memória e ficção. Pode-se, portanto, estudar as memórias pelo que pode oferecer de interesse a vida do autor ou sua época, mas também pelo modo como o autor espera ser lido, ou melhor, como revela-se em seu relato, isto é, que *persona* (papel) adota perante o leitor. Carlos Heitor Cony, o ser real, com registro de nascimento e constituição física, não é exatamente Carlos Heitor Cony, aquele que se conhece pelas crônicas, pois este é a máscara daquele, e se constitui neste discurso que, como já foi dito, assume aspectos de memória.

⁶⁴ LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda., 1991. p. 47.

⁶⁵ Idem. *Ibidem*. p.53.

Tornando ao texto “O fogão e a chuva”, a crônica pretende mostrar a trajetória do menino que tinha um defeito na fala (língua presa) e que, querendo comunicar-se com os outros, percebeu que, através da escrita, conseguia melhores resultados. Esse fato Carlos Cony tem relatado em suas palestras pelo Brasil a fora como experiência pessoal e também o registra na obra *Quase memória: quase romance*, quando afirma: “minha dicção era defeituosa, o dr. Pedro Ernesto ainda não havia operado o freio que prendia a minha língua”⁶⁶. A relação desta crônica com a obra referenciada é mais ampla, pois em ambas há o relato das dificuldades escolares decorrentes do defeito mencionado e o conseqüente estudo doméstico orientado pelo pai. De modo anedótico, (ao dizer *fogão* trocava o *g* por *d*) o autor mostra que ao escrever não incorria no mesmo equívoco – que provocava o riso dos outros e ele não entendia por que – e isso lhe pareceu “um caminho, um destino”, (p.14) daí tornou-se escritor, pois comunicava melhor o que pretendia. Oportuno lembrar como Michel Foucault trata a questão da exclusão e do desejo de poder ao abordar a interdição do discurso:

Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisso não há nada de espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que – isso a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.⁶⁷

Fodão é um termo proibido, em torno do qual há uma censura pela sugestão que revela. Ao usá-lo em lugar de *fogão*, por defeito de fala, Cony estava ao mesmo tempo no centro das atenções dos outros e também excluído da compreensão que tinham do que dizia, sem perceber o que significava e sem se dar conta da pronúncia problemática. A fala do menino Carlos Heitor era de algum modo a manifestação e até o objeto do desejo dos outros que não podiam dizer o que o menino dizia sem sofrer interdição. Na sua ignorância, Carlos era

⁶⁶ CONY, Carlos Heitor. *Quase memória: quase romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.103.

⁶⁷ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999. p.10.

motivo de galhofa e de exclusão do grupo, daí o desejo de dominar o discurso. É então que escreve em vez de falar e constata que ninguém mais ri; nesse momento o discurso escrito passa a ser seu objeto de desejo – um fim e não apenas um meio – pois ele lhe dá um poder que não tinha no oral.

A dedicação à escrita lhe deu “o vício da solidão e gostava de ser só”. (p.14) Aí está uma característica do escritor: solidão. Não que seja um ser alienado ou isolado do mundo, mas o ato de escrever é um ato solitário, uma relação do escritor com o papel ou, agora, com o computador. Ou ainda, como sugere o cronista: “Melhor do que falar, porque quando se escreve é como se a gente falasse diversas vezes, primeiro consigo próprio, depois com os outros. Se houvesse outros”. (p.15) Esse ato comunicativo consigo é que permite a construção do que em momento anterior deste estudo, chamava-se *persona* literária, isto é, a transformação de si mesmo em personagem e, portanto, em ser ficcional. Sobre isso Cony parece revelar plena consciência ao afirmar: “contei uma história que começava numa infância que não era exatamente a minha mas descrevia um mundo tal como o sentia e ainda sinto”. (p.15) Assim a escrita foi o meio de fuga da mediocridade, mas persistia uma questão: “Escrever o quê?”. (p.16) Há, portanto, também a escrita como meio para dizer algo. Dá-se conta, então, que escrevia como falava, ou como desejaria falar. Questionando o conteúdo, o cronista leva a discussão para a forma e constata surpreso que, anos mais tarde, lhe atribuem como qualidade da escrita sua semelhança com a fala. Se isso é lisonjeiro, pois o autor atingiu o objetivo da comunicação que parece natural, de outro modo o faz lembrar que, quando menino, dizia uma coisa e era entendido por outra, mas conclui que nem é necessário que os outros o entendam, embora o “escreve como fala” que teria escrito Paulo Francis⁶⁸ soou, quando aprofundada a compreensão, como restritivo, isto é, sua literatura não podia ser apenas isso. Parece, todavia, ter superado a questão do entendimento imediato da linguagem. Ao analisar o verbo *escrever*, Cony remete à sua transitividade e, portanto, à complementaridade necessária. Escrever não se basta. Novamente o conteúdo, que mais uma vez fica em aberto – já que o autor inveja a intransitividade e impessoalidade de *chover* – como se buscasse essa terceira pessoa completa, que diz não ter encontrado ainda e que persegue

⁶⁸ O texto de Cony cita Paulo Francis, sem especificar a fonte. Francis era também cronista e resenhista de arte, que escrevia a coluna *Diário da Corte*, publicada na Folha de São Paulo.

insistentemente em seu “amargurado corpo-a-corpo com as palavras”. (p.16) Fica o fato de que escrever é escrever-se – daí a idéia de um livro de crônicas como autobiográfico fazer sentido – e que a imagem que se propõe criar persiste, por mais que se lhe ponham palavras, incompleta, pois o elemento que a compõe – a palavra – é um ser volátil, embora concreto, de apreensão variável e com o qual o próprio escritor se debate, como afirma Carlos Drummond de Andrade em seu poema *O lutador*:

Lutar com palavras
 é a luta mais vã.
 Entanto lutamos
 mal rompe a manhã.
 [...]
 Luto corpo a corpo,
 luto todo o tempo,
 sem maior proveito
 que o da caça ao vento.
 [...]
 Iludo-me às vezes,
 [...]
 Mas ai! É o instante
 de entreabrir os olhos:
 entre beijo e boca,
 tudo se evapora
 [...]
 e o inútil duelo
 jamais se resolve.⁶⁹

A memória está evidente no texto e a história vem de carona, uma vez que o relato de cunho autobiográfico, ao construir a figura de Carlos Heitor Cony, está recuperando um aspecto não só da história pessoal mas já também coletiva, pois se trata de pessoa que quotidianamente registra e, portanto, constrói a história do país. O ficcional, por seu lado, emerge de dois modos: primeiro na própria *persona* Cony que fica construída pelo texto, e por mais que seja copiada do real, é fruto do relato da própria *persona* que põe no papel sua origem; segundo pelo

⁶⁹ ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia Poética*. 40 ed. São Paulo: Record, 1998. p. 182

tom anedótico dado ao episódio. Considerando que Cony é escritor de crônicas e tendo em vista a singular abordagem da vida que o cronista costuma fazer, normalmente ficcionalizando o episódio para dele tirar o melhor efeito, o discurso do autor implícito constrói uma personagem, logo, um ser ficcional.

“O harém das bananeiras”, crônica que dá nome ao livro, é um rico relato que mescla memória, história e ficção a propósito da iniciação sexual dos meninos. O texto inicia com o surpreendente fato de Luís Carlos Prestes só ter tido sua primeira experiência sexual aos trinta e sete anos, segundo depoimento de Fernando de Moraes. A seguir, há referência ao best-seller “Primeira vez”, de Wilson Cunha e Heloneida Studart. A crônica também aventa a sexualidade camuflada de Stendhal, o vigor de Goethe e o exagero de Nero. Então aborda a iniciação sexual em casas de tolerância e até mesmo, na área rural, com animais, para, finalmente, relatar o comportamento carioca no Lins de Vasconcelos e bairros próximos, onde ao som de “Flor do asfalto”, “agarrados nas bananeiras, gemendo, os guris se emulavam para ser campeão, aquele que conseguia mais vezes o prazer”. (p.26)

O presente episódio contém aspecto da geografia do Rio de Janeiro, com nomeação de bairros e ruas, recupera canções e as localiza no tempo (infância do autor: anos 30), lembra costumes de iniciação sexual masculina que ainda não estão de todo extintos, situa pessoas do Brasil e de outras nacionalidades, tudo isso para dar veracidade ao que aborda. Não importa se verdadeiras ou falsas as informações sobre as referidas pessoas, o que conta é que, famosos ou populares, todos tiveram e têm comportamento sexual e esse não se mostra uniforme e nem é menos importante para uns e outros, sejam de qual sexo ou nacionalidade forem. Existem comportamentos considerados normais em determinada cultura, mas há também discrepância. O que conta é que se trata da história humana sobre o assunto. Ao trazer as excentricidades de Nero ou Stendhal e as do interior brasileiro, grego ou siciliano, o autor justifica as dos meninos cariocas: é apenas mais um procedimento.

As informações dadas pelo cronista são fruto em parte de suas leituras de biografias, em parte provêm da constatação própria e ainda há as que são fruto da cultura popular que passa de uns para outros na informalidade de uma conversa. O autor faz ressalva ao comentar que “no Brasil, temos poucos relatos dignos de crédito – e digo isso porque os depoimentos, que volta e meia

aparecem nas revistas e jornais, são macetados, feitos para combinar com a imagem que cada um criou para si”. (p.25) Interessante como se misturam dados da história, da memória e da ficção. Esta última se destaca quando Cony recorda a frase machadiana “Tudo é possível” e emenda um relato pouco verossímil sobre “uma cidadã, de nível superior, alta classe média” (p. 25) que temia o membro masculino por considerá-lo gelatinoso e verde feito cobra.

Ao criticar os relatos presumivelmente forjados de biografias, o cronista usa: “feitos para combinar com a imagem que cada um criou de si” (p. 25). A máscara social é a personagem que cada um constrói para sobreviver entre os outros, portanto o próprio autor, pessoa real – Carlos Heitor Cony – construiu um Carlos Heitor Cony que conhecemos nos seus relatos, que nada mais é que a máscara com que o ser real se esconde. Ao esconder-se no relato, escrevendo o que acontece com os outros e alegando que era muito menino para participar das investidas contra as bananeiras, o cronista está criando a imagem que sugere que o leitor consuma de si, o que presume a existência de outro comportamento ante as bananeiras. Pode que participasse dos eventos, pode que nem bananeira houvesse, que tudo não passa de um truque ficcional, para dar ao relato da crônica o toque de pessoalidade que requer esse tipo de texto. Não vem ao caso se real ou não, o que importa é que funciona bem o truque: o texto vai do distante ao próximo, do que serviu para os outros para o que aconteceu com o primo e está na memória do narrador.

Vinícius de Moraes diz do amor sua condição de chama, sua sensação de intensidade e sua característica de efêmero:

Eu possa me dizer do amor (que tive):
Que não seja imortal, posto que é chama
Mas que seja infinito enquanto dure.⁷⁰

Em “Fósforo queimado”, Cony reafirma, quase tão poeticamente, o que Vinícius de Moraes já escrevera: “Afinal, o amor é um fósforo queimado que se acende, brilha, pode botar fogo na casa, na cidade, no mundo, mas geralmente acende um cigarro e logo se apaga, tornando-se um fósforo queimado”. (p.43) É intenso, mas passa depressa, essa é idéia comum aos dois escritores, porém Carlos Cony

⁷⁰ MORAES, Vinícius de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1984. p.77.

carrega seu texto de ironia: não é apenas chama que se esvai, também acende o cigarro (gesto tradicional dos amantes nos filmes após o ato), alimenta o vício e morre. Enquanto o poeta permanece no nível do prazer que o amor proporciona, o prosador o desmancha com o depois, como se fosse laranja sugada, bagaço só.

Mas isso é pouco. A crônica trata mais especificamente do conflito de gerações, já que o encontro amoroso sugerido é entre uma moça e um senhor, presumivelmente alguns anos mais velho do que ela. O desencontro se dá no nível da linguagem, quando a moça pergunta se ele queria só brincar. O termo “brincar” sugere ao homem, num primeiro momento, coisa infantil, e ele estava com a moça nos braços. O contexto lhe dizia que “brincar” era não levar a sério a relação, o que ele se apressou em desmentir. Ela, porém, declarou que não queria se queimar. Assim perdeu-se a oportunidade.

Similar é o texto “Pavana para uma noite de chuva”. O termo “pavana”, de origem italiana, é uma dança lenta (da corte espanhola) ou um instrumental inspirado na dança, cujo ritmo binário sugere aproximação e olhares demorados entre o homem e a mulher. O que se poderia designar como uma música romântica.⁷¹ Nessa crônica, o cunhado leva a irmã da esposa (quinze anos) ao cinema em noite de chuva. Hitchcock, “Janela indiscreta”. Os dotes físicos da menina, mais a sua ingênua insinuação agitam o sangue do homem. O nome da menina – Lisa – era também o da canção romântica do filme (pavana). Na saída, “a noite úmida tinha um hálito de boca de mulher beijada”.(p.22) No carro ela encostou a cabeça no ombro dele, enquanto ele dirigia enrijecido e atemorizado. Anos depois, vendo o mesmo filme, ele lembra do beijo não dado e da amargura que ficou.

Os dois textos transitam pelo íntimo das relações e mostram que diferentes gerações pensam diferentemente sobre o mesmo assunto. O que impediu o homem, em ambas as crônicas, de ir além no relacionamento com a mulher? Algum sentido de decência e respeito? Medo? Não importa, pois o que conta é que nada fez, e arrependeu-se depois da oportunidade perdida. O superego freou, depois o id reclamou. Quanto a elas, mostraram apenas a ousadia jovem: a disponibilidade para a vida. Em minúscula dose, de modo ficcional e talvez fruto de alguma experiência similar do autor, aí está um resumo das diferenças de

⁷¹ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 15 impressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. p.1050.

gerações que fazem a história do homem. Além disso, a citação de James Stewart, do *Roxy* (cinema do Rio) e do *Cadillac* cria um ambiente anos sessenta e lembra a liberação sexual feminina, o que é história e combina com o episódio do cinema. Por outro lado, “brincar”, já usado em *Macunaíma*, em lugar de fazer amor, expressão mais adequada aos anos sessenta, sem ter uma relação mais duradoura, revela recuperação mais recente do termo, um estágio além das conquistas dos anos do amor livre. E se no primeiro encontro tudo ficou por acontecer, no segundo, as perspectivas são outras, pois o homem deixa tudo nas mãos da mulher: “seja o que Deus e ela quiserem”(p. 43), e que incendeie a casa e “seja infinito enquanto dure”.

Uma série de crônicas transitam claramente pelas veredas da memória do cronista e se relacionam a suas experiências como escritor, como filho, como devoto de santo sem ter fé no homem, como saudoso do território passado, como vítima da tecnologia. Em “O bilhete” surge a experiência do escritor como palestrista em escola cujos alunos leram alguma de suas obras e pediram autógrafos. “Velhos papéis” reproduz situação similar, só que na Bienal do Livro, onde ocorreu um debate do qual participou e lhe pediram autógrafo num exemplar de edição antiga, o que provocou a reflexão: “Velhos papéis e papéis velhos, para que servem, além de provocar rinite e memória?” Conscientiza-se de que já escreve há muito, pois já tem livros velhos. Em suas lembranças, Cony mantém presente a figura do pai contador de história, espalhafatoso, mentiroso, mas de mentiras inocentes e crédulo no filho. Como faz em “Grande cena dos tomates de dona Balbina” que representa, em pequena dose, o livro *Quase memória: quase romance* e a imagem que o filho faz do pai. O texto também traz a reflexão sobre como culpas passadas marcam o presente do adulto, especialmente aquelas que revelam as fraquezas humanas, as mentiras nem sempre inocentes. “Quem milagres quer achar” mostra um cronista leitor da vida de santos como São Francisco e Santo Antônio os quais compara respectivamente com a dupla futebolística Pelé e Garrincha, este a alegria do povo, como o santo que gosta de fogueira e balões além de patrocinar namoros. Cony associa à motivação pessoal o ingrediente da cultura popular e tira dessa fusão um texto lírico e singelo, como a imagem dos santos em questão.

“São Cristóvão” não é referência ao santo, mas ao bairro. O relato recupera aspectos da história do bairro como local da morada do imperador, da marquesa

de Santos, do clube Vasco da Gama. E nesse trajeto do distante para o próximo: lá nasceu o pai do cronista, lá fica o cemitério das mangas que Ernesto Cony dizia serem as mais saborosas do Rio de Janeiro,⁷² lá o cronista serviu o exército. Hoje, conta Cony, a tradição do bairro se perdeu: “Lá se vendem papagaios. É comércio ilegal”. Mas pior é que as autoridades também se vendem por um papagaio.

Note-se a estratégia da crônica: faz um apanhado histórico do passado social para o passado familiar e pessoal, depois entra numa circunstância do presente, a venda de aves silvestres, para só então abordar o verdadeiro motivo do texto: a desonestidade das autoridades, o não cumprimento das leis. Faz isso relatando um episódio, que pode ser ficcional, de um suposto amigo italiano que queria comprar um papagaio. Interessante é notar que nesse texto de uma página ocorre o casamento – no discurso da crônica – da história, da memória e da ficção. Mais, é um dos modelos técnicos utilizados pelo autor: algum elemento histórico, algo de pessoal e um episódio (ficcional ou não) às vezes crítico, outras vezes irônico, freqüentemente cético em relação ao homem, mas propenso ao humor. A ordem desses elementos se altera, mas via de regra, estão presentes.

A relação com a tecnologia, em especial o computador, é motivo de vários textos desta obra e assunto revisitado em outras, após sua retomada da ficção em 1995. “Vale o escrito” é um bom exemplo disso, pois vai além, já que recupera pequeno histórico do jornalismo no que diz respeito à passagem do texto produzido manualmente para o datilografado e posteriormente para o digitado, e os percalços que muitos jornalistas enfrentaram: “Poucos veteranos sobreviveram”. (p.72) Sobre a história pessoal, Cony reconhece os benefícios do computador, graças a eles voltou à ficção após vinte e três anos, mas não se revela entusiasta da máquina, pois continua um “analfabeto em informática”.(p. 73) Não falta o episódio final de sutil humor irônico em que o cronista se põe ao computador e revela seus próprios percalços. Em outras crônicas, ora aborda o isolamento das pessoas apegadas em demasia ao computador e à internet, ora relata episódios de internautas redescobrimdo fantasias e sonhando com novas relações, uma espécie de amor virtual.

⁷² A referência ao cemitério e às mangas remete ao relato detalhado sobre o assunto em *Quase memória: quase romance*.

“Mortos vivos” traz reflexão sobre o dia de Finados. Obedecendo à estrutura sugerida, o autor faz um apanhado geral de como diferentes civilizações cultuam seus mortos, para em seguida mostrar sua relação com eles no cotidiano: “Ligo a TV e vejo um desfile de mortos”.(p.112) Então nomeia Kennedy, I. Bergman, Tom Jobim, Elvis Presley, Garrincha. Vai a seguir aos livros onde encontra Faulkner, Flaubert, Pessoa, Eliot, José Lins, Sartre... Também aqui não falta a reflexão final: “no dia de Finados prefiro ficar com os vivos. Tenho o resto do ano para pensar nos mortos”. (p.113) Esta crônica privilegia a história, já que nela predominam os dados (mesmo que sumários) sobre caldeus, egípcios, judeus e suas religiões, e também se destacam os feitos ou hábitos das personalidades nomeadas que marcaram o seu tempo.

“Agulhas de Hiroshima” é um relato que parte do pessoal para o histórico e leva a uma reflexão sobre a política. Tudo nasce de possível fato real ou inventado pelo autor: dor no tornozelo. Traz, então, para a cura, um japonês que faz acupuntura e é sobrevivente de Hiroshima, o que leva ao histórico fato do bombardeio fatal à cidade japonesa. Habilmente atribuindo ao japonês a relação entre as palavras “tristeza, tragédia, política”, Cony as aproxima para definir que “para ele, política não é apenas companheira da tragédia e da tristeza. Mais do que sinônimo, é uma causa”. (p.200) O toque de humor fica por conta das dores das agulhadas, seus “ais”, “uis”, “oooh” e “iiih”, que se confundem com a fala do japonês. Este texto permite a percepção de como no cotidiano, no mais corriqueiro episódio da vida, se fazem presentes os fatos da história coletiva, especialmente porque se indissociam: o coletivo só existe porque feito de indivíduos. Se no conjunto o pessoal desaparece em benefício do todo, no individual o coletivo se revela para confirmação do pessoal.

