

AS DUAS MEMÓRIAS DE UM ESCRITOR

■ SHEILA DIAS MACIEL

Universidade Federal de Mato Grosso

RESUMO

Reflexão sobre duas obras de memórias do escritor Carlos Heitor Cony: *Quase memória: quase-romance* (1995) e *Eu, aos pedaços: memórias* (2010), escritas sob o signo de um eu que busca uma forma de ordenação do mundo por meio da divulgação de uma visão autorizada de si mesmo, ainda que, por motivos diversos, o narrador autodiegético apareça desfocado em ambas as obras. Apontar, pela leitura, as marcas e deslocamentos dos textos em relação às características do gênero memórias, descritas por Maciel (2013), é o objetivo. Ao propor uma aproximação entre as duas obras, utilizam-se, também, os conceitos de substituição e de descarte, apresentados por Assmann (2011), para refletir sobre a necessidade autoral de publicar novas memórias, numa era afeita ao descartável. Como resultado, indicamos que os deslocamentos não desconfiguram o gênero e que mesmo as negações, recorrentes nas obras em questão, acabam por fortalecer a dupla retomada do passado pelo viés confessional. Além disso, conferimos que a segunda publicação de memórias de Cony não reescreve nem substitui a primeira, mas produz versão de si que acrescenta sentido à experiência assumida do narrar-se.

Palavras-chave: Carlos Heitor Cony. Memórias. Diferença.

ABSTRACT

THE TWO MEMORIES OF A WRITER

Reflections about two works of memoirs of the writer Carlos Heitor Cony: *Quase memória: quase-romance* (1995) and *Eu, aos pedaços: memórias* (2010), written under the sign of a self that seeks a form of ordination of the world by means of the dissemination of an authorized view of himself, although, for various reasons, the narrator autodiegetic appears blurred in both works. To point, by the reading, the marks and displacements of the texts in relation to the memoir genre's characteristics, described by Maciel (2013), is the objective. By proposing a connection between the two works, the concepts of replacement and discard presented by Assmann (2011) are used, too, to reflect about the author's need to publish new memoirs, in an era accustomed to the disposable. As a result, we indicate that the displacement do not unset the genre and that even the denials, recurrent in the works in question, end up strengthen the double recovery

of the past by the confessional bias. Besides that, we accord that the second publication of Cony's memoirs do not rewrite or replace the first, but produces a version of himself that adds meaning to the assumed experience of self narration.

Keywords: Carlos Heitor Cony. Memoirs. Difference.

RESUMEN LAS DOS MEMORIAS DE UN ESCRITOR

La reflexión sobre dos obras del escritor Carlos Heitor Cony: *Quase memória: quase-romance* (1995) y *Eu, aos pedaços: memórias* (2010), obras escritas bajo el signo de un yo que busca una manera de ordenar su mundo a través de la difusión de una visión autorizada de sí mismo, aunque por diversas razones, el narrador autodiegético aparezca borrosa en ambas obras. Mostrar, a través de la lectura, las marcas y desplazamientos de los textos en relación con las características de género “memorias”, descrito por Maciel (2013), es el objetivo. Al proponer una aproximación entre las dos obras, se utilizan también, los conceptos de *sustitución* y *descarte*, presentados por Assmann (2011). Para reflexionar sobre la necesidad autoral de publicar nuevas memorias, en una era hecha de descartables. Como resultado, indicamos que los desplazamientos no desconfiguran el género y que las negaciones recurrentes, en las obras, acaban por fortalecer la doble conquista del pasado por la vía confesional. Además, se comprobó que la segunda publicación de las memorias del autor (Cony) no reemplaza la primera, pero produce una versión de sí mismo que añade sentido a la experiencia de narrarse.

Palabras clave: Carlos Heitor Cony. Memorias. Diferencia.

