

CAMILO TELLAROLI ADORNO

A ironia no romance Quase memória, de Carlos Heitor Cony

Dissertação apresentada ao programa de Pós-
Graduação em Estudos Literários da
Universidade Estadual Paulista, Campus de
Araraquara
(Área de Concentração: Teoria e crítica da narrativa)

Orientadora: Profa. Dra. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite

Araraquara

2006



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de Araraquara



ATA DA COMISSÃO EXAMINADORA DESIGNADA PELO CONSELHO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DO CAMPUS DE ARARAQUARA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA PARA JULGAMENTO DA PROVA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS PELO(A) MESTRANDO(A) CAMILO TELLAROLI ADORNO. Aos vinte e dois dias do mês de março de 2006, em sessão pública, na Faculdade de Ciências e Letras, na presença da Banca Examinadora, composta pelos(as) docentes: **PROF. DR. ROBERTO DE OLIVEIRA BRANDÃO**, Professor Doutor (aposentado) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP - São Paulo ; **PROF^a DR^a KARIN VOLOBUEF**, Professor Assistente Doutor do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP - Araraquara ; e **PROF^a DR^a SYLVIA HELENA TELAROLLI DE ALMEIDA LEITE** [orientador(a)], Professor Adjunto do Departamento de Literatura da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP - Araraquara; tiveram início os trabalhos de julgamento da Prova de Dissertação de Mestrado para obtenção do Grau de Mestre em Estudos Literários, pelo(a) mestrando(a) CAMILO TELLAROLI ADORNO. Os examinadores, observando o tempo regulamentar, argüiram o(a) candidato(a) sobre a dissertação que o(a) mesmo(a) havia apresentado, intitulada *A ironia no romance Quase memória, de Carlos Heitor Cony*, tendo o(a) candidato(a) procurado explicar e/ou rebater as críticas formuladas pelos argüidores. Após a conclusão da prova de Dissertação de Mestrado, foi suspensa a sessão pública e em sessão secreta, os argüidores atribuíram seus conceitos. Reaberta a sessão pública, foram anunciados os resultados: **PROF. DR. ROBERTO DE OLIVEIRA BRANDÃO**, Aprovado; **PROF^a DR^a KARIN VOLOBUEF**, Aprovado; **PROF^a DR^a SYLVIA HELENA TELAROLLI DE ALMEIDA LEITE**: Aprovado. Média Final: **APROVADO**, fazendo jus, portanto, ao título de Mestre em Estudos Literários, de acordo com o artigo 44 do Regimento Geral da Pós- Graduação da UNESP. Nada mais havendo a registrar, foi lavrada a presente ata, que vai assinada pelos(as) Senhores(as) Membros da Comissão Examinadora. Faculdade de Ciências e Letras do Campus de Araraquara - UNESP, aos 22 de março de 2006.

PROF^a DR^a SYLVIA HELENA TELAROLLI DE ALMEIDA LEITE

PROF. DR. ROBERTO DE OLIVEIRA BRANDÃO

PROF^a DR^a KARIN VOLOBUEF

Este trabalho contou com o apoio financeiro da CAPES

Aos meus pais, Antonio e Sonia.

Ao Nivaldo.

A Rita.

Aos meus irmãos, Emerson, Fernando e João Henrique.

A Mariana.

AGRADECIMENTOS

A Deus e a Nossa Senhora, por tudo, simplesmente.

Aos meus pais, pelo amor incondicional, pelos ensinamentos e pelo apoio para que eu pudesse chegar até aqui.

Ao Nivaldo e a Rita, pela paciência e dedicação.

Aos meus irmãos, pela amizade e companheirismo.

A Mariana, que sempre se fez presente com seu carinho e amor.

A minha vó Maria, por agüentar esses netos até hoje.

Ao Sergio Tellaroli, pela paciência em ler, escutar e discutir a respeito deste trabalho, e pelo total incentivo nessa empreitada.

As Prof^{as}. Dr^{as}. Karin Volobuef e Márcia Valéria Zamboni Gobbi, pela leitura atenta, pelos esclarecimentos e comentários precisos em meu exame de Qualificação.

Ao Prof. Dr. Luis Gonzaga Marchezan, pela atenção e ajuda dispensada ao longo dos anos de faculdade.

Ao Carlos Heitor Cony, pelos livros escritos e pela paciência ao colaborar com este trabalho.

A Prof^a Dr^a Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite, pela orientação precisa, dedicação, estímulo, e por mostrar, nos momentos mais difíceis, os caminhos a seguir.

A todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para que esta dissertação fosse concluída, seja pela palavra de incentivo, pela companhia ou, ainda, pelo simples fato de acreditar, mesmo que em silêncio, na conclusão deste trabalho.

So here I am, in the middle way, having had twenty years —
 Twenty years largely wasted, the years of l'entre deux guerres
 Trying to use words, and every attempt
 Is a wholly new start, and a different kind of failure
 Because one has only learnt to get the better of words
 For the thing one no longer has to say, or the way in which
 One is no longer disposed to say it. And so each venture
 Is a new beginning, a raid on the inarticulate
 With shabby equipment always deteriorating
 In the general mess of imprecision of feeling,
 Undisciplined squads of emotion. And what there is to conquer
 By strength and submission, has already been discovered
 Once or twice, or several times, by men whom one cannot hope
 To emulate — but there is no competition —
 There is only the fight to recover what has been lost
 And found and lost again and again: and now, under conditions
 That seem unpropitious. But perhaps neither gain nor loss.
 For us, there is only the trying. The rest is not our business.

(East Coker V, T.S. Eliot)

Assim, eis-me aqui na metade do caminho, e vinte anos se passaram
 - Vinte anos a rigor desperdiçados, os anos de l'entre deux guerres -
 Tentando aprender como empregar as palavras, e cada tentativa
 É sempre uma nova partida, e uma diversa espécie de fracasso
 Pois apenas se aprendeu a escolher o melhor das palavras
 Para o que não há mais a dizer, ou o meio pelo qual
 Não mais se está disposto a fazê-lo. E assim cada aventura
 É um novo começo, uma rápida incursão ao inarticulado
 Com equipamento imprestável e em contínuo desgaste
 Na desordem geral da imprecisão dos sentimentos.
 Indisciplinadas esquadilhas da emoção. E o que há por conquistar,
 Por força e submissão, já foi descoberto
 Uma, ou duas, ou várias vezes, por homens com os quais não se
 pode
 Pretender rivalizar – mas não se trata da competição,
 E sim de uma luta para recuperar o que se perdeu
 E se encontrou e outras vezes se perdeu – e agora em condições
 Que não parecem favoráveis. Mas talvez nem ganho nem perda.
 Para nós, há somente tentativa. O resto não é de nossa conta.

(East Coker V, T.S. Eliot.
 Tradução: Ivan Junqueira)

RESUMO

Esta dissertação procura analisar o romance *Quase memória*, de Carlos Heitor Cony, com base em alguns tipos de ironia considerados relevantes para a compreensão da narrativa, bem como o modo como ela é utilizada pelo autor e qual a função desempenhada ao longo do texto, especialmente na relação entre as personagens principais da narrativa. Para tanto, faz-se, primeiramente, um levantamento acerca da ironia, levando-se em conta os tipos mais relevantes para a compreensão da narrativa: ironia socrática, ironia romântica, ironia como figura de retórica capaz de tornar ambíguo um determinado discurso, ironia e humor (especialmente sua capacidade de desmistificar uma situação ou pessoa), e o modo bastante acentuado da ironia nas relações entre os homens – característica bastante marcante no romance *Quase memória*. Essas características da ironia são utilizadas na análise dos elementos principais do romance – foco narrativo, personagem, tempo, memória e a idéia de duplo presente no texto. Além disso, tenta-se, também, contribuir, de alguma forma, ao estudo da obra de Carlos Heitor Cony, ainda insuficientemente trabalhada nos meios acadêmicos.

PALAVRAS-CHAVE: ironia, Carlos Heitor Cony, foco narrativo, tempo, memória, personagem.

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze Carlos Heitor Cony's novel *Quase memória*. In order to gain access to this particular narrative and its variety of meanings different concepts of irony, as it has been defined along literary history, have been outlined and employed — ranging from the so-called Socratic irony to Romantic irony, as well as to irony as a narrative device aimed at producing ambiguity. How irony is employed by the author and the important role it plays throughout the book, particularly with regards to characterization, point of view and memory, are therefore the main concerns of this study, whose purpose it is furthermore to contribute to the still insufficient number of literary studies dedicated to the novels of Carlos Heitor Cony.

KEYWORDS: irony, Carlos Heitor Cony, point of view, narrative time, character, memoir.

Sumário:

Apresentação.....	10
1.Introdução.....	15
2.Ironia.....	25
3. Elementos do romance.....	37
3.1. As personagens.....	37
3.1.2. As personagens centrais do romance.....	48
3.2. Foco narrativo.....	59
3.3. O tempo.....	66
4. Memória? Quase.....	76
5.O duplo e as dualidades.....	85
5.1.Dualidades.....	91
6. Considerações finais.....	106
7. Referências bibliográficas.....	110

Anexos

Apresentação:

No quase-quase de um quase-romance de uma quase-memória, adoto um dos lemas do personagem central deste livro, embora às avessas: amanhã não farei mais essas coisas.
Carlos Heitor Cony, *Quase memória*

Quando o romance *Quase memória* foi escolhido para ser objeto de estudo, no ano de 2001, Carlos Heitor Cony havia, há pouco, tomado posse da cadeira número três da Academia Brasileira de Letras, ou seja, sua obra acabava de ter o reconhecimento pleno, pois Cony passava, a partir daquele instante, a ser um *imortal*.

No entanto, não foi a nomeação de Cony para a Academia que fez com que um de seus romances fosse escolhido para a análise de um então aluno de graduação do curso de Letras. O que mais chamava a atenção em Cony era o modo singular de contar histórias, a maneira como eu, com os meus vinte e poucos anos já havia devorado – e essa é a palavra exata – boa parte de sua obra, obra que começou a ser escrita há quase meio século.

Outro componente relevante na escolha do escritor foi, sem dúvida alguma, a beleza poética do *Quase memória*, o lirismo comedido, misturado com um humor irônico, sutil, que permeia a narrativa e toda a relação daquele pai imponente com o filho reservado e, sempre, admirado.

Assim, tendo o romance como ponto de partida e, depois de um período de orientação, a ironia como a base para a análise, passei a desenvolver um projeto de iniciação científica que é, na verdade, o embrião desta dissertação de mestrado.

Esse trabalho de iniciação foi de grande valia pois, mesmo sendo algo não muito aprofundado, mostrou, de certo modo, como era e o que era ser um pesquisador – ainda que totalmente incipiente e ingênuo (não muito diferente do atual); e, com essa maior imersão tanto no *Quase memória* como na vida e na obra desse escritor, fui ficando cada

vez mais entusiasmado não só pela pesquisa de iniciação mas, também, pelo autor e, já com o trabalho em sua fase final, resolvi tentar mostrá-lo ao Cony para, quem sabe, conseguir alguma palavrinha sobre o *Quase memória*.

Desse modo, decidi escrever para o Cony me apresentando e lhe pedir, caso ele pudesse, uma pequena entrevista para anexar ao final da pesquisa. Cerca de um mês após o pedido, Cony me responde dizendo-se disposto a conceder a entrevista, pois havia lido o projeto e se sentia lisonjeado; ainda dizia que havia saído um livro (*Perfis do Rio*, de Cícero Sandroni), acerca de sua vida e obra e, caso eu quisesse, ele estava disposto a enviar-me.

Algumas semanas após a entrevista, em uma sexta feira, recebo, em casa, um embrulho cujo remetente era *Mila Produções Editoriais*. Assim, pude ter em mãos um embrulho – se não perfeitamente ornamentado como aquele descrito no romance, ao menos um embrulho parecido com o famoso; e, do mesmo modo como a personagem de Carlos Heitor Cony faz no *Quase memória*, eu também fiquei, durante um determinado momento, admirando aquele invólucro. Não, infelizmente não havia um nó, nem mesmo barbante, também não havia letra – o nome do destinatário fora escrito em computador – mas havia, no entanto, o meu nome, ali, bem no centro do envelope (nesse momento sou obrigado a confessar que o embrulho não passava de um simples envelope, mas, ainda assim, era o meu envelope, o meu embrulho com endereço e tudo – acredito que nem mesmo em um romance uma correspondência chegaria a minhas mãos se contivesse somente meu nome).

Porém, apesar das forçosas coincidências – que na verdade não existem – aquela era, e ainda é, pois o guardo até hoje, o meu embrulho; quem sabe daqui a muitos anos eu não me sente em frente a esse invólucro, trancado em um escritório, e comece a rememorar cada momento desse episódio, narrando a história de um jovem aluno que

em um determinado dia recebe um embrulho de seu escritor predileto e, a partir das evidências deixadas no invólucro, começa a reviver momentos de sua vida...

Por fim, é preciso ressaltar que graças ao desenvolvimento desse projeto de iniciação científica achei interessante continuar a investir nesse caminho, e, ao final da minha graduação, decidi fazer o mestrado; esta dissertação é o resultado desses anos de pesquisa sobre o romance *Quase memória*.

...

O presente trabalho busca apresentar uma leitura do romance *Quase memória* tendo a ironia como ponto de partida para a análise. Procurar-se-á enfatizar o modo como a ironia é trabalhada por Carlos Heitor Cony na construção da narrativa, bem como qual a função exercida pela mesma ao longo do texto. Além disso, esta dissertação visa, de algum modo, contribuir para o estudo da obra de Carlos Heitor Cony, uma vez que o material existente acerca desse autor é ainda escasso nos meios acadêmicos.

Assim sendo, pode-se afirmar que este trabalho divide-se em cinco capítulos: o primeiro traça um breve panorama sobre Carlos Heitor Cony e sua obra, e apresenta, ainda, o tema a ser explorado ao longo deste estudo – a relação entre a ironia e o romance *Quase memória*; o segundo faz um breve panorama histórico da ironia, explicitando alguns tipos considerados relevantes para o desenvolvimento da análise proposta; o terceiro capítulo trabalha a análise de alguns elementos do romance – personagens, foco narrativo e tempo; o capítulo seguinte, *Memória? Quase*, avalia o modo como a memória se faz pertinente para a compreensão do texto, e procura mostrar, também, o quanto esse assunto é caro ao trabalho do autor; por último, a

dissertação debruça-se sobre a idéia do duplo e das dualidades decorrentes da relação entre o narrador e o pai, tendo como pano de fundo alguns aspectos da sociedade brasileira, como a imprensa, a cidade do Rio de Janeiro e o próprio país.

Contudo, vale ressaltar ainda que a ironia foi sempre a base de sustentação para a análise de cada elemento proposto neste trabalho.

... pour que l'événement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à le raconter. C'est ce qui dupe les gens: un homme, c'est toujours un conteur d'histoires, il vit entouré de ses histoires et des histoires d'autrui, il voit tout ce qui lui arrive à travers elles; et il cherche à vivre sa vie comme s'il la racontait.

Mais il faut choisir: vivre ou raconter.

Sartre, La Nausée

... para que o mais banal dos acontecimentos se torne uma aventura, é preciso e basta que nos ponhamos a narrá-lo. É isso que ilude as pessoas: um homem é sempre um narrador de histórias, vive rodeado por suas histórias e pelas histórias dos outros, vê tudo o que lhe acontece através delas; e procura viver sua vida como se narrasse.

Mas é preciso escolher: viver ou narrar.

Sartre, A náusea,
Tradução Rita Braga

1. Introdução:

Não tenho nada com o adulto que substituiu a criança espantada diante do mundo, gostando e temendo o mundo. Fugindo e querendo ser do mundo. [...] Um dia voltaria para dentro de mim, farto dos outros, farto de mim mesmo. A busca transformou-se num retorno... Daí a pouca ou nenhuma importância que dou ao adulto que me sucedeu. É um farsante. Finge levar a vida com a seriedade possível mas está louco para que a missão acabe e ele possa voltar a ser o menino que cresceu contra a vontade.

Carlos Heitor Cony, Auto-retrato.

Membro da Academia Brasileira de Letras desde março de 2000, Carlos Heitor

Cony começou sua carreira literária nos anos cinquenta com a publicação do romance *O ventre*. A partir daí, a verve literária desse autor se fez presente por aproximadamente quinze anos na literatura brasileira, até a publicação de seu quase último romance, *Pilatos*, após o qual uma ausência de mais de duas décadas o afastou da literatura - retomada somente em 1995, com o lançamento de *Quase memória*.

Nascido no bairro de Lins de Vasconcelos, em 14 de março de 1926, no Rio de Janeiro, ex-seminarista, escritor e jornalista, Carlos Heitor Cony é, hoje, um dos grandes nomes da literatura contemporânea brasileira. Autor de dezenas de romances, contos, novelas, crônicas, adaptações de grandes clássicos, narrativas infanto-juvenis etc., Cony é o tipo de escritor atuante (logo se vê pela multiplicidade de gêneros pelos quais transita), cujos livros agradam várias gerações, e continuam cada vez mais atuais.

Após a já mencionada estréia literária em 1958 com *O ventre*, Cony lança, um ano depois, *A verdade de cada dia*, agraciado com o prêmio Manuel Antonio de Almeida. Já em 1960, *Tijolo de segurança* – também vencedor do mesmo prêmio.

Estamos, pois, no início da década de sessenta, Cony tem trinta e poucos anos e começa a figurar como uma referência na literatura nacional da época. No entanto, a década de sessenta é marcada por grande turbulência política, que redundaria no golpe militar de 1964. Nesse momento, Cony passa a ser a voz dissonante em relação ao regime militar recém-instalado no país. Como cronista do jornal carioca *Correio da*

manhã, passa a fazer uma série de críticas contundentes à ditadura, em um momento em que a maioria se cala, pois os militares se mostravam dispostos a silenciar quem ousasse levantar qualquer tipo de ideal conflitante com o que eles tentavam estabelecer.

O Cony [...] não tinha como saber o que seus artigos escritos durante o regime militar – ou durante o período depois de março de 1964 em que ainda se podia escrever contra um regime que se autodefinia como provisório – significavam para mim [Luís Fernando Veríssimo], só para usar o exemplo mais à mão. Lembro-me que naqueles tristes dias ler o Cony no *Correio da Manhã* era, ao mesmo tempo, um ato de rebeldia seguro, pois era o que todos estavam fazendo, e um tônico contra o sentimento generalizado de impotência. O Cony dizia o que queríamos dizer. O Cony era a nossa barricada moral. Foi através do Cony que não ficamos quietos. (Cadernos de Literatura Brasileira, 2001: p.30)

Esse conjunto de crônicas políticas de Carlos Heitor Cony foi publicado, ainda em 1964, em um livro intitulado *O ato e o fato* e relançado em 2004, em virtude dos quarenta anos do golpe militar.

Ainda assim, sua produção literária continua. Em 1961 escreve *Informação ao crucificado* - um romance escrito em forma de diário, que relata os últimos momentos do seminarista João Falcão. Vale ressaltar que Cony é um ex-seminarista e muito do que nos é contado no romance foi tirado das próprias experiências e angústias do autor. Em 1962 publica *Matéria de memória*, dois anos depois sai *Antes, o verão*, e em 1965, *Balé Branco*. No ano de 1967 escreve *Pessach: a travessia*, romance no qual Cony relata as experiências de um escritor de quarenta anos que se diz contrário à ditadura, assinando manifestos e coisas do gênero, mas que, apesar de assediado, sente-se incapaz de aderir aos guerrilheiros que buscam formas mais incisivas de combate ao regime militar. Esse romance consegue desagradar a gregos e troianos, à esquerda e à direita, pois, se por um lado mostra uma personagem que o acaso coloca na luta armada, por outro mostra a

mesma personagem sendo traída pelo Partido Comunista. *Pessach* foi sabotado dentro da própria editora em que Cony publicava suas obras, a *Civilização Brasileira*, reduto de comunistas históricos como Dias Gomes e Ferreira Gullar. Com as palavras de Cony pode-se ter uma noção do ocorrido após a publicação do romance:

Foi em 1967, quando lancei *Pessach: a travessia*. O PCB, que aparece como traidor da guerrilha, me puxou o tapete. Mas eles não podiam fazer muita coisa, porque seria uma forma de chamar a atenção para o livro. Adotaram uma postura de desagrado contra ele e contra mim, mas ficaram quietos. Comecei a notar que estava sendo discriminado. (Playboy, 1995: p.34)

Em 1974, Cony publica *Pilatos* e abandona, por mais de vinte anos, a literatura.

Pilatos é originalíssimo. Não tem semelhança com nenhuma outra obra de arte da literatura brasileira. Talvez Carlos Heitor Cony fosse predestinado para escrever assim. Pois certos germes de *Pilatos* já se encontram em obras suas, anteriores. Mas esta vez, também é singular o estilo em que Cony escreveu. É um estilo altamente pessoal. Só podia ser ele. Mas o resultado, a obra, tem importância para todos nós. A leitura provoca gargalhadas. São inúmeros os trechos de humorismo abundante e irresistível [...] O humor abundante de *Pilatos* está cheio de símbolos, ou então, é o mesmo símbolo de uma tristeza desconsolada. Quem tiver lido *Pilatos* estará melhor informado: sentindo toda a infelicidade de nossa condição humana e desumana. E o que se pode esperar mais de uma obra de arte? (Carpeaux, O.M., 1975 In: *Pilatos*, 2001b: contracapa do romance)

Assim é *Pilatos*, um romance singular, engraçado, cheio de absurdos, um texto que deixou grande parte dos leitores de Cony estarecidos, sem conseguir compreender o que estava se passando, quando, na verdade, Cony estava, simplesmente, dando um basta, ainda que provisório, na vida de romancista e passando a se dedicar integralmente à vida pessoal.

Após a publicação de *Pilatos*, há um hiato na carreira literária de Carlos Heitor Cony. O autor, como já foi dito, passa mais de vinte anos sem publicar qualquer romance, mas esse silêncio é quebrado em 1995 com a publicação de *Quase memória*.

Escrito em virtude da doença de sua cachorra Mila, “a mais que amada”, o romance *Quase memória* seria, originalmente, uma crônica, mas acabou se alongando muito e virou um romance, ou como define o próprio autor, um quase-romance.

Nem pensava em publicar o livro. Ele foi escrito em condições especiais, acompanhando a fase terminal de Mila, a minha maior amiga e companheira. Iam saindo coisas que eu nem sabia direito o que era, farrapos de um passado que eu não vivi e pensei que tinha vivido. Um amigo, o Ruy Castro, leu o texto e encaminhou à editora. Pensei em mudar tudo, mas isso mudaria minha relação com o texto, que foi todo marcado pelo final de Mila. Havia inserções sobre ela durante todo o livro, inclusive o momento em que ela me deixou para sempre. Estas marcações foram tiradas, em comum acordo com o editor e o autor. (Anexo A: p.118)

Portanto, *Quase memória* é um romance especial, “escrito em condições especiais”, e que tem, como uma característica mais do que especial, o retorno de Carlos Heitor Cony ao cenário literário nacional, após uma longa ausência.

O romance *Quase memória* é considerado por muitos dos críticos como um dos mais belos livros de Cony; nele o autor conseguiu criar, com muito lirismo, toda a dubiedade dos sentimentos que envolvem as personagens centrais da narrativa. Com estas palavras do escritor Ruy Castro, pode-se ter uma noção da representatividade desse romance na obra de Carlos Heitor Cony:

Qual é o maior romance de Carlos Heitor Cony? Para alguns é *Informação ao crucificado*, de 1961; para outros, é *Pessach: a travessia*, de 1967. E, para os mais radicais, o maior é *Pilatos*, o último que ele publicou, em 1974. Tudo isso terá de ser

revisto agora. *Quase memória* é a grande volta de Cony ao romance – e valeu a pena esperar.

Quase memória é um romance de quase-ficção. É o mundo visto por alguém de calças curtas, no qual os adultos é que parecem infantis. O personagem central é seu pai, um homem que acreditava em tudo e que fazia os outros acreditarem. Cony também acreditou nesse pai e faz com que todos nós acreditemos.

Com *Quase memória* Cony escreveu o seu *Amarcord* particular. É uma história cheia de episódios inesquecíveis, dos quais pelo menos um – o do balão que volta para morrer onde nasceu – sairá deste livro para as antologias da literatura brasileira. (Castro, R., 1995: In: *Quase memória*, contracapa do romance)

Vencedor de dois prêmios *Jabuti* - melhor romance e, também, livro do ano, categoria ficção, em 1996 - o romance *Quase memória*, publicado em 1995, atingiu uma grande identificação com os leitores – somando, no primeiro semestre de 2005, 400 mil exemplares vendidos. Ainda em 1996, Cony receberia, da Academia Brasileira de Letras, o prêmio Machado de Assis, pelo conjunto de sua obra.