“A noite mais fria” reúne uma riqueza de dados num texto poético sobre o frio do inverno e o frio interior. A memória busca São João e a infância com fogueiras acesas e balões enfeitando o céu. A imaginação viaja à pré-história e retorna ao hábito português de fazer fogueira no dia dos santos. A memória histórica da invasão dos franceses no Rio de Janeiro aparece para associar o *bon soir* ao calor carioca que sugere que “é bom suar”. O cronista reconhece que o clima e os hábitos mudaram mas “eu também mudei”. (p.203) Há clima de saudade e vazio, pois da varanda do edifício não se vê fogueira, mas se espera a passagem do Rei dos Reis pelo céu. Rei dos Reis era o nome que o pai dava ao

gigante balão que todo ano soltava para vagar sem rumo pelos céus fluminenses, como está bem contado em *Quase memória: quase romance*. Ante essas ricas lembranças, o presente mostra-se vazio e a alma corrompida. É noite, o que simboliza a dificuldade de ver o rumo a seguir, pois não há uma única fogueira acesa, mas espera a madrugada “para ter a certeza de que ainda resta alguma coisa que valha a pena”. (p.204) Esta noite de São João não será a mais fria, mas “eu é que fiquei mais frio” (p.204). Essa frieza significa a proximidade da morte, pois na seqüência o cronista imagina o balão se incendiando e sendo sepultado na lagoa o que significaria que “todas as noites seriam a mais fria do ano” (p. 204).

Um dos mais interessantes textos é “Memória coletiva”, pois nele o autor apresenta o que são as versões em relação aos fatos ou a estória da história. Cony afiança que prefere a memória individual à coletiva. “Não confio na memória coletiva, que é sempre pior: representa a soma das parcialidades, seleções e interesses contraditórios.” (p.225) Para provar sua tese, o cronista se refere às recentes biografias que leu e que relatam um mesmo episódio, pondo num mesmo lugar e tempo tantas pessoas que seria absolutamente impossível que lá estivessem, por não caberem no espaço sugerido. Não satisfeito com um único exemplo, lembra o atentado a Carlos Lacerda, que resultou no suicídio de Vargas, e de como os relatos e depoimentos acabaram colocando na cena do evento ou muito próximos a ela uma multidão de pessoas, quando a realidade era outra. Se o primeiro episódio lembrado foi o assalto ao restaurante Antonio’s, distante do cronista, o segundo é pelo menos um significativo fato histórico, mas ainda assim Cony quer ser mais convincente e pessoal, então associa o histórico ao pessoal e relata como não percebeu a orgia, repleta de entra-e-sai, regada a sexo, droga e rock, no Leblon, em frente ao prédio onde morava, que resultou na polêmica morte de Cláudia Lessin Rodrigues, no apartamento de Michel Frank. Como a quinze metros de distância ele não viu nem ouviu pessoas conversando em voz muito alta, fazendo festa, quando tantas e tantas pessoas por ali estavam, souberam e até entraram na festa, que tinha comida e bebida de graça? Cony está trabalhando com o exagero, e também com a mentira, embora existam as versões dos fatos. Cada qual acrescenta sua parte de ficcional ao histórico. O cronista quer também mostrar o quanto há pessoas que necessitam aparecer e que para isso forjam os fatos, não como versões do que viveram, mas como

mentiras mesmo. Mas o final da crônica é memorável: querendo enaltecer a memória individual ante a coletiva, Cony lembra José Sanz e suas histórias assombrosas e de que uma noite num bar contava como havia criado o mundo. Como estava entre bêbados e o álcool faz o indivíduo entrar na dimensão da liberdade e da fantasia, sempre havia quem acreditasse e perguntou o que fez após tudo isso: “Aí, no sétimo dia, eu descansei”. O anedótico e possivelmente ficcional se fundem com o mítico e tomam conta, o que equívale dizer que a memória individual é seletiva e se aprisiona aos interesses da pessoa. Isso posto, entre a dúvida de muitos e a de um só, fico com a minha. E mais uma vez o escritor parte do mais distante e genérico para o mais específico e pessoal como técnica de realização do seu texto.

Deslumbramento é o termo. Deslumbrado ficou o cronista, pois o lugar é deslumbrante: Positano. “Lenda e realidade no azul de Positano” é uma viagem no tempo e no espaço, no último espaço e em todos os tempos. É um relato lírico que faz apologia das belezas naturais da costa mediterrânea na Itália, sobre as lavas do Vesúvio. Cony vem do longe para o perto. Tudo começa em Roma, passa por Nápoles para depois atravessar Sorrento e perder-se nas curvas estreitas do caminho que desemboca nas águas azuis onde Ulisses, amarrado ao mastro, ouviu o canto das sereias. O local enfeitado faz o cronista lembrar Steinbeck, que por lá esteve, os etruscos que ali viviam, os romanos que por ali passaram e os turistas que ali encontram o lugar que resume todos. Cultivam a calma, a simplicidade, a ausência de comércio de “souvenirs”, o “lugar onde mais o nada acontece. E esse tudo, esse nada é grátis”. A lembrança da história (Vesúvio, etruscos, romanos), da ficção (Homero, Steinbeck), da lenda (Ulisses e as sereias) se associa à experiência pessoal do cronista e remete ao romance que Cony escreveu, *A casa do poeta trágico*, cujo ambiente é a região do Vesúvio, onde se acende a chama do amor. Impossível não lembrar o citado romance, em cujo espaço lírico-histórico, o lazer do presente recupera na memória o trágico passado. Há ainda frases no texto, cuja exatidão e beleza fascinam: “A melhor maneira para se chegar a Positano é ir.”, “uma vila de pescadores derramada pelas fendas da montanha”, “todos percebem que era ali que se queria estar e ser”. Eis o poético.

O livro é rico em temas, transita inicialmente pela relação entre o homem e a mulher, recupera o passado pessoal, especialmente a figura do pai, também

jornalista, profissão várias vezes destacada junto com a de escritor. No campo da crítica aparece a tecnologia como algo que dá conforto ao homem, mas não o torna melhor, a incompetência e radicalismo do poder, a globalização e as privatizações levam também boa carga de repreensão do escritor. O intelectual e sua relação com o mundo, em especial com os problemas sociais conquista espaço de destaque, e até a falta de assunto, recurso comum dos cronistas, ocupou seu espaço. O tempo e sua inexorável passagem que leva à morte revela-se em reflexões sérias de Carlos Heitor Cony, que recupera o lírico e o histórico nas viagens que relata, principalmente aquelas em território italiano, mas retorna ao sempre lembrado Rio de Janeiro e seu mundo carioca, objeto maior de sua homenagem, afinal é sua terra natal, seu espaço geográfico, seu chão.

Se o leitor se depara com um texto que se revela nitidamente ficcional – um romance, por exemplo – não terá maiores dificuldades de, mesmo aprendendo algo com ele, entendê-lo como fruto da imaginação de alguém. Se, por outro lado, o texto for claramente histórico, tem pelo menos essa intenção e usa os dados dentro das normas de pesquisa, o leitor será induzido a ler como verdade. Embora se saiba que em ambos os casos há o discurso e este sempre está carregado de subjetividade, é possível fazer a distinção pelos elementos do paratexto. A crônica, entretanto, é um relato misto. Nele se encontram o ficcional, o presente verídico, a memória pessoal, o saber coletivo, que em seu conjunto sugerem uma verdade individual do momento, um jeito de ver o mundo ou apenas um episódio. Se há as convenções e normas, se existe o pacto de ler segundo a convenção, que orientação seguir para ler a crônica? Interessante é que ninguém antes de avançar sobre o texto jornalístico se faz qualquer pergunta sobre que gênero ou forma de texto está lendo, pois todos obedecem a um pacto maior: a notícia. Se vier recheada de boa linguagem, se o estilo for envolvente, se a ironia ou o humor encantarem, tanto melhor para o leitor e para o cronista, que faz sucesso e escola, reúne os textos em livros e ganha um extra, além de fazer a história do cotidiano nos percalços de todo dia.

Carlos Heitor Cony produziu um livro que soma duas histórias: a pessoal, já que os textos estão recheados das suas lembranças; a nacional, uma vez que traz aspectos da vida cotidiana do povo, da realidade econômico-sócio-cultural da

nação e das relações de poder. Tudo isso vem mexido na linguagem cativante do cronista que com os dedos na ficção não tira os olhos da vida.

4. QUASE MEMÓRIA: QUASE ROMANCE

Tal como o passado não é a história mas o seu objeto, também a memória não é a história, mas um dos seus objetos e simultaneamente um nível elementar de elaboração histórica.

Jacques Le Goff

Todo mundo é historiador de sua própria vida passada consciente, na medida em que elabora uma versão pessoal dela: um historiador nada confiável, sob a maioria dos pontos de vista, como bem sabem todos os que se aventuraram pela "história oral", mas um historiador cuja contribuição é essencial.

Eric J. Hobsbawm

4.1. Perspectivas de um Itinerário

Quase Memória, obra de Carlos Heitor Cony, lançada pela Companhia das Letras em 1995, é o que se poderia classificar como um gênero de fronteira. Embora classificar não seja a palavra mais adequada para referir-se a um texto criativo, pois sempre acaba enquadrando e, portanto, limitando; ainda assim é pertinente, pelo menos para estudo, o estabelecimento de limites, especialmente para uma obra que quer quebrá-los.

O próprio autor subtitula com outro quase, criando *Quase Romance*, e vai além, assinando uma espécie de prefácio, "Teoria Geral do Quase", em que justifica seus *quases*, alegando "repugnância em considerar este 'Quase Memória' como romance. Falta-lhe, entre outras coisas, a linguagem. Ela oscila, desgovernada, entre a crônica, a reportagem e, até mesmo, a ficção".⁷³

Não se desminta Cony a propósito de a linguagem conter os enumerados 'ingredientes' - embora não *desgovernada* - mas isso não elimina sua condição de romance, visto que o texto romanesco pode aglomerar em si as múltiplas possibilidades de discurso e variedades de linguagem, Leia-se Bakhtin.⁷⁴

"Prefiro classificá-lo como 'quase-romance' - que de fato é. Além da linguagem, os personagens reais e irreais se misturam, improvavelmente, e, para

⁷³ CONY, Carlos Heitor. *Quase memória: quase romance*. São Paulo: Companhia das letras, 1995, 10ª edição. As próximas citações do livro virão apenas com indicação da página junto ao texto citado.

⁷⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Estética e de Literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 1998. (O texto desenvolve a teoria do romance com conceitos de Dialogismo, Interdiscursividade, Intertextualidade, Heteroglossia, Polifonia e Plurilingüismo, este último trabalha a idéia do conjunto dos diferentes discursos.)

piorar, alguns deles com os próprios nomes do registro civil. Uns e outros são fictícios.” (p. 7) Mesmo o texto historiográfico contém a marca ficcional, visto ser constituído pelo discurso de um autor sujeito às circunstâncias temporais e culturais – leiam-se autores como Hayden White⁷⁵ (autor pioneiro que aborda o duplo papel do relato histórico como uma combinação de arte e ciência) ou Jacques Le Goff⁷⁶ (que segue o pensamento da Nova História francesa) – portanto não se estranhe a mistura sugerida e bem mexida por Cony, que ajuda na confusão que pretende estabelecer entre o verdadeiro e o fictício. Aliás, para a literatura não importa o que seja verdadeiro ou inventado, o fundamental é a coerência interna do texto: a verossimilhança.

Quanto às personagens, calcadas no empirismo ou inventadas, Luiz Costa Lima, em estudo sobre a *persona*, afirma que o autor, mesmo no texto memorialista, é um sujeito ficcional. Para desenvolver essa teoria, constrói raciocínios no sentido de mostrar que a pessoa se faz *persona* (máscara) pela própria contingência social que vive: todos construímos nossa própria personagem.

Ao mesmo tempo que o homem tem de se instrumentalizar para fora, precisa criar, dentro de si, uma carapaça simbólica; constituir sobre o indivíduo que é, biologicamente, a ‘persona’, a partir da qual estabelecerá as relações sociais. A ‘persona’ não nasce do útero senão que da sociedade. Ao tomar-me ‘persona’, assumo a máscara que me protegerá de minha fragilidade biológica.⁷⁷

Se assim é para o autor, não o será também para as pessoas, pretensamente reais a quem se refere em seu texto? A imagem que retrata, é de fato o outro ou uma projeção que este faz de si mesmo e é captada pelo autor? Ou melhor, não será apenas a forma como o autor pôde ver o outro, ou ainda, como o caracteriza em seu relato?

Carlos Heitor Cony quis aparentemente desguiar o leitor com esse comentário, ou – usando sua própria tática – exatamente o contrário, orientá-lo para uma diferente maneira de olhar o texto artístico, rompendo com a forma tradicional de entender a ficção e a realidade através do discurso. Senão observe-

⁷⁵ WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso*. São Paulo: Edusp, 1994.

⁷⁶ LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, S.P.: Editora da UNICAMP, 1996.

⁷⁷ LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda., 1991. p. 43.

se: ao afirmar que “uns e outros são fictícios”, sugere que mesmo aqueles que mantêm o nome de registro e que portanto de fato existem ou existiram, ao serem construídos através de um discurso, tornaram-se diferentes. Certo que deixaram de ser em carne e osso e se formaram de palavras, mas além disso, indica que as palavras que os constituem não lhes são fiéis, pois já não refletem a imagem que o homem Cony tinha deles e tampouco a que deles os contemporâneos tinham. Nem o poderiam ser, já que representam apenas um ponto de vista a respeito dos indivíduos, o do narrador, que vê parcialmente os outros, além de lhes atribuir algumas competências que provavelmente não lhes cabem. Através desse modo de ver o ficcional e, por que não, o real num discurso, constata-se que andam juntos, que não se dissociam. Daí a oscilação do autor entre ficção e realidade deixa de ser dúvida para tornar-se orientação de que nem a história sobrevive sem as peripécias do indivíduo comum, nem este distanciado dos fatos históricos, uma vez que só existem porque coexistem. A escolha dessa forma discursiva, portanto, atende a objetivos estéticos, trata-se de um estratagema do autor, e por isso uma espécie de controle do discurso e uma exclusão: só entrará na “ordem do discurso”⁷⁸, quem conhecer o caminho, os meandros, afirma Foucault. Dessa maneira, se o autor teve competência para realizar sua proposta, ou seja, se domina as técnicas narrativas, será valorizado. Por outro lado o leitor, se perceber as veredas por onde for conduzido e conseguir sair do labirinto narrativo, terá revelado a habilidade necessária para o usufruto do prazer da leitura.

Cabe destacar as semelhanças e as diferenças entre Carlos Heitor Cony – a pessoa – e o romancista, o cronista, o memorialista. O ser real é a pessoa, constituído de presença física e intelectual, com certidão de nascimento, posições políticas e emoções. O romancista, o cronista, o memorialista podem ser resumidos na palavra autor, o que não corresponde à pessoa, uma vez que autor é uma função, isto é, uma realidade parcial da pessoa, ou melhor, a faceta que a pessoa revela ao mundo através do que escreve. Isso é o que Costa Lima nomeia como *persona* ou sujeito ficcional. Ainda assim há que se diferenciar entre os três autores: no romance, mesmo em relatos de memória, autor (função) não só se

⁷⁸ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999. (Nesta pequena e concentrada obra, o autor discute os sistemas externos de exclusão do discurso, assim como os procedimentos internos de interdição. Nem todos podem produzir qualquer discurso; nem todos têm acesso a qualquer discurso. Há discursos não aceitos e existe controle na produção do discurso.)

diferencia do narrador, pois este é um ser ficcional criado por aquele, mas também da pessoa do escritor, ser real; na crônica se tende a ver o autor e o cronista como o mesmo, o que não é verdade, porque a máscara de cronista é específica, a de autor mais ampla (produz mais do que só crônicas) e ambos não correspondem à pessoa do escritor; no caso de biografia ou memória, autor não é a pessoa do escritor, mas imagem projetada da pessoa, ou seja, outra máscara com que se revela. Em suma, a pessoa Cony que está por trás de tudo é mais ampla que as imagens que projeta de si em seus narradores, no cronista ou no autor de memórias e cada uma dessas imagens (máscaras), embora provenientes de uma mesma origem, não são idênticas, pois se constituem por diferentes discursos e revelam diferentes intenções. Como sugere Luiz Costa Lima, trata-se da janela pela qual se olha o mundo, de tal sorte que o autor, mesmo memorialista, *conta como pensa ter vivido*, o que aproxima seu texto do relato do romance.

Fica, então, acertado que doravante há um narrador que pode ser identificado com o nome Carlos Heitor Cony, que relata sua convivência, peripécias e cumplicidade com a personagem Ernesto Cony Filho, seu pai.

4.2. Memória – Ficção – História

No âmbito da memória e da ficção, duas questões se impõem: como o narrador constrói sua personagem e como a imagem da personagem é recuperada na memória do narrador. De um lado há uma questão literária, porque existe um narrador construindo uma personagem através de um discurso; mas de outro, o caso é um pouco diferente, uma vez que se trata da imagem do pai que vai sendo recuperada aos poucos pela memória do filho. Lidamos aí com elementos da história e da memória individuais, o que não foge à literatura, mas a ela se agregam outros elementos, tais como propôs o filósofo católico Agostinho (o santo), que sugere ser a memória um exame de consciência, uma introspeção.⁷⁹ Se se for mais fundo, talvez se chegue a uma psicanálise, campo pelo qual não se pretende enveredar.

Jacques Le Goff entende a memória como a conquista do passado individual. Visitando Sócrates através de Platão, no *Fedro*, Le Goff mostra como a memória, a partir da escrita, tende ao enfraquecimento e cita o que Platão põe na boca de Sócrates: que o alfabeto “engendrará esquecimento nas almas de quem o aprender: estas cessarão de exercitar a memória porque, confiando no que está escrito, chamarão as coisas à mente não já de seu próprio interior, mas do exterior, através de sinais estranhos”.⁸⁰

Os referidos sinais são as letras, mas não apenas elas. Outros estranhos sinais, por sua intensa ou inesperada motivação, não só recuperam a memória, mas fazem também nascer laços com a alma, que têm grande influência na literatura, haja vista *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust, em que todo o passado retorna a partir da bolacha umedecida, ou em *Cidadão Kane*, filme que usa técnica similar, ambos citados pelo próprio Cony. Esse motivo é, portanto, algo freqüentemente relacionado à arte, o que confere, já de início, o toque de intertextualidade e de ficcionalidade ao texto que se pretende múltiplo. O diálogo com outra obra literária e com outra expressão de arte (o cinema) conferem ao texto possíveis relações subjetivas a partir da comparação do que se lê na obra de Cony com o que se conhece sobre Proust ou o cinema. Essas inferências, ainda

⁷⁹ AGOSTINHO. IN: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas S. P. Editora da UNICAMP, 1996. p. 446.

⁸⁰ LE GOFF, Jacques. *História e memória...* p. 437.

que provenientes de conhecimentos reais sobre literatura e cinema, sugerem o ficcional no texto de Cony, primeiro porque remetem a outras obras ficcionais, segundo porque se criam pontos de contato que aproximam as obras. Logo, se uma delas é ficção, não o será a outra?

Em *Quase Memória*, o motivo externo que recupera a imagem do pai é o pacote que o narrador recebe no hotel Novo Mundo, que o faz trancar-se no escritório para, a sós, mergulhando no motivo e dele em si mesmo, refazer a trajetória do pai – confirmando ou destituindo o mito individual – e a sua própria em relação a ele. Estaria o narrador libertando-se da imagem do pai ao confiar a outro registro sua história? Conquistando-a antes, tornando-a pública e histórica depois?

O narrador, isolado no escritório, cria quase uma cerimônia para observar o envelope recebido, que em tudo parecia indicar a presença do pai, o que era impossível, visto que este morrera há dez anos. “Afastei papéis, embuti o teclado do micro em seu estojo. Antes de mais nada, eu precisava de espaço físico e interior. 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.” (p.11)

A primeira idéia que o narrador emite sobre o pai precede seu isolamento no escritório, vem do momento em que se deparou com o embrulho, que lhe provocou “um calor estranho” (p.11) pelo imediato reconhecimento da sua origem. Vê-se, então, a perturbadora presença do pai, que mesmo morto não arredava pé, como um incômodo, o que parece ter sido a vida inteira, ou alguém que não se dá conta do espaço alheio por estar muito centrado em si: “Era ele, ele mais uma vez e sempre, querendo ser útil e necessário, querendo agradar mas conseguindo apenas embaralhar meu caminho - e digo ‘embaralhar meu caminho’ para ser isento comigo e delicado à sua memória”. (p.11)

Ousaria dizer que o filho não gosta do pai, ou pelo menos guarda em relação a ele alguma reserva. Talvez uma das marcas registradas do pai – contar estórias, ou mentir – seja uma das razões que angustiam o filho, já que aquele relatava os mais estranhos e improváveis episódios como quem contasse a mais certa das verdades. Interessante observar que o filho seguiu o pai na profissão, mas não tem os hábitos falaciosos dele, entretanto tornou-se ficcionista. Não se está afirmando que ficção é mentira, mas aventando a hipótese sugestiva de uma

investigação – da qual se abre mão por impertinente a esse trabalho – de motivos psicológicos, que possivelmente surtiria resultados intrigantes. O pai era também espalhafatoso, até nas coisas mais simples como pôr um endereço no envelope, onde proclamava títulos do destinatário (normalmente inexistentes) e detalhes explicativos do endereço, como se o correio não fosse capaz de entregar a encomenda. Tratava-se de um “chato”, cuja personalidade expansiva marcara o filho, causando-lhe às vezes até vergonha, já que o pai se revelava como o negativo da fotografia, recusava-se a ser igual aos outros pais. Daí o espanto ante o envelope e o sumário “em mão”. Seria de fato do pai o embrulho?