Ponto de Partida

Há um número ilimitado de produções literárias escritas sob o signo do eu que busca uma forma de ordenação do mundo, por meio da divulgação de uma visão autorizada de si mesmo. O processo de desvelamento deste eu que se narra, no entanto, ainda que autorizado, não pode ser considerado uma versão totalizante ou definitiva. Para Lejeune, a identidade deste eu é fruto de “uma relação constante entre a unidade e o múltiplo” (LEJEUNE, 1994, p. 93). Problematizando ainda mais a questão da identidade, S. Hall, tendo como propósito explorar questões na modernidade tardia, apresenta a ideia da globalização como “efeito pluralizante sobre identidades” (HALL, 2011, p.

87), o que as tornaria mais plurais e diversas ou, principalmente, descentradas – tendendo a perder aquela unidade improvável e predizível de um mundo anterior.

Paralelamente à crise da identidade do eu contemporâneo, uma outra crise se alarga: a da memória cultural. Para Assmann, por muito tempo, a escrita foi considerada um meio transparente de conservação do espírito do passado, sem perdas no tempo e no espaço, no entanto, a estrutura e a consistência dos espaços da recordação cultural passaram, nas últimas décadas, a ser determinadas essencialmente pela materialidade de suas mídias memorativas (ASSMANN, 2011, p. 439).

Neste processo atual, em que o eu e a memória passam por transformações de sentido, e a ser recebidos como algo não uno, mas reavaliado por novas interpretações, a questão da escrita de memórias merece ser reconsiderada. As memórias são gênero consolidado pela historiografia literária, porque há uma sucessão de obras relevantes que comportam, desde há muito, semelhantes procedimentos narrativos ou características.

Em geral, é fácil apontar, como marca do gênero, um caráter retrospectivo, com cronologia de enredo equiparada às experiências significativas deste eu que se inscreve e que tende a apresentar, segundo uma sucessão linear de acontecimentos, permeada por flashbacks, uma volta ao passado para compreender o presente. Neste suposto retorno, o protagonista produz ponderações que costumam partir de si em direção à compreensão do mundo do qual fez e faz parte. Daí a tendência autopromocional, marcada pela ideia de exemplaridade a que os textos tradicionais de memórias se reportam (MACIEL, 2013; 2007; 2004). Outra marca relevante que pode ser considerada é a aparente sinceridade (atualmente compreendida cada vez mais como simulacro de sinceridade) que fizeram os textos de memórias serem recebidos por muito tempo como permeados de verdades, ainda que pessoais (MACIEL, 2002).

Estas marcas, que atravessaram séculos, sofrem mudanças “dentro de uma cultura de consumo e de uma economia que dita ciclos de renovação e descarte cada vez mais curtos” (ASSMANN, 2011, p. 373). Neste esteio em que o lixo ou os resíduos da sociedade precisam ser apagados sem deixar rastros, a escrita de memórias busca ainda uma forma de persistência que resista ao tempo, mas tem produzido um sem-número de obras que vão se decompondo dentro de uma era que lida cada vez mais com o descartável.

Neste contexto de escrita de si, em que a tradição do método e da aparência de verdade vem sendo substituída por uma ordem diversa, menos comprometida com a permanência do que com a ideia de substituição, é nosso objetivo refletir sobre duas narrativas: Quase memória: quase-romance (CONY, 1995) e Eu, aos pedaços: memórias (CONY, 2010), com o intuito de avaliarmos as singularidades empregadas pelo autor, na dupla retomada do passado sob a forma confessional. Além de apresentar as diferenças entre as obras, também nos voltaremos para a necessidade autoral de refazer as memórias dentro de uma sociedade que se ocupa cada vez mais com as questões de permanência e decadência.