Narrado em primeira pessoa, *Quase memória* relata a vida da personagem Carlos Heitor Cony, tendo como ponto de partida as peripécias de seu pai – um homem que tem como principal característica a imensa capacidade de ser feliz, independente das situações vividas. Essas duas personagens vivem no limite entre a cumplicidade e o distanciamento, pois há um grande desconforto na relação entre ambas, gerado pelas diferenças de comportamento.

Assim, temos um narrador autodiegético que conduz o leitor ao longo do texto. Todos os episódios são contados de acordo com a ótica desse personagem-narrador, o que torna a narrativa unilateral: caberá ao leitor confiar exclusivamente na memória que o narrador tem das peripécias do pai.

No entanto, Ernesto Cony Filho, o pai, é a personagem que presentifica o narrador, é ela que permite ao leitor conhecer Carlos Heitor Cony. É por meio das aventuras de seu pai que a história de vida do filho nos é revelada.

Uma das principais marcas de Ernesto Cony Filho é, como já dissemos, a capacidade de gozar a vida, de ser feliz – felicidade que muitas vezes parece incomodar o narrador. Uma tal alegria diante da vida é percebida claramente pelo leitor ao longo do texto; Ernesto Cony Filho é uma personagem surpreendente, capaz das atitudes mais inesperadas – como a criação de galinhas no quintal, a fabricação de perfumes etc. – e que tem como lema a frase: “Amanhã farei grandes coisas”.

O ponto-chave do romance está na conturbada relação entre pai e filho – relação essa pautada na ironia. Ao rememorar os fatos mais marcantes desse relacionamento, o narrador demonstra toda a sua dubiedade de sentimentos, mostra o incômodo que a presença daquele pai lhe causa desde a infância até os dias atuais – mesmo após a morte dele –, e essa ambigüidade só se torna clara, compreensiva para o leitor, pelo viés irônico. A ironia que permeia a relação entre pai e filho será elemento central na explicitação do conflito entre ambos. Vale ressaltar que Carlos Heitor Cony é um autor que procura implantar tal característica em suas obras, tendo em vista que, de acordo com as palavras do próprio autor, a ironia é parte integrante da nossa literatura.

A ironia é a uma das constantes da nossa literatura. Meus autores preferidos, Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis e Lima Barreto, foram mestres na ironia e, em alguns casos, até mesmo do deboche, como no caso do Lima Barreto. Desde o meu primeiro livro incluí este lado bem carioca na minha literatura. (Anexo A: p.116)

Recurso bastante utilizado na literatura, a ironia conta com uma grande quantidade de estudiosos e admiradores. Desde Sócrates – que a utilizava para desmascarar um rival –, na Antigüidade, até os dias atuais, passando por pensadores

como Freud, a ironia tem despertado constantemente o interesse de pesquisadores e teóricos, especialmente no campo da lingüística, da psicanálise e da literatura.

Para se tentar avaliar as características da obra de Cony à luz da ironia, esta dissertação debruçar-se-á de uma maneira mais atenta às obras que procuram revelar alguns dos modos de utilização da ironia, tendo sempre como referência sua relação com a literatura.

No entanto, não se tem a pretensão de dar uma visão definitiva à obra de Carlos Heitor Cony e, muito menos, de propor um novo modo para se entender ou trabalhar a ironia. O que se procura, de fato, é revelar uma visão determinada – e não única – das características irônicas presentes na narrativa de Cony. Para isso, busca-se em fontes teóricas uma linhagem do conceito de ironia - suas características e variações.

Um outro aspecto que chama bastante a atenção do leitor no decorrer do texto é a presença de dois tempos distintos na narrativa. Ao presente da narrativa – momento em que tem lugar a rememoração do narrador em primeira pessoa -, contrapõe-se um passado composto da matéria lembrada, marcado pelos vários episódios que muito oscilam. Desse modo, tem-se uma narrativa em *flash-back*, cujo tempo é ordenado de acordo com as lembranças de quem escreve, conduzindo o leitor por um constante vai-e-vem.

Entre outros motivos, *Quase memória* pode ser considerado um romance bastante emblemático da obra de Carlos Heitor Cony, porque nele estão presentes alguns elementos marcantes do escritor: uma constante presença do ceticismo, da busca por algo que não mais existe, de um tempo já perdido, ou desperdiçado.

Em Cony, o tempo é ‘desperdiçado’ por causa do ceticismo, da sensação de tédio, cansaço de existir. Esse é um movimento de consciência presente tanto nos

textos de memória predominantemente autobiográfica (como *Quase memória*) quanto em ficções que apenas esporadicamente assumem cunho autobiográfico, como *Romance sem palavras*. (Bueno, 2002: p.70)

A memória, de fato, é uma constante nos romances de Carlos Heitor Cony. O autor tem uma forte ligação com essa busca pelo passado - os romances *Quase memória* e *Matéria de memória*, por exemplo, trazem essa indicação logo no título; há, ainda *A casa do poeta trágico*, que também demonstra essa busca, essa tentativa de reconciliação com o tempo perdido.

Além disso, Cony possui uma capacidade extrema de retratar a realidade da classe média urbana brasileira, em especial a burguesia carioca – uma habilidade que, de resto, não se aplica apenas ao cenário fluminense, mas, partindo dele, ganha contornos universais (400 mil cópias vendidas podem não ser garantia de universalidade, mas, de certo, são um belo indício).

A relação familiar também se faz presente nos romances de Cony: essa parece ser uma das grandes marcas do escritor, pois ele sente-se muito à vontade para narrar as vicissitudes familiares, mostrar a degradação dessa instituição, como faz, por exemplo, em *O ventre* e *A verdade de cada dia*. Nas palavras do próprio autor:

Há aquela frase: escreva sobre tua aldeia e descreverás o mundo. Escrever sobre a família é descrever a humanidade. Ela é o núcleo de tudo. A humanidade é a família amplificada até certo ponto. E literariamente, é uma fonte de acesso fácil. (Anexo A: p.119)

Temos aí, pois, em resumo, os elementos centrais sobre os quais se apoiará este trabalho. A seguir proceder-se-á uma exposição dos conceitos de ironia, dos elementos do romance, memória, o duplo e as dualidades presentes na narrativa.

Quanto a Cony, ele publicaria ainda *O piano e a orquestra*, em 1996, ganhando o prêmio *Nestlé* de literatura desse ano; *A casa do poeta trágico*, em 1997, vencedor do prêmio *Jabuti* de melhor romance no ano de 1998; *Romance sem palavras*, em 1999, também vencedor do mesmo prêmio no ano seguinte; *O indigitado*, em 2000; e, finalmente, em 2003, o romance *A tarde da sua ausência*. Atualmente, Cony escreve crônicas diárias para o jornal *Folha de São Paulo*, além de participar, juntamente com os jornalistas Heródoto Barbeiro e Artur Xexéu, do *Jornal da CBN*, pela rádio *CBN*.

The concept of irony at any one time may be likened to a ship at anchor when both wind and current, variable and constant forces, are dragging it slowly from its anchorage.

D.C. Muecke, Irony and ironic

O conceito de ironia a qualquer tempo é comparável a um barco ancorado que o vento e a corrente, forças variáveis e constantes, arrastam lentamente para longe de seu ancoradouro.

D.C Muecke, Ironia e irônico
Tradução Geraldo Gerson de Souza

2. Ironia:

Chorei pela primeira vez por motivos além-física. Pena de mim mesmo, e isso é horrível na escuridão de um dormitório estranho. Memória trabalhando, cenas e feridas esquecidas, ali nas paredes. Os olhos projetando no teto escuro, como um cinema, toda a infância inútil. Naquela noite descobri a tristeza.

Minha namorada tristeza. Namorada, depois amante vitalícia. Ela penetrou dentro de mim. As lágrimas, transbordamento bobo da alma, que entrasse a tristeza, se fizesse senhora. Talvez a minha tristeza fosse saudade de não sabia o quê. Aquela noite marcou o fim da minha infância. E o início de uma maturidade precoce e desesperada. Os tristes são sempre maduros. Naqueles dez ou quinze minutos vivi e chorei, sem saber, toda a mocidade. Deitara-me criança, acordaria homem. O jovem nascera e morrera ali, diluído no pranto macio que molhou os travesseiros, deixando em minhas faces um gosto estranho que às vezes procuro, inutilmente, renovar.

Carlos Heitor Cony, O ventre

De acordo com Massud Moisés, a ironia consiste, de um modo genérico, em dar a entender o que se pensa por intermédio de seu contrário, estabelecendo assim um contraste entre o modo de enunciar o pensamento e o seu conteúdo. (Moisés, 1974: p. 294-5)

Essa é a definição clássica da ironia e, em outras palavras, afirma que a ironia é utilizada para se dizer o contrário do que se está realmente pensando, ou querendo dizer. No entanto, tal definição é incapaz de abranger o termo em todas as suas acepções, pois não explicita plenamente a capacidade de expressão da ironia.

Só o sentido especializado de ‘ironia’ se apresenta bem definido: é o processo de expressão *per contrarium*, a figura de retórica que consiste em atribuir às palavras sentidos opostos aos que normalmente exprimem. Este caso, porém, representa apenas uma particularização, uma manifestação típica, se se quiser, de uma atitude interior que se manifesta de muitas outras maneiras. (Paiva, 1961: p.3)

Pode-se afirmar, portanto, que o conceito de ironia não se deixa precisar, não se consegue apreender suas significações como um todo, o que se por um lado, torna “escorregadio” o terreno da ironia, por outro faz com que seja intrigante o estudo desse expediente aparentemente inapreensível.

A palavra “ironia” sofreu – e ainda sofre – uma crescente variação semântica, não apenas com o passar dos séculos e as mudanças na história das idéias, mas também em relação às diferentes culturas nas quais tem sido utilizada.

A evolução semântica do vocábulo foi acidental; historicamente, nosso conceito de ironia é o resultado cumulativo do fato de termos, de tempos em tempos no decurso dos séculos, aplicado o vocábulo ora intuitivamente, ora negligentemente, ora deliberadamente, a fenômenos que pareciam, talvez erroneamente, ter bastante semelhança com alguns outros fenômenos aos quais já vínhamos aplicando. (Muecke, 1995: p.22)

O termo ironia tem a sua origem no grego *eironea*, significando dissimulação. Nas comédias, o *eiron* é o pobre coitado que triunfa sobre o valentão e, para isso, vale-se de sua astúcia em fazer perguntas tolas, para as quais o valentão não possui respostas. (Nestrovski, 1996: p. 10)

O primeiro registro do termo *eironea* aparece na *República* de Platão, aplicado a Sócrates, e parece significar uma maneira sutil de enganar as pessoas. Segundo Demóstenes, o *eiron* era aquele que, alegando uma certa incapacidade, conseguia fugir de suas responsabilidades como cidadão. Para Teofrasto, era um ser evasivo e reservado.

Já Aristóteles dava a *eironea* um sentido de dissimulação autodepreciativa, superior ao seu oposto: *alozoneia*. Para Cícero, o vocábulo ironia não possui os significados atribuídos pelos gregos; ele o utiliza como uma figura de retórica ou como um recurso para uma pretensão amável; assim, quando o utilizamos no sentido dado por Sócrates – que assegurava ter esperança de aprender com seu interlocutor o que é santidade ou justiça – estamos empregando o termo ironia de acordo com um conceito romano e não grego. (Muecke, 1995: p.31-2)

A ironia era utilizada por Sócrates como um mecanismo de perguntas e respostas mediante o qual o filósofo grego, após obter resposta para uma primeira questão, prosseguia de pergunta em pergunta obtendo respostas variadas que lhe permitiam mostrar a incoerência do interlocutor até que este admitisse sua ignorância. Dessa forma Sócrates era capaz de confundí-lo, levando-o à dúvida e deixando assim evidente as falhas presentes no discurso. (Sage, 1980: p. 206 *apud* Brait, 1996: p. 25)

Pode-se, assim, afirmar que a idéia de ironia existe há séculos e, ainda hoje, tem aplicação variada e ampla em razão da multiplicidade de alternativas que oferece ao plano da expressão, e isso explica sua presença nas mais diversas manifestações do pensamento humano.

...

Na literatura mais recente, a ironia torna-se um recurso mais utilizado a partir do Romantismo, no século XVIII. Nesse momento histórico, o indivíduo passa a manifestar a sua rebeldia, o seu descontentamento e as suas angústias por meio da poesia e, para tanto, a ironia oferece uma poderosa arma, porque permite ao poeta um afastamento, um exercício distanciado e dissimulado da crítica em suas obras.

No romantismo, ela passa a ser utilizada também para aliviar a tensão existente entre o sujeito e o mundo ao seu redor, nesse instante o sujeito reavalia a concepção de obra de arte, deixando de vê-la somente como *mímesis*, e passando a ver na literatura uma maneira de demonstrar o seu descontentamento em relação à sociedade em que vive ou também em relação a outros temas como, por exemplo, a brevidade da vida, Deus, o destino etc.

[Para os românticos, a ironia passa a ser] uma forma de pensar muito sutil e específica que, no seu caráter oblíquo e cindido, reflete as complexas circunvoluções mentais de gente extremamente crítica, sensível e refinada, individualista e anárquica, afeita ao trato diuturno do espírito e das letras...”(Rosenfeld & Guinsburg, 1978: *apud* Brait, 1996: p. 32)

Se na Antigüidade a ironia era utilizada basicamente como uma figura de retórica, com o Romantismo ela ganha feições mais filosóficas, refletindo acerca do modo de representação da literatura e do modo de ser e agir do homem.

Friedrich Schlegel é quem apresenta uma teoria romântica de ironia para a literatura, dando ao escritor uma maior liberdade de estilo e conferindo uma individualidade ao poeta. Para Schlegel, a ironia romântica surge a partir do entendimento do mundo como um local repleto de contradições e incoerências, cabendo à literatura o papel de refletir acerca dessas desarmonias, em busca de uma melhor compreensão do cotidiano. (Welleck, 1967: p.13 *apud* Volobuef, 1998: p.90)

A partir daí, o poeta adquire importância ainda maior no fazer literário, pois seus ideais passam a ser tão respeitados quanto a obra em si. No Romantismo, o autor assume uma voz na narrativa, representando-se como sujeito implicado na história. Essa atitude resulta em uma maior valorização do leitor, tendo em vista que o autor necessita de uma mais completa compreensão do seu texto, isto é, deixa de lado o caráter autoritário de senhor do mundo – que tudo sabe e tudo pode ensinar – e começa a se preocupar em convencer, em seduzir o leitor com a narrativa. E na busca dessa persuasão a ironia desempenha papel bastante importante. (Duarte, 1994: p.56)

No entanto, os românticos – em especial Friedrich Schlegel - não defendem apenas uma predileção pelo autor em relação à obra, mas sim a valorização do indivíduo como ser pensante, capaz de refletir sobre a literatura e sobre si mesmo. A arte deixa de

ser mero instrumento de contemplação e ganha um *status* transformador, capaz de criticar a si mesma e à sociedade. (Volobuef, 1998: p.93)

Não foi apenas Friedrich Schlegel que trabalhou com o conceito de “ironia romântica”; na obra de Joseph von Eichendorff, por exemplo, também há um tipo de discurso irônico.

Um recurso muito ao gosto desse romântico é o narrador que em dado momento interrompe o andamento da história para dirigir-se ao leitor – um expediente, aliás, que com frequência visita as páginas dos românticos brasileiros... Muitas vezes, Eichendorff lança mão dessa estratégia a fim de envolver o leitor e granjear sua simpatia para com os personagens e seus infortúnios [...] ou em outros casos, utiliza-a para criar um clima de confidência, em que narrador e leitor se irmanam nas mesmas impressões e sensações. (Volobuef, 1998: p.94)

A ironia, decerto, não se esgota ou se consolida somente nessa interrupção do narrador que se dirige ao leitor; ela é muito mais, configurando-se como um recurso que procura estimular reflexões acerca da literatura e dar ao leitor uma participação forçosa nessa discussão. Tal participação ocorre na medida em que o autor destrói a ilusão de verossimilhança e mostra o caráter ficcional da narrativa, chamando a atenção daquele que lê para como o texto foi elaborado. (Volobuef, 1998: p.99)

Na ironia romântica não apenas as narrativas podem ser consideradas irônicas, também o autor e os leitores, como vimos, assumem um papel mais relevante na compreensão do novo modo de se pensar e fazer literatura.

O reino da ironia começa portanto quando o artista perde a certeza da totalidade clássica, quando o homem se reconhece e ao seu mundo como fragmentado, incompleto, incongruente. A consciência disso aparece na obra através da emergência de uma voz enunciativa, procedimento irônico com que, de certa forma, destrói-se a ilusão de espontaneidade da criação artística, isto é,

revela-se o trabalho em que se empenha o criador do texto, num esforço de que resulta a sua obra. (Duarte, 1994: p. 63)

Schlegel, ao escrever a respeito da ironia romântica, procura diferenciá-la das caracterizações de ironia até então predominantes, apresentando novos conceitos e novas particularidades. Entre essas, pode-se destacar a marcante presença do idealismo alemão - postura filosófica que trabalha a questão das relações existentes entre o eu e o mundo, e que procura demonstrar a capacidade criadora do sujeito pensante por meio de situações irônicas, que buscam romper a “seriedade” ou a complacência frente à vida em sociedade.

Para além de Schlegel, a ironia continuou despertando o interesse de muitos teóricos e pensadores ao longo dos séculos. Entre esses que se sentiram fígados pela variedade presente na ironia, podem-se citar Kierkegaard, Heine, Baudelaire, Nietzsche e Thomas Mann.¹

Como vimos, a ironia foi extensamente estudada ao longo dos séculos XVIII e XIX, mas isso não significa que ela tenha sido esquecida no século XX. Nesse último momento, a ironia se apresenta de uma maneira mais relativa e menos reservada, como “uma visão de vida que reconhecia ser uma experiência aberta a interpretações múltiplas, das quais *nenhuma* é simplesmente correta, que a coexistência de incongruências é parte da estrutura da existência” (Hynes *apud* Muecke, 1995: p.48)

...

¹ Há, ainda, dois outros nomes que merecem ser ressaltados acerca de seus trabalhos sobre ironia: August Wilhelm Schlegel (1767 - 1845) e Connop Thirlwall (1797 - 1875). Para o primeiro, a ironia é capaz de restaurar ou manter um equilíbrio; já para o segundo, é aplicada a um conceito tipicamente inglês de ironia dramática, na qual a fala das personagens atinge uma dupla referência, mostrando não apenas a situação como ela lhe parece naquele momento mas, também, o modo como ela realmente é.

Se já vimos o papel da ironia na prática socrática e a conceituação da ironia romântica em Schlegel, também Bergson e Freud apresentam contribuições importantes ao estudo da ironia no plano da linguagem. Em Bergson ela é analisada a partir da maneira como se insere no discurso atualizando diferentes elementos de acordo com o contexto e o receptor. Em Freud, por outro lado, o discurso irônico – dizendo o contrário do que quer realmente dizer – busca transmitir de maneira oblíqua ao receptor as reais intenções do enunciador.

O ironista pressupõe certa dificuldade do receptor na compreensão do discurso irônico, e é desse jogo de “contradições” que o narrador extrai o seu trunfo - da inicial incapacidade do receptor em decodificar o discurso irônico. Freud, aliás, relaciona a ironia à mentira. Na mentira o enunciador desqualifica o receptor, porque o engana; já a ironia o qualifica, pois parte do pressuposto de que o receptor será capaz de percebê-la e, conseqüentemente, participar ativamente dela. Mas, enquanto na mentira o enunciador procura encobrir, por meio de um significante, sua verdadeira intenção, na ironia ele deixa pistas para que a dissimulação seja percebida.

Deste modo, Freud também traz a ironia para o plano da linguagem, uma vez que o autor de um discurso irônico vale-se muito do uso de antífrases para atingir o seu real objetivo. Contudo, enquanto na mentira o enunciador procura encobrir, por meio de um significante, sua verdadeira intenção, na ironia há pistas para que essa dissimulação seja percebida, permitindo assim uma interação entre o emissor e a sua vítima.

Essa cumplicidade existente entre o ironista e o receptor também pode ser vista na definição dada por Lausberg sobre ironia, na qual ele a subdivide em “retórica” e “tática”. A primeira visa atingir o seu receptor por meio de um determinado discurso que dá a reconhecer a não credibilidade do texto; já “tática” é um complemento da

“retórica”, consistindo na substituição de um pensamento, que se quer transmitir, por um outro que é, na verdade, contrário.

Pode-se afirmar que para a ironia atingir o seu objetivo é necessário uma interação entre o enunciador e o receptor e, para que isso ocorra, esse receptor deve ser capaz de compreender e de decodificar a real intenção do ironista - daí a ironia qualificar o receptor, supondo-o capaz da necessária operação de decifração, pois ela não é entendida diretamente, sua mensagem não é explicitada.

Na ironia, a compreensão da vítima do jogo irônico é fundamental para o sucesso do recurso – sem esse entendimento a ironia simplesmente deixa de existir, não atinge o seu objetivo. Ou seja, a ironia só tem o seu real efeito quando as pessoas envolvidas no processo de produção e recepção do discurso irônico compartilham certo conhecimento de mundo ou um juízo de valor. Um texto só produz um efeito irônico quando o interpretador consegue decodificar a linguagem, isto é, está apto a entender a real intenção do ironista.

Os principais participantes do jogo da ironia são, é verdade, o interpretador e o ironista. O interpretador pode ser – ou não – o destinatário visado na elocução do ironista, mas ele ou ela é aquele que (por definição) decide se a elocução é irônica (ou não) e, então, qual sentido irônico *particular* ela pode ter. Esse processo ocorre à revelia das intenções do ironista [...]. É por isso que a ironia é um negócio arriscado ; não há garantia de que o interpretador vá captar a ironia da mesma maneira como foi intencionada. (Hutcheon, 2000: p.28)

Assim, a ironia é um modo de destruição indireto e implícito de um esquema predeterminado. Exatamente por ter esse caráter desmoralizante, confrontador, a ironia está tão presente na literatura - especialmente na modernidade, que a utiliza como forma de expressão apta a tornar ambíguo o próprio discurso. Ela faz com que os leitores não

aceitem passivamente a narrativa, incitando o receptor à reflexão - seja fazendo-o sorrir ou simplesmente pensar sobre o discurso. Não por acaso, a contradição é uma marca da ironia.

...

O humor também possui uma forte relação com a ironia. A ironia não é, necessariamente, engraçada, mas, em alguns momentos, ela pode adquirir, se revestir desse matiz - atingindo seus receptores por meio do humor.

Contudo, a relação entre humor e ironia é discutível, uma vez que nem todas as ironias são engraçadas e nem todo tipo de humor é irônico. Ambos acabam envolvendo relações complexas entre enunciador e receptor pois dependem de uma perfeita decodificação do destinatário para atingir seus objetivos. Além disso, tanto o humor quanto a ironia variam de acordo com o contexto social no qual estão inseridos, sendo esta a chave para leitura e compreensão desses recursos.

Na verdade, a ironia, mesmo quando engraçada, busca desmascarar, desmistificar uma determinada situação ou uma determinada pessoa.

Como elemento estruturador de um texto cuja força reside na sua capacidade de fazer do riso uma consequência, o interdiscurso irônico possibilita o desnudamento de determinados aspectos culturais, sociais ou mesmo estéticos, encobertos pelos discursos mais sérios e, muitas vezes, bem menos críticos. (Brait, 1996: p.16)

A ironia e o riso – embora constituindo formas de expressão distintas – são capazes, em alguns momentos, de demonstrar certa superioridade por parte do enunciador em relação à vítima do jogo irônico.

O ironista acentua a sua superioridade, utilizando como trampolim os temas que foca, rebaixando a realidade para fazer sobressair a sua altura, promovendo a insatisfação que o caracteriza a índice de um nível mental acima do comum. Os que riem colocam-se implicitamente numa situação de cumplicidade, dignificam-se por reflexo. Por isso a ironia é céptica e hipercrítica, por isso se recusa à toda atitude de encantamento; por isso se encaminha na direção do difemismo. (Paiva, 1961: p.18)

De tal modo, fica bastante evidente que a ironia nunca perde de vista o comportamento humano, buscando “defeitos” nos próprios homens, fazendo com que nos preocupemos com as nossas falhas; quando um autor faz uma observação irônica ele está, também, ironizando a si mesmo, ainda que, de alguma forma, a ironia procure demonstrar sua superioridade, pois, ao se afastar do objeto da ironia, o autor esteja se distanciando, e todos aqueles que porventura concordarem com suas reflexões estão tendo semelhante atitude; isso ocorre também quando o autor faz o inverso, ou seja, coloca-se numa posição inferior.