A *persona* paterna se vai formando na memória do filho que, olhando o envelope, faz vir à tona outras lembranças, como se uma impressão suscitasse outra: “Mas logo desconfio que, continuando a contemplá-lo, começo a sentir dentro do cheiro maior outros cheiros menores que identifico como dele, embora em escala diferente”. (p.17)

As lembranças do pai servem para algumas das recordações do próprio narrador virem à tona. Os referidos odores levam à brilhantina que o pai usava e ao vexame que Carlos passou: quando no seminário, o padre lhe tomou o pote de brilhantina que o pai pusera em seu enxoval. O pai lhe dera o creme como quem faz um espontâneo agrado, sem perceber que isso pudesse causar embaraço ao filho, a quem pareceu uma irresponsabilidade do pai, já que sofreu as conseqüências.

A vida de seminarista lembra padre Cipriano (esse padre já aparecera, também de forma ficcional, em *Informação ao Crucificado*, romance de perfil autobiográfico, de 1959), que fingia correção e honestidade, mas escondera e usara a brilhantina assim como tomou para si – enquanto culpava outro pelo desaparecimento – o jogo de botões de Carlos. No que não era muito diferente do pai, que fingia citar Racine e Corneille, quando o que dizia talvez nem francês fosse.

Um outro odor, o de manga, percebido nas dobras do papel do embrulho (o visual criando o olfativo), traz à memória o pai contador de histórias, narrador daquele tipo tão bem percebido por Walter Benjamin, como se o pai pertencesse

a uma outra era, anterior à escrita, em que a experiência e a sabedoria se passam oralmente.⁸¹

“Tivera um colega que se chamava Absalão. Meu irmão e eu já conhecíamos todas as aventuras da dupla, mas o pai, quando se lembrava desse Absalão, não só esquecia que já as contara mil vezes como as ampliava formidavelmente, atingindo um de seus melhores momentos de narrador.” (p.27) A habilidade do contador de histórias é exaltada, ao mesmo tempo que fica clara a idéia de que tudo talvez não passe de mentiras: “Obedecendo à tradição dos melhores narradores da história, de Homero em diante, o pai fazia do amigo de infância uma colagem de outros meninos que fora encontrando pela vida, e outros que ele ia inventando conforme a inspiração e o auditório da hora. [...] se é que esse Absalão existiu mesmo”. (p.27)

Se de um lado há o filho elogiando o pai narrador, de outro está presente o pai mentiroso. E se as mangas lembram aventuras do pai e dos amigos, de outro recordam tensões: “não foram essas as mangueiras do meu vexame”. (p. 27) As do vexame foram as do outro cemitério, o do Caju, em que o pai, em pleno enterro do cardeal, subiu numa mangueira e dela caiu sobre a carroça das coroas, interrompendo a cerimônia. O filho olhava o chão, querendo ser enterrado também, ali mesmo, com sua vergonha.

A imagem do pai está formada na mente do filho ambigualmente: se de um lado existe um pai ativo e aventureiro, presente e dedicado, de outro há o pai que parece desconhecer limites, que se impõe demais, que não dá espaço ao filho nem segurança e por isso o constrange. Quanto ao filho, é alguém que faz uma viagem sem itinerário pré-estabelecido pela memória, motivado pelo pacote, mas que percebe que há motivos interiores também, já que desconfia dos “cheiros que pareciam vir do embrulho mas que, de repente, desconfiei que vinham de mim mesmo”. (p.32)

A originalidade do pai, sua competência inventiva estão presentes na variada atividade profissional que exerceu e em seus “hobbies”, como inventor de perfumes, vendedor de rádios, instalador de antenas, criador de galinhas. Mas mais criativa foi sua invenção de Giordano, amigo italiano sobre quem

⁸¹ BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Tudo o que mais tarde viemos a saber foi fruto da imaginação do pai, que aproveitando dois ou três elementos da misteriosa biografia do amigo criou um ser fantástico, onisciente, capaz de fabricar perfumes e explosivos, confidente de Puccini, primeiro amante de uma irmã de Eleonora Duse, teórico do futurismo que logo renegaria quando Marinetti roubou-lhe o esboço do manifesto, enfim, Giordano era um deus exilado em Niterói que o pai descobrira com exclusividade e devorava com gula. (p.35)

O pai inventava até o real, como se nada pudesse apenas ser, pois só passava a existir para ele após o seu toque pessoal. Tratava-se de alguém que não podia passar em branco e em tudo o que fazia lá estava sua marca registrada, como acontece com o nó dado ao barbante que envolve o pacote. Esse “nó perfeito, justo, obra de arte de que só o pai era capaz” (p.39) não seria possível desatá-lo. “Ele só poderá ser cortado, jamais desfeito”. (p.39) Assim como não é possível deixar de existir o que o filho viveu com o pai. Impossível desfazer essa experiência. Romper, quebrar o lacre, cortar esse nó pode significar renegar essa relação. “Não saberei desatá-lo nem poderei cortá-lo com tesoura ou faca. Seria indigno dele. Terei de abrir o embrulho à galega, rompendo-o pelo lados.” (p.57) Isto é, chegar à essência sem desfazer o nó. Mostrar o pai, sem romper com ele, ou ainda e melhor, revelá-lo sem eliminar seu encanto, ou, definitivamente, construí-lo e, ao fazê-lo, ao mesmo tempo deformá-lo, circunscrevê-lo, limitá-lo ao discurso.

Esse nó, símbolo de precisão e habilidade, remete a outras competências do pai, como cortar círculos em papelão com extrema segurança, o que sugere que seu tique no braço direito era controlável, uma vez que sua mão era firme (quando queria). Aliás, o narrador diz que o referido tique “durante anos, me constrangeu, e, às vezes, me envergonhou” (p.43) já que parecia epilepsia. Por isso disfarçava explicações, enquanto o pai, quando questionado, fingia não ter ouvido. A malfadada viagem ao taumaturgo de Urucânia, engendrada pela mãe para curar o tique do pai, foi encoberta por outros motivos, pois ele parecia não dar importância a seu *defeito*, ou não o admitia.

O pai, um homem à antiga, que não aprendeu a usar máquina de escrever e que chegou a produzir a própria tinta para as canetas, não só deixava sua marca no papel através dos borrões, mas também entendia que “à máquina, não

seria a mesma coisa, o pensamento ficaria difícil de escorrer, faltaria o contato físico com o papel”. (p.58) Há uma lógica entre o comportamento do pai com o filho no seminário (e pelo resto da vida) e o ato de escrever: lembrar-se do filho, pensar nele não era suficiente, era preciso estar presente, ter um contato físico, daí as maluquices, os sanduíches gordurosos do bar, as mangas e as peripécias armadas por ele; assim também o escrever sem a intermediação da máquina, como um contato corpo a corpo, em que é possível um envolvimento emotivo. Aliás, sua razão era fortemente marcada pelo impulso e pelo afeto, de tal sorte que descobrira que “as coisas boas (ou que ele considerava boas) podiam ser conseguidas com pouco ou com nenhum dinheiro”. (p.60) Por isso nunca ligou para a necessidade de ganhar dinheiro, o que lhe trouxe problemas durante o governo de Getúlio Vargas, pelo fechamento do jornal *O Paiz*, onde trabalhava.

Ernesto Cony foi um homem que nunca deixou de sonhar, e seus sonhos grandiosos nasciam de coisas pequenas, ocas quase, normalmente sem relação de causa e efeito, conforme afiança o filho, como foi o caso de criar galinhas (sonho) por ter um lago no fundo do quintal. Um fracassado, na visão da esposa, que ao expressar-se sobre essa época dizia: “A Era das Galinhas!” (p.71) Tratava-se de frase pejorativa, afinal, escreveu o filho, “ela se casara com um professor e jornalista, um rapaz que fazia versos e gostava de discursar em qualquer ocasião que desse sopa. Da noite para o dia, depois de ter toda a casa na baía da Guanabara, descobria que estava casada com um criador de galinhas”. (p.71)

Essa é a visão da mãe. O narrador o vê diversamente: “Até hoje, considero que o pai vivia satisfeito naquele tempo. Sempre vivera satisfeito, era do tipo que recebia um bom-dia como uma homenagem, de tudo em que se metia dava um jeito de extrair prazer pessoal, era o sujeito que todo dia, ao dormir, pensava consigo mesmo: ‘Amanhã farei grandes coisas!’”. (p.71)

O otimismo com que enfrentava a vida tinha algo de incoseqüente, pois não percebia em que dariam seus empreendimentos nem em quanto exigia da esposa para aturar seus desatinos. Era pessoa demasiado centrada em si que nem se dava conta dos exageros, como quando representou o prefeito na inauguração de um campo de futebol e em meio ao gramado, antes de dar o pontapé inicial, proferiu longo discurso. A imagem que o filho constrói do pai é ambígua, pois às vezes sobressai o ingênuo, outras vezes, o inoportuno, quase

sempre o irrequieto, esporadicamente o desvairado. Mas sobre tudo paira uma crédula bondade, o desejo de querer acertar, como quando usou o próprio salário, na ausência dos patrões, para antecipar um vale aos empregados da gráfica do jornal onde trabalhava, pois estes estavam em greve e não pretendiam voltar ao trabalho sem dinheiro. A figura aproxima-se do mentecapto de Sabino. Era tão marcante a inquietude do pai que, quando adoeceu, surpreendeu a serenidade com que dormia, mas “mesmo dormindo, dava a impressão de que realizava grandes coisas”. (p.79)

Havia, porém, um pai consciente, um pai com segredos. Ao substituí-lo no palácio Guanabara, por ocasião da isquemia, o filho encontra no fundo do armário um pacote, que não ousa abrir, no qual tão habilmente mais tarde o pai deu sumiço. Só agora aquele pacote retorna e parece o mesmo, e a presença do pai volta a ser intensa no escritório onde o filho, já noite, observa solitário o embrulho: “O cenário parece pronto para um fantasma”. (p.81) Embora todas as lembranças pareçam antigas, “o pai continua recente - e como!” (p.81)

Os segredos do pai, entretanto, iam sendo desvelados, até a amante e a nova morada, o *Tudo Azul*, as pílulas que tomava, os bilhetes das namoradas, a declaração de imposto de renda... daí o presente embrulho causar estranheza: se fosse um segredo, qual seria? Talvez o mesmo pacote do armário, mas lhe faltava o odor do lugar, além do mais, trata-se de algo recente, o papel, o barbante, a tinta o dizem.

Esse embrulho-motivo é a maneira de o filho pensar organizadamente o pai e refazer o percurso do qual fez parte não apenas como privilegiado observador senão como cúmplice; revendo um período que “não era um tempo perdido mas um tempo desperdiçado”.(p.94) Fosse perdido, haveria como reencontrá-lo; desperdiçado, parece irrecuperável. O jogo de palavras sugere outra vez a ambigüidade ante o vivido, como se a memória não estivesse apta a definir o que ocorreu no passado, como se resultasse incompleta, como quando afirma:

Tempo que ficou fragmentado em quadros, em cenas que costumam ir e vir de minha lembrança, lembrança que somada a outras nunca forma a memória do que eu fui ou do que outros foram para mim.

Uma quase-memória, ou um quase-romance, uma quase-biografia. Um quase-quase que nunca se materializa em coisa real como esse embrulho, que me foi enviado tão estranhamente. E, apesar de tudo, tão inevitavelmente. (p.95)

O narrador parece não ter certeza nem sobre si nem sobre os outros, inclui-se aí o pai, mas mesmo assim escreve sobre isso, já que é um narrador escritor, expressando suas dúvidas quanto ao tipo de texto que constitui, assim como ensaiando sobre as certezas-incertezas que viveu. Trata-se de um narrador consciente de que as palavras distorcem os fatos assim como o interesse, e a afetividade manipulam a memória. O ato de escrever, mesmo que sem a definição do tipo do texto escrito, é uma busca de sentido para o que se viveu, e representa a conquista do passado individual e sua relação com o pai. Provável seja este o percurso a que se propõe o narrador.

Os bons e maus momentos vão construindo a imagem paterna e o pai vai sendo assimilado, assim como as lembranças vão se mostrando não só como fatos, mas também como impressões. Vem, então, o relato fantástico sobre a confecção de balões, feitos à noite, com método e ritual, contrariando o gosto da mãe que queria o filho dormindo, mas este e o pai tinham pressa: “Se tínhamos de ser felizes, queríamos ser felizes já”. (p.96) As cores e odores impregnavam a sala, “e o cheiro era tanto que me tonteava de prazer”. (p. 96) Por outro lado, como havia problemas para freqüentar a escola – não se adaptava – Carlos foi instruído pelo pai para enfrentar os exames de admissão. Houve dores e alegrias nessa relação mestre/aluno. Marcaram positivamente as aulas práticas ao ar livre; e negativamente, o castigo pela incompetência ante a matemática. Desse episódio triste, o que ficou foi tanto a incapacidade quanto a emoção: aquela por não ter percebido seu erro, esta por ter notado o pai segurando as lágrimas por tê-lo castigado. Entretanto, a mais significativa experiência foi a da redação, em que o menino, liberto dos temas tradicionais, produziu um texto espontâneo que o revelava perante o pai, mas este não compreendeu, interessado que estava apenas na formulação e não no conteúdo:

De repente, tive vontade de escrever sobre um gigante que vinha todas as noites e me trazia bombons e balas. Um gigante que fazia coisas terríveis que me amedrontavam mas que eu gostava dele porque, no final de tudo, ele sempre tirava de um alforje de couro um brinquedo, e me mandava brincar. Um gigante que morava longe, onde moram o vento e as coisas do mundo, que apesar de morar tão longe nunca deixava de chegar, em horas estranhas, mas sempre chegando, porque sabia que eu precisava dele. (p. 110)

Aí está, freudianamente, a visão do filho sobre o pai: um gigante que ao mesmo tempo atemoriza e protege, um ser mítico com o poder do encanto. E é admirável como isto está posto na obra sem forçar a informação. Nasceu com naturalidade no contexto criado e seu arranjo é tão adequado que apetece mais como ficcional do que como real.

“Em se tratando dele, tudo é possível”. Esta frase, citada algumas vezes no decorrer do relato, revela a imprevisibilidade do pai. É possível até que o pacote seja algum romance seu, cuja edição solicite agora, dez anos após sua morte. Quem sabe o pacote misterioso da sala de imprensa. Nada é certo, mesmo o narrador considerando todas as gavetas da vida do pai abertas, ainda assim esperava ser surpreendido. Como ele e o pai o foram com o retorno do balão que fora lançado em 12 de junho e que retornava em 24. Para o pai, no entanto, não havia coincidências, “tudo se resumia a uma relação de causa e efeito. [...] Era a repetição do ciclo vital, do ciclo da natureza”. (p.167) O episódio não deixa de ser uma bela metáfora criada pelo filho para referir-se ao próprio relato, que retorna à origem, não como uma coincidência, mas como parte da natureza: no fim do ciclo vital, busca-se outra vez o princípio. Essa é a viagem que Carlos faz a partir do pacote que recebeu indo pousar no quintal de sua infância e recuperando as etapas da construção de sua vida e das aventuras do pai, que lhe foi uma espécie de guia às avessas. A saudade desse tempo já se manifestava no período em que Carlos esteve no seminário: “O junho daquele ano passou, passou o Natal, o Carnaval, passaram outros junhos e outros Natais, o tempo passou sem graça”. (p.169) A imagem do pai fazendo os balões e a ajuda do filho impregnaram a memória de tal modo que Carlos, já casado, fazia alguns balões para as filhas, a fim de encantá-las, mas em especial para manter viva a tradição e a memória do imprevisível pai, pois “tudo o que fazia era inconfundível. Ele não precisaria 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”. (p.170)

Por quê? Não se trata de recuperar o tempo perdido, mas de abrir espaço interior para pensar o pai, não de forma fragmentada, nem de lembranças esporádicas, mas prolongadamente, abrindo mão de si mesmo, sem pressa ou fome, à disposição da memória e no fluxo das impressões, no inesperado da ação, como se ao dobrar a esquina pudesse vê-lo surgindo, ou se no Himalaia ele

viesses abrindo caminho com seu canivete. Sempre o inusitado, sua mais clara assinatura, aliás

ele assinou tudo o que fez - e superou-se: assinou também aquilo que não fez.[...]
 E foi assim, assinando todas as coisas, que nem precisou assinar este embrulho que está em minha mesa, este embrulho-envelope que veio em meu nome, com a letra dele, o cheiro dele, o gosto dele.
 [...] de certa forma já desatei este nó que ele deu com uma única mão [...] Já abri o envelope. Já vi tudo o que havia dentro dele, todas as coisas que ele assinou.
 Para chegar a isso, nem precisei desatar o nó e abrir o envelope. Tanto o nó como o envelope se ofereceram à memória e - agora - ao meu cansaço. (p.189)

Assim, mesmo sem abrir o pacote, o filho abriu-se para o passado e tornou-o presente outra vez, e descobriu que o pai lhe legou não só interessantes recordações, mas também deixou de herança um pouco de seus truques, principalmente o de não ser maçante. Por outro lado, o narrador reconhece que se é capaz de pôr as lembranças no seu exato compartimento da memória, não se sente apto para “decantar o resultado”, (p.202) mas compreende que os monstros que libertou do embrulho lhe dão sentido: “De certa forma sou o resultado deles. Quando me olho bem para dentro, vejo o pedaço de cada monstro do qual foi feito o monstro geral”. (p. 203)

O narrador encerra seu relato afirmando que nunca vai abrir o envelope, por desnecessário, “tenha lá dentro o que tiver, dá no mesmo”. (p.209) Afirma ainda que “não gostaria de encerrar esse dia, pudesse, eu o prolongaria, até o infinito da memória” (p.209) e

tudo pode ter acabado, menos o pai que continua fazendo coisas - grandes coisas - para deslumbrar o filho [...] e tudo enfim nesta noite que não termina nunca, enseada escura onde a memória é âncora e luz, noite que vai adomecer todas as coisas que ele assinou, mas só por um tempo, até que chegue o amanhã onde as grandes coisas são feitas. (p.213)

Essa foi a trajetória da construção da personagem Ernesto Cony e da recuperação, na memória do filho Carlos, da figura paterna, o que se fez mesclando lembranças com ficção. Há, porém, nesse caminho mais de uma pista, são trilhas paralelas que se entrecruzam e que recuperam aspectos importantes

da história da capital da república, do jornalismo, da política e dos jogos do poder, enquanto transitam pelo cotidiano do pai e do filho.

A paisagem do Rio de Janeiro do passado vai surgindo no quarto capítulo, através da caracterização do cemitério do Caju e suas mangueiras em comparação a outros cemitérios, como o São João Batista, que é menos confiável, o da ilha do Governador, o de Cacuia ou o de Inhaúma. Na descrição do espaço carioca surge também a profissão do pai: jornalista, trabalhando na ocasião para o *Jornal do Brasil*. Aí aproveita Carlos para lembrar a rixa entre cariocas e paulistanos e cita o jornal *A Noite*, que empresta o nome ao famoso edifício da praça Mauá, orgulho dos cariocas, que rivalizava com o Edifício Martinelli dos paulistanos. A história dos jornais do Rio e do jornalismo, na então capital da República, recebe atenção especial nesse relato de memórias. Os *Diários Associados* de Chateaubriand, o *Diário da Noite* com a última folha esverdeada, O *Diário de Notícias*, com seus editais de obras oficiais e expediente de repartições públicas, *Jornal do Comércio*, *O Globo*, *O Radical*, *O Correio da Manhã*, *A Notícia*, *Diário Carioca*, *A Manhã*, todos, enfim, tinham representante na Sala de Imprensa da Prefeitura; Ernesto Cony era um, e anos mais tarde, quando acometido de isquemia, foi substituído pelo filho. O funcionamento das Salas de Imprensa, mais tarde transformadas em Comitês de Imprensa – para evitar apadrinhamento e cumplicidade dos representantes – é um aspecto à parte dentro da história da própria imprensa carioca. Os credenciados adquiriam *status* especial tanto na redação do jornal quanto na própria repartição pública e tinham acesso a ministros, presidente, prefeito.