O autor é o carioca Carlos Heitor Cony, que publicou em 1995, após ter afirmado que não escreveria mais romances, um quase-romance. A “agrafia ficcional”, como o período infecundo foi denominado por Zuenir Ventura (2001, p. 29), ou a “diáspora literária” (CONY, 2001, p. 36), como o próprio autor nomeia o interstício, durou mais de vinte anos. Então veio à tona Quase memória: quase-romance, obra que não se assemelha ao conjunto formado pelos nove romances anteriores, iniciado por O ventre (1958) e que culminará com Pilatos (1974). A diferença entre Quase memória e as narrativas anteriores não parece estar especificamente situada na utilização da forma memória ou no clima de confissão que se instaura nas duzentas e treze páginas divididas nos vinte e cinco capítulos que compõem a obra, sobretudo porque a questão da memória e da escrita autobiográfica já aparecia entramada à produção anterior.

Não por acaso o seu quinto romance chama-se Matéria de memória (1962), também em Pessach: a travessia (1967), os dilemas existenciais do protagonista (Paulo é escritor, tem 40 anos, mora em Copacabana, fuma cachimbo, é desquitado, tem filho e é considerado alienado) se assemelham aos do autor. Em outra

obra, *Informação ao crucificado* (1961), o seminarista que protagoniza a história também parece caminhar lado a lado com o seminarista que Cony fora entre 1938 e 1945.

É claro que essas tintas confessionais espalhadas por seus primeiros romances não são assumidamente uma entrega ao ato autobiográfico, como ocorre em *Quase memória: quase-romance*. Nesta obra, há um pacto ou contrato de leitura firmado (LEJEUNE, 1994, p. 85) entre autor e leitor e que é possibilitado pela questão do nome próprio: o narrador-personagem tem o mesmo nome do autor e muitos dos dados apresentados ali podem ser confirmados extratextualmente.

A entrega autobiográfica não parece, no entanto, servir como fronteira para separar as produções anteriores da memória contida em *Quase memória*. Mesmo porque, sendo todas ficcionais e escritas por alguém que não acredita no “rigor histórico”, conforme afirma Ruy Castro (2001, p. 20), a questão do nome próprio parece ser apenas um detalhe na tendência ao memorialismo admitida pelo próprio escritor:

Eu não digo que os personagens sejam clones do autor, mas são pastiches dele. É o autor se escondendo de uma coisa ou de outra. Você pode sentir isso em Dostoiévski. Vocês hão de convir que Ivan Karamazov é o Dostoiévski do passado. No meu caso, eu já tendo um pouco mesmo para o gênero memorialístico. (Entrevista concedida aos Cadernos de Literatura Brasileira, 2001, p. 43)

Essa tendência ao memorialismo, portanto, serve mais como ponto de união entre as obras de sua longa trajetória literária do que constitui um divisor de águas. É possível notar, inclusive, uma preferência pelo uso da primeira pessoa do singular em suas narrativas. Também Cícero Sandroni considera Cony um escritor memorialista:

Todos os bons escritores – e os medíocres também – trabalham com a matéria da memória.

Mas no caso do Cony sua literatura está impregnada de lembranças, recordações, reminiscências [...]. Cony tudo observa, tudo vê, tudo anota e não esquece nada. Ele mesmo declarou, em entrevista que todos os seus livros ‘sem exceção’ são autobiográficos. (SANDRONI, 2003, p.24)

Aos nossos olhos, a diferença entre os primeiros nove romances e o *Quase memória* está mais centrada na linguagem que na temática ou na forma adotada. É a linguagem que parece dar o tom da diferença, uma linguagem que se assemelha ao jornalístico, conforme adverte o próprio autor no antitético prólogo intitulado “Teoria Geral do Quase”: “Daí a repugnância em considerar esse *Quase memória* como romance. Falta-lhe, entre outras coisas, a linguagem. Ela oscila, desgovernada, entre a crônica, a reportagem e, até mesmo, a ficção” (CONY, 1995, p. 10).

Em suma, é em *Quase memória* que dois Conys (o romancista que já havia publicado nove obras e o cronista que já havia reunido suas incontáveis crônicas em três obras) se encontram e juntam as duas pontas do novelo da ficção, por meio de uma linguagem que tem a força da história e a leveza do cotidiano. As engrenagens que movem as lembranças e as experiências individuais de um narrador estão contidas ali, organizadas segundo o critério do “quase”, algo que não chega a ser um texto clássico de memórias e, sendo um romance, não deixa de apresentar as pequenas histórias que formam a narrativa.