Essa interação ou cumplicidade (autor-leitor) ocorrida no uso da ironia não acontece, da mesma maneira, na sátira. Ao satirizar alguém ou alguma determinada situação, o autor procura, de modo explícito, repreender e reprovar o objeto da sátira e, dessa forma, afasta-se dele. A ironia, no entanto, procura demonstrar simpatia pelo objeto do jogo irônico, pois o ironista se sente parte da própria crítica. A ironia pressupõe um maior grau de familiaridade, de solidariedade entre emissor e receptor, demonstrando, assim, sua grande capacidade pedagógica. Enquanto a sátira procura destruir, tendo sempre como alvo o seu objeto, a ironia tenta ensinar, buscando em si

mesmo sinais daquilo que reprova nos demais e evidenciando, assim, uma afinidade entre o ironista e o ser ironizado. (Jolles, 1976: p.211-12)

...

A ironia desempenha importante papel no desenvolvimento da literatura brasileira. Esse papel adquire maior relevância a partir do século XIX, com os escritores Manuel Antonio de Almeida e Machado de Assis. Machado de Assis, o grande mestre no uso da ironia em nossa literatura, fez com que as novas gerações de escritores nacionais se apropriassem, de alguma maneira, desse expediente, com repercussões em todo o período moderno. Escritores como Lima Barreto, Monteiro Lobato, Hilário Tácito, dentre vários outros, já no século XX, fizeram da ironia uma forma de transformação da literatura preexistente. No próprio centro do modernismo, Oswald de Andrade fez uso do discurso irônico.

Assim, também a literatura contemporânea tem muito do viés irônico e Carlos Heitor Cony é um dos escritores atuais que a utilizam como um modo de expressar seus sentimentos e sua visão de mundo.

Vale ressaltar que Cony tem entre seus autores preferidos justamente aqueles que procuraram trabalhar com a ironia, como os já citados Manuel Antonio de Almeida, Machado de Assis, e Lima Barreto. Cony, de fato, apropriou-se da ironia de um modo particular e fez desse recurso uma constante em sua obra. Em suas próprias palavras:

Não compreendo escrever sem apelar para a ironia, o duplo sentido, a insinuação. Um livro sem ironia, para começo de conversa, não me agrada, embora possa ser uma obra-prima. (Anexo A: p.116)

De tudo ficaram três coisas: a certeza de que ele estava sempre começando, a certeza de que era preciso continuar e a certeza de que seria interrompido antes de terminar. Fazer da interrupção um caminho novo. Fazer da queda um passo de dança, do medo uma escada, do sono uma ponte, da procura um encontro.

Fernando Sabino, O encontro marcado.

3. Elementos do romance:

3.1 As personagens:

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.

Carlos Heitor Cony, Quase memória

Um romance tem a sua formação, a sua construção em grande parte pautada nas personagens, são elas que permitem um desenvolvimento satisfatório ou não para o enredo do romance.

O enredo existe por meio das personagens, pois elas vivem esse enredo, ambos – enredo e personagem – exprimem os intuitos do romance, a visão da vida que dele decorre, seus significados e valores. (Candido *et al*, 2002: p.53-4)

A personagem pode ser considerada o elemento central de uma narrativa, ela faz com que o leitor se envolva com o texto, identifique-se com ele e, conseqüentemente, com o próprio romance, tornando o enredo e as idéias do autor “vivos”, reais para aquele que lê.

Anatol Rosenfeld afirma que é pelo modo como o autor direciona o olhar do leitor por meio de determinadas situações, da aparência física e do comportamento, que uma determinada personagem vai se tornando, a cada novo episódio, inesgotável e insondável. (Candido *et al*, 2002: p.35-6)

Durante um longo período as personagens da narrativa foram vistas como imitação das pessoas “reais”. Essa idéia reflete o conceito aristotélico de *mímesis* – entendido como imitação da realidade.

Assim como Aristóteles, Horácio também contribuiu de maneira significativa para a continuidade dessa concepção de personagem como simples imitação da natureza e dos seres humanos.

... vamos encontrar tanto na Idade Média quanto na Renascença o florescimento da concepção de personagem herdada dos dois pensadores [Aristóteles e Horácio]. A natureza da literatura produzida na Idade Média e o imperialismo dos princípios cristãos propiciam a identificação da personagem como fonte de aprimoramento moral. (Brait, 2000: p.35-6)

Essa concepção de personagem vigora até o século XVIII, quando, já em sua segunda metade, tal idéia começa a entrar em decadência. A partir dessa época, uma visão mais psicologizante passa a integrar as reflexões acerca da personagem de ficção: elas agora são representações do mundo psíquico do autor. Nesse momento, a obra como um todo passa por grandes transformações - o surgimento da burguesia como o mais novo público -, especialmente no século XVIII, quando o romance começa a se preocupar em analisar os sentimentos dos homens por meio de sátiras sociais e políticas. Com o Romantismo, surgem, ainda, os romances psicológicos - atingem seu apogeu no Realismo e no Naturalismo - que procuram esmiuçar as mais diversas emoções dos homens. (Brait, 2000: p.37-8)

No entanto, mesmo com essas mudanças ocorridas a partir do século XVIII, a personagem ainda permanece sendo vista e entendida como um ser antropomórfico (Brait, 2000: p.38), ou seja, uma representação dos seres humanos.

Já no século XX, com escritores como Marcel Proust e James Joyce, o romance sofre outras importantes mudanças, alterando o modo como a narrativa era antes entendida. Nessa mesma época, Lukács, com a obra *Teoria do romance*, propõe uma

análise das personagens de acordo com o meio social no qual se encontram – mas, ainda assim, o modelo antropomórfico persiste. (Brait, 2000: p.39-40)

Contudo, uma concepção mais “ousada” acerca das personagens da obra de ficção será apresentada somente na década de 30, pelos Formalistas Russos. Para estes, a construção da personagem de um romance está diretamente relacionada com a linguagem e não mais com o homem; é essa teoria que rompe com a tradição secular de personagem como representação dos seres humanos.

Os formalistas preocupam-se com elementos que concorrem para a composição do texto e com os procedimentos que organizam esse material. [...] Finalmente no século XX [...] a concepção de personagem se desprende das muletas de suas relações com o ser humano e passa a ser encarada como um ser de linguagem, ganhando fisionomia própria.(Brait, 2000: p.43-4)

Todavia, independente das transformações ocorridas ao longo dos séculos, a personagem é, ainda, um dos mais relevantes pontos de um romance, pois são elas que procuram transmitir ao leitor o que o autor pensa, sente ou simplesmente imagina.

...

No romance *Quase memória*, a discussão acerca das personagens é fundamental, considerando-se que elas são apresentadas, logo nas primeiras páginas da narrativa, com nomes coincidentes com os das pessoas reais ali retratadas. Porém, antes de se debruçar inteiramente sobre essa “semelhança” é preciso lembrar que um recurso muito utilizado para a construção das personagens de um romance é a memória; ao desenvolver as personagens de uma narrativa, o autor vale-se de todo o seu arsenal memorialístico, isto

é, todo o seu conhecimento de mundo e toda a sua vivência são levados para o seu trabalho – personagens fictícias já existem, previamente, na cabeça do escritor, essas não correspondem a pessoas reais, mas nelas se inspiram.

As personagens centrais do romance *Quase memória* são baseadas em pessoas reais, mas Carlos Heitor Cony faz uma (re)invenção das características mais marcantes dessas pessoas e, juntamente com as lembranças, insere elementos ficcionais, fazendo a narrativa ainda mais atraente para quem está lendo. Desse modo, há uma profunda distinção entre as *personagens* Carlos Heitor Cony e Ernesto Cony Filho e as *pessoas reais* que representam, tendo em vista o fato do livro ser um romance - não tem uma preocupação com a verdade - e não uma autobiografia. Portanto, nesse caso, não cabe, por mais tentadora que possa ser, uma comparação entre a relação existente entre as personagens do romance e a relação entre pai e filho da vida real, ao menos para a análise literária.

Isso posto, procurar-se-á analisar a seguir o modo como Carlos Heitor Cony constrói as personagens e, posteriormente, a conflituosa relação existente entre filho e pai, uma das principais características do romance.

O *Quase memória* se desenvolve tendo como eixo central duas personagens; tudo o que se passa ao longo do romance tem alguma relação com elas – seja com uma, seja com outra, ou mesmo com ambas. Essas duas personagens que monopolizam a narrativa são: o narrador (o jornalista Carlos Heitor Cony) e o pai (o também jornalista Ernesto Cony Filho). Porém, além deles, há, no decorrer da história, outras personagens que contribuem para o andamento do texto, ainda que de uma maneira menos decisiva. Entre essas personagens pode-se destacar as seguintes:

- Padre Cipriano:

Professor do narrador durante o período no seminário, Padre Cipriano é uma figura importante na trajetória de Carlos Heitor Cony, principalmente durante sua formação juvenil. Em um determinado momento do romance, Padre Cipriano é associado ao pai, o que demonstra o grande poder de influência do padre na vida do narrador.

Alguns dos episódios presentes no livro têm a participação de Padre Cipriano, como, por exemplo, quando Carlos Heitor Cony leva ao seminário um pote de brilhantina, ou ainda, no relato sobre o campeonato de futebol de botão realizado no seminário.

O pai comprou muitas coisas para completar o enxoval com as miudezas que um aluno interno necessitaria. [...] Nem sequer me avisou que havia colocado, no pequeno baú onde guardaria esses apetrechos da vaidade humana, um pote de brilhantina igual ao que usava...

[...]

O pote de brilhantina causou escândalo. Se a sobrepeliz foi considerada suntuosa para um seminarista, se a argola de prata era a vaidade de todas as vaidades, a brilhantina era um emblema de luxúria, quase de pecado.

Padre Cipriano, que inspecionou meu enxoval, segurou o pote com a ponta dos dedos, como se fosse um inseto maligno, um germe transmissor de cólera-morbo, um treponema-pálido pinçado de uma gota de sangue apodrecido pela sífilis.

[...]

Como a vida costuma dar voltas, tempos depois, já no quinto ano do Seminário, o mesmo padre Cipriano pediu-me para apanhar a bola de vôlei que ele havia comprado para um novo torneio que promovia.

[...]

A bola estava num canto empoeirado, cercado de objetos que ele confiscava dos alunos por isso ou aquilo. Canivetes, fotografias de primas, um ou outro livro suspeito. No meio desse arsenal de coisas proibidas, lá estava o vidro de brilhantina, só podia ser a minha, via-se ainda o rótulo dourado, Émeraude, com a indicação do fabricante: de Coty.

O vidro estava vazio.

[...]

Não é essa a primeira vez - nem será a última - que, inconscientemente ou não, associo o pai ao Padre Cipriano. Um continuou o outro e, apesar das diferenças e contrastes, eram mais que semelhantes. (Cony, 1995: p.20-2)

[...]

Houve outro lance em que o pai e padre Cipriano estiveram unidos, um em cada ponta da corda, corda que me sufocava de raiva contra o mundo, não contra eles.

Padre Cipriano havia feito caprichada mesa de futebol de botão. E como tinha a mania organizar campeonatos (até campeonato de odes latinas ele fez, foi meu professor durante seis dos oito anos que passei no Seminário), estabeleceu que cada aluno arranjasse um time completo, o que equivalia a dez botões, sem contar o goleiro, que podia ser uma caixa de fósforos.

Quando o pai soube da nova e inesperada necessidade do filho, tratou de se virar. [...] Comprou-me um jogo de botões de plástico, enormes, já com o escudo do Fluminense (meu time) na parte de cima.

Diante dos times que apareceram no campeonato, o meu era até covardia. De tão grandes e altos eles bloqueavam o campo de tal maneira que seria impossível o adversário fazer gol contra mim.

Mas nem cheguei a estreá-los, embora padre Cipriano não tivesse, apesar de seus três doutorados na Gregoriana de Roma, um argumento válido para confiscá-lo em nome do Eclesiastes, que garantia ser tudo vaidade das vaidades.

Ele mandou que guardássemos os botões num armário que havia nos fundos do recreio e cuja chave ficava em seu poder.

[...]

No dia seguinte, quando padre Cipriano abriu o armário, todos os botões lá estavam, todos os times, menos o meu.

Alguém os roubara. Havia um empregado do Seminário que morava numa pequena casa...

[...]

Ele tinha um filho, não me lembro se era ele ou o filho que tinha o apelido de Bem-Te-Vi. Para todos os efeitos, o Bem-Te-vi-filho era incontestemente filho desse Bem-Te-vi-pai, e ambos, pai e filho, foram acusados de terem roubado os botões.

Padre Cipriano assumiu o papel de Grande Inquisidor, acusando-os pública e genericamente, mas aconselhando a que nada comentássemos, pois monsenhor Lapenda, como reitor, teria de chamar os Bem-Te-vis ambos às falas, Bem-Te-vi-pai poderia perder o emprego, e a caridade cristã, como pregava são Paulo, tudo devia perdoar.

[...]

No dia em que fui apanhar a bola de vôlei no quarto do padre Cipriano, não foi só o pote de brilhantina que lá estava: lá estavam, também, meus botões de plástico, enormes, inúteis, com o escudo do Fluminense coberto pela Estrela Solitária do Botafogo – padre Cipriano, quando jogava futebol conosco, fazia questão de usar por baixo da batina a camisa do Botafogo. Seu grande ídolo, naquela época, era um beque chamado Nariz. (Cony, 1995: p.23-5)

Como se observa nos excertos acima, Padre Cipriano é, assim como o pai, uma personagem inquieta, isto é, foge dos padrões em busca de coisas novas, diferentes, e, mesmo sendo uma personagem periférica - aparecendo somente em um determinado momento da narrativa e não sendo muito desenvolvida -, Padre Cipriano é uma personagem importante na formação de Carlos Heitor Cony; isso é notado principalmente na comparação feita pelo narrador entre o pai e o padre, pois, sendo o

pai a mais importante figura na formação desse filho, tal comparação demonstra a relevância de Padre Cipriano para o desenvolvimento de Cony.

Outro ponto interessante a respeito da descrição feita pelo narrador sobre essa personagem é a ambigüidade presente nas atitudes do padre. O narrador deixa bastante evidente a incoerência vivida pelo seu professor, uma vez que o padre procura dizer uma coisa para os seus alunos, mas não segue à risca o comportamento que impõe, ou seja, manda os alunos terem um determinado tipo de conduta, mas é incapaz de ter a mesma. O episódio da brilhantina é marcante, pois demonstra a total incoerência das atitudes do padre em relação às suas palavras, bem como, por outro lado, comprova um caráter mais “humano”, isto é, passível de falhas e contradições por parte daquele que deveria obedecer a preceitos incorruptíveis.

Pode-se notar, ainda, que Cony vale-se da ironia para descrever a personagem, mostrando – de um modo bem evidente – a ambivalência do padre, pois em um momento ele é descrito como um nobre eclesiástico, fluente em várias línguas e doutor por várias universidades; em outro, é capaz de confiscar os objetos dos alunos e utilizá-los para o próprio divertimento ou distração.

Além disso, o trecho acima mostra, ainda, um outro componente irônico: ao nomear de “Bem-te-vi” os supostos autores do delito, Cony parece preparar o leitor para uma sentença indubitável; no entanto, ao término do episódio, comprova-se que na verdade os “Bem-te-vis” não tinham qualquer ligação com o roubo. Ao contrário do que parecia, a dupla de “Bem-te-vis” foi, injustamente, mal-vista pelos demais colegas de seminário.

- O irmão mais velho:

A personagem do irmão também pode ser vista como periférica, uma figura menos importante – menos que a do próprio padre – mas, ainda assim, ela aparece em alguns momentos decisivos da narrativa. O seu nome não nos é revelado – o que comprova uma situação secundária -, mas sua participação acaba esclarecendo alguns relevantes detalhes acerca da figura do narrador e do pai. Isso ocorre, por exemplo, no episódio em que Ernesto Cony Filho sofre uma isquemia – vale lembrar que o irmão é médico -, ou, ainda, quando Carlos Heitor Cony descobre que o pai está ajudando a família de um amigo procurado pelo governo militar, momento em que o narrador também fica sabendo da existência de um sítio do pai em Corrêas, onde Ernesto Cony Filho iria viver, após a morte da mãe do narrador, com sua segunda mulher.

A escolher um destinatário, ele o teria deixado com meu irmão mais velho, que era o preferido dele, o mais próximo de suas necessidades e de seu interior. (Cony, 1995: p.88)

[...]

Meu irmão apareceu, vestido com avental verde da sala de cirurgia. Foi ele o primeiro a perguntar pelo pai.

Quando soube que eu também tinha a mesma pergunta e a mesma suspeita, ficamos apavorados. Ele sabia que a mulher e a filha do Cardoso estavam lá em casa...

Nossos problemas não eram os mesmos. Eu queria saber *onde* o pai estava. Ele queria saber com *quem* o pai estava.

[...]

Foi então que, pela primeira vez, fiquei sabendo da existência do futuro sítio Tudo Azul em Corrêas.

[...]

Meu irmão levou-me ao café, que funcionava no subsolo, embaixo do centro cirúrgico. Estava aborrecido, pois de alguma forma se comprometera a nunca revelar aquele segredo. Contou-me a história do sítio, da casa em construção, da mulher bem mais jovem que largara o marido para ficar com ele, da idéia de ter um recanto onde pudessem passar os dias da semana, uma vez que o pai jamais deixaria de ficar ao lado de minha mãe nos sábados e domingos.

[...]

O importante era saber se ele estava em Corrêas e se tinha levado para lá o líder sindical que os jornais acusavam de ser um dos mais exaltados na campanha para instalar uma República Sindicalista – um dos principais pretextos para a quartelada de abril.

Às vezes me vinha vontade de pegar o carro e ir atrás dele, ver se tudo estava bem, avaliar o risco que corria, se eu podia fazer alguma coisa. Mas logo desistia. Afinal, eu sempre fora sua platéia preferida, ele se produzia, se fabricava para mim. Se desejasse minha presença, ele teria tido uma técnica, um modo muito seu de me chamar, me convocar, ou, simplesmente, ele próprio aparecer no meu caminho, como quem não quer nada.

Se se metera nessa embrulhada e dela fizera segredo, era sinal de que não me queria perto, ou para me poupar, ou porque achasse que sua obrigação era fazer segredo. Com meu irmão era diferente. Ele influía no pai, não era a platéia submissa, deslumbrada que eu sempre fora.

Meu irmão subiu no dia seguinte, foi a Corrêas, voltou à tardinha...

[...]

No Domingo, indo visitar meus pais, não encontrei a mulher e a filha do sindical. Tinham ido embora...

Encontrei o pai na rede, conferindo uns selos no grosso Yvert que era sua bíblia filatélica. [...]

Para falar a verdade, eu estava chateado com ele. Deixara-me de fora daquele lance. Perdera grandes acontecimentos, grandes gestos que ele espalhou por aí, para platéias outras que não a minha.

Eu servia na hora dos balões, das mangas roubadas, das encrencas na Sala de Imprensa. Num episódio em que ele lidara realmente com o perigo, que poderia colocá-lo numa situação sem retorno, sendo obrigado também a fugir, nesse episódio que por semanas consumiu-lhe energia, sonho e discurso, ele me quis longe, evitou-me.

De duas uma: ou queria poupar-me, receando que o perigo também me ameaçasse, ou me julgou de menor valia, platéia insuficiente para assistir a sua loucura e ao seu gesto. (Cony, 1995: p.176-9)

Os excertos acima demonstram que, mesmo tendo uma participação pequena ao longo da narrativa, a personagem do irmão revela o modo como o narrador sente e pensa. A situação mais evidenciada pelos trechos apresentados é a “disputa” entre os irmãos pela atenção do pai. Na verdade, essa disputa é do narrador em relação ao irmão; é a personagem de Carlos Heitor Cony que se sente preterida pelo pai em função do irmão mais velho, e chega a afirmar que o outro era o preferido de Ernesto Cony Filho.

A figura fraterna revela as angústias, o ciúme provocado no narrador por aquele pai tão singular; o irmão faz emergir uma situação de briga pelo espaço ao lado do pai – uma briga natural, saudável, sem maiores conseqüências para o narrador. Entretanto,

em meio a essa disputa, um fator faz com que Carlos Heitor Cony supere o irmão: o fato dele ser o narrador do romance, pois, assim, é-lhe permitido colocar a figura do irmão somente em alguns momentos, relegando-o apenas a um coadjuvante momentâneo – vale ressaltar que o narrador nem mesmo nomeia o irmão, evidenciando o desejo de evitar concorrentes, isto é, no romance somente ele pode ter papel de destaque na relação com o pai.

- A mãe:

Das personagens secundárias ou periféricas que foram destacadas, a mãe é a que aparece mais ao longo da narrativa. No entanto, ela não é figura das mais relevantes, pelo contrário, pode ser considerada a menos explorada pelo autor ao longo do texto.

Do mesmo modo como ocorre com a personagem do irmão mais velho, a mãe também não é nomeada pelo narrador; ainda assim, sua presença é significativa em alguns momentos do romance, como, por exemplo, no episódio em que ela resolve pedir ajuda a Carlos Heitor Cony para fazer o pai ir a Minas Gerais visitar um padre que, diziam, fazia milagres e talvez pudesse ajudá-lo com um problema motor; ou, ainda, quando repreende o marido por acordar o filho tarde da noite para que ambos começassem os preparativos para a confecção dos balões das festas de junho.

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

[...]

Minha mãe morreu em fevereiro de 1973. Nos últimos anos, tivera uma sucessão de gripes, algumas fortes, outras nem tanto. De tal maneira que estávamos habituados às gripes dela – e ela mesma se habituara a estar gripada – que a sua morte nos pegou de surpresa.

Daquela vez, a gripe se transformara em pneumonia, meu irmão achou melhor interná-la no hospital Evangélico, onde logo se recuperou. Quando passou o segundo dia seguido sem febre, o médico que a atendia deu-lhe alta.

[...]

Eu próprio, sabendo que ela estava curada da pneumonia, não fui naquele dia visitá-la. [...]

Quando fui chamado ao hospital, pensei que não fosse sério. [...]

Quando entrei em seu quarto, ela dizia meu nome, na cadência de uma respiração difícil. No único instante em que voltou a si, perguntou se o pai já tinha chegado, se tudo estava bem com ele, que havia deixado o frango com as batatas coradas que ele gostava, e que também tinha sopa de ervilhas com bacon na geladeira, era só esquentar, que ele não esquecesse de fechar as janelas porque podia chover e tomasse o remédio antes de dormir.

Voltou a respirar com dificuldade e a dizer o meu nome, numa cadência cada vez mais funda. Não parecia sofrer, apenas sentir. Quando meu irmão abaixou a cabeça e se afastou do leito, percebi que ela acabara, serena, segurando minha mão. (Cony, 1995: p.180-1)

As passagens destacadas anteriormente demonstram como a mãe aparece na narrativa e o que ela representa, principalmente o último excerto, que apresenta uma mulher voltada para a família, preocupada com os filhos e com o esposo, cuja vida foi dedicada à casa, à família; mesmo no leito de morte sua apreensão é com o marido.

Um outro fator que ratifica a função secundária da mãe na narrativa é o seu posicionamento marginal em relação às lembranças do narrador, pois, ao recordar sua vida, Carlos Heitor Cony se detém somente no conflituoso relacionamento com o pai, deixando a figura materna de lado, dando a ela uma função de simples coadjuvante, platéia dos dois. Sua característica é não atrapalhar o envolvimento de ambos, tendo em vista que a mãe é incapaz de despertar aquela mesma magia no filho.

3.1.2 As personagens centrais do romance:

Então o menino descobriu que ali estava um caminho, um destino. Deveria escrever tudo o que pensasse, seria finalmente igual aos outros. Nem se tratava de ser aceito – ele já não dava importância a isso, adquirira o vício da solidão e gostava de ser só. E quando quisesse, poderia escrever o que sentia e até o que não sentia – escrever era coisa fabulosa. 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. [...] Gostaria de ser impessoal e intransitivo. Simples como a chuva que chove. Para isso, precisaria ser uma terceira pessoa e acredito que é em busca dela que escrevo. Terceira pessoa que ainda não encontrei. Mas insisto em continuar procurando.
Carlos Heitor Cony, O fogão e a chuva

Escrito, pois, em primeira pessoa, com um narrador autodiegético, o romance *Quase memória* retrata a vida de Carlos Heitor Cony de uma maneira bastante singular. Para contar a própria história, o narrador relata a história de seu pai, ou melhor, suas lembranças acerca de alguns episódios vividos por Ernesto Cony Filho.