O pacote-motivo recebido no Hotel Novo Mundo ressuscitava não só o fantasma do pai, mas os muitos amigos de jornalismo, nos muitos jornais da época e o vínculo maior que tinham com a Sala de Imprensa e o companheirismo com os colegas que

não faziam parte das redações de origem, nem o seu Ministro Breno Pessoa era do *Jornal do Comércio*, nem o Raymundo Athayde era dos *Diários Associados*, o Pinto de *O Globo*, o Deodoro de *O Radical*, o Salvador do *Diário de Notícias*, o Miceli do *Correio da Manhã*, o Amorim de *A Notícia*, o Pereira Filho do *Diário Carioca*, o Lourival de *A Manhã* e da equipe do Oduvaldo Cozi, locutor de futebol que nele tinha um dos enviados especiais atrás do gol. (p.90)

Percebe-se nessa enumeração não só os vários jornais da época, mas também e especialmente quem é quem, ou quem trabalhava em qual jornal, o que não deixa de ser uma constatação histórica na construção da história do jornalismo carioca.

Foi desse modo, isto é, no trabalho da Sala da Imprensa ou do Comitê da Imprensa, que Ernesto Cony tornou-se amigo de Pedro Ernesto, Olympio de Mello, Henrique Dodsworth, Hildebrando de Góes, Mendes de Moraes, João Carlos Vital, Alim Pedro, Negrão de Lima - todos prefeitos do Rio. Retrocedendo ao início dos anos 30, o narrador relata episódios como o empastelamento do jornal *A Crítica* e o incêndio de *O Paiz* - início da era Vargas - na esquina da Rio Branco com a rua Sete de Setembro, cuja cúpula caiu, gerando a anedota da época: "Enfim um país a céu aberto!" (p. 64) A conseqüente perda de emprego do pai e o período de difícil sobrevivência levam a família a Niterói, atitude comum aos decaídos. Então se conhece o transporte com as barcas que faziam o trajeto entre as duas cidades e que, no retorno da mudança ao Rio, fez cair ao mar os armários da família. Esse período de quase clandestinidade levou Ernesto Cony a uma de suas fracassadas empreitadas: vender rádios. Não que o rádio fosse um mau negócio, muito ao contrário, tratava-se de algo em crescimento, mas o vendedor era ruim, entretanto ótimo instalador de antenas.

Vê-se nesses episódios como a história pessoal está associada à oficial. O relato das experiências, vitórias e derrotas do pai se constitui não apenas em uma ficção ou uma verdade circunscrita à família Cony, mas através da história da família (e não importa se real ou fictícia) se conhecem aspectos da história da cidade do Rio de Janeiro e até da república brasileira. Os jornais, o comportamento nas redações, nas salas de imprensa dos palácios do governo, a geografia física e até humana da capital federal constituem mapa revelador do sistema de poder e da vida cotidiana. Carlo Ginszburg⁸² recupera um período da história (final do século dezesseis) através do relato sobre o moleiro Menocchio e sua relação com o Santo Ofício, e o faz com intenção historiográfica, embora se pareça com ficção. Carlos Heitor Cony, ao recuperar na memória a vivência que teve com o pai e as peripécias que o fizeram o que foi, traz à tona a realidade de uma época, quer nas relações de poder, quer nas interpessoais. E é interessante

⁸² GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes*. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1998.

perceber como fatos relevantes da história nacional interferem na vida do indivíduo e como o cotidiano desse mesmo indivíduo revela a sua época.

É preciso, porém, lembrar que muitos dos episódios relatados são de época em que Carlos Heitor Cony tinha poucos anos de vida, já que nasceu em 1926. Daí que é preciso considerar seu relato como fruto ou de sua pesquisa sobre a época, ou o discurso cotidiano do pai construiu na memória do filho imagens não originais, isto é, que não nasceram da observação do filho. Assim as lembranças, pelo menos algumas delas, não são lembranças de fatos, mas de discursos, de falas do pai. Conseqüentemente a construção do passado não é feita apenas das experiências que uma pessoa viveu, mas também dos discursos que conheceu (orais ou escritos) de pessoas que viveram os fatos ou até relatos de segunda mão, como o que Carlos Heitor Cony produz sobre o pai e suas relações com o trabalho. Essa “zona de penumbra”⁸³ é a soma do que ouviu do próprio pai ou mãe com o que leu e ouviu de terceiros, associado ao que na remota infância percebeu, e isso constrói no presente a memória individual de Carlos Cony, com a qual resgata a imagem do pai. Se a memória significa a conquista do passado do indivíduo, a história representa a conquista do passado coletivo, afirmou Le Goff.⁸⁴ Mas através do indivíduo se pode conhecer o conjunto, já que a pessoa está inserida no meio social e com ele interage.

Não só o jornal, mas também a revista *Cruzeiro*, que circulava colorida, com mais de setecentos mil exemplares semanais, e alguma coisa sobre rádio (não havia televisão ainda), no final dos anos quarenta, fazem um painel do mundo da informação em que viviam pai e filho. Mundo que passava por mudanças e uma delas, curiosa mas irremediável, foi a da escrita a mão para a escrita a máquina, isso anos mais tarde. Os jornais passaram a exigir os textos datilografados, e quem não sabia bater à máquina perdeu o emprego, uma das razões que levou Cony pai à aposentadoria. Aliás, o filho passou recentemente por outra dessas mudanças: a máquina de escrever cedeu lugar ao computador. Teve que se adaptar, apesar da relutância inicial, e parece ter obtido bom resultado, haja vista sua produção literária e jornalística a partir de 1995. A propósito, em *O harém das bananeiras*, várias crônicas (“Vale o escrito”; “Uma

⁸³ HOBBSBAWM, Eric J. *A era dos impérios*. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda S. De Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 15.

⁸⁴ LE GOFF, Jacques... p. 436.

valsa no início da noite”, “Velho estojo para novos mil anos”, “Estojo escolar”) trazem a questão da adaptação às novas tecnologias e em especial o processo de transformação por que passou a imprensa: do artigo à mão para o à máquina e, depois, no computador. O autor, embora revele dificuldades no uso dessa nova tecnologia, tem feito uso proveitoso da memória eletrônica a seu dispor. A respeito, Jacques Le Goff lembra o sentido auxiliar da memória eletrônica, que deve servir o espírito humano⁸⁵, o que, aliás, é o encaminhamento que Cony dá em suas crônicas, criticando sempre a submissão do homem à tecnologia, que lhe facilita a vida, mas não o melhora.

A construção de balões em casa, nas vésperas de Santo Antônio e de São João, é algo na obra que atinge não só o nível doméstico biográfico da narrativa, mas também revela a ocorrência histórica do fato, na ação das autoridades para proibir esse costume, além de ser um dos mais líricos momentos das memórias do filho. Há todo um ritual, quase folclórico, do pai que compra as folhas coloridas, a cola e prepara as hastes, projeta o tamanho do balão e o confecciona à noite, contrariando o desejo da mãe que queria o filho dormindo cedo. De outro lado existe o encantamento do filho, que tem nesses momentos com o pai um período de glória especial, pois o pai é só dele e daquele sonho comum: ver os balões no ar. Paralelo à ciência de soltar balões estão os estragos que eventualmente provocam quando caem, causando incêndios principalmente, o que fez as autoridades proibirem a confecção e soltura de balões. Aí aparece o comportamento quase anedótico do pai que construiu às escondidas um gigantesco balão, impedido de voar pelos policiais. O pai safou-se por pouco da punição.

O estudo feito em casa, sem freqüentar uma instituição escolar, ainda ocorria na década de trinta, principalmente o dedicado ao que hoje se denomina ensino fundamental. Carlos Cony, com dificuldade para acompanhar os companheiros, pois tinha língua presa, o que dificultava a pronúncia (assunto explorado na crônica “O fogão e a chuva”), foi preparado pelo pai para prestar exame de admissão no seminário. O êxito no resultado não é o que importa, e sim o método paterno. Não se trata de elogiar uma técnica, mas de salientar que nela se reflete o temperamento do pai. Percebe-se o nível de afeto que havia entre pai

⁸⁵ *Idem. Ibidem.* p. 469.

e filho e se recria o ambiente caseiro e comum, onde de fato acontece a vida. Não só o espaço escolar foi reproduzido em casa, como também a atitude de professor, com sua exigência de horário, tarefa e até com castigo. Mas as lições teóricas vinham acompanhadas de práticas típicas da personalidade do professor: acordar cedo para ver o sol nascer e assim compreender os pontos cardeais. Ocasões assim compensavam as que provocavam as lágrimas, como a vez que o pai lhe esfregou o nariz no quadro-negro, porque não soube perceber um erro primário na solução matemática. A personagem Ernesto Cony se revela mais que o jornalista ou a pessoa de Ernesto Cony. Isto é: as ações do pai se revelam tão estereotipadas que remetem a um personagem de folhetim. Seu comportamento professoral caricato vem do discurso do filho, autor-memorialista, que mantém um tom anedótico, típico da linguagem do cronista, que é quem cria sobre os fatos, pois os analisa e reflete sobre eles, atribuindo-lhes forma e sentido.

Há momentos em que as recordações do filho não são precisas:

Às vezes faço e refaço as contas para precisar quantos anos durou essa terra de ninguém em que ele vendeu rádios, instalou antenas e criou galinhas. Quatro ou cinco anos, no máximo. O fato é que, antes mesmo de *O Paiz* ser incendiado em 1930, ele havia tentado vôo próprio, associando-se a um grupo de jornalistas que também desejava se libertar da grande imprensa. (p.111)

A referência à data de 1930 coloca mais uma vez a questão da tenra idade do narrador. É possível que algo lhe tenha ficado na mente, mas certamente é impossível que se recorde detalhadamente do episódio cômico que envolveu Paulo Campos e o Barão, na tentativa de lançar o governador de Minas à presidência da República. Outra vez o discurso do filho nasce de outros discursos, como o do próprio pai, das leituras de Carlos, e, por que não, do anedotário que passa de boca em boca no ambiente de trabalho, e aí quem conta um conto acrescenta um ponto, como diz o ditado popular. O filho declara dar maior importância à versão do pai, mesmo que este contasse sempre “com outras palavras e com outro sentido” (p. 128) o episódio, o que sugere as muitas versões do mesmo fato e sua ficcionalização. Vale lembrar que na ocasião, Washington Luís rompia com a política do café-com-leite, indicando para seu sucessor outro paulista: Júlio Prestes, o que acabou com as pretensões do governador mineiro

Antônio Carlos Ribeiro Andrade. É ainda digno de nota que no relato de Cony, em nenhum momento o nome do governador mineiro é dito, o que fortalece o teor anedótico do episódio. Aliás, o filho desconfia que o pacote que recebeu no Hotel Novo Mundo possa ser um romance do pai, talvez sobre o episódio mineiro, mas logo a seguir nega essa possibilidade ao dizer que “o pai não apreciava a ficção escrita, preferia a oral e era mestre em sua arte e em seus encantos”. (p. 128) Fica aí claro que os relatos do pai continham ficção ou eram ficcionais, e que, se escrevesse o referido episódio, estaria fazendo ficção. Importa, porém, que a seqüência: vitória de Júlio Prestes, contestação dos varguistas, fuga de Washington Luís e de Prestes, ascensão de Getúlio, é História a que todos têm acesso.

A questão é: para que serve o relato quase quixotesco de “lançar o governador de Minas como solução que apaziguasse os espíritos”? (p. 126) Uma razão que possivelmente tenha motivado o autor seja o humor apenas – mas certamente seria menosprezar sua competência – é possível ir além disso, uma vez que o episódio revela o grau de seriedade com que se tratavam as questões políticas nacionais, pelo menos sob o prisma do autor. Por outro lado, ao pôr a céu aberto tais disparates, se está dando outro tempero à política nacional, tirando-lhe a aparência de honestidade e revelando-lhe os reais caminhos da negociata, do oportunismo e da incompetência. Embora o trajeto seja o memorialismo, e nele há muito de ficcional, muitas verdades históricas vêm à tona com o toque da cotidianidade, com os percalços normais ou exóticos que dão à vida o sabor que tem. Mas de tudo isso, há que se destacar as figuras dos jornalistas Paulo Campos e Barão e especialmente a atitude de Ernesto Cony, sua crença nos outros, sua abnegação ao abrir mão do salário e seu bom humor ao recordar fato tão sufocante. É o filho construindo seu herói: o pai.

Há o relato das relações familiares, quando da presença do avô materno, que vem recheado de situações de humor, algumas de relação com o poder público e suas artimanhas, outras plenas de afeto, mas em todas ou está a personalidade do avô – que lembra a do pai – ou o próprio pai com seus humores. Assim foi que em 1922 – como contou tantas vezes o pai e com variadas versões – o rei Alberto da Bélgica veio visitar o Brasil, por ocasião do I Centenário da Independência. Até aí tudo é real. Que o rei foi a São Paulo, é verdade. Que viajou no trem e para isso se comprou um comboio novo é fato. Que houve paradas na

subida da serra é evidente. Que o avô Horácio Dias de Moraes estivesse de serviço em Barra do Piraí na plataforma onde pararia o trem na noite da viagem do rei, é possível; e até é possível que houvesse visto o monarca, mas que tivesse entrado em sua cabina e lhe mostrado a bunda, certamente é anedótico. Como também pode ser, o relato atribuído ao próprio rei sobre o incidente, alegando que alguém entrara em sua cabina e lhe beijara a mão, quando já esperava um atentado. Esse relato teria sido publicado no jornal italiano *Corriere della Sera*. Parece que com esse episódio Carlos Heitor Cony intenciona mais especificamente formar imagem de seus predecessores como pessoas ousadas e não convencionais, atribui ao avô linhagem anarquista. Talvez se possa ver em Cony, o filho, a descrença do avô, o sonho do pai e a tristeza da mãe. Daí seu inconformismo meio romântico e sua reprovação à vida como ela é. Não que se proponha um reformador, mas alguém que tempera com humor o amargo existir.

Com a presença do avô em casa, havia as visitas de tio Alberico, irmão mais novo do avô e deputado. Com essa presença, dois fatos merecem destaque: um de ordem pessoal, outro das relações político-sociais. O primeiro tem a ver com o tique do pai de movimentar espalhafatosamente o braço, o que sugeria um defeito que Alberico fez questão de lembrar quando Ernesto pediu a mão da filha a Horácio, e que o tio destacou como o motivo de não o indicar para um cargo no Ministério de Fazenda. Apesar de o pai parecer não notar o defeito, ou pelo menos não lhe dar importância, parecia perturbá-lo a menção a ele. O segundo se refere à morte concorrida do avô: compareceram políticos e inclusive o cônego Olympio de Mello, que ocupara o lugar do prefeito preso Pedro Ernesto. Na hora de encomendar o corpo, o cônego já estava se preparando, quando o pai trouxe pelo braço o padre Brito, que fizera seu casamento, e o apresentou como o “padre da família” que faria o enterro. Esse segundo episódio revela o afrontamento que Ernesto Cony fazia às autoridades – principalmente porque era admirador do deposto Pedro Ernesto – e em especial declarava que não precisava de Alberico, que o rejeitara para o serviço público comissionado.

Apesar do vexame que o pai proporcionou durante a ópera, o texto de Cony é uma apologia à música, em especial às composições de Puccini e de Wagner, que não são somente o prazer do pai, mas parece que também do filho, uma vez que as conhece e nomeia em outras obras também. Cita *Madame Butterfly*, o Scala de Milão, *Tristão e Isolda*, *La Bohème*, o coro dos peregrinos do

Tannhäuser, todas apreciadas e inúmeras vezes repetidas na radiola, em especial na velhice do pai, quando de tudo se despedia. Há nessa insistência com a música, ou talvez mais especificamente com a ópera, um diálogo do texto de Cony com a obra de Machado de Assis, relação de admiração já levantada anteriormente. Machado trazia muitas vezes o teatro shakespeariano para revelar suas personagens, como o fez em *Dom Casmurro*, levando Bento para assistir a *Othelo* e assim preparar o quase envenenamento de Ezequiel e a separação definitiva de Capitu. Cony se revela leitor de Machado, mas se Machado preferiu o trágico associado ao irônico, Cony parece querer o grandioso da ópera associado ao lírico, pois o pai “viveu e morreu sem rancor”, (p. 147) e ele sempre proporcionou o inesperado e toda manhã levantava para realizar grandes coisas, embora tenha saído “da vida sem fazer barulho, na ponta dos pés”. (p. 148) Existem outros momentos em que a música aparece, o que sugere uma constante na vida de Ernesto Cony, pois até em seu quintal, aos domingos, enquanto se moía cana e se comiam sanduíches, ouviam-se os tenores em *Il Trovatore*, *Othelo* ou *Rigoletto*. E foi numa dessas tardes de domingo que o amigo Giordano sugeriu a viagem à Itália, mais especificamente a Fiuggi, e suas águas milagrosas.

Essa viagem, que acabou não se realizando, trouxe a Segunda Guerra Mundial para o texto, ou pelo menos sua lembrança, aliás, a viagem de Ernesto Cony não aconteceu exatamente porque Mussolini tomou o poder e alterou as disposições do governo, o que trouxe as complicações por que passou a Itália. Mesmo assim, a não realizada viagem serviu para se conhecer o horário dos trem com sua pontualidade, naquele país que Carlos Cony visitou mais de uma vez em sua vida de jornalista e sobre o qual fez vários relatos em crônicas, como se lê em *O harém das bananeiras*. Também a frustrada viagem serviu para se perceber o quanto era complexo fazer uma viagem internacional naqueles dias, especialmente por causa do lento transporte de navio e dos poucos itinerários. O anedótico do episódio fica por conta do que o pai teria dito aos colegas da Sala de Imprensa a propósito de seu retorno antecipado. Parece que mentiu, visto o que disseram colegas da Sala ao narrador, por ocasião da cirurgia sofrida pelo Ministro: “- Ele fez tudo o que devia fazer. Até aquela água benta que seu pai trouxe da Itália...” (p. 161)

Assim como a Europa passou por dificuldades nos anos quarenta, o Brasil vivia seu período doloroso após 1964. Essa época é mostrada na ação do pai em

esconder um fugitivo do regime na casa que construía para a amante, e de acoitar na própria casa a mulher e a filha do fugitivo. Os comentários sobre o regime sugerem a violência com que os adversários eram tratados: torturas, fuzilamento ou sumiço inesperado e inexplicado, assunto que Cony trabalha ficcionalmente em *Romance sem Palavras*, o próximo texto desta análise. A atitude do pai provocou susto e grande preocupação no filho, mas foi esse episódio que permitiu ao filho inteirar-se da construção do *Tudo Azul*, sítio em que o pai construía casa para abrigar sua aventura extraconjugal.

Eis a história – que nasce da memória e da ficção, do quotidiano e individual – que mesmo não tendo a intenção de ser, é, ou permite ao leitor ou ao rigoroso historiador detectá-la nos meandros do enredo.

4.3. A Construção da Memória

Inicialmente, convém citar Jacques Le Goff ao afirmar que “os psicanalistas e os psicólogos insistiram, quer a propósito da recordação, quer a propósito do esquecimento, nas manipulações conscientes e inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual”.⁸⁶

Certamente que a memória sofre as referidas manipulações e Carlos Heitor Cony, narrador das suas memórias em relação ao pai, selecionou conscientemente o que se propôs a relatar, pois construiu um texto organizado e claro, concebido dentro de um propósito literário. Esse propósito já se revela no prefácio, com a “Teoria Geral do Quase”: trabalhar na fronteira entre o real e o ficcional. Mas nessa fronteira, a diferença entre discurso memorialista, histórico ou ficcional e até o ensaio é muito frágil, Luiz Costa Lima assevera que “as formas discursivas são instrumentos tão sensíveis que qualquer modificação é capaz de mudar sua identidade, i. é., a maneira apropriada da interação do leitor com elas”.⁸⁷ Por conseguinte importam menos os episódios em si e mais a maneira como se apresentam, daí a indistinção entre o discurso memorialista, o ficcional e o histórico.

Ao se propor narrador que reconstrói o passado, e um passado relativamente distante, já que é o adulto aos 69 anos recuperando toda a sua história associada ao pai, normal será supor que os fatos estejam marcados pelas impressões e que, portanto, vêm impregnados de uma carga subjetiva, que por si só já os distorce. Dir-se-ia que o filho captou a projeção que o pai fazia de si mesmo e que ele (filho) pôde compreender nas diferentes idades, de tal sorte que de fato o que existe é o que o filho pensa ser o pai, que impressão dele tem e que imagem dele decidiu produzir em seu discurso. Não há, então, sob esse prisma, grande distância entre *Quase Memória*, de Cony e *O Ateneu*, de Raul Pompéia, ou até *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, já que todos são relatos de memórias e têm objetivos literários: enquanto *O Ateneu* se constitui uma narrativa de acusação, *Dom Casmurro* se revela ambigualmente acusação e autodefesa, já

⁸⁶ LE GOFF, Jacques... p. 426.