No entanto, Carlos Heitor Cony, não contrariando o clima ambíguo de sua obra, desmitifica a ideia de que *Quase memória* seja o livro que mais se pareça com ele: “[...] Não é que eu repudio o livro, mas ele não me representa [...]”. E mais:

Eu não tenho nada para falar para 400 mil pessoas. É um equívoco. Eu falo para um mundo reduzido. Stendhal dizia que só queria ter 100 leitores. Eu gostaria de ter 200. Então, 400 mil

leitores é um absurdo, é um equívoco. É um livro que qualquer um escreveria [...]. É um livro que não é meu. Saiu depois de 23 anos em que estive parado, e eu estava com computador novo. Mila, minha cachorra, estava doente, descadeirada, e eu ficava ao lado dela. No dia em que ela morreu eu coloquei o ponto final. (Entrelivros, 2005, p. 22)

A impossibilidade de alinhar essa obra de Cony, já reconhecida como um clássico, entre o grupo das memórias autênticas ou entre o romance de feição memorialista, impulsiona o debate crítico sobre a dissolução de um conceito uno para o gênero memórias. Reconhecendo em *Quase memória* um caráter criativo que endossa e ao mesmo tempo desmascara a ilusão autobiográfica, Cony parece promover uma renovação “levada a feito por um eu inquiridor, não imobilizante” (MIRANDA, 1995, p. 17), ou seja, aceita a ideia de escrever um livro de memórias, mas nega a tradição dessa forma de escrever, deslocando as marcas ou características do gênero.

Quinze anos depois são publicadas novas memórias do autor, agora sem o “quase”. Alguns atributos da narrativa, no entanto, também vão de encontro às características clássicas do gênero memórias. Eu, aos pedaços: memórias (CONY, 2010) é um conjunto de crônicas organizado segundo um critério temático (apresentam um caráter autobiográfico) numa sequência cronológica.

Ao substituir o “quase”, da obra anterior, que revela ora a dissonância, ora o tangenciamento entre a ilusão e o simulacro de realidade, pelo termo “memórias”, na obra recente, intensifica-se o caráter autobiográfico, que, no entanto, é freado pela fragmentação que a sucessão de crônicas faz supor.

As duas memórias de Cony, deste modo, parecem recusar, cada qual ao seu modo, a égide da memória ou a produção de textos memorialistas tradicionais, substituindo as certezas

de um gênero configurado e dotado de um estatuto próprio por outras possibilidades, descentradas, descritas a seguir e consideradas, por nós, como resultantes de um deslocamento ou mudança dentro dos paradigmas dos gêneros confessionais.

O deslocamento em *Quase memória*: quase-romance

O enredo de *Quase memória* parte de um evento inesperado: o narrador, que se apresenta com o mesmo nome do autor, recebe um pacote e percebe que a letra é a do seu pai, o perfume e o jeito de compor o embrulho também confirmam a suspeita. A estranheza vem do fato do pai já ter morrido há dez anos, na época em que lhe foi entregue o pacote. O embrulho desencadeia, então, várias lembranças que vão aparecendo sem uma organização temporal linear, assim como surgem na memória.

Composta pela rememoração de micro-histórias, a obra desloca o centro das atenções para a figura paterna, compondo um narrador não auto, mas homodiegético, durante a maior parte da narrativa. Ao escrever um texto de memórias em que o narrador em primeira pessoa do singular não é, de fato, o protagonista, ocorre um primeiro deslocamento dentro do gênero, já que a narrativa da própria existência costuma ser o foco autobiográfico das memórias.