A princípio, essa idéia parece um pouco controversa, afinal, se o livro conta a vida de Carlos Heitor Cony, por que a figura paterna aparece de maneira tão contundente, tão constante?

No entanto, mesmo dando um enorme destaque ao pai, colocando-o em cada momento descrito na narrativa, é a trajetória do filho que nos é apresentada ao longo do romance. Ao buscar em suas lembranças distantes os momentos mais marcantes de sua relação com o pai, ele não nos apresenta somente àquela personagem, mas, na verdade, a si mesmo, aos seus pensamentos, sentimentos, anseios e angústias.

Assim sendo, fica, de fato, bastante evidente na narrativa que o relacionamento entre pai e filho é muito forte, muito marcante para o narrador; as duas personagens se misturam, se confundem e se completam, isto é, uma se mostra por meio da outra. O romance *Quase memória* pode ser definido, de acordo com Artur Nastrovski, como “... a biografia de si, pela vida do outro. É a biografia, ou vida, de um escritor, mais que de um mero pai”. (Nastrovski, 1995: p.12)

Desse modo, tendo como ponto de partida a personagem de Carlos Heitor Cony – e dando-lhe *status* de protagonista – procurar-se-á nas próximas páginas deste trabalho analisar o modo como é construída essa conturbada relação, permeada por momentos de tensão e de grande lirismo e que tem a ironia em sua base.

Ernesto Cony Filho, o pai, é a personagem que é conduzida ao longo da narrativa, são suas peripécias que são descritas a cada momento pelo narrador; esse é o modo encontrado pela personagem Carlos Heitor Cony para retratar as próprias memórias.

Cony Filho é apresentado ao longo do texto como jornalista – mesma profissão que será exercida pelo narrador. Porém, não são as características profissionais que fazem de Ernesto Cony Filho uma personagem cativante, mas, sim, sua inabalável capacidade de viver, de gozar a vida.

A personagem do pai tem essa qualidade singular de transformar tarefas ordinárias em grandes acontecimentos; nas mãos do pai, pequenas coisas se transformam em fatos únicos e mágicos, sempre com grande alegria e enorme entusiasmo. O pai é, acima de tudo, feliz, capaz de demonstrar esse sentimento nos mais variados episódios e, sem dúvida alguma, essa felicidade toda, esse jeito folgazão de ser, incomoda o narrador.

A Era das Galinhas! A expressão pejorativa pertencia a minha mãe: 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 [...] descobrira que estava casada com um criador de galinhas.

Até hoje, considero que o pai vivia satisfeito naquele tempo. Sempre vivera satisfeito, era do tipo que recebia um bom-dia como 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!’ . (Cony, 1995: p.71)

O trecho acima demonstra bem claramente a principal característica de Ernesto Cony Filho. Sua inabalável capacidade de aproveitar a vida, de ser feliz mesmo nos momentos mais adversos é o grande adjetivo do pai, mas, ao mesmo tempo, é – como procuraremos mostrar mais a frente - o tormento do filho.

Além disso, há uma outra característica, explorada em menor grau, mas que também corrobora a idéia de que Ernesto Cony Filho consegue se sobressair mesmo nas adversidades.

Desde os tempos de rapaz, ele adquirira o tique nervoso que o acompanhou pela vida, até mesmo, embora com menor freqüência, em seu leito final.

Na família dele, e mais tarde na de minha mãe, atribuía-se àquele tique o fato de não ter ele atingido os altos cargos que todos esperavam dele. Era, na verdade, um tique tremendo, espalhafatoso, que assustava as pessoas: ele parecia perder o controle do braço direito que se agitava desgovernado, indo para a frente, com a mão em gancho, como se espantasse ou afastasse alguma coisa que fosse bater em seu peito.

Quando o conheci, já tinha esse tique, que também chamavam de cacoete. Havia fases moderadas, outras violentas, que nada tinham a ver, aparentemente, com o seu estado de saúde ou ânimo. Pelo contrário, em momentos difíceis, de tensão ou aborrecimento, ele até se esquecia do tique, ficava horas sem entrar na convulsão deprimente que espantava os estranhos e constrangia os conhecidos.

Em casa, nunca se falava naquilo. Raríssimas vezes minha mãe aludia a um tratamento que, ainda solteiro, ele havia feito sem resultado.

Bem verdade que o tique não o impediu de ganhar a vida, de realizar coisas, algumas maravilhosas, outras banais, como fazer a própria barba, curativos (uma de suas perícias eram os curativos). (Cony, 1995: p.41-2)

Essa descrição acerca de um problema motor vivido pela personagem de Ernesto Cony Filho enfatiza duas coisas aparentemente contraditórias: a primeira é a capacidade ímpar do pai de não se entregar em momentos de adversidades, pois, do modo como o problema é descrito, poderia vir a se tornar bem mais penoso do que realmente foi; a segunda é o rebaixamento da personagem, ou seja, com essa descrição, o narrador humaniza o pai, mostra ao leitor que aquela figura, muitas vezes descrita como “mágica”, é passível de desilusões, de problemas comuns, ordinários, aproximando-o do

leitor. Há ainda um caráter irônico nessa descrição: ao tratar de uma deficiência do pai, mesmo que de uma forma sutil, sem exagero, Carlos Heitor Cony também se coloca nessa situação, também se humaniza junto com ele, pois quando ironiza a personagem de Ernesto Cony Filho, o narrador também se coloca nesse jogo irônico.

Um outro ponto irônico acerca da personagem de Ernesto Cony Filho é justamente o seu nome. O pai chama-se “Filho”, e “filho” remete à família, ao vínculo familiar, algo que, de certa forma, o pai sempre busca manter, e, por outro lado, a personagem de Carlos Heitor Cony não consegue aceitar muito bem. O narrador não aceita esse vínculo, não abre o pacote enviado pelo pai – a presença da ironia no discurso do filho é a forma encontrada pelo narrador para manter o distanciamento entre ele e o pai.

Sendo assim, pode-se definir o pai como uma personagem surpreendente, ou, de acordo com a denominação de Edward M. Forster, redonda (Forster, 1998: p.75), uma vez que as suas atitudes não são previamente adivinhadas pelo leitor e, em muitos casos, essas atitudes surpreendem quem está lendo o texto.

Como já foi frisado, o romance *Quase memória* conta a trajetória de Carlos Heitor Cony por meio dos episódios envolvendo a figura do pai, Ernesto Cony Filho. Assim, o narrador pode ser definido como a personagem principal do texto, porque é sua vida que está ali retratada. Além disso, por ser uma narrativa em primeira pessoa, o narrador conduz a trama de acordo com a própria vontade, os acontecimentos narrados fazem parte da sua memória, confirmando a condição de principal personagem da obra.

Vale ressaltar ainda que a memória não é uma fonte confiável, e que ao relatar a própria vida de acordo com suas lembranças, Carlos Heitor Cony leva o leitor por caminhos imprecisos que somente ele conhece e, assim, apenas o seu modo de encarar os acontecimentos descritos é sabido.

Isso posto, passemos agora a focalizar de uma maneira mais aprofundada o narrador. Carlos Heitor Cony não tem as características explicitadas ao longo do romance, uma vez que muito do que o narrador conta a respeito de si mesmo advém das atitudes do pai, ou seja, para entender a personagem de Carlos Heitor Cony é preciso, primeiramente, tentar compreender a figura de Ernesto Cony Filho.

Porém, há no romance uma característica física do narrador, descrita de maneira mais detalhada, que revela os sentimentos contraditórios nutridos por aquele filho em relação ao pai. Essa característica é um problema de dicção enfrentado por Carlos Heitor Cony logo na infância e que o impede de freqüentar normalmente o colégio, pois dificulta a pronúncia de determinadas palavras, irritando professores e colegas. Por isso, ele tem as aulas ministradas pelo pai, e essa atividade foi o primeiro grande acontecimento na vida dos dois, visto que o narrador já começa a observar e a admirar aquele que o marcaria de maneira intensa para o resto da vida.

Tudo por causa do diabo da minha dicção. Eu não pudera, até então, freqüentar regularmente os colégios. Além de criar problema com os colegas – que caíam em cima de mim, maltratando-me, fazendo com que eu me habituasse à solidão que no fundo eu ainda não desejara, os professores desanimavam de me ensinar a pronunciar certos ditongos, perdiam a paciência, chamavam o pai, aconselhavam a que me arranjassem outro colégio.

Depois de várias experiências malsucedidas, o pai deixou-me ficar em casa, vez ou outra me passava uns exercícios, explicava alguma coisa de história ou de geografia, mas sem método, sem finalidade, acho que adiava o problema, sem saber exatamente o que faria comigo.

Minha idéia de entrar para o Seminário foi providencial. [...]

Até então eu não tivera escolaridade normal. Aprendera a ler e a escrever – e só. Fazia contas nos dedos – e geralmente erradas. Com nove para dez anos, já era um retardatário na vida.

Havia agora o desafio. Os exames exigiam um nível igual ou superior ao do curso primário completo. [...]

Até que o pai chegou em casa com um quadro-negro sob braço.

[...]

Trouxe também uma caixa de giz e alguns livros, uns cadernos de caligrafia, um apagador, um compasso. Comunicou-me que, a partir do dia seguinte, eu acordaria sempre às sete horas e teria aulas até as dez. Ele precisava sair às onze. Depois do almoço, das duas às cinco, eu deveria estudar e fazer os deveres de casa. Aos

domingos, quando ele não ia ao trabalho, as aulas seriam da hora em que eu acordasse à hora em que fosse me deitar.

[...]

Como sempre, ele nada fazia sem antes apelar para a diversidade de seus truques. O quadro-negro, o giz, o apagador, os cadernos, tudo fazia parte de uma técnica especial e inédita até para ele: ‘De como ensinar em casa um filho retardado a fazer exames’. Era, na vida dele, a primeira experiência no gênero, mas parecia que nunca fizera outra coisa – tantas regras ditou para mim e para ele.

[...]

Como nada sabia fazer sem entusiasmo, logo nos primeiros dias começou a ficar empolgado com o ofício. E tinha idéias, que infelizmente, pelo resto da vida, nunca mais encontrei em outros professores que passaram pelo meu caminho. (Cony, 1995: p.103-6)

A longa citação mostra alguns interessantes aspectos acerca da personagem de Carlos Heitor Cony; ao narrar como o pai o ajudou a estudar para o ingresso no Seminário, o narrador mostra bem como é a relação entre ambos. Essa é a mais distante lembrança que o protagonista nos apresenta, e mesmo assim, mesmo sendo antiga, da infância, ela dá sinais evidentes da forte cumplicidade entre as personagens. O pai é mostrado, como em toda a narrativa, como alguém empolgado, capaz de extrair prazeres das coisas mais diversas – como, no caso, preparar o filho, inclusive aos domingos, para o exame do Seminário.

Em meio a essa avalanche de felicidade e entusiasmo, aparece a figura do narrador de duas formas distintas: ainda criança, no momento do aprendizado, e já adulto, no momento da recordação. Essas duas “pessoas” se misturaram – e ainda se misturam – e fazem de Cony um espectador encantado das artimanhas preparadas pelo pai. Ao afirmar: “E tinha idéias, que infelizmente, pelo resto da vida, nunca mais encontrei em outros professores que passaram pelo meu caminho”, demonstra toda a sua admiração pelas atitudes do pai, pela capacidade dele de se entregar de maneira plena àquela causa.

Em contrapartida, ao relatar que o pai estava “ensinando um filho retardado”, o narrador se mostra como o oposto do pai, incapaz de acreditar em si mesmo, alguém que admira as atitudes do pai, mas que julga não possuir a mesma competência. Além disso, ao se intitular um “retardado”, Cony está se ironizando, pois fica bastante evidente durante o romance que ele não é nem de perto um retardado, sua vida é repleta de feitos que podem não ser grandiosos, mas não são irrelevantes.

Por fim, uma outra característica – a mais marcante – a respeito do narrador apresentada nesse trecho é a sua necessidade de permanecer à margem, isolado: “... fazendo com que eu me habituasse à solidão que no fundo eu ainda não desejava”. Assim é o narrador, uma pessoa que se retrai, que foge do outro (assim como deixa fechado o pacote). Se naquele momento Carlos Heitor Cony ainda não desejava essa solidão, depois ela vai ser sua grande companheira. Mas não será uma solidão ruim, nefasta, e sim uma parceira que dará oportunidade ao protagonista de se distanciar um pouco do pai e apenas observá-lo, analisá-lo e, também, aceitá-lo. Além disso, essa solidão permite a Cony lembrar, graças à chegada do embrulho, sua vida junto ao pai, no que pode ser considerado seu maior e mais solitário exercício.

Nos episódios narrados, essa capacidade de contemplação do narrador em relação ao pai é muito evidente. Carlos Heitor Cony não permite que nada escape, nenhum detalhe de Ernesto Cony Filho é perdido, tudo é registrado pelo olhar daquele que se mostra infantil perante a magnitude do pai, ou ainda, pelo jovem – mesmo pelo adulto – que se posiciona à margem dos acontecimentos, procurando sempre o melhor ângulo para observar a mais nova aventura de seu pai. E, em meio a todas essas façanhas, o narrador vai mostrando ao leitor sua própria condição, demonstrando toda a força daquele pai em sua vida, vida essa que está diretamente ligada a Ernesto Cony Filho, pois cada pequeno episódio, cada simples transformação do narrador, tem a

“presença” do pai. Mesmo quando ele parece atrapalhar a caminhada do filho. Não há, no decorrer da história, uma dissociação entre as personagens: pai e filho estão sempre juntos, mesmo quando buscam coisas diferentes.

Dessa forma, pode-se notar que há uma forte tensão entre as personagens, tensão essa que é notada em um trecho, logo no começo do livro, no qual o narrador, acerca da capacidade de seu pai aparecer ao seu lado nos mais variados e inesperados momentos, afirma:

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. (Cony, 1995: p.11)

Esse desconforto vivido pelo narrador em relação ao seu pai pode ser comprovado nos trechos a seguir:

O pai [...] tinha uma técnica desenvolvida de sempre dar um jeito de me ver, de estar próximo. Sabendo da morte do pai do padre Motinha, e intuindo que os alunos do Seminário iriam ser solidários com o luto do diretor espiritual, foi cedo para o cemitério Santa Cruz...

Eu estava habituado a esbarrar com o pai nos mais estranhos e inesperados lugares, nas cerimônias ou eventos externos da comunidade.

[...]

No dia em que morreu o cardeal Leme, ele soube que os seminaristas iriam velá-lo no Palácio São Joaquim. Deu um jeito de passar a noite lá dentro [...] E durante o velório tratou de ir ao botequim da esquina da rua do Catete com a rua Santo Amaro, buscar as coisas de que eu gostava – ele e eu.

[...]

O pior, como sempre, não vem antes nem durante: vem depois. Foi na hora de maior comoção, quando padre Motinha, filho e oficiante, encomendava a alma de seu pai a Deus, junto ao jazigo perpétuo dos Mota de Santa Cruz.

[...]

Ouviu-se um baque de um corpo que caía. O estrondo fez o pranto parar, emudeceram os gritos, calaram-se os gemidos. O oficiante interrompeu os salmos, os

responsórios. Todos olharam na direção de onde viera o estrondo. Temendo pelo pior, fui dos últimos a olhar.

Havia uma mangueira, vasta e verde mangueira ao lado do jazigo perpétuo dos Mota de Santa Cruz. Estava carregada de mangas, embora ainda verdes [...]

Aproveitando a unção do enterro de um Mota de Santa Cruz, alguém subira na árvore e tentara cutucar os frutos que ameaçavam amadurecer. Apesar de dominar a técnica para momentos que exigiam equilíbrio e sangue-frio, o pai cometera algum erro fatal: caiu em cima da carroça que trazia as coroas que seriam depositadas no jazigo perpétuo dos Mota de Santa Cruz.

Houve solidariedade: todos correram para socorrê-lo, escová-lo, abaná-lo, ouvia o pai dizer que não fora nada, apenas o susto, que ninguém se incomodasse, ele não queria atrapalhar o enterro, padre Motinha, olhos avermelhados, logo recomeçou os salmos, os responsórios, eu olhava o chão, querendo ser enterrado também, ali mesmo, com minha vergonha.

Quando olhei para o lado, sabendo que o pai ainda devia estar ali, vi o que esperava ver: ele catava as mangas maduras no chão. (Cony, 1995: p.28-31)

No entanto, ao mesmo tempo em que o pai “embaralha” o caminho do filho, a chegada desse pai, ou simplesmente a presença dele junto ao filho é motivo para uma grande alegria. Todo esse desconforto, toda essa vergonha vivida pelo narrador surge lado a lado a uma admiração, a um amor tão forte quanto esse acanhamento - como no episódio em que o narrador descreve, com grande lirismo, a chegada do mês de junho, temporada das festas e dos balões.

Tão inevitavelmente como as chegadas dele em casa, em inevitáveis noites de junho, trazendo debaixo do braço o rolo de papel de seda para fazer os balões de Santo Antônio.

Eu sabia que aquele dia sempre chegava, não ansiava pelos Natais, pelos Carnavais, pelas férias em Rodeio ou Paquetá. Eram acontecimentos que gostava quando aconteciam, mas não sofria esperando que acontecessem. Podiam vir ou não vir, pertenciam a todos, não eram meus exclusivamente, não me fariam falta, não criariam aquele clima de estar com ele, de participar com ele da formidável seqüência de dias e noites fazendo balões [...]

A chegada daquele rolo, pesado, protegido por papel mais grosso era um acontecimento. [...]

Ele nunca avisava que ia trazer as resmas de papel fino, me pegava desprevenido, eu olhava o calendário, suspeitava que a grande noite estava próxima, mas nunca tinha a certeza da data. Nesse dia ele vinha mais cedo e me pegava acordado. (Cony, 1995: p. 95-6)

Como pôde ser notado anteriormente, há no romance uma grande dubiedade de sentimentos por parte da personagem Carlos Heitor Cony em relação ao pai. Pai e filho, ou melhor, filho e pai, vivem no limite entre a cumplicidade total e o distanciamento absoluto. O pai não passa despercebido em momento algum por esse filho; a figura de Ernesto Cony Filho nunca é “invisível” (nem mesmo quando o filho torce para que seja), tendo em vista que a sua presença, suas atitudes são muito marcantes para o narrador que está, sempre, admirando as peripécias de seu pai – concorde ou não, goste ou não delas.

Desse modo, tem-se um conflito por parte do filho em relação ao pai, e ele se torna, pois, ainda mais evidente se analisarmos o fato de Ernesto Cony Filho não ter voz na narrativa – o que impossibilita uma visão isenta dos acontecimentos narrados, uma vez que tudo o que o leitor conhece do pai é fruto da memória do narrador e nos é contado de acordo com seu modo de enxergar o mundo.

Ao se narrar uma história pela perspectiva de uma única personagem e, também, baseada na memória, fica bastante difícil se fazer uma narrativa não tendenciosa. Porém, com o recurso da ironia, a narrativa consegue ser mais neutra, menos exagerada. A ironia tem no romance a função de amenizar a relação entre filho e pai, porque o narrador sente, ao mesmo tempo, muita vergonha e muita admiração pelo pai e, sem esse artifício, a narrativa tenderia ou à execração da figura paterna, ou ao seu enaltecimento, o que tornaria o texto, no mínimo, piegas.

Todavia, isso não ocorre com *Quase memória*, pois por meio da ironia o autor consegue suavizar o antagonismo vivido pelo narrador ao recordar fatos marcantes de sua vida ao lado do pai, mostrando toda a ambigüidade dos sentimentos que aquele pai folgão transparece para o filho, mesmo após a morte do pai.

Valendo-se da ironia, o narrador busca “resolver” todas as suas angústias, as suas aflições. É a ironia que evidencia o quanto o pai “incomoda” o filho. Quando a personagem Carlos Heitor Cony afirma, como já foi frisado anteriormente, que a presença da figura paterna “embaralha seu caminho”, ele mostra não conseguir, em hipótese alguma, nem mesmo dez anos após a morte do pai, passar incólume à lembrança paterna, já que sempre, desde a infância até os dias de hoje, a presença desse pai provoca grande ebulição de sentimentos (quase sempre dúbios) no filho.

Desse modo, pode-se afirmar que a ironia exerce um papel fundamental no romance *Quase memória*, pois é ela, e especialmente ela, que permite ao leitor um entendimento, uma compreensão da dificuldade sentida pelo narrador ao remexer em fatos marcantes da sua vida junto ao pai. A narrativa não é uma simples recordação dos momentos bons que o filho guardou, nem dos maus, mas, sim, uma demonstração da dificuldade e do encanto que é conviver com o pai, principalmente quando esse pai é alguém especial, diferente, capaz de realizar tarefas ordinárias como se fossem grandes feitos; ao filho cabe observar e rememorar.

3.2. O foco narrativo:

Eu restei só. Só, como sempre procurei estar esses últimos dias. [...] Não sei o sonho que visitará seus olhos. Eu velarei. Gastarei esta última noite horrivelmente lúcido, esbarrando em meus próprios escombros, flagelados pelos meus próprios fantasmas. Se eu gritar mais forte – não há o que temer: é que os fantasmas ou os escombros feriram mais fundo, e irreparavelmente.

Carlos Heitor Cony, *Antes, o verão*.

Em um romance, o foco narrativo é, sempre, de grande importância, porque é por meio dele que o autor - de maneira planejada, trabalhada – condiciona a leitura do texto. Ao escolher um determinado ponto de vista, o autor dá a chave para o entendimento do romance.

Em *Quase memória* a questão do foco narrativo se faz ainda mais especial, visto que Carlos Heitor Cony nos apresenta não só uma mistura entre realidade, ficção e memória, mas, também, um narrador que se confunde com o próprio autor. Há, na narrativa, um “jogo” entre as personagens principais do romance, pois ao colocar a figura de Ernesto Cony Filho, seu pai, no romance, o escritor acaba invertendo os papéis, isto é, de criatura ele passa a criador, o autor torna-se “pai” das personagens, inclusive da de Ernesto Cony filho – o menino vira pai do homem.

Na verdade, Carlos Heitor Cony, astuta e conscientemente apresenta mais uma armadilha ao leitor. É certo que, se cotejarmos dados biográficos seus com os da personagem, encontraremos aproximações. Mas não é isso, efetivamente, que preocupa o autor. O que ele quer é propor uma chave antecipada da leitura. (Hohlfeldt, 2001: p.88)

É nessa mistura de nomes, personagens, realidade, ficção e memória que o romance *Quase memória* se desenvolve.

...

Ao se começar a ler o *Quase memória*, logo nas primeiras linhas já se percebe uma narrativa construída em primeira pessoa, o que, *a priori*, parece tornar a discussão a respeito do ponto de vista no romance pouco interessante.

Acabara de almoçar com minha secretária e alguns amigos, descêramos a escada em curva que leva do restaurante ao hall da recepção. Pelo menos duas ou três vezes por semana cumpro esse itinerário e, pelo que me lembre, nada de especial me acontece nessa hora e nesse lugar. (Cony, 1995: p.09)

O trecho acima deixa bem evidente que, realmente, o romance é construído em primeira pessoa, porém a dúvida que é suscitada na narrativa em relação ao foco é outra: a narrativa apresenta um narrador, de acordo com o conceito visto em Leite, homo ou autodiegético? (REIS, C; LOPES, A. C. M, 1988: p.118) Ou, segundo Friedman, um "Eu como testemunha" ou "Eu-protagonista"? (Friedman, 2002: p.175) Ou, ainda, em outras palavras, quem é a personagem central do romance? Ernesto Cony Filho, o pai, ou Carlos Heitor Cony, o narrador?

Ao analisarmos *Quase memória*, algo tem que ser pensado: quem é a personagem principal? O pai ou o filho? Ao procurar nas rasuras do tempo, nos porões da memória, resgatar nostalgicamente a figura do pai, o autor acaba nos falando muito é de si mesmo, da sua infância, adolescência ou do adulto que acaba ocupando o 'lugar do pai' laciano, mesmo sabendo que no fundo isso era uma espécie de 'exploração', talvez um tributo que devesse pagar, um ingresso cobrado *a posteriori* por aqueles malabarismos de mágica pura. (Menezes, 2000: p.156)

Por ser narrado em primeira pessoa, o texto mostra ao leitor o modo como a figura mágica de um pai folgazão consegue cativar e, também, incomodar o filho.