⁸⁷ LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 54.

Quase Memória é duplamente acusação e defesa. Duplamente porque há duas memórias em questão: a do filho recuperando e revisando a imagem que tinha do pai e a história do filho sobre sua relação com o pai. Aí a acusação também tem duas mãos: se de um lado o filho acusa o pai de suas impertinências, de outra sorte se ressentido por tê-lo percebido tão inoportuno, quando em seus atos banais era tão grande. Quanto à defesa, o filho destaca a figura ousada e imprevisível do pai, prestando-lhe a homenagem de homem, senão incomum pelo grandioso, ao menos pelo inusitado de suas ações. Assim está também se defendendo por não o ter plenamente compreendido.

Esse narrador-filho construiu sua personagem indo e vindo no tempo. Não seguiu a linearidade narrativa, até porque o motivo - embrulho - foi que direcionou os episódios, e as recordações que dele emanavam eram atemporais, pretendiam apenas ocupar o espaço interior do filho. Se no início do relato predominam imagens do pai como um estorvo, à medida que os episódios se sucedem, essa impressão se suaviza e torna-se ambígua, ao ponto de se ter um “herói” valorizado por algumas competências e criticado por outras. No final, entretanto, parece haver carinho e saudade da presença do pai, embora este nunca tenha estado de fato ausente, exatamente pelo inusitado de seu comportamento: o inesperado.

Resta-nos o embrulho, tão insistentemente citado na obra e neste estudo. Por que embrulho? Podia ser pacote, aliás, raras vezes foi usado esse termo, preferiu o autor envelope (aquilo que envolve) ou embrulho (coisa confusa, intrincada, ou até confusão intencional num negócio para abusar da inexperiência de outrem, segundo Aurélio Buarque e seu dicionário). Essa preferência, certamente, não é apenas cultural ou lingüística, mas intencional, já que o narrador, por mais de uma vez, cria um substantivo composto: “envelope-embrulho”. Esse embrulho, não cabe desembulhar enquanto objeto, pois simboliza o todo indissolúvel da vida do pai e o motivo do relato de memórias, mas coube desvendá-lo no discurso narrativo, percorrendo seus meandros, desatando seus nós, revelando seus odores.

Jacques Le Goff, estudando o ato mnemônico, cita Pierre Janet que “considera que o ato mnemônico fundamental é o ‘comportamento narrativo’ que se caracteriza antes de mais nada pela sua função social, pois que a comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do

objeto que constitui o seu motivo”.⁸⁸ Conclui-se daí que o relato de memórias, quer oralmente quer por escrito, é um ato fundamental, ou original no que tange à manutenção da história individual, assim que, ao transformar-se em sons ou letras, a memória expande-se do corpo físico que a armazena, para ocupar outros homens ou as bibliotecas. Está aí outra intenção do filho: tornar uma memória individual em coletiva, como parte da história. Esta é a verdadeira homenagem.

Carlos Heitor Cony, o narrador dessas memórias, buscou não só compreender melhor sua relação vivida com o pai, como também e especialmente quis mergulhar em si porque “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”.⁸⁹ Assim a viagem do narrador foi para seu próprio íntimo e o que recuperou é apenas o que já estava em si: a imagem do pai, mas o que nos legou é o pai e si mesmo em forma de discurso, sujeitos, portanto, a todas as inferências e interferência inerentes a essa forma de comunicação.

⁸⁸ JANET, Pierre. Apud. LE GOFF, Jacques. In: *História e memória...* p. 424.

⁸⁹ LE GOFF, Jacques. *História e memória...* p. 476.

5. ROMANCE SEM PALAVRAS

O ficcional não tem em seu horizonte a verdade. I.e., seu trabalho não é justificado pela reiteração ou revelação de verdades novas. Significará isso dizer que o ficcional abole a questão verdade? Absolutamente, não. [...] O ficcional se encontra com a verdade à medida que questiona as práticas da verdade.

Luiz Costa Lima

5.1. Organização da obra

Romance sem palavras é o último romance do autor na década de noventa, o quarto após seu retorno ao texto ficcional em 1995, depois de mais de vinte anos da produção de *Pilatos*. Saiu a público em 1999, pela Companhia das Letras, com 134 páginas e 40 capítulos. Neste texto Carlos Heitor Cony faz o casamento de uma história de amor (um triângulo amoroso – dois homens e uma mulher – à Machado de Assis) com as lembranças dos tempos de revolução e golpe militar dos anos sessenta e setenta.

O romance está dividido em “dois tempos”, nomeados de “primeiro” e “segundo”, o que sugere momentos distintos: um o tempo de se decepcionar com os homens, o outro com o amor. O autor não quis usar nem o termo *parte nem capítulo*, o que seria algo mais neutro. A opção, portanto, por *tempos* é intencional e funcional, já que remete a um antes e um depois, ou pelo menos a duas épocas distintas, tempo, aliás, que será mais profundamente abordado em breve.

O primeiro tempo traz epígrafe de Shakespeare em *Othelo*: “But men are men; the best sometimes forget.”. Esta parte compõe-se de 26 capítulos curtos e objetiva compreender a inserção do homem num contexto histórico e suas incoerências, afinal *homens são homens*. O segundo também abre com epígrafe, mas esta de Dante, em *A Divina Comédia*: “Amor, ch’a nullo amato amar perdona.”, contém 14 capítulos e intenta estudar o comportamento amoroso e as relações de amizade. Os capítulos são numerados, sem título e lembram muito a crônica, pois apresentam, em sua maioria, um relato com uma reflexão.

O livro conta a história de Beto (narrador) e sua relação com Jorge Marcos e Iracema. Trata-se de um triângulo amoroso, marcado por vínculos de amizade construídos no período em que Beto e Jorge estiveram presos, por ocasião da

ditadura militar, nos anos 70. Mesclam-se às memórias de Beto os fatos presentes e os rumos atuais da relação entre os três. Recorrendo, para efeito de análise, à herança estruturalista, a distância entre o tempo de parte dos fatos (tempo da história) e o tempo da narração permite uma avaliação do comportamento das pessoas que fizeram a resistência, seus princípios e valores, e como no presente, vinte e cinco anos depois, agem e pensam, pelo menos as das cidades e que tiveram acesso à escola, em especial à superior.

O “Primeiro Tempo” da obra revela maior preocupação com o histórico, ou seja, a inserção das personagens num momento e ambiente onde viveram um drama social e individual que gerou conseqüências. Essa parte contém mais ação e relata os papéis históricos da Igreja, do governo militar, da oposição, do intelectual. Neste particular – o intelectual – é relevante que os professores Beto e Jorge Marcos, reminiscentes da resistência à ditadura, tenham produzido trabalhos científicos tão distantes do engajamento. Beto pesquisava as viagens portuguesas do século XV e XVI; Jorge refugiou-se em dois autores portugueses: Camões e Pessoa. Vale lembrar *Pessach: a travessia*, obra do fim dos anos sessenta, em que o tom é indignado contra o regime, mas já nos anos noventa, com o filtro do tempo e a relativização que este traz, o intelectual de tendências à esquerda aburguesou-se e começou a jogar na bolsa de valores, como afirma o próprio autor.

O “Segundo Tempo” do livro dedicou-se às relações pessoais e interpessoais de amizade, de amor, de ciúme, de religiosidade, de frustração. Raul persegue Beto por ciúme de Iracema, ainda na época da vida clandestina, Jorge confidencia a Beto sobre Iracema e seu romance sem palavras no *notebook*, Beto ainda ama Iracema, mas nega o sentimento para si mesmo e respeita o amigo, Jorge apega-se à religião como fuga talvez, Iracema encontra-se com Raul, e Beto vê suas chances com ela se extinguirem.

“Mas homens são homens” – sugere a shakespeariana epígrafe que resume o “Primeiro Tempo” da narrativa – destaca que ao lado da organização do grupo de luta pela resistência, em que os valores pessoais devem ceder às necessidades do grupo, persistem os interesses humanos e individuais. Raul, líder de oposição, herói dos resistentes, uma quase lenda, comparado a Che Quevara, persegue Beto por este se relacionar amorosamente com Iracema. Em princípio se pensa que a atitude é fruto de uma ideologia fechada, que não admite

vida pessoal, como se a causa justificasse um crime, mas ao final do relato se sabe que o motivo foi também de ordem pessoal: Raul queria Iracema para si. Quase repete o bíblico Davi (Beto via a curva da boca de Iracema como a que Michelangelo deu a *Davi*), que envia à frente de batalha Urias, o marido de sua paixão Betsabé, para poder ficar com ela, livre de culpa.

O ciúme, como em *Othelo*, é também o que sente Jorge Marcos após vasculhar o *notebook* de Iracema, pois acredita que ela ainda ame Beto. Jorge está duplamente enganado e jamais descobre que o envolvimento da mulher era com Raul. Jorge, porém, não agride o oponente, antes lhe deseja felicidade e afasta-se. Certamente age desse modo porque era sexualmente incapaz e talvez porque tinha em si a semente de uma vocação religiosa que refloresceu. Talvez, pois não há certeza dessa vocação, uma vez que Jorge não assumiu as funções sacerdotais, apenas se refugiou no convento na condição de Irmão religioso, alegando que assim lhe sobrava mais tempo para suas pesquisas e estudos a respeito da vida e obra de Santo Agostinho, sobre quem escreveu um livro.

Por que justamente Agostinho, o santo doutor que estudou o tempo? Não é à toa que a obra é dividida em dois tempos: um em que o passado se faz presente pela memória e outro do próprio presente, que revela a atual situação do sujeito. Jorge se isola, volta à vida religiosa, como quem busca valorizar novamente a alma, e é na atividade da alma que o filósofo Agostinho une o tempo, inclusive o futuro como expectativa. Ao uni-los na alma, o filósofo lhes tira a dimensão da sucessividade e os torna uma vivência interior. A um tempo, propõe, o presente, o passado e o futuro estão presentes.⁹⁰ Jorge Marcos busca essa união com o isolamento. A solução de Jorge parece coerente, pois pode viver o passado pela memória, o futuro pela expectativa e o presente pela sua atual situação, e só assim seria plena a realização.⁹¹ Essa reflexão confere à obra a sugestão de um terceiro tempo: uma explicação que não precisa vir explícita, uma vez que já está embutida no próprio presente, ou seja, Iracema já foi de Beto, que ainda a quer, mas não a tem; era de Jorge Marcos que abriu mão dela fisicamente para ficar com ela na alma; é de Raul, de quem sempre tinha sido. Houve um tempo *Beto*, que é a memória, um tempo *Raul*, que é o futuro; um

⁹⁰ AGOSTINHO. Apud: RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994. p. 96.

⁹¹ NUNES, Benedito. *Tempo*. IN: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 348.

tempo *Jorge*, o presente; mas todos unificados pelo código do computador de Iracema: *Raul*, o que era, é e será na vida de Iracema.

A epígrafe do “Segundo Tempo”, na tradução de Cristiano Martins, diz: “Amor, que a amado algum de amar não priva”.⁹² Quem é amado não está privado de amar. Assim como quem é amado não priva o outro do amor. Beto? Jorge? Iracema? Todos amaram e foram amados. Jorge amou, mas nunca fez sexo com Iracema. Por isso, por nunca tê-la tido de fato, perdoa o fato de ela sonhar com Beto e se afasta para que ela possa novamente ser dele, pelo menos é no que acreditava, após a leitura no *notebook*. E mesmo que viesse a descobrir o caso com Raul, provavelmente perdoaria, já que não realizava Iracema sexualmente. Essa atitude de Jorge não seria uma prova de seu amor incondicional a Iracema? Por outro lado, Iracema também amou. Ela amou o líder revolucionário Raul. Iracema foi o prêmio de Beto – que durou alguns meses na clandestinidade, depois de Jorge Marcos – que tanto sofrera com a tortura, e agora retornou a Raul – o ex-líder que fascinara mas teve que fugir e que retornava para também usufruir de seu prêmio. Terá ela tido três diferentes amores? Amou esses três homens ou esteve com cada um deles segundo as circunstâncias pouveram? Conforme Beto, “ela sempre ameaçava alguma coisa definitiva, uma coisa sem retorno, um filho, um poema, uma revolução”.⁹³ “Ameaçava”, supõe que não realizava. No amor, as relações também foram provisórias mas intensas para ela, como foi a revolução a que se entregou inteira mas passou, a relação com Beto, curta mas vibrante e passageira, depois com Jorge Marcos, relacionamento que não se sabe sobre que se sustentava. Será Raul definitivo? Raul sempre foi uma sombra, nunca apareceu às claras, como se significando que Iracema tivesse algo a esconder, desde a revolução até o presente. O “vulto” esgueirando-se sugere importância mas também monstruosidade. É o que age às escondidas e faz barbaridades, é o que quis a morte de Beto, o que estava na vida de Iracema antes de Beto e Jorge a conhecerem e o que ainda permanece. Raul é aquele por quem Jorge padeceu na prisão, a eminência que tem o poder, mas que se mantém incógnita.

⁹² Trad. Cristiano Martins. São Paulo, EDUSP/Itatiaia, 1976. *A divina comédia*. p. 113-114.

⁹³ CONY, Carlos Heitor. *Romance sem palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 34. As próximas referências ao mesmo livro virão apenas com a indicação da página junta à citação.

E Beto, amou? Foi amado? Ele confessa que sim: “Evidente que, em certo momento, acreditei que ela me amasse. Tanto quanto a amava”. (p.109) Teria sido apenas um desejo carnal? Quando mais tarde Beto e Jorge se reencontraram e Jorge disse “Iracema agora é minha” (p.112), Beto não sofreu e não esperou tê-la de volta. Por que a amava? Porém, quando Jorge descobre o *notebook* e pensa que ela ama Beto e assim talvez sofresse menos, Beto acrescenta: “E eu também”.(p.134) O que pode sugerir que Beto sofresse menos sabendo que o amigo sofresse menos, mas é possível entender que Beto sofresse menos imaginando que fosse amado por Iracema, o que equivale afirmar que ele a ama. É provável que tenha sufocado esse amor dentro de si, primeiro pela circunstância da vida clandestina, depois por ver a mulher que ama com o amigo que tanto sofrera na prisão e que abandonara até a vida sacerdotal por ela, como afirma no, capítulo 7: “- Não. Não encontrei nenhuma Catarina. Encontrei Iracema”. (p. 31)

O irônico das relações parece ser ponto fundamental dessa obra. Beto, melhor amigo de Jorge Marcos no presente e inimigo de Raul no passado, tem que conviver com Jorge e Iracema, sua antiga amante, num círculo restrito de amizade, e vê seu amigo perder a companheira para Raul, quando Jorge pensava estar perdendo-a para o amigo Beto. Pior que isso é que fica a impressão de que Iracema traía tanto Jorge quanto Beto na época em que com eles se relacionou. Mas quem amou não priva ninguém do amor. Beto não privou Jorge Marcos de Iracema, este abriu mão dela em favor daquele, e mesmo Beto, ao ver Iracema ir-se para Raul, aceitou a opção dela, talvez porque a amasse o suficiente para lhe permitir ser feliz. Beto, então, se refaz lembrando.

A investigação aprofundada das frustradas relações amorosas, suas conseqüências psicológicas e traumas associados às questões religiosas e sociais, os efeitos da prisão e da tortura, da vida clandestina proporcionariam rico material para pesquisa de fundamentação freudiana ou lacaniana. Este trabalho não se propõe a averiguar suas variáveis, embora reconheça como instigante caminho ao pesquisador, afinal Cony segue desabridamente caminhos já trilhados por Machado de Assis. Embora com uma confecção de linguagem um pouco diversa da do mestre, há também em Cony um trabalho intertextual similar ao de Machado: ambos buscam os clássicos (Shakespeare, Dante...) e a Bíblia. Mas

deixe-se esta nuance para adequada concentração no propósito: como se relacionam o ficcional, o histórico e o memorialístico no corpus selecionado.

5.2. Ficção – História – Memória

A ficha catalográfica não deixa dúvida: trata-se de um romance; ficção, portanto. Mas é difícil, ou melhor, impossível desvinculá-lo do painel histórico em que está inserido, nem é intento fazê-lo neste trabalho, ao contrário, buscam-se os pontos em que ficção e história se tocam. O livro constitui-se um relato de vida privada, em primeira pessoa, misto de passado e presente, em zigue-zague, que ao mesmo tempo em que constrói personagens ficcionais, com suas angústias cotidianas e íntimas, faz o relato do trajeto possível de muitos dos envolvidos no movimento de resistência. Melhor, traça um perfil do caminho histórico que trilhou a sociedade – a sua fatia burguesa e intelectual – na transição do regime de exceção para a democracia e na transformação do comportamento, ante a nova realidade, dos que participaram da oposição ao regime.

Afinal, o que é romance? O que é ficção?

Embora no passado medieval, renascentista e até meados do século XVIII, a prosa tenha sido desprezada como realização literária, nos últimos dois séculos, porém, já constituído como romance, é talvez a mais importante e complexa das formas literárias. Já esteve profundamente ligado à historiografia como também a aventuras demasiado fantásticas, mas a partir do século XVIII, e com afirmação crescente até os dias de hoje, o romance tem a pretensão de revelar o homem e seu cotidiano, pintar uma época, descobrir os mecanismos que movem as sociedades tanto no sentido da criação do poético quanto no caminho da análise ideológica. O romance tem sido, pela sua incessante renovação temática e pela constante descoberta de novas formas de expressão, revelador da inquietude estética e da angústia existencial do homem.

Curiosamente, entretanto, não é assim que Carlos Heitor Cony quer entendido: “Usei o termo ‘romance’ não no sentido de gênero literário, mas de ‘caso’. Um caso sem palavras.” É desse modo que o autor explica o termo em pequena nota inicial intitulada *Duas Palavras*. Um segundo momento traz à baila a questão, quando Iracema, em reunião dominical em sua casa, com Beto, Jorge e outro casal, anunciou que se “fosse escritora [...] faria um romance com um título que achava adequado: Romance sem palavras.” (p. 34) A terceira é quando a relação entre Iracema e Jorge se esvazia e cada qual se isola “nas horas vagas”, ele orando, enquanto “Iracema escrevia um romance, um romance sem

palavras, ou seja, um caso de amor que não precisava de nada, nem de palavras". (p.125)

Na primeira citação, a do autor, pode-se dizer que ele adota como título uma fala de sua personagem Iracema e dá o sentido em que quer entendido o termo romance: *caso*. Isso combina com parte da terceira citação, pertencente ao narrador: "um caso de amor que não precisava de nada, nem de palavras". Narrador, autor e personagem parecem estar afinados, ainda mais porque nunca se leram as palavras do pretense romance que Iracema escrevia. O caso que não merecia ou precisava de palavras seria qual? O de Beto com Iracema? Deste se conhecem as palavras do próprio Beto, mas não o ponto de vista de Iracema. O de Jorge Marcos e Iracema? Dele se conhece muito pouco pelo discurso de Beto. O de Raul e Iracema? Deste nada se conhece, apenas se suspeita. O último é um caso sobre o qual nada foi dito de definitivo ao leitor. Jorge teve acesso ao escrito de Iracema, mas talvez o tenha compreendido às avessas e não reproduziu ao leitor – a não ser no bilhete enviado a Beto – pois não é o narrador, e nem o narrador poderá fazê-lo, já que não teve acesso ao discurso de Iracema, apenas à interpretação malograda de Jorge Marcos.

Há, na terceira citação, uma expressão que merece comentário: "nas horas vagas". Ela tanto se refere a Iracema que escreve seu romance, como a Jorge, que rezava o terço. Considerando que a relação entre Jorge e Iracema era incompleta, afinal ele era impotente, o termo *vagas* adquire sentidos especiais. Primeiro significa *vazias* e parece adequado entender que entre Iracema e Jorge havia um vácuo, que precisava ser preenchido e cada qual o fazia segundo sua necessidade: ele jogando na bolsa e orando, ela trabalhando muito e escrevendo; um, de certa forma, escondido do outro no orar e escrever, (ações que requerem entrega completa e isolamento) mas ao mesmo tempo querendo ser descobertos, já que não mantinham esquema especial de segurança no que faziam.