Quase memória é uma junção dos fatos protagonizados pelo pai e narrados pelo filho, gerando as várias histórias que compõem o mosaico do enredo. Além de apresentar um narrador homodiegético, há no título da obra um debate implícito sobre a relação entre literatura e realidade e sobre a imprecisão de narrar, que nasce da dúvida que o “quase” acrescenta tanto à ideia de memória, quanto à de romance. Trazer, às memórias, a dúvida sobre a veracidade dos fatos é uma forma de distan-

ciar-se da tradição oitocentista na qual o método e a crença no que vai sendo contado são heranças positivistas que dão ao gênero sua primeira configuração em terras brasileiras.

Pensando na singularidade destas memórias, podemos também rever as paisagens que servem como cenário à sucessão de histórias revividas. Inicialmente, são a marca da presença do pai: o centro do Rio ou Rio Antigo, os bairros históricos, a confeitaria Cavé, o Cemitério do Caju, a cidade limítrofe que é Niterói – tudo se passa em um locus específico – aquele Rio de Janeiro no qual o protagonista vivera.

Ao final da narrativa, ainda sem abrir o pacote, dentro do carro que passeia pela cidade do Rio de Janeiro, o narrador encaminha-se para outro locus:

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

Este deslocamento em direção a uma cidade que não era a do pai, já que a urbanização da zona oeste do Rio de Janeiro se deu tardiamente, acaba por levar o narrador a pensar no fim: “[...] Alguma coisa acabou ou está acabando [...]” (CONY, 1995, p. 211). O narrador passa a ocupar o centro dos acontecimentos. A segunda metade do último capítulo (separada graficamente por um espaço) é marcada agora pelas escolhas deste narrador diverso do inicial, porque se coloca como protagonista, de modo autodiegético. A mudança do narrador de homo para autodiegético também pode ser compreendida como um deslocamento ou singularidade própria do trabalho com a linguagem que ocorre na obra. Sem negar a escrita de memórias, ainda assim o escritor Carlos

Heitor Cony problematiza o gênero por suas escolhas singulares.

Ao final, um sumário narrativo comporta as enumerações das histórias vividas com o pai, fundindo os dois narradores possíveis (homo e autodiegético) em um quase-narrador que sabe que a história de seu pai é também a sua história:

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

A enumeração de caráter circular faz com que o “tempo real” seja transformado em “potência” que envolve o narrador (NUNES, 1988, p. 24), subtraindo, da ordem dos acontecimentos, a duração fugaz das coisas e dos fatos vividos. O presente e o passado são deslocáveis e apenas o “tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa” (NUNES, 1988, p. 25).

Segundo Almeida (2007), Cony assinala neste sumário narrativo as principais recorda-

ções suscitadas pelo embrulho. A mobilização da memória é, de acordo com Certeau, inseparável de uma alteração, pois “a sua força de intervenção, a memória a obtém de sua própria capacidade de ser alterada” (CERTEAU, 1994, p. 162). Também a escrita de memórias, assim como a memória descrita por Certeau, não se submete às próprias marcas. Alterá-las, no entanto, não significa desprezã-las, mas negociar com a história do gênero, o que quer dizer, de algum modo, rever o passado.

Sendo ficção e sendo romance, Quase memória não deixa de ser também um texto de memórias porque promove um retorno ao passado, um desvelamento e uma tentativa não de entendimento do presente, mas de criar artifícios para suportá-lo, com seus desvãos e ausências, perdas e retomadas. Neste processo, próprio do período finessesecular em que foi escrito, há deslocamentos ou quebra de regras em relação ao que chamamos de a égide da memória.

De fato, não aparece, no texto de Cony, alguém que narre a sua própria história, já ao final da existência, para deixar registrada a sua passagem pelo mundo, acentuando, pela escrita, algo de autopromocional que é próprio do gênero. Apesar disso, o eu que volta ao passado para contar a vida do pai, também conta a sua história e a do mundo que o cerca, descrevendo um Rio, um Brasil e um tempo singularizados pelo autor.