Tendo quase sempre o pai como grande artista dos episódios retratados no romance, a narrativa parece, a princípio, dar à personagem de Ernesto Cony Filho o *status* de principal, uma vez que é justamente a imagem do pai que o narrador acaba resgatando com a inesperada chegada do embrulho.

Contudo, é preciso ressaltar o fato de ser a personagem de Carlos Heitor Cony, filho e narrador, quem transmite ao leitor as inúmeras aventuras do pai nas quais, em algumas o narrador é mera testemunha; em outras, é cúmplice e peça fundamental, ou, ao menos, admirador.

Não sei se *Quase memória* é mais a quase biografia de Ernesto Cony Filho ou a quase autobiografia de Carlos Heitor Cony. (Freitas, J., 1995: apresentação do romance *Quase memória*)

Assim, torna-se um pouco ingrata a tarefa de tentar definir qual das personagens – pai ou filho – é protagonista do romance.

Todavia, uma análise mais atenta do texto pode mostrar a personagem de Carlos Heitor Cony como a figura principal do *Quase memória*, porque, ao contar os acontecimentos, as experiências do pai, o narrador faz muito mais do que simplesmente relatar episódios a respeito daquela encantadora personagem. Ele nos conta a *sua* própria história, as *SUAS* impressões acerca do pai; é a *SUA* convivência com ele que nos é mostrada.

Há, ao longo de todo o romance, as diferentes fases da vida do narrador – a infância em casa, com o pai ensinando as primeiras lições ao jovem Carlos; o final da infância e a adolescência no seminário, em que as cartas do pai vinham endereçadas de

maneira muito singular; e, por fim, o adulto Cony que assume a função do pai no jornal, após uma isquemia sofrida por Ernesto Cony Filho.

Dessa maneira, o que ocorre de fato, e é inegável, é a constante presença do pai em cada um dos episódios lembrados pelo narrador com a chegada do embrulho, mas isso não define o pai como personagem central do texto. Em *Quase memória* a história de Carlos Heitor Cony é rememorada de acordo com as lembranças que ele tem do pai, ou seja, a memória do narrador nos remete ao pai, porém a vida retratada ali é a de Carlos Heitor Cony. Isso pode ser comprovado se notarmos que logo nas primeiras páginas do livro, no episódio das cartas enviadas ao seminário – já mencionado acima – Carlos Heitor Cony nos mostra a sua reação diante daquele acontecimento.

A fazenda dos padres, em Itaipava, chamava-se São Joaquim da Arca. São Joaquim porque era o santo onomástico do antigo cardeal-arcebispo do Rio de Janeiro, dom Joaquim Arcoverde. Da arca porque a região, entre Itaipava e Teresópolis, banhada pelo rio Santo Antônio, era conhecida com ‘Arcas’

Mil vezes eu explicara isso ao pai. Mas ele ou se esquecia ou preferia adotar a própria técnica de dizer e nomear as coisas. Colocava nos envelopes, em letras bem desenhadas e nítidas, FAZENDA SÃO JOAQUIM D’ARC, como se houvesse um santo a mais na família da heroína francesa.

No início, eu sentia vergonha quando o reitor, monsenhor Lapenda, entregava a correspondência aos alunos. [...] Meu pai era o único que complicava, monsenhor Lapenda por diversas vezes pediu que eu o corrigisse, depois se habituou – e eu também. (Cony, 1995: p.13)

O excerto acima ilustra o modo como o romance nos mostra a vida de Carlos Heitor Cony, tendo como referência a figura do pai. O texto é condicionado pela imagem do pai, pela presença marcante exercida por ele na vida de Carlos Heitor Cony – tanto no menino como no adulto; o pai exerce um papel fundamental na formação dessa personagem, a relação entre ambos é sempre tensa, e em meio a essa tensão, o

narrador apresenta suas decepções e alegrias, sempre condicionadas à marcante figura de Ernesto Cony Filho.

O fragmento acima destacado apresenta, ainda, um interessante exemplo de ironia socrática. O pai, que nesse trecho “erra” o nome da fazenda, irá, em uma outra passagem da narrativa, explicar quem fora e o que fizera o extraordinário Joaquim D’arc.

Outro aspecto relevante acerca do foco narrativo no romance e que coloca a personagem de Carlos Heitor Cony como protagonista da narrativa é, como já foi destacado anteriormente, o fato do romance não dar voz à personagem de Ernesto Cony Filho.

Todos os episódios do texto são apresentados pelo narrador, sendo ele quem manobra toda a narrativa. São suas lembranças, impressões, considerações que são expostas para o leitor. A seleção dos fatos narrados ao longo do romance é feita de acordo com sua lembrança: Carlos Heitor Cony nos conduz pelo caminho da memória – a sua memória. O pai não fala, o pai não escolhe, tudo o que se sabe a seu respeito vem da idéia que o narrador faz do pai.

Em *Quase memória* [...] o escritor seleciona fatos e rearranja-os de maneira que a escrita seja o reflexo de seu interesse ou desejo de manter viva esta ou aquela imagem, ao mesmo tempo em que outras devem ser esquecidas. (Menezes, 2000: p.156)

Assim, por mais que a presença do embrulho leve ao pai, é a figura de Carlos Heitor Cony que se vê “desembrulhada”, é a ele que as lembranças provocadas pelo invólucro dizem respeito. Para o pai, basta se fazer presente – mesmo depois de morto; já ao filho cabe o papel de avaliar, de digerir e lidar com aquela inesperada presença.

Desse modo, mesmo com o embrulho revelando a presença do pai, mesmo com todas as aventuras vividas pelo pai, é no filho que o romance se foca, é o narrador que “sente o golpe” dado pelo embrulho, pela inesperada chegada do pai; Carlos Heitor Cony esforça-se durante o texto para não se expor – e, às vezes, até consegue – mas ao final da narrativa pode-se sentir o abalo sofrido pelo narrador, pois é a sua vida que foi ali retratada, seu modo de ser, agir e sentir, sempre em face à marcante presença do pai que, como um espectro, se faz sempre presente na vida e na memória de Carlos Heitor Cony.

[*Quase memória*]... é a biografia, ou vida, de um escritor, mais que de um pai. A vida e a morte deste pai, nas páginas do livro, fazem de Cony um exemplo comovente do narrador estudado por Benjamin: ‘Se o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino, graças à chama que o consome, pode nos dar o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro’. Não é o narrador, porém, quem se consome na chama da história? E não antecipa com isso o destino do leitor?

Sobrevivendo de um mundo, ou de um livro que acabou, cada um de nós encantar-se-á, como puder, sua solidão. Há muitas formas de quase lembrar, ou reinventar, este lindo livro de Carlos Heitor Cony. Não poderia haver outra mais interessante do que a que ele mesmo não vai fazer, amanhã, na nossa quase memória, e nos seus livros. (Nestrovski, 1995: p.12-13)

Portanto, o que temos em *Quase memória* é um narrador protagonista ou ainda um narrador autodiegético que busca, ao longo de um texto recheado de ironia, contar sua própria vida mas de uma forma pouco convencional, tendo como ponto de saída as lembranças do pai.

Há, ainda, um outro aspecto que corrobora a definição de um narrador autodiegético: o tempo; esse assunto será explorado no próximo tópico deste capítulo, no entanto, deve-se ressaltar que a presença de dois tempos distintos na narrativa

confirma a condição de protagonista da personagem de Carlos Heitor Cony, pois apresenta um sujeito da enunciação coincidente com o do enunciado.

...o narrador autodiegético aparece então como entidade colocada num tempo ulterior em relação à história que relata, entendida como conjunto de eventos concluídos e inteiramente conhecidos. Sobrevém então uma distância temporal mais ou menos alongada entre o *passado da história* e o *presente da narração*. (REIS, C; LOPES, A. C. M, 1988: p.119)

Dessa distância temporal descrita acima, decorrem outras – afetivas, ideológicas etc. – pois o sujeito que no presente recorda não é mais o mesmo das histórias relatadas; existe, também, uma ruptura entre o eu da narrativa e o eu da história, e essa fratura passa a ser o interesse desse narrador-protagonista que procura resgatar esse momento passado, por meio de características muitas vezes de cunho autobiográfico.

De repente, não senti cheiro algum. Nada fizera além de olhar o embrulho imóvel, no centro da minha mesa de trabalho, eu também imóvel, viajando sem pressa e sem itinerário por cheiros antigos, cheiros que sentira ou (julgara sentir), cheiros que pareciam vir do embrulho mas que, de repente, desconfiei que vinham de mim mesmo. (Cony, 1995: p. 32)

3.3. O tempo:

- Ainda bem que sobrou tempo para você. Tudo se resume a ter ou não ter mais tempo. Você tem. Eu não.
Apesar de contraditório, isso ainda nos une...o tempo...

Carlos Heitor Cony, A casa do poeta trágico.

Assim como o foco narrativo exerce uma função bastante significativa no romance *Quase memória*, como foi visto anteriormente, o tempo também se apresenta de maneira muito relevante na narrativa; aliás, a questão do tempo é extremamente cara ao escritor Carlos Heitor Cony – o que pode também ser observado em outros livros do autor como, por exemplo, *Antes, o verão* ou *Romance sem palavras*.

O tempo tem, em qualquer narrativa, uma atividade primordial, pois é ele que nos orienta, apresentando ao leitor uma seqüência, uma duração, uma ordenação – mesmo que o romance em questão procure quebrar, subverter a ordem temporal.

Um ponto chave para o entendimento da relação entre tempo e narrativa é o fato de haver uma expectativa para um começo e um fim – ainda que uma narrativa seja inacabada, ela cria essa expectativa. Há ainda um outro ponto relevante, que é a ligação direta entre o tempo e o ato de narrar, no qual um discurso articula os acontecimentos apresentados.

Pode-se notar que os dois elementos temporais descritos acima – expectativa em relação ao começo e ao fim da história; e o modo como ela é articulada, discurso – podem variar, ou seja, não são necessariamente coincidentes, pois de acordo com o texto eles serão abordados cada qual a sua maneira.

... o tempo da narrativa, como obra ficcional, varia conforme a relação entre os dois tempos – o efetivo do discurso e o imaginário da história... (Nunes, 1992a: p.351)

O tempo do discurso segue uma certa linearidade, porque é por meio dele que o leitor se situa na narrativa; já o tempo da história não precisa ser necessariamente linear, pode ser inconstante, com idas e vindas, uma vez que está relacionado com o imaginário da narrativa.

... a dupla articulação desse tempo decorre do desdobramento da narrativa ficcional nos dois planos: o do discurso – por meio do qual a narrativa se configura como um todo significativo – e o da história - , que impõe aos acontecimentos, traduzíveis num resumo, uma inteligibilidade cronológica (sucessão) e lógica (relação de causa e efeito). ‘O tempo do discurso é, num certo sentido, um tempo linear, enquanto o tempo da história é pluridimensional. Na história muitos eventos podem desenrolar-se ao mesmo tempo. Mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los em seguida a outro. (Nunes, 1992a: p.350)

De acordo com as considerações feitas, podemos afirmar que a narrativa do romance *Quase memória* apresenta dois tempos distintos: o tempo do filho – do discurso – e o tempo do filho junto ao pai – da narrativa. São esses dois tempos distintos que serão analisados a seguir.

...

O tempo do filho

Ao escrever o romance *Quase memória*, Carlos Heitor Cony procurou, logo nas primeiras linhas, situar o leitor no tempo e no espaço de seu homônimo narrador.

O dia: 28 de novembro de 1995. A hora : aproximadamente vinte, talvez quinze para a uma da tarde. O local: a recepção do Hotel Novo Mundo, aqui ao lado no Flamengo. (Cony, 1995: p.09)

Com essa apresentação, Cony mostra, logo de saída, que o narrador está situado no mesmo tempo do leitor, o momento do leitor é igual ao do narrador, eles são, de alguma maneira, contemporâneos, pois vivem nesse mesmo tempo – presente.

Desse modo, já se pode definir esse tempo primeiro da personagem de Carlos Heitor Cony, o filho, como sendo o tempo do discurso; esse tempo é linear, segue uma ordem cronológica e tem uma duração determinada.

Como já foi visto, o narrador recebe o embrulho por volta de vinte para uma da tarde; esse é o começo da narrativa e, também, do tempo do filho, que se estenderá até o amanhecer do dia seguinte, momento de encerramento do livro.

Lá fora a noite caiu. Estou fechado em minha sala, sozinho neste andar, sozinho neste edifício de escritórios, só o pessoal da segurança deve dar plantão na portaria, na garagem.

Desde que voltei do almoço não saí daqui...(Cony, 1995: p.94)

[...]

Começa a amanhecer, vejo a primeira fatia de luz cortar a linha do horizonte, longe, no mais longe do mar. (Cony, 1995: p.212)

Esse tempo do filho – condensado, linear, preciso – é “surpreendido” pela chegada do embrulho; o embrulho conduz a personagem de Carlos Heitor Cony para um novo tempo, um novo mundo, retira o narrador do tempo do discurso e o coloca no tempo da história, levando sempre consigo o leitor. Não é à toa que o nome do hotel onde o narrador recebe o pacote chama-se Novo Mundo; essa é mais uma artimanha

usada por Cony, pois o pacote irá conduzir tanto o narrador quanto o leitor a um novo mundo, um novo tempo.

...

O embrulho

Foi então que olhei bem o embrulho. A princípio apenas suspeitei. E ficaria na suspeita se não houvesse certeza [...]

Era a letra do meu pai. A letra e o modo. Tudo no embrulho o revelava, inteiro, total.

[...]

Recente, feito e amarrado há pouco, tudo no envelope o revelava: ele, o pai inteiro, com suas manias e cheiros.

Apenas uma coisa não fazia sentido. Estávamos – como já disse – em novembro de 1995. E o pai morrera, aos noventa e um anos, no dia 14 de janeiro de 1985. (Cony, 1995: p. 10-1)

O embrulho, estopim da narrativa, promove na personagem de Carlos Heitor Cony, uma viagem no tempo, uma viagem em torno da lembrança da sua vida junto ao pai. É graças ao inesperado “presente” que o narrador rememora, sentado em seu escritório, em um solitário exercício, a relação entre ele e o pai. O embrulho acaba por “hipnotizar” Carlos Heitor Cony e, assim, o conduz a um passeio pelas suas recordações.

Deparando-se com o embrulho, o tempo pára. Observando o embrulho, o narrador é tão inebriado por ele que as horas passam, e ele nem percebe o instante se esvaír. Ao correr das horas, contrapõe-se o mover dos anos que passam a partir da contemplação da herança pós-paterna. (Bessa, 2000: p.64)

O invólucro é o acaso que transforma e conduz a personagem Carlos Heitor Cony ao passado, ele abre uma fenda temporal que nos leva, juntamente com o narrador, a sua memória. A presença do embrulho provoca uma ruptura temporal, divide a narrativa em dois tempos distintos, tirando o narrador de seu tempo físico e o mergulhando em um outro, interno, não sujeito às leis do Cronos. (Menezes, 2000: p.154)

Desde que recebi o embrulho e vi a letra do pai, tão inconfundível, tão dele e tão recente, o tempo deixou de funcionar.

[...]

Nem vontade tenho de olhar o relógio. O tempo parou. Entretanto, nunca o tempo foi tanto tempo. (Cony, 1995: p.171)

Assim, o embrulho tem um caráter epifânico. Ele revela – por meio dos detalhes de sua composição: o nó, a letra, o cheiro – os momentos de Carlos Heitor Cony junto ao pai.

A presença inesperada do embrulho irá [...] ser um mecanismo epifânico que porá em órbita a memória e a imaginação do narrador. É essa maneira encontrada pelo artífice da palavra para nos inserir em seu universo pessoal, seu mundo de lembranças. (Menezes, 2000: p. 162)

Dessa maneira, Carlos Heitor Cony cria um embrulho que é um acaso capaz de conduzir o narrador a um novo mundo, a uma outra realidade. O invólucro leva a uma viagem em busca de um tempo que Cony procura resgatar e imortalizar, um tempo que não é mais o seu, no qual se sonhava e se faziam grandes coisas. O embrulho “obriga” o

narrador a pensar sobre seu pai, ele se materializa na memória de Carlos Heitor Cony de maneira inesperada, e assim as lembranças vão se sucedendo, uma a uma, inesperada e inesgotavelmente. E na própria descrição do embrulho, logo no princípio da narrativa, Cony já dá mostra da conturbada relação com o pai, porque descreve o nó presente no invólucro como “ordinário”; além disso, o nó possui grande representatividade na relação pai e filho, pois enquanto o pai faz o nó (junta, amarra, interliga), o filho se incomoda com isso (preferiria desprender-se). Porém, esse nó nunca é desfeito, e o narrador permanece “preso” ao pai por toda a narrativa.

... o meu embrulho não me abre nada, muito menos o tempo. Se abria alguma coisa era o espaço – até então, nunca pensara organizadamente na única pessoa, no único personagem, no único tempo de um homem que, não sendo eu, era o tempo do qual eu mais participara. (Cony, 1995: p.94)

...

O tempo do filho junto ao pai

Como já foi visto, a presença do embrulho provoca uma ruptura temporal, divide a narrativa em dois tempos distintos. O primeiro, como pôde ser observado, é o tempo do filho, momento em que o narrador recebe o invólucro.

No entanto, juntamente com esse tempo presente existe um outro momento, menos preciso, apresentado na narrativa por meio de *flash-back* - transposição de um momento determinado da narrativa para um outro passado, quebrando a cronologia do

texto. Esse outro tempo será chamado de “tempo do filho junto ao pai”, pois é por ele que somos conduzidos ao mundo das lembranças de Carlos Heitor Cony.

... o caráter memorialístico implica num movimento circular que parte de um presente, retornando a um passado, através de um movimento de *flash-back* [...] para, retornando a este mesmo presente, não só iluminá-lo como desdobrá-lo em suas seqüências finais. (Hohlfeldt, 2001: p.88)

Todavia, ao contrário do tempo do filho, esse outro tempo é mais elástico, variável, tendo em vista o fato dos episódios retratados não seguirem uma ordem, uma cronologia, são reflexos da memória do narrador; no entanto, mesmo inconstante, ele pode ser delimitado, pois os acontecimentos narrados se enquadram em um período, ainda que não haja qualquer tipo de seqüência.

Esse período a que nos referimos vai do final da República Velha (1889-1930) e a implantação do governo de Getúlio Vargas até o começo do Regime Militar (1964-1985). Porém, há ao menos duas exceções, ou seja, dois momentos da narrativa que escapam a essas datas: a morte da mãe do narrador e o conseqüente casamento do pai com sua segunda mulher, que ocorre em 1973, e, ainda, um natal anterior à morte de Ernesto Cony Filho, em 1984.

Pode-se notar, assim, que o romance faz - de um modo muito preciso - uma distinção entre dois momentos bastante distintos; o tempo do filho junto ao pai representa uma época que não mais existe - em uma cidade que também não existe mais - no qual era possível sonhar, acreditar, e na qual as pessoas iam devagar, sem pressa de chegar. Ernesto Cony Filho é, como afirma Daniela Borja Bessa, “...a metonímia de um passado e de uma época”. (Bessa, 2000: p.63)

Preso às tradições, ao trabalho meticuloso e cuidadoso de sempre, Cony-pai não tinha pressa. Ele sabia lidar com o tempo. Para ele, a lentidão e o ritual importavam, mesmo que esse ritual fosse realizado em horas indevidas, como quando acordava o filho de madrugada para que criassem balões, que somente seriam soltos mais tarde. (Bessa, 2000: p.69)

Ao resgatar os momentos ao lado do pai, Carlos Heitor Cony nos mostra um período completamente diferente do atual, traça um paralelo entre o tempo vivido pelo pai – utópico, alegre, ingênuo – e o do narrador – amargo, cruel, nebuloso –, apresentando, pois, como, com o passar dos anos, toda a sociedade foi se corrompendo, se deteriorando.

Essa distinção também se reflete no modo de ser e agir das personagens. Pai e filho vivem em pólos opostos, agem de maneiras muito diferentes: enquanto o pai é folgazão, sonhador, o filho é sisudo, retraído.

Ernesto Cony Filho é representado como um homem sempre disposto a extrair prazer da vida. Seu lema era ‘Amanhã farei grandes coisas’ [...] [já] o narrador, Carlos, preenche o espaço de pessimismo e melancolia. Se o pai é luz, o filho será predominantemente sombra, mergulhada na noite. (Bueno, 2002: p.54)

Em meio a esse jogo de contrastes – luz x sombra, passado x presente, memória x ficção, pai x filho – o romance *Quase memória* se constrói, deixando ao leitor a sensação de que o presente parece cada vez mais “engolir” e “devorar” nossas raízes, nossa memória, nossa tradição, colocando-nos sempre a frente, mas a frente de um tempo que parece nos levar ao nada. Cony, ao explorar tanto o passado quanto o presente, nos desperta para um mundo desencontrado, perdido em meio aos aparatos

tecnológicos e à necessidade de aperfeiçoamento constante, um tempo no qual a memória, o passado e a tradição se encontram cada vez mais esquecidos, renegados.

Pela quase memória, no quase romance, Cony apresenta para o leitor elementos que levam ao questionamento da relação entre tradição e modernidade. *Quase memória* traz críticas ao mundo moderno e aos valores do presente século, comparando-o a décadas anteriores, em que valores e paradigmas eram outros. [...] Como, se pela comparação, o narrador quisesse levar seus eleitores à consciência de que a vida nem sempre foi o que julgamos ser.

A figura paterna dá ao narrador a percepção do desencontro entre passado e presente, no que se refere à concepção de mundo. Entre esses dois tempos há uma dicotomia. De um lado está o mundo poético, leve, marcado por encontros, onde habitam as memórias; no outro extremo situa-se o mundo real, absurdo, de desencontros, onde habita a Modernidade.

O passado é concebido enquanto tempo decorrido, passível de rememorações. É no passado que habita o que é antigo: pessoas antigas, a infância, os embrulhos misteriosos e enigmáticos que funcionam como metonímia deste pai também enigmático e misterioso. (Bessa, 2000: p.65-6)

Desse modo, ao trabalhar de uma maneira tão precisa com o aspecto do tempo em *Quase memória*, Cony joga os leitores em dois momentos diversos, e, dessa maneira, apresenta para nós, nos dizeres de Benedito Nunes, uma “mistura lúdica” (Nunes, 1992a: p.355), isto é, um tempo fugidio, no qual a narrativa dá saltos sem se preocupar em preencher os vazios deixados e que contrasta com o presente da narração; assim, temos um efeito irônico no qual a história é, ao mesmo tempo, digressiva e progressiva e, sem ter um enredo fixo, acaba por enredar conjuntamente narrador e leitor.

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mais falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo.

Machado de Assis, Dom casmurro.

4. Memória? Quase:

E o meu tempo não era um tempo perdido mas um tempo desperdiçado [...] 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.
Carlos Heitor Cony, *Quase memória*

Na literatura de Carlos Heitor Cony a questão da memória é um assunto de grande relevância – não é gratuito o fato de o autor possuir dois romances com essa palavra logo no título: *Matéria de memória* (1962) e *Quase memória* (1995). Cony procura utilizar-se muito das próprias experiências para compor um romance, em alguns essa “veia biográfica” é mais evidente – como em *Informação ao crucificado* e *Quase memória* -, em outros um pouco mais obscura, mas sempre acaba, de alguma forma, se fazendo presente em sua obra.

O elemento autobiográfico é fundamental na ficção. ‘Madame Bovary sou eu!’ disse Flaubert. Quanto à memória, ela é a via expressa, cômoda, parcial e cúmplice para se contar qualquer história ou mesmo história nenhuma. (Anexo A: p.119)

[...]

A minha fascinação pela memória é por causa do tempo, o tempo da memória. [...] No *Quase memória* eu digo que a memória é âncora e luz. Como âncora, prende; como luz, ilumina. Mas ela prende mais do que ilumina, ela é mais âncora do que luz. Aí é uma tradição literária, nem é uma formação literária, é uma deformação literária. Todos os memorialistas, desde os grandes, tipo Proust, até os memorialistas de algibeira fazem da memória o quê? É uma memória parcial, seletiva, cúmplice. (Bueno, 2002: Anexo: p.25)

Além de se valer das oportunidades que a memória dá ao escritor para a composição de uma determinada narrativa, Cony também a utiliza como um elemento

crucial – dando a ela *status* de uma personagem - no romance *Quase memória*; ali, ficção e memória se confundem, formando um emaranhado de situações e acontecimentos que acabam por ludibriar o leitor, oscilando entre o real e o ficcional – e isso pode ser comprovado logo no prefácio do texto, *Teoria Geral do Quase*, no qual o autor afirma que aquele não é propriamente um romance, mas, sim, um quase-romance que mescla elementos e pessoas reais com outros fictícios. (Cony, 1995: p.7)

Desse modo, Cony faz uma mistura entre memória e ficção combinando lembranças da infância com outros episódios puramente ficcionais, e dessa junção resulta uma narrativa repleta de episódios cômicos e, também, de grande beleza poética, nos quais a personagem de Carlos Heitor Cony, filho e narrador, procura, a todo custo, digerir a inesperada “aparição” de seu pai, a personagem de Ernesto Cony Filho.