Vagas também sugere *imprecisas*. Nas horas imprecisas, sem certeza. Essas horas podem significar a dúvida sobre a manutenção ou sobre o rompimento da relação entre ambos. De um lado está Jorge, ciente de seu limite físico, amando a mulher e, após a leitura no *notebook*, crendo que ela ainda amasse Beto, a quem ele devia a vida, afasta-se e deseja felicidade ao amigo. De outro está Iracema, que vivera um caso intenso com Beto, no passado, e que agora com Jorge tinha uma relação incompleta. Como o relato é do ponto de vista

de Beto, pode ser que sua interpretação dos fatos seja equivocada ou o narrador induza intencionalmente o leitor ao erro, para chocá-lo no final com a revelação de que Iracema está com Raul. As horas vagas ou *imprecisas* parecem mais próximas de Jorge do que de Iracema. Ela está mais para horas vazias, que preenchia fazendo algo. Ele, mais para *imprecisas*, em busca de um rumo a seguir.

Apesar da ressalva do autor, o livro é um romance no trato que dá às personagens, conferindo-lhes vivência interior, profundidade e as inquietudes próprias da existência; também o é em sua estrutura complexa, com idas e vindas no tempo, além de uma visão de mundo e de vida através do enfoque de um momento histórico em que personagens e episódios formam casamento coerente. A pluralidade de tempo e até os vários núcleos de ação, assim como o predomínio da linguagem narrativa conferem ao relato o *status* de romance, que a um tempo é urbano, histórico e intimista.

E a ficção? O título da obra evoca a *convenção de ficcionalidade* proposta por Walter Mignolo, mas o relato em si permite paralelo com a história, sem, entretanto inserir-se na chamada *convenção de veracidade*, até porque ambas são excludentes. Iracema, Beto e Jorge Marcos parece nunca terem existido, o que não impede que suas histórias tenham similar na realidade.

Para o autor de *Lógica das Diferenças e Política das Semelhanças*, a ficção, a literatura e a história são “um conhecimento compartilhado e heterogêneo entre aqueles que produzem e interpretam os discursos”,⁹⁴ uma convenção, portanto. Sobre ficção, nas palavras de Mignolo

A linguagem é empregada conforme a convenção de ficcionalidade *F*, quando todo membro *M*, de uma comunidade lingüística *Cm*, ao desempenhar uma ação lingüística *AI*, espera que os outros membros de *Cm*, envolvidos em *AI*, reajam de acordo com *F* e aceitem: primeiro, que o falante não se compromete com a verdade do “dito” pelo discurso (por isso, o falante não está exposto à mentira); e, segundo, não espera que seu discurso seja interpretado mediante uma relação “extensional” com os objetos, entidades e acontecimentos dos quais fala (por isso, o enunciante não está exposto ao erro).⁹⁵

⁹⁴ MIGNOLO, Walter. *Lógica das Diferenças e Política das Semelhanças*. In: CHIAPPINI, Lígia & AGUIAR, Flávio Wolf de. (Orgs.). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. p. 116.

⁹⁵ Idem. *Ibidem*. p. 123.

Sobre o discurso da história, o autor diz que

A linguagem é empregada segundo a convenção de veracidade *V*, quando todo membro *M*, de uma comunidade lingüística *Cm*, ao desempenhar uma ação lingüística *Ai*, espera que os outros membros da *Cm*, envolvidos em *Ai*, reajam de acordo a *V* e aceitem: primeiro, que o falante se compromete com o “dito” pelo discurso e que assume a instância de enunciação que o sustenta (por isso, o falante pode mentir ou estar exposto à desconfiança dos ouvintes); e, segundo, que o enunciante espera que seu discurso seja interpretado mediante uma relação “extensional” com os objetos, entidades e acontecimentos dos quais fala (por isso, o falante fica exposto ao erro).⁹⁶

Os conceitos foram criados para distinguir literatura de história, o teórico lembra que ficção e literatura não são sinônimos, pois esta pode se realizar sem aquela. Exemplifica evocando textos autobiográficos produzidos por poetas ou artistas (mais propensos ao literário) em oposição a textos autobiográficos de políticos e historiadores que se enquadram mais naturalmente no historiográfico. Se o ficcional não é imprescindível à literatura, para a historiografia a convenção de veracidade é indispensável. Mas não é a distinção entre ficção e literatura que se pretende neste trabalho. As relações entre ficção e história sim ocupam este espaço.

Ainda que tratado como romance, em sua organização interna, *Romance sem palavras* lembra muito a crônica, não aquela de Fernão Lopes em Portugal, mas a dos que presentemente escrevem ou recentemente escreveram para revistas e jornais. São capítulos curtos, com objetivos próprios, cada qual contando um episódio, com determinado interesse e fazendo alguma reflexão sobre o assunto em pauta. A linguagem do relato em primeira pessoa é leve e tem tom de quase confidência. É certo que a sucessão dos episódios vai formando uma história mais ampla, que representa a vida e que a revela e questiona, mas cada capítulo – ao menos boa parte deles – pode constituir leitura individual. Exemplo disso é o capítulo nove, um dos mais longos da obra, com quatro páginas e meia, em que os dois amigos conversam ao telefone, um querendo confidenciar algo ao outro, mas também questionando se o outro é de

⁹⁶ Idem. *Ibidem*. p. 123.

fato seu amigo. O capítulo reflete sobre como se formou uma amizade, em que bases está assentada. Muito embora o capítulo seguinte continue a questão anterior, pois agora virá a confidência, esta é em si um daqueles relatos surpreendentes que cabem perfeitamente na linguagem e espaço da crônica: o marido confessa ter espionado o computador da mulher e descoberto que ela escreve um romance e revela que o código de acesso ao arquivo foi o nome do amigo. Mas ainda não é tudo. O capítulo onze é continuidade dos dois anteriores e ocupa apenas uma página, no entanto é uma unidade em si; trata-se da conclusão que o marido tira após vasculhar o arquivo da esposa: acredita que ela ame o amigo, pelos aspectos que depreendeu da leitura do escrito dela. Certamente que os três trechos aventados poderiam ser um único capítulo, pois tratam de uma mesma questão: confissão ao amigo que desconfia que ele tenha um caso com sua esposa. Mas o autor dividiu isso em três instantes, como se quisesse administrar homeopaticamente o remédio, para não matar o paciente (leitor), ou o contrário, torturá-lo mais. Por outro lado também se criam vários clímax e se mantém o leitor mais curioso e atento.

Essa técnica é típica do cronista que precisa diariamente escrever sobre um assunto, então ele divide e prolonga o que dizer em vários textos, cada um revelando parte ou um ângulo da questão. No caso, o narrador parece estar indo em partes, pois o que Jorge tem a dizer lhe é difícil, ao mesmo tempo que precisa ser digerido pelo confidente. A aparência de discurso superficial e rasteiro se desfaz no contexto maior da obra, pois os sucessivos episódios vão aprofundando a visão que se faz das personagens e as vai construindo cada vez mais como pessoas, com todas as nuances de um ser humano. Essa recriação é o artístico. Tomando à técnica da crônica, o discurso do cronista tende ao circunstancial do cotidiano, aquilo que, de certo modo, causa curiosidade no dia a dia, mas também identifica o homem e sua forma de ver o mundo e vivê-lo, por isso também uma verdade, em outras palavras: também história do homem.

Considerando a história e sua relação com a literatura, chama a atenção uma parte do diálogo entre Beto e Jorge ao telefone, no capítulo 11:

- Não sou professor de letras mas de história. Você deve entender disso melhor do que eu. Mas sei que todo romance é uma biografia possível do autor... acho até que isso é uma frase feita, "uma biografia possível do autor"... Além do

mais, todo autor, seja no romance, na poesia, até mesmo na história, que é o meu caso, sempre se expõe... basta a gente ler as entrelinhas...

- Sim, você tem razão, tenho alguma experiência disso, escrevi sobre Camões e Pessoa pensando que estava sendo objetivo, na verdade escrevi sobre mim mesmo a pretexto de falar de Camões e Pessoa... (p. 42)

Beto sugere que Jorge, como professor de letras teria mais competência para ler do que ele, mas mesmo assim se revela capaz de perceber como o discurso é desmascarador do indivíduo que o produz. E não só o discurso ficcional mas também o histórico. Visto de outra forma: o discurso histórico está eivado do pessoal. Mais: o discurso ficcional está impregnado da memória e a memória do indivíduo é também reconstituição da história pessoal e coletiva. Cony revela consciência das similitudes dos diferentes discursos e os aproxima enquanto produções do indivíduo capazes de revelá-lo e ao social. Ao colocar em diálogo dois professores (história e letras) e ao fazê-los concordar sobre a questão, o autor dá como verdade esse fato. Mas o que é mais significativo para o texto romanesco é que, mesmo por um instante, tratando de uma questão técnica sobre o discurso e sua compreensão, isso vem inserido com naturalidade no contexto do relacionamento entre os amigos, de tal sorte que não fica deslocado nem sugere algo forçado: cai, não como a leveza de uma pluma, com a exatidão necessária da revelação que Jorge faz sobre o amor que Iracema ainda dedicaria a Beto. Como se a ficção revelasse a verdade.

Também merece referência a sutil inversão que Cony faz dos papéis convencionais do homem de letras e do de história: espera-se que o letrado relate o texto ficcional, mas quem o faz como narrador é o estudioso da história. Tanto faz o lado em que se encontra quem realiza o discurso, este sempre será carregado de sua dose de personalidade. Caberiam reflexões sobre autor, narrador e escritor, seus papéis e funções, mas essas já foram realizadas em capítulo anterior e suficientemente.

Mas "homens são homens", destaca a epígrafe, porque entendem cada um a seu modo. Em vários momentos do texto fica explícita a diferença de significado que o mesmo fato suscita. Exemplo disso ocorre na situação em que Jorge Marcos insiste em considerar Beto seu salvador - primeiro por tê-lo ajudado na cela B17 e depois por se ter arriscado para tirá-lo da prisão - o que deixa Beto

desconfortável, pois “aqueles dois lances tinham significados diferentes para mim e para ele”. (p.100) Certamente que olhares e interesses diferentes vêem distintos sentidos para os fatos, mas além disso é interessante observar que só se tem acesso aos fatos pelo relato de Beto, que passa a referida visão de mundo. Fosse conhecido o ângulo de Jorge Marcos, significa que não haveria o mesmo resultado. É a essa forma de ver que se chama ponto de vista, que não só existe na literatura senão também na historiografia ou em qualquer relato, já que o historiador, por mais exato que queira ser, por justa que seja sua busca de dados e por mais isento que pretenda se colocar ante os fatos, não conseguirá omitir sua personalidade e seu estilo.

“Homens são homens”, porque “independentemente das boas ou más causas que abraçam, e em nome delas estão dispostos a matar ou a morrer”. (p.90) Dito de outro modo: quando se crê não ser possível tanta miséria ou violência, sempre aparecerá alguém para lembrar que “homens são homens”, para o certo ou o errado, para o bem ou o mal, normalmente para ambos, já que se misturam e indissociam no cotidiano. Ou seja: o homem é capaz de tudo. É talvez desse modo que se deva olhar para as atitudes de Raul e Jorge Marcos, afinal o que é o bem e o mal e quem é dono da verdade? Aí está o histórico: desde Davi, passando por Shakespeare e chegando a Cony, o homem persiste em manter suas tendências e características que, se mudam na aparência, mantêm-se na essência. O homem é o mesmo: ainda quer afastar os oponentes, ainda sente ciúme.

O discurso, seja ele ficcional ou não, é um relato histórico, pois constrói, no ambiente privado, um mundo de relações que revela o momento histórico em seus diversos ângulos: relações de poder, trabalho, envolvimento social, político ou religioso, violência e costumes; enfim no microcosmo do indivíduo está o macrocosmo da história, assim como de uma célula se projeta o ser completo, muito embora a história nunca esteja completa, visto que dela só se têm visões parciais. Além disso, não mais se tem uma visão de história unidimensional, o ponto de vista do poder, por exemplo. Um texto literário é um documento de uma época que, se entendido como manifestação da cultura de um povo, revelará tanto quanto um relato produzido com intenção de registro, pois sempre é necessário saber quem os fez e em que contexto, portanto o histórico é também perpassado pelo individual. Ambos podem ser tanto limitadores como

complementares na busca da verdade, que pode mudar à medida que se pesquisam os discursos. Ao aproximar o discurso do romance do discurso da crônica, ambos parecem próximos da historiografia, flexibilizam-se as fronteiras, pois acima das convenções técnicas, está o estilo e o homem.

Na obra é fácil detectar referência a acontecimentos relativos à época do regime militar e anos seguintes, quer na literatura quer na historiografia. A utilização na ficção de fatos comprovados parece conferir a esta maior veracidade, mas o contrário é também verdadeiro: o fato corriqueiro, privado, cotidiano (como alimentar-se, ir ao banheiro, fazer amor ou compras...) permite perceber o acontecimento registrado como histórico não como algo solto, desprovido de humanidade. A propósito disso escreveu Benito Bisso Schmidt:

Assim, a recuperação dos sujeitos individuais na história pode ser vista como uma reação aos enfoques excessivamente estruturalistas, descarnados de "humanidade", que caracterizam boa parte da produção historiográfica contemporânea: o modo de produção de Marx e a longa duração de Braudel, por exemplo. Metodologicamente, essa mudança implica o recuo da história quantitativa e serial e o avanço dos estudos de caso e da micro-história. No círculo mais estritamente acadêmico, é importante salientar a aproximação da história com a antropologia, na qual o resgate das histórias de vida já é uma praxe, e com a literatura, preocupada com as técnicas narrativas de construção dos personagens.⁹⁷

Na literatura, também a visão tradicional de romance histórico, como aquele que se utiliza de fatos, feitos e heróis da história em "papéis secundários"⁹⁸ para dar veracidade ao relato, parece limitadora. A cientificidade da história, por seu turno, não está em isolar episódios que possivelmente signifiquem algo, mas exatamente inseri-los no ambiente, com as "personagens" possíveis de sua época, para compreender sua dimensão. Assim também o romance histórico atual – nomeado de metaficção historiográfica, que "se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico"⁹⁹ – tende à desconstrução da história tradicional

⁹⁷ SCHMIDT, Benito Bisso. Construindo Biografias... Historiadores e Jornalistas: Aproximações e Afastamentos. In: *Estudos históricos 19*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997. p 5.

⁹⁸ LUKÁCS, Georg. Apud. HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. p. 151 – 152.

⁹⁹ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. p. 152.

pela inserção da ironia, da carnavalização e pela construção da macrovisão na microvisão, isto é, no cotidiano e no indivíduo está a lógica dos grandes acontecimentos. Nisso este romance contribui com a história, pois cria o ambiente privado da vida clandestina da época sob os olhos do indivíduo (Beto) que, se não é o autor (Cony), revela um conhecimento possível ao escritor, já que ele teve aquela vivência de fato.

O romance apresenta três referências temporais: 1968, um passado de Beto apenas, no contexto do A-15, e sua primeira prisão; 1975, segunda prisão de Beto, encontro com Jorge na cela B17, liberdade e vida clandestina; 1995, período presente, pós-revolução e desenlace do romance.

Cabe um levantamento das referências aos acontecimentos, que têm sido relatados por outros meios que não os ficcionais ou até pela recorrência em outros relatos ficcionais. Já na primeira página aparecem a prisão e a tortura, próprias de regime político ditatorial. No segundo capítulo, surge a localização dos fatos no Rio de Janeiro e aparece o movimento de resistência ao regime. Um pouco depois aparece dezembro de 1968 e o A-15; então vem o filme *Midnight cowboy* e a referência ao Festival da Canção (1975) realizado no Maracanãzinho. Na página seguinte existe menção a relatório sobre tortura nos tempos do regime militar, publicado há pouco (referência a algum dos muitos textos publicados sobre o assunto nos anos oitenta) e também, logo a seguir, comenta o comportamento da Igreja, como instituição, ante o regime, com o envolvimento de alguns jovens sacerdotes no movimento de resistência. É histórico o desaparecimento de muitos padres durante o regime militar. Há menção à guerrilha rural e à PUC do Rio como centro de disseminação de foco resistente. Depois se anuncia a tortura como uma característica não apenas dos regimes de direita e cita Cuba, China e KGB, além da própria oposição brasileira. A revogação do A15 em 1979, a anistia e a bomba que explodiu no colo de um sargento no Rio-Centro, durante show musical em 1981 também vêm à tona na seqüência. Já no meio da narrativa, surpreende a informação sobre as lutas entre sérvios e croatas. As referências diversas e em variadas páginas a Barbacena, ao Nordeste (Garanhuns), ao Vale do Ribeira, ao Norte do Paraná e ao Sul, sempre relacionados à resistência, mostram a dimensão do movimento disseminado pelo país. Ainda se diz da pílula anticoncepcional que alterou o comportamento das

mulheres nos anos sessenta. Várias páginas, mais ao final do relato, trazem *notebook*, o que salienta a popularização do computador na história mais recente.

Uma simples leitura comparativa dos dados apresentados permite algumas conclusões a respeito do contexto que essa narrativa recupera. Trata-se de período de ebulição histórica e isso é fácil notar, afinal se está vivendo uma época de tensão política, com um regime militar imposto e com resistência tanto nas cidades como em regiões rurais. Há tortura e bombas, mas a vida tenta se mostrar normal, pois continuam os filmes, os festivais de música, as universidades. Estes, entretanto, mostram aspectos que contradizem a aparente paz reinante: na PUC do Rio, dissemina-se a resistência ao regime, enquanto no Maracanã o futebol cada vez mais arrebanha multidões; os festivais apresentam canções de protesto, gerando polêmica, mas as emissoras de rádio tocam para o povo músicas cujas letras revelem o ufanismo nacional; os filmes lembrados vêm da cultura norte americana e a produção cinematográfica brasileira faz filmes eróticos, de diversão fácil, numa clara orientação que visa ao distanciamento do povo dos temas e problemas nacionais. Ainda há mais: a Igreja vive um impasse, uma vez que sua cúpula apóia - pelo menos no discurso oficial - o regime, mas muitos jovens sacerdotes engajam-se na luta contra a repressão militar, fazendo seu papel de defensores do povo. Vê-se aí o ambíguo dessa posição, pois de qualquer modo a instituição religiosa obterá bons resultados. Se o regime persistir, está do lado dele; se cair, lutou para derrubá-lo. O comportamento nas relações pessoais também se transforma com o advento da pílula anticoncepcional, pois dá à mulher maior liberdade sexual, o que a torna mais ativa e segura quanto às conseqüências de suas opções. Num momento posterior, já sem o regime militar, aparecem outros elementos que permitem notar a mudança de perspectiva das pessoas que estiveram envolvidas na luta contra o regime, pois a par de novas tecnologias (o computador), dominando-as, essas pessoas mudam o comportamento e optam por uma vida burguesa, com aplicação na bolsa de valores, com postos de comando no mercado de trabalho, ocupando cátedras na universidade e até escrevendo suas experiências, tanto com o objetivo de registrá-las como uma ação do indivíduo no momento histórico, como para o resgate pessoal e a compreensão de si mesmo.

Esse levantamento sumário não se preocupa com fatos ou referência históricas que remontam a outras épocas que não a do espaço-tempo da obra em

questão. Cabe, agora, um esmiuçamento dessas anotações e um estudo de como, ainda que históricas, permanecem literárias.

Beto e Jorge Marcos, que protagonizam a narrativa, são, após a participação na resistência, professores que escreveram suas respectivas teses para alcançar o objetivo da cátedra universitária. Jorge Marcos analisou Camões e Fernando Pessoa, ambos criadores de uma literatura associada ao mar. O primeiro colocou no trajeto à Índia seus heróis portugueses conquistando o mar tempestuoso, à revelia da oposição de Netuno e Baco. O segundo lembrou as lágrimas derramadas por esposas, mães e noivas na conquista desse mesmo oceano. Beto, por seu turno, como pesquisador da historiografia, escreve sobre as viagens marítimas dos navegadores do século XVI. Esses dois homens, nas palavras do próprio relato de Beto, também se encontraram no *mar tenebroso* do momento histórico que viveram, e cada qual experimenta no presente uma navegação insegura e sem bússola pela rotina do cotidiano, querendo tomar o leme de sua história, mas também impulsionados pelas correntes e marés que os põem, às vezes à deriva. Esse discurso narrativo criado num relato nada linear se constitui em elemento estético. Mas esse comportamento narrativo não elimina o histórico: nem a referência e releitura do passado histórico, nem a história pessoal. Sobre o privado, aliás, retome-se parte do diálogo já citado entre o narrador Beto, e Jorge Marcos, em que Beto parece defender a teoria do próprio escritor quando diz:

- Não sou professor de letras mas de história. Você deve entender disso melhor do que eu. Mas sei que todo romance é uma biografia possível do autor... acho até que isso é uma frase feita. "uma biografia possível do autor"... Além do mais, todo autor, seja no romance, na poesia, até mesmo na história, que é o meu caso, sempre se expõe... basta a gente ler nas entrelinhas... (p. 42)

O pessoal no literário sempre foi admitido como normal e até necessário, afinal a arte é uma releitura criativa do mundo e de si mesmo sob o prisma de uma personalidade e de um estilo; mas o pessoal na história? Essa compreensão é recente e, a despeito de suas diferenças, combina com os enfoques teóricos de pesquisadores e pensadores como Hayden White, Jacques Le Goff, Stephen Bann, Lynn Hunt, que desenvolvem estudos das relações entre história, literatura e memória. Esses estudos permitem até perceber como na história pessoal está a

coletiva, como nas peripécias do indivíduo está sua época. Exemplo disso é a já citada obra *O Queijo e os Vermes* do historiador Carlo Ginzburg, que relata a história de um moleiro e seu envolvimento com o Santo Ofício, e a partir desse indivíduo traz à tona um painel da época. Semelhante resultado obtém Ana Miranda com *Boca do inferno*, só que neste caso a autora recria ficcionalmente a vida de Gregório de Matos e de Padre Vieira, mas o que se realiza é também painel do século dezessete, dos modos de vida e das relações de poder.