O deslocamento em *Eu, aos pedaços*

A obra *Eu, aos pedaços*, que apresenta como subtítulo o termo “memórias”, é composta por um texto intitulado “Roteiro” e mais nove divisões apresentadas por títulos: Infância (12 crônicas); Família (6 crônicas); Jornalismo (8 crônicas); Cotidiano (15 crônicas); Viagens (13 crônicas); Reflexões (4 crônicas); Relações (8

crônicas); Personagens (7 crônicas) e Política (6 crônicas).

Segundo nota do autor, a maioria das crônicas da obra já fora publicada em livros, jornais ou revistas, trazendo à tona, ao universo literário, questões significativas que envolvem os conceitos de perene e efêmero, próprios da sociedade que formamos, estando juntos. Esta segunda obra, portanto, além de lidar com a retomada de textos já publicados anteriormente em outras mídias, também pode ser vista como uma ameaça à integridade das primeiras memórias.

A seleção dos textos que compõem a obra, ainda segundo o autor, não obedece a uma ordem cronológica nem tampouco pela data de publicação dos textos. O critério apresentado, para selecioná-las, diz respeito ao “tom de confissão ou memória” (CONY, 2010, p. 9) que as aproxima. Sobre a organização, nota-se que o critério temático das seções foi organizado numa tendência à sucessão linear de acontecimentos em que a “Infância”, por exemplo, aparece em primeiro lugar, antes dos desdobramentos ligados à profissão e à vida adulta, conforme pode ser conferido.

A obra também apresenta um prólogo ou chave de leitura para a compreensão do entrelaçamento dos gêneros dispostos, a saber, a crônica e as memórias, assim como em “A teoria geral do quase”, prólogo do anterior *Quase memória*. O que aparece no início da segunda obra é um texto construído para enfatizar a falta de importância que há no assunto tratado. Sem título, o texto de abertura, composto por onze parágrafos, inicia-se com uma paródia d’*Os Lusíadas*:

Sem armas e muito menos sem barões, assinalados ou não, enfrento afinal a epopeia às avessas de uma vida que não pedi, mas cuja desimportante história me pediram para contar. Evidente que o texto deveria começar com a obviedade do meu nascimento, como quase

todos os livros de memórias que foram escritos ao longo do tempo: ‘Nasci na rua tal, em tal cidade, em tantos de tantos, filho de fulano e sicrana...’. (CONY, 2010, p. 7)

Ao enfatizar a “desimportante história” que apresenta, o narrador acaba por tocar na diferença que há entre seu texto e outros textos de memórias. Sobre essa diferença, acrescenta Cony que os dados tradicionais sobre ele são desnecessários porque já existem em “Alguas delegacias especializadas e repartições militares do meu país” (CONY, 2010, p. 7), fazendo menção às seis vezes em que fora preso durante o regime militar, pós 1964, no Brasil.

Negando o valor de sua história e da necessidade de seguir um modelo de escrita de memórias tradicional, como os livros do gênero que foram escritos ao longo do tempo, já inicialmente entramos em contato com um narrador que tem a negação como ponto de partida. Ainda na abertura, outros episódios relatados servem para reforçar a ideia de “desimportância” ou de vida sem futuro, como foi anunciado por duas diferentes cartomantes que consultara.

Ao final do texto de abertura, a afirmação: “Esse futuro que não tive é hoje o meu passado, feito de cartas que não mentem jamais e de pedaços que também mentem, mas nem sempre ao meu favor” (CONY, 2010, p. 9), reforça o sentido de desimportância da existência que será narrada. Neste recurso também o texto clássico de memórias vai se desconstruindo, porque perde o dado autopromocional que é uma das características do gênero.

“Os pedaços que também mentem” remetem-se ao próprio título da coletânea: Eu, aos pedaços. O uso do termo “pedaços” faz referência ao texto não uno, mas composto por uma sucessão de crônicas, como foi apresentado. Nota-se que o autor não optou por “em pedaços”, que se remeteria a outro sentido: despedaçado. Ainda sobre o trecho “Os pe-

daços que também mentem”, o mentir parece se remeter ao próprio sentido da ficção, fingimento, mentira – retirando, já de antemão, a ideia ingênua de que um texto de memórias relata toda uma verdade. Verdade esta que é impossível porque filtrada pela linguagem.