Misturar ficção e realidade é a matéria prima de qualquer criação literária. Se eu faço um rol de roupas para a lavanderia, eu estou me traindo, dando dicas de meus hábitos e preferências. Se ensino a alguém fazer uma pizza, fatalmente darei ingredientes e temperos que são do meu agrado pessoal, logo, são referências reais de minha parte. Não apenas em *Quase Memória*, mas em qualquer romance meu e ou de qualquer outro autor, a interferência da fantasia é igual a seu contrário, ou seja, a interferência da fantasia na realidade. [...] No livro em questão, o personagem “pai” tem um chassi tirado da realidade mas os episódios e o clima geral são ficcionais. O próprio narrador, que sou eu mesmo, é também uma mistura de um “eu” real e imaginário. (Anexo A: p.117)

...

Como foi visto, memória e literatura estão sempre juntas, são elementos importantes para a análise e o entendimento de uma narrativa, principalmente em um texto como *Quase memória*. A seguir procuraremos entender um pouco melhor o modo como a memória se apresenta no romance de Cony.

A memória está intrinsecamente ligada à arte literária desde a tradição das narrativas orais. Essas narrativas eram fixadas na memória e passadas aos demais, formando-se assim um conhecimento por meio da narração de um fato, de um acontecimento.

A *recordação* inaugurou, assim, a corrente da tradição, que transmite de geração para geração os acontecimentos verificados. Ela representa os elementos artísticos inerentes à obra épica, no sentido mais lato, e integra esses elementos na obra. (Benjamin, 1975a: p.73)

Em *Matéria e memória*, o pensador Henri Bergson reflete a respeito da memória e a divide em dois tipos distintos: uma que *imagina* e outra que *repete*. A última está diretamente ligada aos nossos hábitos, nossas atividades *cotidianas* e *motoras*; já a primeira relaciona-se a um momento singular, não repetido, não condicionado às nossas atividades diárias.

A memória-hábito adquire-se pelo esforço da atenção e pela repetição de gestos ou palavras. Ela é [...] um processo que se dá pelas exigências da socialização.
[...]

A memória-hábito faz parte do nosso adestramento cultural.

No outro extremo, a lembrança pura, quando se atualiza na *imagem-lembrança*, traz à tona da consciência um momento único, singular, não repetido, irreversível, da vida. [...] A imagem-lembrança tem data certa: refere-se a uma situação definida, individualizada, ao passo que a memória-hábito parece fazer um só todo com a percepção do presente. (Bosi, 1995: p.49)

Segundo Bergson, nós raramente adquirimos voluntariamente uma determinada lembrança, mas a cada momento nossa memória registra fatos e imagens únicas. Essa

memória involuntária, lembrança pura, é chamada pelo pensador de “memória por excelência” e dela podemos extrair recordações espontâneas, conservadas em seu tempo e que se caracterizam por ser única, individual, intransferível. É justamente esse tipo de memória que aparece no romance de Cony, uma lembrança singular, de um momento único para o narrador – sua convivência junto ao pai – e, ainda, essa memória é suscitada pelo acaso, pela inesperada presença de um embrulho, o que corrobora tal idéia.

... as lembranças pessoais, exatamente localizadas, e cuja série desenharia o curso de nossa existência passada, constituem, reunidas, o último e maior invólucro de nossa memória. Essencialmente fugazes, elas só se materializam por acaso, seja porque uma determinação acidentalmente precisa de nossa atitude corporal as atraia, seja porque a indeterminação mesma dessa atitude deixe o campo livre ao capricho de sua manifestação.

[...]

Chega um momento em que a lembrança assim reduzida se encaixa tão bem na percepção presente que não se saberia dizer onde a percepção acaba, onde a lembrança começa. Nesse momento preciso, a memória, em vez de fazer aparecer e desaparecer caprichosamente suas representações, se pauta pelo detalhe dos movimentos corporais. (Bergson, 1999: p.120-1)

[...]

[A memória verdadeira] é coextensiva à consciência, ela retém e alinha uns após os outros todos os nossos estados à medida que eles se produzem, dando a cada fato seu lugar e conseqüentemente marcando-lhe a data, movendo-se efetivamente no passado definitivo, e não [...] num presente que recomeça a todo instante. (Bergson, 1999: p.177)

Trabalhando com essa “memória verdadeira” descrita por Bergson, Cony nos envolve no romance, apresenta-nos um narrador que procura nas próprias lembranças – vindas à tona graças ao acaso, graças à chegada do embrulho – momentos marcantes de sua vida ao lado do pai, recordações que vão surgindo uma a uma em seu pensamento e que formam a memória que ele tem de Ernesto Cony Filho, o pai. A memória

materializa e presentifica, tanto para o narrador como para o leitor, a figura paterna, e em meio à leitura da quase memória de Cony, somos levados, de algum modo, a construir nossa própria lembrança.

Ao extrair do embrulho pequenos detalhes que o levam ao pai, Carlos Heitor Cony vai montando um quebra-cabeça, vai resgatando na memória os momentos da sua vida ao lado do pai e, ainda, revivendo esses acontecimentos o narrador volta a sentir, a presenciar esses episódios.

O trabalho de localização consiste, em realidade, num esforço crescente de *expansão*, através do qual a memória, sempre presente por inteiro nela mesma, estende suas lembranças sobre uma superfície cada vez mais ampla e acaba por distinguir assim, num amontoado até então confuso, a lembrança que não encontrava seu lugar. (Bergson, 1999: p.201)

De acordo com Ecléa Bosi, um outro teórico relevante que também trata da questão da memória é Halbwachs. Se para Bergson a memória tinha um caráter mais puro, centrada em si mesmo, para Halbwachs ela está condicionada à sociedade, apresenta-se de um modo mais social.

Assim, a memória de cada indivíduo passa a ter uma relação mais intrínseca com a sociedade na qual ele está inserido, isto é, apresenta algumas particularidades que estão diretamente relacionadas com classe social, educação, religião etc.

Para Halbwachs a memória faz parte de uma recriação – ao se lembrar de um fato, o indivíduo o recria, o reconstrói, dá a esse acontecimento novos aspectos relacionados ao seu momento, a sua situação atual.

O caráter livre, espontâneo, quase onírico da memória é, segundo Halbwachs, excepcional. Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. [...] A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que possa ser a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, *no presente*, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (Bosi, 1995: p.55)

Sendo assim, quando o narrador do romance revive os seus momentos com o pai – seja na mais longínqua infância, seja já no adulto – ele não está simplesmente recordando aqueles fatos, mas, sim, (re)vivendo, (re)criando, dando àqueles episódios uma outra perspectiva, uma visão diferente daquela de outrora, uma vez que sua realidade é outra, sua percepção diante dos acontecimentos mudou muito.

Além disso, se pensarmos agora na figura de Carlos Heitor Cony autor, podemos notar, de um modo ainda mais evidente, que a sua quase memória é, sim, uma verdadeira criação, uma narrativa na qual Cony, astuta e conscientemente, se apresenta como personagem, mas ainda assim, o escritor não conta a sua história, isto é, não faz do texto uma autobiografia, mas uma narrativa cujo protagonista é homônimo ao autor.

No romance *Quase memória*, Cony, como vimos, nos apresenta um narrador que se vê às voltas com um embrulho – enviado por seu pai – que o remete a um tempo passado, um momento no qual o narrador convive com a mágica figura de seu pai, o também jornalista Ernesto Cony Filho.

O embrulho, estopim da narrativa, conduz narrador e leitor a uma viagem às lembranças que aquele invólucro suscita em Carlos Heitor Cony. Todo o embrulho remete ao pai, é por causa dele que o narrador relembra as aventuras do pai.

A viagem pela memória tem início com um embrulho recebido por Cony-Filho dez anos após o falecimento do pai. A contemplação deste embrulho, considerado um entrave pelo narrador, ressuscita e presentifica o morto. Este aparece por inteiro, com suas manias, cheiros, características, exigindo estar presente em todos os momentos. (Bessa, 2000: p.64)

Desse modo, a narrativa apresenta uma busca por um momento passado. Cony procura resgatar, por meio da memória, uma convivência – nem sempre amistosa, mas muito marcante – com o pai. No entanto, *Quase memória* não é um texto de memórias, o autor não constrói uma biografia nem mesmo uma autobiografia; o que há, de fato, é uma ficção, uma história construída pelo autor com alguns elementos claramente autobiográficos – como os nomes das personagens – mas que não tem uma preocupação com a verdade; Cony procura “confundir” o leitor ao misturar realidade e ficção.

O escritor rememora, recria um momento marcante em sua vida, misturando e embrulhando o leitor em meio à memória e à ficção, transportando-nos a uma deliciosa jornada adentro daquela singular relação entre pai e filho.

Assim, são os detalhes do embrulho que irão conduzir tanto o narrador quanto o leitor. O conteúdo é irrelevante – a narrativa acaba e ele não é revelado -, pois sua função não é esclarecer, não é mostrar, mas, sim, *embrulhar*, envolver o leitor em meio às confusões retratadas no texto e, mais do que isso, envolver o leitor na intensa relação que o filho teve – tem – com o pai. O embrulho é o objeto que dá luz à memória, ele desvenda a chamada *memória involuntária*, levando-nos a um passado que não tencionamos ir.

...Proust não hesita em afirmar que o passado ‘está fora do seu poder e de sua alçada, em qualquer objeto material (ou na sensação que tal objeto provoca em nós),

que ignoramos qual possa ser. Encontrar ou não esse objeto antes de nossa morte depende unicamente do acaso'

Segundo Proust, depende do acaso o fato de cada um alcançar uma imagem de si mesmo, tornar-se senhor da própria experiência. Depender do acaso em semelhante coisa, não é de modo algum algo natural. Os interesses interiores do homem já não têm por natureza esse caráter irremediavelmente privado; mas o adquirem somente quando diminui, por interesses externos, a possibilidade de serem incorporados a sua experiência. (Benjamin, 1975b: p.37)

O pacote faz surgir na mente e na lembrança do narrador a figura de Ernesto Cony Filho. Não é o conteúdo do invólucro que impressiona o narrador, mas, sim, a composição, os detalhes que remetem ao pai e a sua própria trajetória ao lado dele. O embrulho reacende em Cony um momento perdido que ele procura resgatar e imortalizar em palavras.

Ser criado, gerar-se, transformar
O amor em carne e a carne em amor; nascer
Respirar, e chorar, e adormecer
E se nutrir para poder chorar

Para poder nutrir-se; e despertar
Um dia à luz e ver, ao mundo e ouvir
E começar a amar e então sorrir
E então sorrir para poder chorar.

E crescer, e saber, e ser, e haver
E perder, e sofrer, e ter horror
De ser e amar, e se sentir maldito

E esquecer tudo ao vir um novo amor
E viver esse amor até morrer
E ir conjugar o verbo no infinito...

Vinícius de Moraes, *O verbo no infinito*.

5. O duplo e as dualidades:

Eu continuo o mesmo: sozinho. Já não preciso parecer hipócrita para desagradar a outros. Não agrado a ninguém, mas isso me faz bem. Sinto-me melhor sabendo que estou sozinho. Os outros podem ter razão, mas são chatos.

Carlos Heitor Cony, Pessach: a travessia

O duplo aparece, em suas primeiras denominações, como o alter-ego. Nas comédias de Plauto, são chamados de sócias ou menecmas duas pessoas que impressionam pelas semelhanças de uma em relação à outra, a ponto de serem confundidas.

O duplo é uma figura ancestral - antigas lendas nórdicas e germânicas narram o encontro com o duplo; a libertação do duplo é um acontecimento nefasto que muitas vezes pressagia a morte; o duplo é, também, *Schutzgeist* (“espírito protetor”).

Na literatura, o duplo se consagra no século XVIII com o romantismo alemão - Jean Paul Richter cria a expressão *Doppelgänger*, que pode ser traduzida por “duplo”, “segundo eu” -, atingindo seu apogeu no século XIX, na esteira do romantismo, embora continue sendo bastante usado no século XX.

Para os românticos alemães, o duplo-autômato acaba por tornar-se um símbolo da degradação do homem. Confundir figuras artificiais com seres reais é sintoma de uma doença da sensibilidade que leva à loucura, ao assassinato, ao suicídio.

O duplo passa a ser a representação do paradoxo da imaginação que assume forma humana e com a qual o herói pretende ter uma relação de fusão. A vida fictícia começa a ser idolatrada, mostrando uma inversão dos valores vida / morte.

A maioria dos estudos acerca desse assunto no século XX privilegia a questão psicológica, relacionando os diferentes aspectos do duplo na literatura com o estudo da personalidade dos autores, dos mitos e das tradições mitológicas. De acordo com O.

Rank, um conflito psicológico cria o duplo, projeção da desordem íntima; o preço a pagar pela libertação é o medo do encontro.

Uma outra relação feita com o duplo é a sua proximidade com a morte e o desejo de superá-la. Sob esse aspecto, o duplo é uma personificação da alma imortal que se torna a alma do morto, a idéia pela qual o eu se protege da completa destruição, resultando, assim, em uma ambivalência de sentimentos: o que protege e o que ameaça.

Segundo Keppler, pensador dedicado ao estudo desse assunto na literatura, o duplo é ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente – até mesmo o oposto dele. É sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica – é ao mesmo tempo oposto e complementar, interior e exterior – provocando no original (ser duplicado) reações emocionais extremas (atração / repulsa). Tendo como base a psicologia de Jung (conceito de “integração da personalidade”), ele caracteriza o duplo como uma parte não apreendida pela imagem de si que tem o eu, ou por ela excluída: daí seu caráter de proximidade e de antagonismo. Trata-se das duas faces complementares do mesmo ser.

No Ocidente, o mito do duplo encontra-se ligado à idéia da subjetividade, lançada pelo século XVII ao formular a relação binária sujeito-objeto, quando o que prevalecia, até então, era a tendência à unidade.

Do período que vai desde a Antigüidade até o final do século XVI, o mito do duplo simboliza o homogêneo, o idêntico - a semelhança física entre dois seres é usada para efeitos de substituição: o sócia, o gêmeo é confundido com o herói e vice-versa, cada um com sua própria identidade.

A partir do século XVI, o duplo deixa de ser a representação do homogêneo e passa a representar o heterogêneo, com a divisão do eu chegando à quebra da unidade (século XIX) e permitindo até um fracionamento infinito (século XX).

O século XX mantém-se na problemática do heterogêneo, juntamente com a psicanálise; já a filosofia procura situar o sujeito em uma relação sujeito-língua-objeto: o mito do duplo continua sendo atual como figura privilegiada do heterogêneo. No início do século as obras são animadas por uma grande preocupação moral; os autores valem-se do duplo como metáfora da busca da transformação do indivíduo por sua integração na sociedade.

A figura de um associal (Poe, Stevenson) resultará na pesquisa de uma nova sociabilidade (Hesse, Cortazar); o duplo, símbolo da alienação individual numa sociedade que se massifica (Dostoievski), pode ser também a condição de uma libertação social e política (Fuentes). O homem plural, as ficções em níveis vários, a abertura para mundos possíveis (o duplo é uma figura privilegiada da ficção científica) estão na ordem do dia.

A ambigüidade, a incerteza, a indecisibilidade que fazem parte do refinado jogo de troca entre o eu e seu duplo confundem a referência, ao expressarem uma dúvida (construtiva) sobre o real, dúvida graças à qual é cabível imaginar que o individual poderá ser superado (utopia musiliana).

Entretanto, ao mesmo tempo em que o mito se lê como um trajeto dirigido à procura de um melhor eu, a ambivalência nele presente manifesta-se em sua relação privilegiada com a figura da circularidade (Borges). Mas o duplo renasce sempre das cinzas que marcam a relação com a morte. Mais que o círculo, é a imagem da espiral que viria ao caso, o símbolo da morte-renascimento. O duplo está apto a representar tudo o que nega a limitação do eu, a encenar o roteiro fantástico do desejo. (Bravo, 1997: p.287)

...

Em *Quase memória*, pode-se notar a presença da idéia do duplo na relação entre as personagens centrais da narrativa. Os caminhos dessas personagens (filho e pai) se entrecruzam a todo momento, elas são, como já foi visto, complementares. Ambas se mostram e se compõem uma em função da outra. Carlos Heitor Cony é o narrador que procura relatar sua trajetória tendo sempre o pai como ponto de referência. O narrador

procura na figura do pai a própria existência, sua vida não parece fazer sentido apartada da de seu pai, os dois andam juntos.

Assim, a personagem de Ernesto Cony Filho pode ser vista como um duplo da personagem de Carlos Heitor Cony, pois suas vidas estão intimamente interligadas.

No entanto, o duplo presente no romance *Quase memória* não é um duplo explícito como ocorre, por exemplo, na novela *O duplo*, de Dostoievski, na qual duas personagens homônimas se confundem e se digladiam na busca por um mesmo espaço, uma mesma posição na sociedade; ou, ainda, com o duplo presente nas comédias de Plauto, em que ele aparece como sócia, impressionando pela semelhança entre uma e outra personagem.

Em *Quase memória* é diferente. Carlos Heitor Cony subverte a idéia do duplo – do mesmo modo como o faz com alguns outros aspectos da obra, tais como a memória e a ficção. No romance o autor faz uma mistura entre dois tipos narrativos (ficção e a memória), daí sua *Quase memória* -, flertando ao longo de todo o texto com ambos; desse modo, Cony joga, por meio da ironia, o leitor em um romance que ora apresenta composições memorialísticas, ora ficcionais, sem tomar partido, deixando a dúvida para o leitor.

Com o duplo, Cony também faz uma desconstrução, deixando de lado a idéia de duplo como a representação de um outro eu (*Doppelgänger romântico*). Não há em *Quase memória* a idéia de igualdade das personagens, elas não são sócias, não são gêmeos. A proposta do autor é apresentar uma relação entre filho e pai bastante intensa, na qual as personagens não se confundem, mas se completam.

Ao contrário do que ocorre, pois, na narrativa de Dostoievski, na qual as personagens chegam a trocar de identidade, no romance de Cony as identidades mantêm-se preservadas, mas, ainda assim, o duplo se faz presente.

O romance apresenta duas personagens bem caracterizadas, com seus respectivos nomes, profissões, ou seja, duas personagens distintas que, no decorrer da história, acabam se complementando – mas sem se confundirem. Em *Quase memória* o duplo se mostra na dicotomia existente na relação entre o narrador e o pai, nas diferenças existentes entre os dois. Em *Cony*, há um duplo-irônico, um duplo que não remete à idéia de igualdade entre as personagens mas que condiciona a trajetória de seu duplicado, isto é, a imagem que o filho faz de si é condicionada pela imagem do pai, são os elementos mais marcantes da personalidade de Ernesto Cony Filho que, de certo modo, moldam as características de Carlos Heitor Cony.

No entanto, ao rememorar a imagem de seu pai, o narrador não se vê naquela personagem, não há a presença de um alter-ego; o que o narrador vê não é a sua própria figura, mas sim uma imagem a ser superada, transgredida, e essa superação não está ligada simplesmente à idéia de competição, de tentar ser melhor ou de aparecer mais do que a figura do pai, mas, sim, com o fato do narrador ver em Ernesto Cony Filho qualidades e defeitos que, muitas vezes, ele não gostaria de ver em si mesmo – daí a presença da superação, ou seja, ser alguém diferente, com características próprias, com os próprios vícios e virtudes.

Em alguns momentos de sua trajetória o narrador consegue atingir esse objetivo (superar o pai) porém, ao término da narrativa, percebe-se que a figura daquele pai é muito forte, e alguns de seus traços estão presentes em Carlos Heitor Cony (narrador) de um modo muito marcante, e por mais que procure se desvencilhar deles, busque superar o duplo, ele não consegue. O saldo final é que se o filho não conseguiu superar a figura do pai como gostaria, conseguiu, ao menos, aceitá-la.

Um outro ponto relevante nessa subversão aplicada ao mito é o fato do duplo ser uma personagem que não tem voz na narrativa, sendo apenas uma recordação do

narrador. Desse modo, o narrador acaba (re)criando o seu próprio duplo, ou seja, não é o duplo que se confronta com o duplicado, mas é a “vítima” da duplicação que parte ao encontro do duplo.

Essa idéia – do duplicado em busca da superação do duplo – fica mais evidente se lembrarmos que o narrador procura, durante a narrativa, contrapor diferentes momentos da sua vida e da de seu pai, evidenciando, assim, que é realmente o narrador quem sai à “procura” de seu duplo, e não o contrário.

Portanto, o duplo em *Quase memória* destaca para o leitor a dicotomia da relação entre filho e pai. Ele (o duplo) não ressalta a presença de uma figura igual, mas sim uma personagem capaz de complementar seu duplicado. Ernesto Cony Filho, o duplo, tem a capacidade de, por meio de suas atitudes, ilustrar o modo como é a personagem de Carlos Heitor Cony, o que pensa, o que sente. Por meio do duplo, o autor apresenta duas personagens distintas, que vivem em dois mundos diferentes, mas que, ainda assim, se completam; o duplo irônico de Cony faz a intersecção entre esses dois mundos, entre essas duas personagens.

5.1 Dualidades:

Só então reparo que há muito deixei a cidade antiga, o Rio do pai, o Rio que em parte acabou, como as coisas acabam: no fim. Pior: sendo substituído por outro... Alguma coisa acabou ou está acabando. Cansado ou não, dou-me o direito a uma alucinação pessoal: ver o balão que ele fazia, rei de todos os outros reis, silencioso e iluminado, passando por cima desses prédios, dessas pistas largas e fosforescentes.

Para ele, seria uma bela vingança.
Carlos Heitor Cony, *Quase memória*.

Ao construir as personagens centrais do romance *Quase memória*, o escritor Carlos Heitor Cony compõe um panorama de dualidade entre elas, isto é, faz um jogo de opostos entre Ernesto Cony Filho, o pai e o narrador Carlos Heitor Cony, o filho.

Essa dualidade é fruto da conflituosa relação existente entre as personagens do romance. Cony mostra ao leitor as divergências existentes entre pai e filho, entre aquele pai esperançoso, alegre e o filho retraído, desconfiado - desconfiado principalmente daquela felicidade paterna.

Desse modo, procurar-se-á demonstrar, nas próximas páginas deste capítulo, o modo como essas dualidades são trabalhadas ao longo da narrativa – principalmente entre as personagens principais.

filho X pai

A principal dualidade existente no romance *Quase memória* envolve as personagens principais da narrativa. Pai e filho vivem uma relação conflituosa, na qual as tensões e as emoções entre ambos atingem extremos - em alguns momentos há uma grande admiração do filho para com o pai, mas, ao mesmo tempo, demonstra a dificuldade, a vergonha existente por parte do narrador em relação ao pai.

No entanto, como essa é a principal tensão existente no romance, tal assunto já foi visto de maneira mais aprofundada em um outro momento do trabalho, mas, vale

ressaltar, que as demais dualidades exploradas a seguir terão como eixo principal essa relação entre pai e filho.

Rio de Janeiro do pai X Rio de Janeiro do filho

O romance, ambientado quase exclusivamente na cidade do Rio de Janeiro, apresenta uma interessante contraposição entre a cidade antiga, de outrora – do jovem Carlos – e a atual, contemporânea – do adulto Cony. Por meio desse antagonismo, tem-se uma idéia da enorme mudança sofrida pelo Rio ao longo das últimas décadas do século XX.

O livro traça um amplo painel da cidade desde os anos 30 – com o final da Primeira República (1889-1930) e a implantação do governo de Getúlio Vargas – até meados da década de 90, quando o narrador começa a desenvolver sua história.

Por meio das histórias [do romance], o que se relembra, também, é um outro Rio de Janeiro, que quase não existe mais, a cidade mitológica do meio-século, que a própria cidade guarda hoje de si como lembrança e ideal.(Nestrovski, 1995: p.7)

Ao longo da narrativa pode-se notar as mudanças ocorridas na cidade nesse intervalo de aproximadamente seis décadas. A transformação mais marcante ocorrida nesse período é a degradação da ex-capital Federal de uma cidade agradável, tranqüila – principalmente para a classe média – em um local inseguro, decadente, dominado pela violência e pelo medo.