Se “todo romance é uma biografia possível do autor”, todo romance é memória. Afirmção tão definitiva é adequada no que se refere a *Romance sem palavras*. Nesta obra há dois tipos de memória a destacar: a individual e a coletiva. Existe um autor buscando fatos pessoais em seu passado, revivendo-os em suas criaturas e dando consistência à ação das suas personagens; e existem as personagens recuperando um passado histórico da nação e o narrador o passado pessoal. Jacques Le Goff foi feliz ao citar Ignace Meyerson: “A memória [...] representa uma difícil invenção, a conquista progressiva pelo homem de seu passado individual; como a história constitui para o grupo social a conquista de seu passado coletivo”.¹⁰⁰ É verdade que se referia à Grécia antiga, mas essa verdade parece pertinente ainda hoje e adequada ao romance em questão.

Por outro lado o literário e o histórico se entremeiam também nas lembranças de Beto, que tem uma origem e é essa marca da infância que foi definitiva no rumo que deu à vida após a resistência. Havia uma semente simbolizada na caravela de montar e desmontar que ganhou num distante Natal. A metáfora da caravela como uma vocação. Já então o mar surge como destino. O mar e os homens que viviam na caravela. Esse ideal permaneceu com Beto durante o casamento, embora deslocado, sem espaço adequado para florescer. Depois, solteiro, levou consigo a caravela e o sonho. Formado em história, estava decidido a disputar vaga para a cátedra, mas a passagem pela clandestinidade suspendeu seus planos, como também o impediu de sofrer muito com a quebra da caravela jogada ao chão por uma lufada de vento. Essa navegação imprecisa pela vida (*Viver não é preciso*.¹⁰¹) na caravela da realidade, que naufraga e afoga projetos, acabou lançando-o na praia onde reencontrou os pedaços da

¹⁰⁰ MEYERSON, Ignace. Apud: LE GOFF, Jacques... p. 436.

¹⁰¹ PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e outros eus: seleção poética*; seleção e nota editorial de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 15.

embarcação naufragada e a refez na profissão que definitivamente abraçou: pesquisador da história. Destruuiu-se o sonho, sobrou a realidade. Se a imagem da caravela é artística, o trajeto de Beto é histórico, pois refaz o caminho de muitos brasileiros que assumiram vida clandestina, ainda que tivessem tido oportunidades burguesas.

Quanto a Jorge, este se refugia: foge das angústias sacerdotais para a vida clandestina, após as tormentas da tortura, para a ilha quase isolada do casamento com Iracema – que durou sete anos mas acabou – finalmente o retorno ao convento, após as frustrações do amor carnal sonhado e não plenamente realizado. Esses sete anos formam um ciclo como uma semana, como o tempo da construção de um mundo, como o tempo da espera do Jacó bíblico por Raquel, mas teve que se contentar com Lia, como lindamente Camões poetiza. A saga de Jorge assemelha-se à de outros tantos, padres ou não, vítimas do regime, que sobreviveram e até alcançaram depois espaço social invejável. Sobra ainda Iracema, o pivô da história de dois homens. A Eva, ou melhor, a Lilith – mulher autônoma – que sacrificou dois homens e deles se afastou para navegar num barco a dois com Raul. Quem sobreviverá? Talvez Iracema, até porque ela representa a mulher que conquistou seu espaço, emancipou-se, traça seu caminho, faz suas escolhas, tem sua profissão. Iracema é a mulher que aprendeu a ser sozinha, embora cercada de homens, pois teve que sobreviver à revolução e a um casamento incompleto. Esta Iracema lembra, por semelhança e por oposição, a lendária personagem alencariana. Se de um lado se aproximam, já que ambas convivem com guerreiros, ou pelo menos homens em luta, e tomam decisões sobre o rumo de suas vidas; de outro, a fiel personagem do livro homônimo tem o filho mas morre, no que difere da ficcional, que persiste viva mas não fiel. O nome, falso de uma e verdadeiro da outra, anagrama de América, sugere a inserção de ambas no quadro histórico das lutas sociais que aconteceram nas sociedades americanas desde suas origens e as constituíram.

A repetição é uma das técnicas adotadas pelo autor na obra: aquilo que significa mais vem muitas vezes dito. É o caso da cela B17 ou das insistentes lembranças do salvamento, principalmente por parte de Jorge Marcos. As lembranças da cela são de Beto que, à medida que recorda e repete, dá novos ângulos do ocorrido: primeiro seu espaço de reclusão, a seguir o choque do corpo ensangüentado de Jorge Marcos, depois como o espaço que permitiu a Beto

conhecer Iracema, na seqüência vem a compaixão pelo torturado, após as lembranças do episódio, a imaginação da tortura e as conseqüências de estar com o torturado, ainda o tempo que ficara na cela – ele só e depois com Jorge, a cela como ferida física e moral, os gemidos dos outros torturados, o medo, o ódio, a tarefa de retirar o amigo da cela, o amigo que fora transferido de lugar, a aceitação do sofrimento, o medo de retornar à prisão, a descoberta do companheirismo, a desesperança ante o corpo mutilado, o arame fatal no pênis, a consciência de sua pequenez ante a coragem de Jorge Marcos e em especial a contínua afirmação de Jorge de que Beto fora seu salvador e, portanto, seria eterno devedor.

Essas repetições formam um estilo, uma espécie de mosaico que em pequenas parcelas vai criando a imagem do todo. Essa repetição das lembranças da cela revela o limite e a compaixão de Beto, sua competência de se doar mais ao humano palpável que lhe é próximo que às idéias que lhe são abstratas. Sabemos um Beto sensível à questão do indivíduo, mas ainda não convencido das questões do grupo. Ingressou no grupo pela pessoa que precisava ser salva e não pelas idéias defendidas pela resistência. Talvez haja aí um perfil do comportamento mais comum do brasileiro: solidário com o sofrimento tangível, com o imediato. Do ponto de vista de Jorge Marcos, a repetição constitui uma personalidade agradecida e devedora, tão intensamente devedora (ou será altruísta?) que abre mão de si para satisfazer o amigo. A repetição funciona na obra para caracterizar a personalidade das personagens Beto e Jorge Marcos.

Misturando fatos da memória coletiva brasileira a situações ficcionais, o artístico não se estabelece pela presença destas ou daqueles, mas aparece no modo como o autor organiza e dá sentido a uns e a outros. Como o fez com as repetições, com a caravela de Beto e o mar tenebroso de Jorge Marcos e do narrador. Ou ainda como faz com a estrutura da narrativa, feita de avanços e recuos no tempo, mesclando no presente de Beto suas recordações, como se no passado estivesse a compreensão e a explicação do momento atual. As interrupções do tempo narrativo ainda levam de quebra a ruptura do fluxo das ações, aumentando o suspense em torno do desenlace dos episódios, como se prolongasse a expectativa e aumentasse a tensão pela espera mais alongada.

Enfim, o que é a verdade senão um discurso sobre ela? E em assim sendo, o pessoal ou o público, o passado ou o presente estão impregnados do subjetivo,

e quer se constituam em discurso ficcional, histórico ou de memória se inter-relacionam na personalidade do narrador.

5.3. Quem Éramos, Quem Somos?

“Fingimos que esquecemos, mas somos o que somos exatamente por que passamos por aquilo tudo”, (p.53) disse Jorge Marcos para Beto ao telefone. Essa fala exige um comentário a propósito de quem eram e quem são as pessoas que entraram no movimento de resistência ao regime militar dos anos sessenta e setenta. Ou melhor, as personagens deste romance podem representar, em sua vivência particular e social, as pessoas de quem falamos?

Digam os fatos ou a ficção. Iracema era uma estudante universitária empenhada na luta, armada se fosse preciso, pela defesa dos direitos humanos, engajou-se ideologicamente e acreditava no movimento, em sua liderança, com obediência quase cega. Jorge Marcos foi pressionado a entrar no grupo com o apelo cristão da caridade para com os fracos e oprimidos. Era um idealista, ingênuo e honesto, que aderiu e foi leal, mesmo sob tortura, embora houvesse já então em sua expectativa o dedo do amor: Iracema era um sonho, talvez ainda nem percebido com clareza, mas possivelmente o impulso que o fez sobreviver na prisão. Beto se viu envolvido – um suspeito – dos que assinavam manifestos mas não participavam, dos que imaginavam a necessidade de fazer alguma coisa, mais protestava que agia. Se não agiu, agiram por ele: o regime o prendeu. O restante é coincidência e envolvimento circunstancial. Nisso Beto lembra o herói de *Pessach: a travessia*, que se envolveu sem o querer, mas depois não havia como voltar atrás.

A diferença é que em *Pessach: a travessia*, no final, Paulo adere à revolução, quando podia fugir. Compreende-se o engajamento do herói por ser obra de 1966, inserida no próprio momento da agitação e fruto da indignação de Cony com o momento histórico. Em *Romance sem palavras*, a perspectiva é posterior ao período belicoso do movimento e Beto, mesmo enredado e fazendo o que lhe era solicitado pelos líderes, permanece com atitude de relativo alienamento, engajou-se de corpo e circunstância, mas nunca de alma, e agora, ao falar com Jorge sobre sua ação no salvamento do amigo, exterioriza fala de quem quer esquecer ou já esqueceu.

Soa estranha essa atitude, uma vez que Beto é o narrador e, portanto, quem relata os episódios do passado e do presente. Talvez o faça com intuito de resgate do que foi e viveu, pois é um homem solitário que quer se compreender e

compreender o que aconteceu. Ou quem sabe conte sua história exatamente por não ter tido o envolvimento total e por isso possa ver as lacunas da resistência da qual fez parte. Embora sua pesquisa de estudos históricos caminhe para um passado remoto – o século XVI e as conquistas do mar tenebroso pelos navegadores – parece ser ele também um navegador de águas tempestuosas: as da memória pessoal, que quer esquecer ou recuperar?

Ao recuperá-las enquanto relato, não estaria dando a elas nova organização interna e exorcizando-as para o papel? (*Elas* são tanto as lembranças do envolvimento na resistência, como as vividas com Iracema.) Insistindo em escrever sobre os navegadores, não quer fugir do que viveu? Mas escrever não será também revelar-se e assumir-se, como acusa o diálogo, já duplamente citado, em que Beto afirma ser todo romance uma biografia do autor? A sua pesquisa se transforma em fuga da realidade? Isso, sob certo ângulo, pode ser verdadeiro, mas é mais pertinente sua pesquisa científica assemelhar-se à vida e não a ela fugir. Afinal são todos navegadores dos mares incertos do cotidiano. Além do que, Beto realiza seu relato de memórias, afinal é o narrador deste livro.

E mesmo em seu texto de pesquisa, pode-se entender que, assim como os navegadores em mar tempestuoso buscavam terra firme, do mesmo modo – metaforicamente – os navegadores do contínuo mar agitado da história presente procuram uma ilha de sossego, que parece nunca vir. Jorge Marcos e Iracema a teriam encontrado no equilíbrio das finanças, com sucesso em suas carreiras, com dinheiro aplicado na bolsa, com uma vida burguesa de bebidas importadas e amizades superficiais. Falso. A ilha em que viviam era um barco fazendo água no casco, navegando sempre mais pesado, prestes a afundar. A relação pessoal incompleta era o furo e esse buraco são as seqüelas da tempestade vivida no regime militar, resultado das torturas a que Jorge foi submetido e que geraram sua impotência. Para Beto, a ilha era o reencontro com Iracema e Jorge, sua profissão finalmente decolando, o que revela que sempre teve vocação para a vida acadêmica. Talvez até tivesse alcançado sua ilha, mas ilha de um único habitante, um naufrago solitário, destituído do amor duplamente: pelo homem que salvou (Jorge) e por quem foi perseguido (Raul), e pior: pela mulher que amou.

Beto, que foi um descrente das grandes ações, que se entregou à causa por vingança do que sofrera na primeira prisão – para onde foi após singelas

atitudes de protesto – luta para navegar no mar tenebroso da relação de amizade/amor que tem com Jorge e Iracema. Não assimila tão bem a vida burguesa levada pelo casal, embora tenha também se aburguesado e viva no conforto e segurança, mas algo dentro de si rejeita tudo aquilo, ainda que nada possa fazer para mudar, como se quisesse, com um pequeno remo, movimentar a ilha onde vive. Faltam-lhe forças, então deixa-se levar. Há em Beto um desencanto que remonta ao passado, pois a luta que o unia a Iracema, pelo menos sob seu prisma, transformara-se de uma causa comum em um salvamento particular: tirar Jorge Marcos da prisão. Após o salvamento foi ainda menos motivador, pois “não apenas Jorge Marcos passou a ser secundário, mas a própria luta que nos glorificava ficou reduzida a um episódio menor, fruto de circunstâncias que não havíamos compreendido como um todo”. (p.55)

Parece que ainda no presente escapa-lhe algo, há um desencanto, uma angústia parada no ar, um vácuo que preenche lembrando o passado. Beto não avalia que poderia ter sido diferente, relata apenas e ao fazê-lo não esconde o período repugnante de sua vida, quando casado e vice-presidente de uma companhia, emprego arranjado pelo sogro, onde não precisava trabalhar e ganhava bem. Ser professor era profissão muito modesta para o marido da filha do empresário. Relato revelador esse em que a competência pouco importa. Apadrinhamento, protecionismo e manutenção da riqueza entre os membros do mesmo grupo é um típico comportamento das elites econômicas, ainda mais acentuado no Brasil, país cuja distância entre ricos e pobres se mantém enorme.

Beto é um cínico. Em nada crê e ironiza o comportamento tanto da direita quanto da esquerda à qual mais ou menos pertence. Fica patente essa posição no capítulo 31, quando se refere a Raul como “uma reencarnação de Che Quevara”. (p.110) Está aí do que se alimentava também a resistência: mito, sonho, valores ociosos. Nesse particular, o discurso do narrador confere com o do autor, pois Cony deixa clara, em entrevistas, crônicas e palestras, sua não adesão plena a nada, já que todas as verdades são relativas, se há alguma verdade.

A imagem referida de Raul, líder incontestável, reencarnação de Che, é recorrente na obra de Cony. Em *Pessach: a travessia* existe um líder rebelde - *Macedo* - que era seguido à risca e que lembrava Che, ou em torno de quem havia lenda de lutas grandiosas. Este, porém, mutilado pela tortura, tinha o órgão genital deformado, o que o fez impotente, mas isso não o impedia de terna sexual:

apreciava olhar sexo violento. Impotência proveniente de tortura é outra questão recorrente, no texto de Cony, manifestando-se aqui em Jorge Marcos.

Ambos os textos, aliás, lidam com a questão do intelectual e seu envolvimento na oposição ao regime. Diferem, certamente, uma vez que *Pessach* põe o escritor aos 40 anos de idade, separado da mulher, em crise existencial, dentro do movimento de modo inesperado e forçado, então ocorre um gradativo envolvimento até a completa aceitação, que se dá mais como uma atitude de indignação do que de lucidez. *Romance sem palavras* é mais cético: cada um está envolvido com a luta por razões distintas. Jorge Marcos entrou pelo papel que a Igreja sempre representou na história: abrigo aos desvalidos. Depois sofreu as consequências físicas do envolvimento, mas nunca representou algo distintivo para a liderança da oposição. Iracema fez opção quando ainda no movimento estudantil, Beto foi vítima do excesso de zelo do regime, nunca esteve de fato entusiasmado pela luta, o que, de certo modo, combina com o comportamento inicial de Paulo em *Pessach: a travessia*, quando assinava manifestos, mas observava tudo de longe. A diferença mais saliente, porém, entre os dois romances é que *Pessach* termina quando o forte da luta começa; enquanto *Romance sem palavras* relata de perspectiva posterior à luta e dá prioridade às relações interpessoais em detrimento das de ordem revolucionária, além do que, grande parte dos fatos ocorre depois que o regime militar caiu.

Descortina-se aqui outro viés de análise que vai desembocar nos estudos sobre a recepção, que traz como principais teóricos Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss e Jonathan Culler. Uma pesquisa nesta área permitiria um estudo comparativo de como Carlos Heitor Cony, em diferentes momentos de sua ficção, revela ter assimilado o período do golpe militar de 1964. Entrariam como variantes o repertório do Cony leitor e o seu distanciamento do momento histórico. Doutra sorte, seria sugestiva a pesquisa sobre como o leitor de Cony, de diferentes idades – envolvido ou não no período histórico em questão – leria as obras do autor que abordam a época aventada. Que novos sentidos resultariam do período a partir da leitura? Como a luz ficcional da própria época (*Pessach*) ou de momento posterior (*Romance sem palavras*) iluminam aquele momento? Que novas perguntas e respostas surgirão. Certamente há que se levar em conta o repertório de cada leitor. Ainda que atraente esse caminho, abre-se aqui mão dele em favor do rumo já adotado e prestes a concluir.

Na esteira das comparações e recorrências, *Quase memória* e *Romance sem palavras* coincidem num raciocínio sobre perda. O primeiro, quando o narrador se reporta a Proust, diz do tempo perdido e assegura: “o meu não era um tempo perdido mas um tempo desperdiçado.”(p.94) Ou seja, não se trata de um tempo que não mais se vive, mas de tempo mal aproveitado. O segundo faz a mesma relação, só que dizendo da geração do narrador: “somos parte também de uma geração que não é perdida, como outras que já passaram. Somos uma geração desperdiçada.” (p.92) Assim considera sua geração, pois ela não teve competência para mudar o mundo, mas reconhece: “o máximo que conseguimos foi mudar-nos a nós mesmos”.(p. 92) O que contradiz a idéia de desperdício, uma vez que o mundo já não é o mesmo se as pessoas são outras, ou melhor, se as pessoas mudaram sua concepção de mundo. O que remete outra vez à percepção da realidade e da história. A história se faz do olhar sobre a realidade: mudança de olhar implica alteração da história.

Beto, Iracema e Jorge Marcos parodiam no particular e no ficcional o histórico. Representam, cada um de per si, o intelectual, a universitária engajada nas lutas contra o regime e o padre, ou a Igreja, em seu papel ambíguo de estar com os homens ou afastar-se deles para dedicar-se a Deus. Para Jorge, o que é dedicar-se a Deus senão apoiar e defender suas criaturas? Além do que, Jorge Marcos é homem também e, portanto, necessitado do contato humano e do apoio divino. São três representantes de camada privilegiada da sociedade que se envolveram na oposição ao regime, como ocorreu de fato nos anos sessenta e setenta nos movimentos de guerrilha urbana, com seqüestro de embaixadores para a troca com companheiros aprisionados, e assaltos a agências bancárias para arrecadação de fundos para a luta armada.

Os aprisionados sofreram torturas, alguns foram mortos outros se refugiaram no exterior após libertados, a maioria livrou-se da prisão, pois escondeu-se em outros países como Chile, a Argentina, a França, o México, Rússia, Cuba de passagem, enfim para os países que os recebessem como refugiados políticos.

Os que ficaram defendiam-se na vida clandestina, refugiando-se como podiam, reagindo aqui e acolá conforme a competência e a força permitiam. Por

outro lado, os conflitos foram escasseando, mercê do enfraquecimento da resistência ou até da própria fadiga da luta. Também fatos políticos internos como a crescente votação nos candidatos do MDB e novas pressões internacionais amenizavam a ação militar, até que veio em 1979 a anistia. Então os que estavam no exterior retornaram, alguns como heróis, e concorreram às eleições e muitos foram vencedores.