Temos, então, um texto assumido como memórias, construído sem a crença do rigor histórico, marcado pelo negativo e fragmentado. Para Cícero Sandroni:

Ao longo de toda sua obra, não só dos romances e novelas, mas também na crônica curta, gênero em que é mestre, há um Proust em busca do seu tempo perdido, escondido ou revelado, muitas vezes na forma de enigma ou de contradição, recorrente e insistente [...]. (SANDRONI, 2003, p. 24)

O negativo e a contradição aparecem com veemência em “Roteiro”, primeira crônica da obra, formada por uma sequência de negativas que se relacionam menos com o gênero e mais, ou somente, com o próprio eu que se inscreve: “Sou contra o desenvolvimento autossustentável e contra a insustentável leveza do ser. Sou contra o esgotamento dos prazos legais e contra as objurgatórias indeclináveis”. E ainda: “Sou contra a nuvem de Juno e a maldição de Montezuma [...] contra o túnel do tempo e a dança das horas” (CONY, 2010, p. 17-18).

Essa crônica inicial é formada pela contradição exposta de forma proposital nos pares apresentados, marcada pela negação que percorre todo o texto e não apresenta solução ou desfecho que modifique o quadro escatológico apresentado. O movimento de negação, recorrente na trajetória literária de Cony (também no prólogo de Quase memória, o autor afirma “amanhã não farei mais essas coisas”) ajuda a compreendermos em parte a sua recusa em escrever um texto de memórias tradicional.

Sob o signo do não ou da falta, também Jorge Amado, em Navegação de cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que

jamais escreverei (1992), e Oswald de Andrade, em *Um homem sem profissão* (2002), recusaram-se a compor suas narrativas segundo um modelo preestabelecido. Apesar da negação, os títulos de algumas das crônicas da coletânea são bastante elucidativos: “Confissões”; “O buraco da memória”; “Autorretrato” e outros como “Mila” e “História de um quase naufrágio” remetem ao Quase memória, formando uma rede de textos que devolvem pertinência semântica ao gênero e não negam a escrita de memórias.

De fato, é na crônica que Cony assume a confissão. Para José Castello, “eis a potência da crônica: sustentar-se como o lugar por excelência, do absolutamente pessoal” (CASTELLO, 2013, p.301). Ainda sobre o assunto, Castello enfatiza que o cronista:

[...] pode falar de si, relatar fatos que realmente viveu, fazer exercícios de memória, confessar-se, desabafar. Mas pode (e deve) também mentir, falsificar, imaginar, acrescentar, censurar, distorcer. A novidade não está nem no apego à verdade nem na escolha da imaginação: mas no fato de que o cronista manipula as duas coisas ao mesmo tempo – e sem explicar ao leitor, jamais, em qual das duas posições se encontra. (CASTELLO, 2013, p. 305)

No lugar equidistante entre o acontecido e o narrado, ao qual Cony acha por bem dar o nome de “Quase”, constroem-se, também, as crônicas de *Eu, aos pedaços*, como fatias de memórias. Em “O buraco da memória”, o narrador apresenta um conceito [“Memória é também buraco, quanto mais se tira matéria, mais matéria aparece. E ao contrário dos buracos que fazia no quintal, nem adianta ir até o fundo, pois não há nada, nenhum Japão no fundo dela” (CONY, 2010, p. 53)] para depois chegar à figura paterna, após encontrar, entre papéis, um dos testamentos feito pelo pai:

Foram vários os testamentos, todos mais ou menos iguais, somente as datas variavam. O úl-

timo, feito pouco antes do fim, foi o mais enigmático, ele que não tinha enigma nenhum, era transparente e colorido como um vitral de igreja. Deixou um embrulho para mim, embrulho que nunca abri. (CONY, 2010, p. 53-54)