Uma das coisas mais espantosas, em *Quase memória*, é o quanto a vida no Rio era amena, doce, suportável para a classe média. Um país de favorecimentos, de arranjos, de suaves mentiras, algo parado e morno, movido a clichês jornalísticos e a preguiça de funcionários públicos, ia muito bem, obrigado. (Coelho, 1995b: p.6)

Descrevendo o Rio de Janeiro dos meados do século passado, o autor apresenta uma cidade tranqüila, das ruas do Caju – que não mais existem, pois foram cobertas pelas pistas da conhecida avenida Brasil – onde o pai nascera e começara as suas “façanhas” apanhando manga no cemitério do bairro; do tradicional internato Pedro II, no qual o pai fizera o curso de humanidades; de um local propício para a criação de galinhas, ou, até mesmo, um jacaré; da cidade que rivalizava com São Paulo pelo prédio mais alto do país (no Rio o candidato era o edifício *A noite*, enquanto que em São Paulo, o edifício *Martinelli*), algo bem diferente dos dias de hoje, em que as capitais rivalizavam para ver qual consegue atingir menores índices de violência; dos trens da Central do Brasil, principal meio de locomoção daquele período, das óperas do Teatro Municipal, descritas como uma das coisas mais solenes que podiam existir no Rio de Janeiro dos anos 30. Enfim, uma cidade de amigos, de família, de pessoas que trocam favores por amizade, por coleguismo e companheirismo, com um estilo de vida que ainda hoje pode ser encontrado em algumas cidades do interior do país, mas que passa longe, muito longe da situação atual da cidade do Rio de Janeiro.

O pai nascera no Caju, numa rua que hoje não existe mais, coberta que foi pelas pistas da avenida Brasil.

Era vizinho do cemitério, o maior da cidade, o mais tradicional. Há vários cemitérios no Rio, até em Inhaúma existe um, até no Cacuaia, na ilha do Governador. Mas o Caju é o mais confiável, de longe o melhor – se isso pode existir. ‘Ir para o Caju’, desde tempos imemoriais, é bater as botas, esticar as canelas, morrer, em suma.(Cony, 1995: p.26)

[...]

... ele conhecera um marinheiro holandês no bar do Zica, na praça Mauá, no térreo do edifício de *A noite*, reduto de certa boemia nos anos 30 e 40.

Trabalhando no *Jornal do Brasil*, cobria as férias de um amigo, o Afrânio Vieira, que era editor de esportes de *A noite*. Isso o obrigava a ir, depois de entregar suas matérias no próprio jornal, até a praça Mauá, pois *A noite* ocupava três andares do edifício a que dava o nome e que era então um dos orgulhos do Rio, o mais alto da cidade, rival do edifício Martinelli, em São Paulo, saía briga entre cariocas e paulistas por causa da altura, da beleza e da importância dos dois prédios. (Cony, 1995: p.40)

As descrições da cidade do Rio de Janeiro feitas acima refletem as diferenças existentes entre as personagens centrais da narrativa, demonstrando a maneira como o ambiente acaba influenciando as idéias e o modo de vida de cada personagem. A personagem do pai tem uma forte ligação com aquela cidade antiga, amistosa, companheira; já o narrador identifica-se com uma cidade mais moderna, agressiva, dinâmica.

A cidade do pai é, assim como a própria personagem, alegre, cheia de si, portadora de grandes feitos e atitudes; já o Rio de Janeiro do narrador é similar à própria personagem, mais comedido, assustado, indefeso, pois sua formação já é diferente, seu ambiente já está se alterando, se deteriorando.

Estou sem fome, apenas cansado. Paro o carro diante de um bar aberto na orla, a essa hora devem servir pizzas ou sanduíches. O calçadão de Copacabana, decadente e vazio, só tem agora alguns travestis que caçam fregueses.

[...]

Estou agora na enseada da Barra, dezoito quilômetros de avenida e mar.

[...]

Só então reparo que há muito deixei a cidade antiga, o Rio do pai, o Rio que em parte acabou, como as coisas acabam: no fim. Pior: sendo substituído por outro, largo, vertical, sem esquinas onde ele pudesse marcar um encontro, conversar com um desconhecido e assombrá-lo com as coisas que fez, que pensou ter feito ou que achava que iria fazer. (Cony, 1995: p.209-11)

O trecho acima marca de maneira pontual essa degradação sofrida pela “cidade maravilhosa”; Cony conduz o automóvel para um amanhecer decadente, sem brilho, uma alvorada cruel e cotidiana, que em nada se parece com aquelas do tempo do pai, na qual, a cada novo alvorecer se podia pensar em grandes coisas; agora, cabe a Cony enfrentar uma cidade decadente e caótica, e, de alguma forma, tentar manter vivo o Rio da infância, onde ele podia admirar e se espantar com as peripécias do pai.

jornalismo do pai X jornalismo do filho

Pai e filho exercem a mesma profissão, o jornalismo; no entanto, as diferenças existentes entre o estilo do jornalismo, do modo como a imprensa é tratada e trabalhada no período no qual cada um atua, são bastante acentuadas.

De acordo com a narrativa, o pai é, na verdade, professor concursado da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, mas nunca precisara dar aulas, pois havia sido destinado para trabalhar na Sala de Imprensa da Prefeitura. Além da prefeitura, no entanto, trabalhara ainda em alguns jornais cariocas, como, por exemplo, *O país*, *A noite*, *O jornal do Brasil*. Já o narrador, ex-seminarista, acaba por seguir a mesma profissão do pai, chegando a substituí-lo após um afastamento por motivo de doença. Com isso, o autor mostra as modificações ocorridas na imprensa brasileira no século XX, quando ela deixa de ser amadora, poética e passa a ser dinâmica, funcional.

Ao contar a história de vida de seu pai, Cony traça como pano de fundo as modificações na imprensa brasileira no momento em que ela deixa a vertente francesa para adotar a americana. (Faria, 1995: p.1-2)

Nas décadas de 30 e 40 o jornalismo ainda era artesanal. Não havia nas redações máquinas de escrever, e o ritmo era mais lento. O jornalista daquela época tinha um poder maior sobre a notícia, pois o jornal era o principal – talvez o único, tendo em vista o fato do rádio apresentar, basicamente, lazer – meio de comunicação existente; o jornalista tinha a capacidade de definir as coisas, de colocá-las de acordo com sua visão, com sua percepção de mundo.

Textos, envelopes, avisos, qualquer coisa escrita só lhe saía limpa se fosse a lápis. De resto, era problema comum a toda a geração de jornalistas daquele tempo.

As redações se abasteciam com tiras de papel que sobravam das bobinas da rotativa. Cortadas ao longo, eram compridas e estreitas. As máquinas de escrever eram raras, raríssimas. Redatores e repórteres usavam essas ‘tiras’, cobertas de cima a baixo com o texto invariavelmente feito a lápis, pois o papel era poroso, apropriado para receber a tinta da rotativa e não a tinta usada na escrita comum. (Cony, 1995: p.57)

Essa situação da imprensa perdurou até meados da década de 50, quando as modificações começaram a ocorrer. Nesse período, a personagem de Carlos Heitor Cony, já ex-seminarista, começara a trabalhar nas redações de jornais, e, desse modo, pôde acompanhar as transformações nas redações e a reação dos jornalistas daquele período.

A época em que o narrador passa a exercer a função de jornalista já apresenta um panorama diferente daquela vivida pelo pai, pois o estilo americano de imprensa começava a se instalar de maneira bastante contundente: um estilo dinâmico, que procurava destacar somente os fatos mais importantes da notícia. O jornalista deixa de ser um “artesão”, um “artista” e passa a ser um comunicador, um informante.

As grandes transformações operadas no Brasil, desde os fins do século XIX, marcadas inclusive por alterações institucionais importantes – o fim do escravismo, o advento da República principalmente – correspondem ao avanço das relações capitalistas em nosso país e, conseqüentemente, à progressiva ascensão da burguesia. No amplo quadro daquelas transformações é que se deve situar, aqui, a passagem da imprensa artesanal à imprensa industrial, da pequena à grande imprensa. Essa passagem está plenamente realizada ao aproximar-se do fim a primeira metade do século. São ostensivos, desde então, os traços da nova etapa no processo de desenvolvimento na imprensa. (Sodré, 1966: p.449)

Justamente nesse período – meados do século XX – Ernesto Cony Filho acaba, por um problema de saúde, deixando o seu ofício de jornalista, dando lugar ao filho, que a partir de então passa a figurar na imprensa nacional.

Foi por volta de 1955, quando o pai teve uma isquemia cerebral que o tirou de circulação por uns meses.

Ele já estava em fim de carreira. [...] O jornal, por essa época, começava o período de modernização, e as relações da imprensa com o poder, no corpo-a-corpo com o noticiário miúdo dos expedientes burocráticos haviam se alterado. (Cony, 1995: p. 74)

No entanto, pode-se notar que o autor descreve com ironia o modo de vida dos jornalistas da época do pai, ele apresenta episódios engraçados e, ao mesmo tempo, inaceitáveis para os dias de hoje. Isso porque envolvem toda uma armação, uma artimanha usada pelos próprios colegas de imprensa para cobrir as próprias faltas, e em outros casos, atitudes indevidas.

Uma tarde de sábado, ele deveria estar na catedral para ouvir a palestra do Padre Júlio Maria. Mas tinha namorada em Três Rios, e lá ele preferia passar o domingo, se possível, o sábado também. Essa namorada viria a ser minha mãe.

Naquela tarde, já tendo ouvido falar vários e edificantes sermões anteriores do Júlio Maria, o pai combinou com o chefe da oficina do jornal em deixar o texto pronto.

Embarcou para Três Rios, o chefe da oficina era uma toupeira, publicou no domingo a palestra do Júlio Maria na página 8, que era dedicada à cidade. Na primeira página da mesma edição do mesmo jornal, com destaque, tarja preta assinalando a matéria, vinha a notícia de que ‘o festejado orador sacro, padre Júlio Maria’, falecera minutos antes de assumir o púlpito da catedral metropolitana para a habitual palestra da quaresma.

Pelo natural das coisas e do ofício, isso representaria demissão por justa causa. Mas o dono de *O Paiz*, o lendário João Lage, português que tinha fama de estúpido e boçal entre os jornalistas, leu a matéria, apreciou-lhe a esperteza e o estilo. A palestra que não fora feita pelo padre no púlpito, o pai a fizera nas colunas do jornal.

[...]

Ao voltar de Três Rios, comprou na estação da Central do Brasil o jornal da véspera. Leu as duas matérias, a do ataque cardíaco do padre e, na página 8, o sermão que o mesmo padre fizera. Por mais otimista que fosse – e seu otimismo era furioso, avassalador -, ele suspeitou que estava demitido.

[...]

O secretário da redação recebeu-o como um réprobo, um excluído. Avisou-o que o dr. João Lage (o dono do jornal, por mais analfabeto que fosse, era invariavelmente doutor naquele tempo) queria falar com ele.

Saiu da conversa com um vale de quinhentos mil-réis e a promoção para redator. [...] Na semana seguinte, nota da redação informava aos leitores de *O Paiz* que o redator Cony Filho ficaria responsável pelo obituário. (Cony, 1995: p. 62-3)

No trecho acima, fica muito evidente a falta de rigor da imprensa daquele tempo, a “informalidade”, uma relação meio amadorística existente nos jornais, afinal, nos dias de hoje, é impensável que uma atitude como essa possa vir a ter o mesmo desfecho. Cony mostra, valendo-se da ironia, o absurdo da situação, pois, ao promover o pai, o dono do jornal – descrito como alguém pouco inteligente – acaba valorizando a infração e o seu infrator. Ocorre uma inversão de valores, de modo que o errado passa a ser enaltecido.

Uma outra passagem bastante significativa a respeito dessa mudança da imprensa brasileira no século XX acontece quando, com as modificações ocorridas no estilo dos jornais, alguns jornalistas, até então considerados celebridades intocadas, começaram a perder o posto – inclusive o pai, que mesmo não sendo um “gênio”, acabou se retirando do jornalismo.

O jornal adotara outros métodos, as relações da imprensa com o governo e com a sociedade se modificaram, um a um, os monstros sagrados da redação foram sacrificados.

[...]

Nem a linguagem, nem o conteúdo poderiam ser aceitos em jornal modernizado que disputava o mercado com outros veículos como o rádio, a televisão e os concorrentes, que despiam a roupagem amadora e romântica para se transformarem em empresas.

O dia do pai chegaria. Mas, antes desse dia, chegou o de outros. Um deles o advertiu. Mas não o preparou para o próprio fim.

Mario Flores havia comemorado quarenta anos de crítica literária. Recebera homenagens de todas as companhias, de todos os teatros, de todos os gêneros, em cena aberta todos lhe agradeciam um apoio, um conselho, um carinho.

Sua mesa, no fundo da redação, era um santuário: tinha dois enormes arquivos de aço, onde guardava a memória de quarenta anos de teatro.

Uma tarde, Mário chegou à redação e estranhou o vazio lá no fundo. Como era míope, custou a entender. Quando entendeu nem ficou revoltado. Tinham removido seus dois arquivos de aço para o porão do prédio. (Cony, 1995: p. 193-4)

Após esse episódio, o crítico foi substituído, sem qualquer aviso, por uma outra jornalista. Ao ver o nome de outra pessoa no lugar em que ocupara por quarenta anos, teve uma isquemia. Depois de três meses de repouso foi aconselhado pelos médicos a voltar à rotina de trabalho, mas, ao retornar à redação, o jornalista não resistiu: vendo toda a redação rearranjada, com novos jornalistas, e ainda ser confundido por um novo repórter com um releitor aposentado que reclamara de algo, passou mal e acabou morrendo ali, no prédio do jornal onde trabalhara por tantos anos.

Esse momento da narrativa mostra bem como essa mudança de estilo foi radical, não permitindo um preparo, uma adaptação para os representantes da antiga geração. Foi uma transformação abrupta, cruel, que deixou muita gente, se não na situação extrema do crítico Mário Flores, sem condições de permanecer na imprensa nacional.

Como jornalista, Cony-pai valoriza o furo jornalístico, mas não recebe os méritos por esse furo, que nunca é privilégio de apenas um, mas direito de todos os que exercem a mesma profissão.

A ética da redação era o contrário da ética da profissão. Todos se ajudavam e inexistia o exclusivismo de reportagem. Atualmente, em nome da audiência e de sucesso, em nome da produtividade, abandona-se ou reverte-se a ética, percebida enquanto respeito ao outro. Segundo a concepção moderna, a disciplina é a regra, o uso da tecnologia e a ascensão social são prioritários.(Bessa, 2000: p.67-8)

Essa “busca por audiência”, citada acima, é a tônica do chamado jornalismo moderno, no qual a ética da redação praticamente inexistente, dando lugar a uma luta – as vezes insana - por prestígio e poder.

Brasil do pai X Brasil do filho

Ernesto Cony Filho é descrito pelo narrador como uma pessoa feliz, otimista, alegre, capaz de transformar atividades ordinárias em grandes feitos, colocando paixão em cada pequeno episódio de sua vida.

Essa visão de mundo, esse jeito de ser é completamente oposto à visão do filho. A personagem de Carlos Heitor Cony é recatada, quieta, observadora, é o grande companheiro daquele pai folgazão, cheio de vida. Enquanto o pai se diverte com a vida, o filho procura entendê-la, mas sempre reservadamente.

Os dois estilos de vida descritos acima podem ser relacionados com o momento vivido pela sociedade brasileira das respectivas épocas, associando as percepções de mundo de cada personagem com a condição de vida encontrada no Brasil naqueles períodos.

Vale ressaltar, mais uma vez, que a narrativa cobre um longo período da sociedade brasileira do século XX, enfatizando principalmente o período que vai da

Era Vargas até o golpe militar de 1964. As duas datas são bastante significativas na história do país, pois, enquanto uma marca o surgimento de um Brasil urbano, com um início de uma industrialização, o advento das leis trabalhistas, a outra marca o fim dessa política populista, e a implantação de um regime militar que perdura até meados da década de 1980.

Tendo como base o momento histórico no qual a obra se passa, pode-se afirmar que a personagem de Ernesto Cony Filho tem uma forte ligação com o modo de pensar e de agir de toda uma geração, suas atitudes e seu comportamento seguem os preceitos de um estilo de vida em voga durante as décadas de trinta, quarenta e cinquenta.

A personagem do pai pode ser vista como um representante, como o espelho do Brasil de outrora, um Brasil que não mais existe, que acreditava em si mesmo. O lema de Ernesto Cony Filho, “amanhã farei grandes coisas” associa-se ao ideal que foi, durante muito tempo, a afirmação, a esperança de que um dia o Brasil viria a ser um lugar melhor, um país desenvolvido, um país de um futuro promissor.

Do mesmo modo que Ernesto Cony Filho afirma, a cada novo dia, que o seguinte será cheio de novas e grandiosas aventuras, o Brasil também já “disse” isso a si mesmo, a população nacional também acreditava que iríamos nos transformar em uma potência – a criação de Brasília, o plano de metas de Juscelino Kubitschek, que dizia que avançaríamos cinquenta anos em cinco; a criação do estádio do Maracanã, o maior estádio do mundo, são algumas das ilusões vividas por uma geração que ainda tinha coragem e capacidade de sonhar e acreditar em si mesmo.

Esse entusiasmo, essa utopia de que o Brasil iria se tornar grande já não é compartilhada pelo narrador. Carlos Heitor Cony apresenta um a visão mais cética, mais descrente – e mais realista – da vida nacional, não há mais aquele ufanismo –

principalmente quando o regime militar derruba o governo e instaura uma terrível ditadura no país, que acaba por jogar na cara dos brasileiros uma realidade cada vez mais amarga e cruel.

Assim, ao colocar essas duas vertentes da realidade nacional nas características das personagens principais do romance *Quase memória*, Carlos Heitor Cony mostra para o leitor, resgatando aquele ambiente romântico do pai, que aquela realidade, que aquele modo de vida é incompatível com a realidade na qual o narrador está inserido hoje. Quando o autor afirma que a principal frase do pai é “amanhã farei grandes coisas”, ele passa a ironizar não somente a personagem de Ernesto Cony Filho, mas também a mostrar, com uma sutil ironia, que aquela frase pode ser a representação de toda uma geração cuja principal “virtude” naquele momento era acreditar em si mesmo.

Pois, se é passado ao leitor que o pai é capaz de realizar grandes coisas a cada novo dia, tem-se a falsa impressão de que essas coisas serão realmente grandiosas, de que aquele “herói” realmente conseguirá realizar grandes feitos, mas o que é mostrado não é bem isso, pois esses “grandes feitos” são, na verdade, atividades reles, ordinárias, sem nenhuma magnificência, sem uma grande representatividade.

No entanto, vale ressaltar que esse enaltecimento em relação às atividades do pai é feito pelo narrador, ou, ainda, pela lembrança que ele tem daquele momento. Essas atividades aparecem como extraordinárias porque fazem parte do folclore infantil do filho; ao lembrar de Ernesto Cony Filho, Carlos Heitor Cony rememora também o modo como ele, quando criança, enxergava o pai; em contrapartida, o narrador já está adulto no momento em que escreve, e justamente por isso, apresenta essa dicotomia entre o modo como ele via o pai naqueles tempos de infância e como o revê agora, já adulto.

Dessa maneira, Cony, o autor, mostra, por meio de sua narrativa, que aquela situação de utopia, de romantismo, já acabou, não tem mais sentido e, além disso, demonstra que aquele pensamento, aquela ingenuidade, acabou sendo passada, herdada pelas novas gerações, mas de maneira inversa: a geração na qual o narrador se enquadra demonstra toda a insatisfação, a incredulidade com aquele modo de vida, porque todo o incômodo, todo o desconforto que o filho sente para com o pai expressa a insatisfação de uma época, pois essa nova geração acabou pagando o preço por aquela ingenuidade.

Por toda parte no livro está a miragem de uma felicidade agora inatingível, a felicidade de um Brasil que sonhava com grandes coisas mas se contentava com um varejo de fantasias e acomodações.

O herói derrotado, o ídolo desfrutável e capaz de absorver toda derrota como se fosse vitória, o imaginoso pai de Carlos Heitor Cony é o Brasil; um Brasil desaparecido sobre o qual Cony se volta com afeto e descrença, sem nenhum senso do patético, com uma espécie de humor desconsolado e um distanciamento sutil.

‘Amanhã farei grandes coisas’: era isto o que o pai de Cony dizia para si mesmo toda noite. O Brasil já se disse muitas vezes essa frase. Cony parece dizer-nos que o momento de dizer isso já passou e que agora pagamos o preço de nossa falta de ingenuidade, de poesia, de sentido épico do mundo. Por isso mesmo, Cony escreve um ‘quase-romance, uma quase-memória’: não há romance possível. (Coelho, 1995b: p.7-8)

Realidade X Ficção

Um outro antagonismo presente no romance e, com certeza, o mais claro, é a “coincidência” das personagens do romance com os nomes do escritor e de seu pai.

Ernesto Cony Filho, o pai, e também o narrador, Carlos Heitor Cony, são personagens retiradas, segundo o próprio autor, de um chassi das reais pessoas ali retratadas. (Cony: Anexo A: p.117)

Assim, ao utilizar, de maneira premeditada, nomes reais para suas personagens – inclusive o próprio nome, logo nas primeiras páginas do romance – o escritor joga com o leitor, confunde esse leitor, pois fica praticamente impossível não associar as personagens do romance com os respectivos correspondentes reais.

Além dos nomes, Carlos Heitor Cony também “complica” a vida do leitor ao dar o título de *Quase memória* para sua obra e, ainda, um subtítulo, *Quase romance*. Ao se defrontar com um livro assim nomeado fica difícil não cair na armadilha do autor e encarar a narrativa como uma espécie de autobiografia, uma obra puramente biográfica.

No entanto, não é isso que ocorre, uma vez que as personagens devem ser encaradas como seres fictícios, criados na imaginação do autor. Quanto à coincidência dos nomes, ela é utilizada como um recurso irônico encontrado pelo escritor para confundir e, até mesmo, chamar a atenção de seus leitores para a obra. Ao se defrontar com nomes verdadeiros durante a leitura do texto, principalmente de Carlos Heitor Cony, figura pública bastante conhecida, o leitor acaba tendo uma maior expectativa, um interesse ainda maior pela narrativa.

Sendo assim, *Quase memória* deve ser lido como um romance de ficção no qual o autor, premeditadamente, mistura elementos e personagens reais – inclusive a sua própria pessoa – com outros fictícios.

... personagens reais e irreais se misturam, improvavelmente, e, para piorar, alguns deles com os próprios nomes do registro civil. Uns e outros são fictícios. Repetindo o anti-herói da história, não existem coincidências, logo, as semelhanças, por serem coincidências, também não existem. (Cony, 1995: p. 07)

Denn wir sind wie Baumstämme im Schnee. Scheinbar liegen sie glatt auf und mit kleinem Anstoß sollte man sie wegschieben können. Nein, das kann man nicht, denn sie sind fest mit dem Boden verbunden. Aber sieh, sogar das ist nur scheinbar.

Kafka, Die Bäume.

Pois somos como troncos de árvores na neve. Aparentemente eles jazem soltos na superfície e com um pequeno empurrão deveria ser possível afastá-los do caminho. Não, não é possível, pois estão firmemente ligados ao solo. Mas veja, até isso é só aparente.

Kafka, As árvores.

Tradução Modesto Carone

6. Considerações finais:

Já a minha vingança – se é que a mereço – é que o pai realizou o que se prometia todos os dias: fazer grandes coisas. Mandou-me uma mensagem que eu não preciso abrir nem ler. Tudo pode ter acabado, menos o pai que continua fazendo coisas – grandes coisas – para deslumbrar o filho, surgindo magicamente entre os túmulos do cemitério com os caramelos, na sacristia da catedral com o sanduíche de presunto, no velório da catedral com o prato de botequim enrolado no guardanapo de quadrinhos vermelhos e brancos, tão banal, tão ele, tão grande.

Carlos Heitor Cony, *Quase memória*

O romance *Quase memória*, analisado ao longo deste trabalho, pode ser considerado, como vimos, uma narrativa emblemática na carreira de Carlos Heitor Cony. Ele corresponde à retomada literária desse que foi, durante o final da década de cinquenta até meados da de setenta, um dos mais atuantes escritores nacionais. O *Quase memória* abre uma nova fase na obra do autor, mostrando-nos que Cony ainda tem muito a dizer.