Também os que aqui permaneceram se haviam politizado e transformaram-se, poucos, em líderes comunitários e sindicais e passaram a viver de modo bem distinto: agora publicamente e com a aceitação do regime, mesmo que num primeiro momento ainda militar e com resistência aos novos tempos, prova disso é o equivocado episódio do Rio-Centro, com a bomba que explodiu no colo de um sargento. Aos poucos, embora militando em partidos de oposição, muitos dos remanescentes das lutas passadas se foram moderando nas posições ideológicas e o sistema, antes considerado corrupto e injusto, acabou recebendo novos adeptos, ainda que com discurso de transformação social. Não era mais preciso ser foragido, guerrilheiro ou miserável para lutar por mudanças. As armas eram outras: as da possível democracia. Até que se elegeu um presidente vítima do regime de exceção, mas já fazendo política em um partido de centro.

As três personagens do romance não pertencem à camada maior da classe média que chegou a ameaçar um *mea culpa* por ter apoiado o regime militar, ao contrário, lutaram contra o regime e sentem as conseqüências desse envolvimento no plano pessoal, já que no profissional reconquistaram seu espaço. Mas as marcas pessoais não se apagam, ainda que se queira esquecê-las. Os mares navegados, mesmo tenebrosos, conduziram ao lugar em que estão: inseridos no capitalismo e mantenedores do sistema, já que os dois homens são professores com projetos de pesquisa distanciados das angústias sociais do momento, ou pelo menos não explicitamente inquiridores dos rumos político-históricos do presente. A vida pessoal tomou dimensão maior que as questões sociais. Diria mais: as questões sociais são matéria de memória, não de vida e conquista. Quanto a Iracema, com a advocacia, tornou-se defensora do capital, pois trabalha para uma grande empresa em que faz sucesso, logo, agrada o patrão, em outras palavras, traz benefício econômico a ele. A ficção não se afasta da realidade, mas a comprova, ou melhor, a recria artisticamente.

O discurso ficcional recupera, na saga de Beto, Jorge Marcos e Iracema, fatos históricos que foram acompanhados e vividos pelo escritor Carlos Heitor Cony, alguns dos quais protagonizados por ele, como é o caso do episódio em que Beto é preso pela segunda vez em 1975. Cony atribui a Beto ficcionalmente o que relata como fato ocorrido com o autor em 1968, em crônica transcrita na obra *O harém das bananeiras*, com o título "AI-5". Mudam as datas e as intenções, mas a essência do relato é a mesma. Trata-se de ficcionalização da história pessoal ou das lembranças. A utilização de fatos da memória pessoal de Cony não se resume a esse episódio, sua posição moderada em início de carreira combina com a de Beto nos anos de faculdade. Parece normal que o autor busque em suas experiências vivenciais motivos e ações para suas personagens, até porque ele mesmo, pela boca de seu protagonista, afirma que "todo romance é uma biografia possível do autor". (p.42) A questão memória tem, entretanto, outra nuance se se considerar o narrador Beto que, ao contar a relação presente com Jorge e Iracema, precisa recuperar na memória episódios passados e discorrer sobre eles, até para melhor compreender o atual relacionamento. São dois ângulos da memória: o primeiro constitui o que se pode chamar de coerência externa, o segundo denomina-se coerência interna, o que dá à obra não só sentido em si mas também em relação ao contexto em que vem inserida. No que tange à memória, esta obra é duplamente enriquecida: há o discurso memorialista de Beto e, por contigüidade, o registro de experiências do autor, que se constituem memória mas também história, afinal, segundo o próprio Cony, ele foi preso seis vezes pelo regime militar, e disso deve haver registros.

Evidentemente que poderão fazer parte da história também os acontecimentos recentes de que o autor se lembra, pois a lembrança do indivíduo, por constituir sua história pessoal (memória), não deixa de fazer parte da história coletiva, além do que, através da memória individual e da história pessoal se chega à história do grupo, seja a memória ficcional ou não.

O que somos, enfim? Somos nosso passado e as circunstâncias que permeiam nosso presente, e somos ainda a expectativa que projetamos de nós mesmos em nosso discurso explícito ou velado.

6. CONCLUSÕES

O intento do historiador é *designar* o mundo que estuda. [...] O intento do ficcionista é criar uma representação desestabilizadora do mundo.

Luiz Costa Lima

Aonde levou este estudo? Certamente é possível estabelecer agora por que caminhos transita a produção literária recente de Carlos Heitor Cony. Seus temas recorrentes e seu estilo tornaram-se mais nítidos, assim como as relações entre história, memória e ficção revelam-se não só reais, mas intencionais no trato literário do escritor.

A propósito dos assuntos, destacam-se, pela insistência com que o autor os aborda, a presença do passado pessoal, o jornalismo e sua história no Rio de Janeiro, a política, ou melhor, os governos, os regimes (ditadura ou não), o homem perante a tecnologia, e o amor, que normalmente deixa um vazio a preencher.

O passado pessoal está presente nas três obras analisadas. *O harém das bananeiras* é pródigo em exemplos que remetem não só à relação com o pai na infância, conforme a súmula apresentada, mas também às experiências do seminarista, do jovem escritor, do homem engajado nas discussões e vivendo os percalços do seu tempo em relação ao poder e às peripécias do jornalista. Em *Quase memória: quase romance*, todo o trabalho está construído em torno da busca do passado pela memória e outra vez ganha destaque a relação com o pai, a vida de seminarista e a de jornalista. *Romance sem palavras*, por seu cunho explicitamente ficcional, não apresenta da mesma forma as questões, mas as revela mesmo de modo mais velado. Ainda assim fica inequívoco o enfoque do envolvimento do intelectual nas lutas contra o regime militar, e nesse relato o autor não esconde o que ocorreu consigo (prisão, por exemplo) mesmo que a obra conte que tenha ocorrido com a personagem ficcional Beto. Como já devidamente comentado, a crônica “AI – 5”, que relata uma das prisões de Cony, identifica-se com a passagem do romance que relata a prisão de Beto.

O jornalismo, e sua história, está intensamente presente nas duas primeiras obras estudadas e aparece na terceira sob outro viés, já que surge

apenas como veículo de informações pouco confiáveis para os opositores do regime, já que a comunicação era censurada pelo governo.

Já os regimes políticos ocupam intensamente as três obras. Se na primeira o autor dedica crônicas à época da ditadura, também o faz ao período atual, aos destinos do povo vitimado pelo poder que optou pela globalização. Em *Quase memória: quase romance*, as críticas atingem períodos mais remotos, como a compra de um trem novo – para levar o rei belga do Rio a São Paulo – por ocasião do centenário da independência, o que não seria feito apenas para beneficiar o povo; ou as atitudes nacionalistas de Getúlio Vargas com o empastelamento de jornais oposicionistas; até Mussolini, na Itália, mereceu destaque. Mas também as críticas dedicam espaço a períodos mais recentes como o golpe de 31 de março de 1964 e suas conseqüências: a falta de liberdade da imprensa e das pessoas, a perseguição política, com prisões, como fica atestado com o episódio em que Ernesto Cony esconde em sua propriedade um perseguido político. Sobre esse período, *Romance sem palavras* é um rico relato ficcional já dissecado.

Os avanços tecnológicos são motivo de reflexão tanto nas crônicas, quanto nas memórias e no romance. Interessante observar que o autor considera importante em sua vida a luz elétrica, o computador, por exemplo, mas também não vê em que esse progresso tem ajudado o homem a se melhorar. Há uma distinção clara entre as conquistas tecnológicas e as humanas, embora aquelas dependam destas. O homem melhora sua competência tecnológica, mas não tem demonstrado a mesma eficiência no desenvolvimento de seus valores. Cony descrê do homem.

Também o amor é motivo de reflexão e desencanto. Ainda que com momentos líricos e até de realização sexual, o cronista aborda o amor com um quase desencanto, ou porque apenas desejo carnal, ou porque expectativa frustrada, ou porque se desfaz no tempo. O memorialista marca o tempo e seu estado emocional em casamentos: “eu já estava casado com minha primeira mulher” (p.13) , “já então casado com minha segunda mulher” (p. 15), “Anos mais tarde, quando estive na via del Corso com minha terceira mulher” (p. 18). Amor é transitório, não há permanência. O romancista é cético, não crê na constância do amor: Jorge Marcos ama mas não tem a plenitude física do amor; Beto ama, mas fica sem o objeto de seu amor; Raul se esconde para amar, enquanto Iracema

transita pelos diversos amores. Terá amado de fato? Já em sua primeira obra, *O ventre*, Cony trabalha com a não realização do amor. Isso se torna uma constante em sua produção, haja vista *Antes, o verão* ou *Matéria de memória*, ou ainda *Pessach: a travessia*, para citar exemplos de sua produção mais antiga. *A casa do poeta trágico*, texto recente, traz também a angústia e o vazio da perda, muito embora haja casos de intensa satisfação física, que parece não preencher a necessidade plena do amor.

A par dos temas surge o estilo do escritor, às vezes cético (a descrença na melhoria do homem), outras lírico (nas descrições de Positano, na Itália, ou nos relatos das construções dos balões nas noites que precediam Santo Antônio), por vezes anedótico (quando relata a quase candidatura do governador mineiro à sucessão presidencial, ou quando conta sobre a viagem de trem ao taumaturgo de Urucuia em Minas), freqüentemente nostálgico (pois o passado parece melhor, por isso é motivo de resgate pela memória, ou quando descreve a paisagem do Rio do passado).

Carlos Heitor Cony criou um modo seu de mostrar o mundo pela palavra. Como homem de jornal, seu texto contém a leveza necessária, isto é, uma consistência rarefeita no tecido verbal, capaz de a um tempo cativar e revelar. A densidade não está na sisudez. Sua matéria se torna visível, pois fantasia e realidade, mundo interior e exterior se mesclam e formam um todo verbal fruto da percepção dos sentidos e da alma simultaneamente. Veja-se o trecho:

Nos últimos tempos, após ter participado mais como mártir do que como herói da luta contra a ditadura, e depois também de ter terminado seu ensaio sobre Camões e Pessoa, eu percebera nele uma certa nostalgia da religião que abandonara. Mas não ao ponto de freqüentar igrejas, sobretudo aquela, que mais parece uma gaiola de cristal do que uma casa de oração.¹⁰²

O relato flui fácil, envolve e informa. A maneira como ele resume a participação de Jorge na luta contra a ditadura é consistente, densa, exata: *mártir*. Nada mais é necessário, pois o vocábulo não só traduz a verdade, como casa com o sacerdócio e a esperada participação dos padres nos movimentos de resistência. Ao referir-se a uma igreja como *gaiola de cristal*, ao mesmo tempo

¹⁰² CONY, Carlos Heitor. *Romance sem palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 97

revela a exterioridade modernosa do prédio com perceptível plasticidade, associada à visão pejorativa do local, como impróprio para o recolhimento da oração. A palavra de Cony não destrói a coisa, mas acessa a ela mantendo-lhe a consistência e o caráter. Essa exatidão, entretanto, não lhe confere artificialidade, ao contrário, é natural, espontânea, não porque ingênua, mas escolhida, fruto da busca do vocábulo certo e, portanto, insubstituível e mesmo assim múltiplo, capaz de sugerir um leque de possíveis verdades. *Esse jeito pessoal, esse estilo Cony se faz da soma de uma linguagem que sugere a crônica, com a profundidade analítica que lembra o romance e com um ar confidencial que se encontra nas memórias.* A linguagem da crônica, sutil mas objetiva, poética às vezes, mas esclarecedora, já foi mostrada na análise de textos como “O fogão e a chuva”, da obra *O harém das bananeiras*. Também o jeito confidencial de contar foi revelado em episódios como o da confecção dos balões em *Quase memória: quase romance*. Assim como a profundidade analítica está presente na reconstituição do passado histórico do Brasil nas ações e reflexões das personagens Beto, Iracema, Jorge Marcos e Raul desse romance pleno de palavras e de possibilidades de leituras.

Como se realizou a relação história/memória/ficção?

A história, segundo a fundamentação teórica utilizada, não está nos acontecimentos, mas no discurso sobre eles, ou ainda melhor, na interpretação dos acontecimentos que se realiza no discurso. Como todo discurso contém uma carga subjetiva, o relato histórico se aproxima do ficcional e vice-versa, já que o texto ficcional constrói vínculos com a história por estar inserido num contexto social ao mesmo tempo que o revela. Desta sorte, mesmo não tendo sido analisado nenhum texto historiográfico, uma vez que crônica, memória e ficção não obedecem ao protocolo de história, foi possível perceber episódios históricos – principalmente dos últimos cinquenta anos, alguns mais antigos – permeando as narrativas de Carlos Heitor Cony. Se, porém, história é interpretação do ocorrido – é bem verdade, perante documentos – não serão a revivescência memorialística ou a transfiguração ficcional formas de interpretação dos acontecimentos?

As crônicas de *O harém das bananeiras* poderiam estar mais próximas da historiografia, pois trazem o dia-a-dia da nação, mas o autor optou por uma seleção de textos que revelam mais do cronista que do país, ainda que este se revele naquele. O caráter da crônica parece mais próximo do registro historiográfico que a ficção, até porque o historiador busca muitas vezes na crônica a matéria para seu levantamento dos fatos, mas há que se reconhecer também que o romancista realiza esta busca. Exemplo disso é o trabalho de Valêncio Xavier, que resultou num bem acabado e inovador texto sobre a gripe espanhola: *O mez da gripe*. O referido romance é resultado de pesquisa em crônicas jornalísticas e documentos oficiais de 1918. O que difere do discurso do historiador é o arranjo dado a essas informações, o enredo que resultou da pesquisa, os discursos concebidos pelo artista. Ou, se for a preferência, a convenção de ficcionalidade, segundo Mignolo, já que o escritor lida com arte e é isso que dele se espera. Sob outro aspecto, salientou-se que as crônicas de Cony têm caráter de memória. Dessa forma é correto deduzir que relatam verdades pessoais. O que equivale dizer verdades relativas, ou mistura de ficção com verdade, já que se trata da projeção da imagem que ele faz de si ou que de si quer e pode revelar. *Fica, pois, definido que a obra analisada abarca elementos dos três tipos de discurso: história, memória e ficção, e isso é conseguido através de um discurso do cotidiano do país e do cronista.*

Por sua vez, o relato memorialístico de *Quase memória: quase romance* determina no termo *quase* sua condição intermediária entre os fatos reais e ficcionais. Se de um lado há dados que certamente traduzem a verdade sobre Ernesto Cony e Carlos Heitor Cony, existem outros suficientemente anedóticos ou líricos que revelam o trato ficcional da linguagem. Além disso, as experiências do pai e do filho se mesclam à realidade histórica do jornalismo no Rio de Janeiro de tal modo que, mesmo nos episódios com carga ficcional, a realidade permeia a fantasia. *Esse gênero novo que a literatura atual está criando, misto de memória e ficção, com intenção de assim o ser, põe em questão a organização tradicional de gêneros literários, como também aproxima ainda mais os relatos ficcional e histórico, já que realiza ambos em um só texto. E no caso desta obra o faz num relato de cenas cotidianas.*

Romance sem palavras, por seu turno, explicitamente ficcional, não abre mão nem do histórico tampouco do memorialístico. Beto, Jorge Marcos, Iracema

nunca existiram, são uma criação do autor, são a ficção. Como também se presume ficcional o relacionamento entre eles. Entretanto é incontestável a inserção dos episódios por eles vividos num período histórico explicitamente citado e caracterizado, com o envolvimento das personagens nos eventos de guerrilha e resistência que de fato ocorreram no Brasil dos anos sessenta e setenta deste século XX. Se as pessoas nomeadas não existiram, poderiam existir, ou representam as que existiram, viveram e morreram pela causa. Assim também sua trajetória, ainda que ficcional, não se distancia do rumo que tomaram muitos dos então envolvidos na citada resistência. Nem se pode negar o caráter de memória que a obra carrega, pois seu criador, Carlos Heitor Cony, esteve presente em escaramuças de resistência e, a exemplo das personagens ficcionais, sofreu de aprisionamento pelo regime militar, como bem exemplifica em suas crônicas, cuja ação transfere para as personagens. *Portanto também este texto não foge às relações entre ficção, história e memória, num relato condicionado ao cotidiano de personagens ficcionais.*

Não se propôs com este trabalho nenhuma inovação nas relações entre ficção, memória e história, nem era seu intento, mas estudaram-se textos de Carlos Heitor Cony sob esse prisma teórico, com objetivo de averiguar como e em que medida o discurso ficcional, o da memória e o da crônica carregam consigo os acontecimentos particulares e coletivos que podem se constituir em fatos históricos, ou como os fatos históricos adquirem nuances novas nos discursos estudados. Afinal o homem, quer histórico quer ficcional, fica para a posteridade através de um relato feito por um humano, que vive entre humanos e é atingido por essa humanidade, que reflete em sua interpretação ou criação.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. 40 ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 12 ed. São Paulo: Ática, 1981.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Cães da província*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 1 ed. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 4 ed. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BANN, Stephen. *As invenções da História: ensaios sobre a representação do passado*. Trad. Flávia Villas-boas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRAUDEL, Fernand. *Gramática das Civilizações*. 1 ed. Trad. Antônio de Pádua Danese. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix Ltda., 1980.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- CALLIGARIS, Contardo. Verdades de Autobiografias e Diários Íntimos. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Cpdoc/FGV, nº 21, 1998.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.
- CEREJA, William Roberto & MAGALHÃES, Thereza A. C. *Português: Linguagens: Literatura, gramática e redação*. São Paulo: Atual, 1994.

- CONY, Carlos Heitor. *Quase memória: quase romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Romance sem palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *O harém das bananeiras*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva Ltda., 1999.
- _____. *O ventre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.
- _____. *Informação ao crucificado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- _____. *Antes, o verão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Matéria de memória*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *Pessach: a travessia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *O piano e a orquestra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *A casa do poeta trágico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *A verdade de cada dia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.
- _____. *Tijolo de segurança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.
- _____. *Balé branco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- _____. *Sobre todas as coisas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *Pilatos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. São Paulo: Editora Rosa dos Ventos, 1990.
- DALLABRIDA, Norberto. O elogio da descontinuidade: Michel Foucault e a historiografia. In: *Fronteiras: Revista de História*. Florianópolis: UFSC, 1998.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FARACO, Carlos Emílio & MOURA, Francisco Marto. *Literatura brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- FERREIRA, Procópio. In: CAMARGO, Joracy. *Deus lhe pague*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, sem data.
- FISCHER, Luís Augusto. *Para fazer diferença*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

- FONSECA, Rubem. *A grande arte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora S.A., 1987.
- _____. *Bufo & Spallanzani*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 3 ed. Trad. Luiz Felipe Beata Neves. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- _____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles E. da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1978.
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- GENETTE, Gerard. Genres "types" modes. In: *Poétique* 32. Paris, 1977.
- _____. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega Ltda. 1972.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. 1 ed. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Trad. Carlos N. Coutinho e Leandro Conder. 6 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- HOBBSAWM, Eric J. *A era dos impérios*. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- HOLANDA, Aurélio Buarque. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. 1 ed. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história - teoria - ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- ISER, Wolfgang. *O ato de ler: por uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

- KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 4 ed. Trad. Bernardo Leitão [et al.]. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.
- LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- LOUZEIRO, José. *Pixote: infância dos mortos*. São Paulo: Global, 1987.
- LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- _____. *Pensando nos trópicos: (dispersa demanda)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- LUKÁCS, George. *Le roman historique*. Trad. Robert Saille. Paris: Payot, 1965.
- MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças. In: CHIAPPINI, Lígia & AGUIAR, Flávio. *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1993.
- MIRANDA, Ana. *Boca do Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *A última quimera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MORAES, Marcus Vinícius de Melo. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1984.
- MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- NICOLA, José de. *Literatura brasileira: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Editora Scipione, 1989.
- NOVAES, Carlos Eduardo. *Crônica de uma brisa eleitoral*. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica Ltda., 1983.
- NOVAIS, Fernando A. (coordenador geral da coleção). SCHWARCZ, Lilia Moritz (organizadora do volume) *História da vida privada no Brasil - vol. 4 - contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e outros eus: seleção poética*. Seleção e nota editorial de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. Rio de Janeiro: Ediouro S.A.

- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa (tomo I)*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994.
- ROSA, Guimarães. *Tutaméia – Terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.
- SABINO, Fernando. *O grande mentecapto*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- SANTIAGO, Silvano. *Em liberdade: uma ficção de Silvano Santiago*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SCHIMIDT, Benedito Bisso. Construindo Biografias... Historiadores e Jornalistas: Aproximações e Afastamentos. IN: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Cpdoc/FGV, nº 19, 1997.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. 8 ed. Coimbra: Almedina, 1988.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUN, B. e outros. *Teoria da Literatura*. Formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1976.
- TORERO, José Roberto. *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio C. de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.