Representante da geração do pós-guerra, a literatura de Carlos Heitor Cony possui grande influência do existencialismo francês e, de acordo com as palavras de Alfredo Bosi, pode ser assim definida:

Experiência cortante de neo-realismo psicológico é a de Carlos Heitor Cony, narrador que oscila entre a representação do universo degradado da ‘persona’ burguesa (*O ventre*, 1958; *Antes, o verão*, 1964...) e a ênfase no compromisso individual perante a sociedade, caminho do romance político em sentido lato (*Pessach: a travessia*, 1967). (Bosi, 1994: p.421)

A obra de Cony apresenta alguns elementos bastante marcantes – a memória, o ceticismo, a ironia etc. – e alguns desses aparecem de maneira destacada no romance *Quase memória*.

Assim, o que se buscou ao longo dessas páginas foi analisar a primeira narrativa literária de Cony após um longo silêncio, e, também, avaliar alguns aspectos presentes no texto que são de grande relevância ao longo da obra do autor, como, por exemplo, ironia, memória, tempo.

Desse modo, é imprescindível afirmar que a ironia foi, pois, a fonte de orientação para a análise da narrativa, tendo em vista que ela perpassa todo o texto; Cony vale-se desse recurso para rememorar a convivência do narrador com o pai, figura marcante na formação do protagonista.

O que se pretendeu, no entanto, não foi apresentar uma visão única da narrativa, mas, sim, mostrar um modo pelo qual a obra pode ser vista e compreendida; o uso da ironia é constante ao longo de todo o texto – desde o título e o subtítulo –, e o autor vale-se desse recurso para fazer de seu romance uma narrativa sem excessos e, também, para aliviar a constante tensão existente na relação entre as figuras centrais da história.

Há, ainda, uma outra atitude irônica de Carlos Heitor Cony nesse texto: ao escrever um “quase romance”, Cony permite-se quebrar um “pacto” feito duas décadas antes, ao terminar seu nono romance, *Pilatos*, em que o autor dizia ter dado um basta na literatura.

Ao terminar meu nono romance (*Pilatos*), há mais de vinte anos, prometi a mim mesmo que, acontecesse o que acontecesse, aquele seria o último. Nada mais teria a dizer – se é que cheguei a dizer alguma coisa.

Daí a repugnância em considerar este *Quase memória* como romance. (Cony, 1995: p.7)

Escrever um “quase-romance” foi a forma encontrada pelo autor para “trair” uma promessa feita há tanto tempo.

Por fim, um outro aspecto relevante acerca da escolha de Coney como tema dessa dissertação é o fato do autor não ser ainda suficientemente estudado nos meios acadêmicos. Dessa maneira, pretende-se contribuir de algum modo para a compreensão e o estudo do escritor, em especial do romance *Quase memória*.

A casa era por aqui...
Onde? Procuro-a e não acho.
Ouço uma voz que esqueci:
É a voz deste mesmo riacho.

Ah quanto tempo passou!
(Foram mais de cinquenta anos.)
Tantos que a morte levou!
(E a vida... nos desenganos...)

A usura fez tábua rasa
Da velha chácara triste:
Não existe mais a casa...

- Mas o menino ainda existe.

Manuel Bandeira, Velha chácara.

7. Referências bibliográficas:

AGUIAR, J. Entrevista com Carlos Heitor Cony. ENTRELIVROS. São Paulo, Ano I, n.3. Duetto Editorial, jul. 2005. p.20-25.

ALEIXO, A. C. A travessia nas margens: Literatura e história em: *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony. 2001. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2001. 162 p.

ARISTÓTELES. Poética. In: _____. Os pensadores. Tradução Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2004. p. 37-75.

BESSA, D. B. Quase memória: tradição e modernidade. In: MENDES, L. B.(org.). Memórias do presente. Belo Horizonte: Programa de Pós Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras – FALE – UFMG, 2000. p. 61-71.

BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. Os pensadores. Tradução Erwin Theodor Rosental. São Paulo: Abril Cultural, 1975a. p. 63-81. Traduzido do original alemão: *Der Erzähler*, em *Ueber Literatur*, Frankfurt am Main, 1969, Suhrkamp Verlag, p.33-61.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. Os pensadores. Tradução Edson Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damião. São Paulo: Abril Cultural, 1975b. p.35-62. Traduzido da versão italiana: *Di alcuni motivi in Baudelaire*, em *Angelus Novus, Saggi e Frammenti*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1962.

BERGSON, H. Matéria e memória. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, A. História concisa da literatura. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. O tempo e os tempos. In: Novaes, A. (org). Tempo e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 19-32.

BOSI, E. Memória e sociedade. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BRAIT, B. A personagem. 7. ed. São Paulo: Ática, 2000.

_____. Ironia em perspectiva polifônica. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

BRAVO, N. F. O duplo. In: BRUNEL, P (org). Dicionário de mitos literários. Tradução Carlos Sussekind et al. Brasília: Unb; Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997. p. 261-288.

BUENO, R. I. Os invólucros da memória na ficção de Carlos Heitor Cony. 2002. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. 197 p + anexos.

CANDIDO, A. et al. A personagem de ficção. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CANDIDO, A. Literatura e sociedade. São Paulo: Publifolha, 2000.

Cadernos de literatura brasileira. Carlos Heitor Cony. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 12, dez. 2001.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. Duplo. Dicionário de símbolos. Coordenação Carlos Sussekind. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p.353-354.

COELHO, M. O país da grande véspera. Folha de São Paulo. São Paulo, 19 nov.1995a. Folha Mais, p.5-12.

_____. Ernesto Cony Filho é a metáfora do Brasil. Folha de São Paulo. São Paulo, 27 set. 1995b. Folha Ilustrada, Caderno E, p.5-8.

CONY, C. H. Quase memória. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. Pessach: A travessia. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a.

_____. A verdade de cada dia. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

_____. O ventre. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a.

_____. Informação ao crucificado. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996a.

- _____. Antes, o verão. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.
- _____. Matéria de memória. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b.
- _____. Romance sem palavras. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b.
- _____. A casa do poeta trágico. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. O indigitado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001a.
- _____. Paranóia – A noite do massacre. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- _____. Pilatos. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001b.
- _____. Balé branco. 5. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- _____. O piano e a orquestra. São Paulo, Companhia das Letras, 1996c.
- _____. O ato e o fato. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- _____. Os anos mais antigos do passado. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998c.
- _____. O harém das bananeiras. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999c.
- _____. A tarde da sua ausência. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. Tijolo de segurança. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

DALMAS, C.; NETTO, C.A. Neurociências. A memória. Ciência e cultura. Revista da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, vol. 56, n.1, jan./março. 2004. p. 30-31.

DIMAS, A. Espaço e romance. São Paulo: Ática, 1985.

DOSTOIEVSKI, F. M. O duplo. Obras completas vol.1. Tradução Natália Nunes e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1963. p.287-388.

DUARTE, L. P. Ironia, humor e fingimento literário. Belo Horizonte; Núcleo de Assentamento à Pesquisa / Faculdade de Letras, UFMG, Cadernos de Pesquisa, n.15, 1994. p.54-78

FARIA, A. C. de. Cony pai. Folha de São Paulo. São Paulo, 21 nov. 1995. Folha Brasil, Caderno A, p.1-2.

FORSTER, E. M. Aspectos do romance. Tradução Maria Helena Martins. São Paulo: Globo, 1998.

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

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção – O desenvolvimento de um conceito crítico. Revista USP. Tradução Fábio Fonseca de Melo. São Paulo, n.53, março/maio 2002. p.166-182

GANCHO, C. V. Como analisar narrativas. 7. ed. São Paulo: Ática, 2000.

HOHLFELDT, A. O caso Cony. In: Cadernos de Literatura Brasileira. Carlos Heitor Cony. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 12, dez. 2001. p. 88-112.

HUTCHEON, L. Teoria e política da ironia. Tradução Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

JOLLES, A. O chiste. In: Formas simples. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. p.205-216.

LEITE, L. C. M. O foco narrativo. São Paulo: Ática, 1985.

MENEZES, R. Quase memória, quase história, quase ficção. In: MENDES, L. B.(org.). Memórias do presente. Belo Horizonte: Programa de Pós Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras – FALE – UFMG, 2000. p.151-164.

MOISÉS, M. Ironia. Dicionário de termos literários. São Paulo: Cultrix, 1974. p.294-296.

MUECKE, D. C. Ironia e irônico. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NESTROVSKI, A. A invenção do personagem. Folha de São Paulo. São Paulo, 19 nov 1995. Folha Mais, p. 5-13.

_____. Ironias da modernidade. São Paulo: Ática, 1996.

NUNES, B. Tempo. In: JOBIM, J. L. Palavras de crítica (org.). Rio de Janeiro: Imago, 1992a. p. 343-365.

_____. O tempo na narrativa. São Paulo: Ática, 1988.

_____. Experiências do tempo. In: Novaes, A. (org). Tempo e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1992b. p. 131-140.

PAIVA, M. H. N. Contribuições para uma estilística da ironia. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1961.

PAIVA, M. R. Cony faz a biografia de sua geração. Folha de São Paulo. São Paulo, 11 out 1997. Folha Ilustrada, Caderno E, p.4-10.

PIZA, D. O guri e o sol. Folha de São Paulo. São Paulo, 03 set.1995. Folha Mais, p.5-8

PLAYBOY entrevista Carlos Heitor Cony. Playboy. São Paulo: Abril, Ano XXIII, n. 264, set.1997. p. 31-50.

PROPP, V. Comicidade e riso. Tradução Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

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

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto / Contexto* l. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.75-97.

RUNHO, R. C. A memória e o olhar em contos de *Primeiras estórias*. 2001. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara. 2001. 205 p.

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

SILVA, F. L. BERGSON, PROUST – Tensões do tempo. In: Novaes, A. (org). Tempo e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.141-153.

SODRÉ, N. W. História da imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

Viver Mente & Cérebro. MEMÓRIA. Edição Especial. São Paulo: Duetto Editorial, n.2. 2005.

VOLOBUEF, K. Frestas e arestas – A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

WATT, I. A ascensão do romance. Tradução Hildegard Feist. São Paulo. Companhia das Letras, 1996.

See the bird with a leaf in her mouth
After the flood all the colours came out
It was a beautiful day
A beautiful day
Don't let it get away
Touch me, take me to that other place
Reach me, I know I'm not a hopeless case
What you don't have you don't need it now
What you don't know you can feel it somehow
What you don't have you don't need it now
You don't need it now, you don't need it now
Beautiful day
Paul Hewson (Bono), Beautiful Day

ANEXOS

ANEXO A - Entrevista concedida, via e-mail, pelo escritor Carlos Heitor Cony, em agosto de 2003.

CTA: Primeiramente, gostaria de saber qual a sua impressão acerca do projeto que eu venho desenvolvendo sobre o *Quase memória*.

CONY – A melhor possível, independente de me lisonjear ou não. Qualquer autor aprecia a opinião, favorável ou não, sobre sua obra. Ainda mais quando a opinião é formada por uma avaliação que me parece bastante criteriosa, como a sua.

CTA: Como o senhor analisa o uso da ironia na literatura brasileira? Qual é a função dela em sua obra? Como o senhor trabalha com a ironia?

CONY – A ironia é a uma das constantes da nossa literatura. Meus autores preferidos, Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis e Lima Barreto, foram mestres na ironia e, em alguns casos, até mesmo do deboche, como no caso do Lima Barreto. Desde o meu primeiro livro incluí este lado bem carioca na minha literatura. Não compreendo escrever sem apelar para a ironia, o duplo sentido, a insinuação. Um livro sem ironia, para começo de conversa, não me agrada, embora possa ser uma obra-prima.

CTA: O senhor concorda com alguns críticos literários que afirmam que a ironia é parte integrante da literatura contemporânea? O senhor acredita que a ironia machadiana é a grande referência para os escritores que utilizam esse mesmo recurso hoje em dia?

CONY – Como diria Jack, o estripador, vamos por partes. A ironia é bem mais antiga, Swift, Rabelais, Voltaire, os picarescos espanhóis, todos são de séculos passados. No Brasil, temos dois mestres no século 19: Machado e Manuel Antônio de Almeida. Na

segunda parte da questão, concordo plenamente. Machado é a grande referência de nossa literatura, não apenas no plano da ironia, mas o do estilo em geral.

CTA: Ao se analisar um romance – como é o caso do *Quase memória* – é preciso entender as personagens como seres fictícios, saídas da cabeça do autor. No entanto, a relação entre realidade e ficção é muito evidente nesse romance. Até que ponto a relação entre as personagens centrais do romance são semelhantes à relação existente entre o senhor e seu pai?

CONY – Misturar ficção e realidade é a matéria prima de qualquer criação literária. Se eu faço um rol de roupas para a lavanderia, eu estou me traindo, dando dicas de meus hábitos e preferências. Se ensino a alguém fazer uma pizza, fatalmente darei ingredientes e temperos que são do meu agrado pessoal, logo, são referências reais de minha parte. Não apenas em *Quase Memória*, mas em qualquer romance meu e ou de qualquer outro autor, a interferência da fantasia é igual a seu contrário, ou seja, a interferência da fantasia na realidade. Isso vale para o cinema, o teatro etc. Fellini dizia que nem sabia mais o que era verdade ou mentira em sua vida, o mesmo aconteceu com Buñuel, Bergman e outros. Em nossa literatura, Jorge Amado e José Lins do Rego misturam tudo. No livro em questão, o personagem “pai” tem um chassi tirado da realidade mas os episódios e o clima geral são ficcionais. O próprio narrador, que sou eu mesmo, é também uma mistura de um “eu” real e imaginário.

CTA: O livro faz, aparentemente, uma exaltação daquela figura paterna, mas o senhor já afirmou que o livro não é bem isso, mas sim um pedido de desculpas ao seu pai. O senhor acha que o *Quase memória*, mesmo sendo um romance, foi a forma encontrada para entender e aceitar a figura do seu pai?

CONY – Sinceramente, não tive esta nem outra intenção a não ser a de levantar um personagem e um clima que me marcaram. O metabolismo que fiz nada tem a ver com a

desculpa de resgatar ou aceitar a figura do pai. Em minha obra (vd. *O Ventre, Matéria de Memória, O Indigitado*) a mesma figura, a do pai, aparece de outra maneira, de forma contundente e até cruel. Tudo é a mesma coisa: fantasia e realidade. Se uma coisa me espantou, desde o lançamento do *Quase Memória*, foi a leitura elegíaca que fizeram da figura do pai. O Paulo Francis também estranhava isso, chegou a me dizer, “Você desprezava o seu pai”.

CTA: O romance *Quase memória* foi escrito após uma ausência literária de mais de vinte anos, e, no entanto, ao ser publicado, ele foi muito bem recebido pela crítica – ganhando vários prêmios e sendo considerado por muitos como um dos seus melhores romances. O senhor imaginava que após anos ausente a sua retomada literária pudesse ser tão favorável?

CONY – Nem pensava em publicar o livro. Ele foi escrito em condições especiais, acompanhando a fase terminal de Mila, a minha maior amiga e companheira. Iam saindo coisas que eu nem sabia direito o que era, farrapos de um passado que eu não vivi e pensei que tinha vivido. Um amigo, o Ruy Castro, leu o texto e encaminhou à editora. Pensei em mudar tudo, mas isso mudaria minha relação com o texto, que foi todo marcado pelo final de Mila. Havia inserções sobre ela durante todo o livro, inclusive o momento em que ela me deixou para sempre. Estas marcações foram tiradas, em comum acordo com o editor e o autor. Quanto à repercussão, por se tratar de um livro fora de minha bitola, do meu jeito de encarar a vida e o mundo, ficaria por conta dos leitores. Pessoalmente, gosto de fazer outro tipo de romance, como *Pilatos e O ventre*.

CTA: Em determinado momento do meu projeto afirmo que a ironia é utilizada no romance, mais especificamente na relação entre o narrador e o pai, para amenizar esse relacionamento; pai e filho têm muita dificuldade de se relacionar, o filho sente muita

admiração e também muita vergonha de seu pai, e a ironia entra para suavizar esse sentimento do filho para com o pai. O senhor concorda com essa afirmação? O senhor teve esse tipo de preocupação ao escrever o romance – evitar o pieguismo ou a execração da figura paterna?

CONY – Perfeito. Você sacou tudo. Mesmo assim, acredito que em alguns momentos não pude evitar certo lirismo que se aproxima da pieguice.

CTA: Qual a força da família para o senhor na composição dos seus romances? Vários deles tratam dessa relação familiar, seja entre pai e filho, marido e mulher, irmãos. O senhor acredita que a família fornece um material muito importante para a literatura? No entanto, a figura da mãe aparece com menos intensidade em suas obras, o senhor acredita que o pai tem um papel mais marcante na formação do homem? Ou ele é apenas mais interessante literariamente?

CONY – Sim. Há aquela frase: escreva sobre tua aldeia e descreverás o mundo. Escrever sobre a família é descrever a humanidade. Ela é o núcleo de tudo. A humanidade é a família amplificada até certo ponto. E literariamente, é uma fonte de acesso fácil.

CTA: Muitos de seus romances trabalham com a memória, com a retomada de acontecimentos. A memória é uma fonte inacabada de personagens e acontecimentos para um romance? O senhor utiliza as suas próprias experiências para a elaboração de seus romances, o elemento autobiográfico é, também, uma fonte de inspiração?

CONY – A sua pergunta já foi respondida parcialmente. O elemento autobiográfico é fundamental na ficção. “Madame Bovary sou eu!” disse Flaubert. Quanto à memória, ela é a via expressa, cômoda, parcial e cúmplice para se contar qualquer história ou mesmo história nenhuma.

CTA: Há poucos meses saiu o seu mais novo romance, *A tarde de sua ausência*. O senhor já tem novos projetos em mente, já está escrevendo novos romances?

CONY – Projetos não faltam e encomendas também. Assinei contrato com a Planeta para entregar um romance em março de 2004. Mas não sei ainda que tipo de livro farei.

CTA: Por último, gostaria de saber se os romances *A verdade de cada dia*, *Tijolo de segurança* e *Balé branco* serão relançados, pois é muito difícil encontrá-los em livrarias. *A verdade de cada dia* eu consegui comprar numa loja da Saraiva – foi a primeira e última vez que vi esse livro em uma livraria – em um edição da *Mercado Aberto*; o *Balé Branco* eu comprei pela internet em uma edição da *Ediouro*, mas eu nunca o achei em uma livraria; já o *Tijolo de segurança* eu nunca vi para vender em lugar algum, esse eu só conheço por uma foto do *Cadernos de Literatura*.

CONY – Os três romances estão esgotados há muito tempo, embora haja uma edição de bolso de *Balé Branco*, nas Edições de Ouro. Eles foram comprados pela Companhia das Letras que ainda não relançou, preferindo reeditar outros livros que igualmente comprara do catálogo da Civilização Brasileira, minha editora durante 30 anos. Já relançou: *O ventre*, *Matéria de Memória*, *Antes, o verão*, *Informação ao crucificado* e *Pilatos*.

ANEXO B – Poema de Thiago de Mello dedicado ao escritor Carlos Heitor Cony.

Os Estatutos do Homem
(Ato Institucional Permanente)

Thiago de Mello

A Carlos Heitor Cony

Artigo I.

Fica decretado que agora vale a verdade.

Agora vale a vida,

e de mãos dadas,

marcharemos todos pela vida verdadeira.

Artigo II.

Fica decretado que todos os dias da semana,

inclusive as terças-feiras mais cinzentas,

têm direito a converter-se em manhãs de domingo.

Artigo III.

Fica decretado que, a partir deste instante,

haverá girassóis em todas as janelas,

que os girassóis terão direito

a abrir-se dentro da sombra;

e que as janelas devem permanecer, o dia inteiro,

abertas para o verde onde cresce a esperança.

Artigo IV.

Fica decretado que o homem

não precisará nunca mais

duvidar do homem.

Que o homem confiará no homem

como a palmeira confia no vento,
como o vento confia no ar,
como o ar confia no campo azul do céu.

Parágrafo único:

O homem, confiará no homem
como um menino confia em outro menino.

Artigo V.

Fica decretado que os homens
estão livres do jugo da mentira.
Nunca mais será preciso usar
a couraça do silêncio
nem a armadura de palavras.
O homem se sentará à mesa
com seu olhar limpo
porque a verdade passará a ser servida
antes da sobremesa.

Artigo VI.

Fica estabelecida, durante dez séculos,
a prática sonhada pelo profeta Isaías,
e o lobo e o cordeiro pastarão juntos
e a comida de ambos terá o mesmo
gosto de aurora.

Artigo VII.

Por decreto irrevogável fica estabelecido
o reinado permanente da justiça e da claridade,

e a alegria será uma bandeira generosa
para sempre desfraldada na alma do povo.

Artigo VIII.

Fica decretado que a maior dor
sempre foi e será sempre
não poder dar-se amor a quem se ama
e saber que é a água
que dá à planta o milagre da flor.

Artigo IX.

Fica permitido que o pão de cada dia
tenha no homem o sinal de seu suor.

Mas que sobretudo tenha
sempre o quente sabor da ternura.

Artigo X.

Fica permitido a qualquer pessoa,
qualquer hora da vida,
uso do traje branco.

Artigo XI.

Fica decretado, por definição,
que o homem é um animal que ama
e que por isso é belo,
muito mais belo que a estrela da manhã.

Artigo XII.

Decreta-se que nada será obrigado
nem proibido,

tudo será permitido,
inclusive brincar com os rinocerontes
e caminhar pelas tardes
com uma imensa begônia na lapela.

Parágrafo único:

Só uma coisa fica proibida:

amar sem amor.

Artigo XIII.

Fica decretado que o dinheiro
não poderá nunca mais comprar
o sol das manhãs vindouras.

Expulso do grande baú do medo,
o dinheiro se transformará em uma espada fraternal
para defender o direito de cantar
e a festa do dia que chegou.

Artigo Final.

Fica proibido o uso da palavra liberdade,
a qual será suprimida dos dicionários
e do pântano enganoso das bocas.

A partir deste instante
a liberdade será algo vivo e transparente
como um fogo ou um rio,
e a sua morada será sempre
o coração do homem.

Santiago do Chile, abril de 1964.

Anexo C - Coluna publicada por Carlos Heitor Cony, em 12 de junho de 1995, no jornal Folha de São Paulo, meses antes do lançamento do romance Quase memória.

Uma coisa sem nome

Carlos Heitor Cony

Vinte e três anos atrás, ao terminar um romance, antes mesmo de publicá-lo, prometi a mim mesmo nunca mais escrever ficção. Vinha de uma pedreira profissional: nove romances em menos de nove anos. Se fosse um sujeito equilibrado, daria um tempo e faria o décimo. Fui radical como o corvo: “Nunca mais”.

Agora, sobrevivendo a uma pedreira sentimental que me manteve noites acordado, depois de esgotar todas as formas de passar o tempo, comecei um troço que, de repente, ficou parecendo um romance. E logo surgiu o problema do título. Tenho dificuldades para nomear as coisas, sejam elas reais ou não. Até hoje cismeiei que “galinha” não devia se chamar galinha mas outra coisa, sei lá qual.

Nessas horas sempre lembro uma cena do *Macbeth*. Ele encontra três bruxas mexendo num caldeirão e pronunciando palavras estranhas, palavras de bruxa mesmo. Macbeth pergunta: “*What its are you doing?*” (O que estão fazendo?). As bruxas respondem: “*A deed without a name*” (Uma coisa sem nome).

É isso aí. O troço que estava fazendo era uma coisa sem nome. Como dar nome a uma mistura de asas de morcego, línguas de cobra, patas de lagartixa e sangue de coruja? No caso de Macbeth, a vida dele ficou bem mais complicada depois desse encontro com as bruxas. No meu caso, ainda não sei. Melhorar não vai, piorar sempre é possível.

Depois de exatos 21 dias, ou melhor, 21 noites, numa luta braçal com um 486 SyncMaster 3 - com o qual mantenho tumultuado relacionamento -, botei não um fim à

coisa sem nome, mas uma data.

Só então descobri que o caldeirão produzira, além da coisa sem nome, um problema para mim. O que fazer de uma coisa sem nome? Desde o meu primeiro livro tenho um título guardado que nunca usei: A Casa do Poeta Trágico*. É uma casa em Pompéia, muita visitada porque tem uma inscrição no pórtico: "*Cave canem*", cuidado com o cão. Seria também um excelente título para uma coisa sem nome.

** Em 1997, Carlos Heitor Cony finalmente usaria o título A casa do poeta trágico para um romance.*