Novamente o embrulho não revelado aparece como um símbolo que representa o passado e o pai. O mesmo embrulho une as duas obras. Em outras crônicas de *Eu, aos pedaços*, a figura paterna também aparece como referência. É o caso de “Escombros de junho”; “Uma valsa no início da noite”; “De como não sentei na cadeira de Bilac”; “O Gomes do angu”; “Pranto para o homem que não sabia chorar”; “Viagens”; “Grande cena dos tomates de dona Balbina”; “O pião e a carrapeta”; “A grande mudança na vida de Manuel Firme”; “O batizado da bruxinha”; “Os economistas da Avenida Passos”; “Areias de Portugal”; “A fuga e o gesto” etc. Em todas, um narrador em primeira pessoa, ao contar algo sobre si, acaba por esbarrar numa lembrança que o leva até o pai.

Apenas em “As mãos do homem”, em que o tema é a morte, há um narrador em terceira pessoa, distanciado, ao relatar o período que deveria ser de festa:

Durante vinte anos esperara aquele momento: o fim do regime que o levava seis vezes para a cadeia. Programara com amigos um pifão solidário com a festa que o povo preparava nas ruas. Mas agora, justo no instante em que nasce o grande dia, ele está diante do homem que acaba de morrer. (CONY, 2010, p. 38)

O parágrafo de abertura já apresenta dados que levam o leitor a identificar o personagem, que fora preso seis vezes, como o próprio autor. A frustração dele diante da situação apresentada, o nascimento do grande dia e a morte do homem, vai sendo aos poucos substituída pelas experiências que compartilhara com “aquelas mãos”, metonímia para o homem que morrera. A partir daí uma sequência de ações realizadas por aquelas mãos enumera os epi-

sódios da infância de Cony, que já apareceram em *Quase memória: o defeito na fala, o ensino em casa, a fabricação de balões*.

Como é recorrente na narrativa de Cony, o narrador de “As mãos do homem” transfere para o centro da cena alguém, que não seja ele mesmo, para poder falar de si. Apenas na última linha, o narrador personagem se apresenta como filho: “Mãos que antes que se apagassem definitivamente, foram beijadas pelo filho – mãos do meu pai” (CONY, 2010, p. 40). Como ocorre em *Quase memória*, o narrador autodiegético finaliza a cena. Podemos perceber que nas duas memórias do “quase”, escritas por Carlos Heitor Cony, é inteira a presença do pai. Sobre essa questão, os *Cadernos de Literatura Brasileira* afirmam que a figura do pai sempre foi muito forte na obra de Cony e que “*Quase memória* seria apenas uma espécie de ponto culminante dessa tendência” (CONY, 2001, p. 36). Não tendo se esgotado com a obra mencionada, a figura paterna novamente adquire força em *Eu*, aos pedaços.

Outra marca que pode ser percebida nas crônicas de *Eu*, aos pedaços é a autodepreciação que o autor utiliza como mote ao falar de si sem querer assumir o espetáculo da exposição autobiográfica ora reinante: – “cuja desimportante história me pediram para contar (CONY, 2010, p. 5); “não fiz avanços dignos de menção” (CONY, 2010, p. 37); “De tudo isso sobre eu” (CONY, 2010, p. 62); “minha biografia modesta” (CONY, 2010, p. 65); “Desconfio que melhorei de vida mas me tornei pior” (CONY, 2010, p. 102); “dobrei a esquina errada na vida”; “fugitivo fracassado” (CONY, 2010, p. 163).

Segundo Paula Sibilia, hoje estamos vivendo num tempo que pode ser descrito como a era do espetáculo. Depois da obsessão pela memória que impulsionou o século XX, entra em cena um momento em que a moda é se expor, ou melhor, produzir modos de confissão orientados “aos olhares dos outros como se

estes constituíssem a audiência de um espetáculo” (SIBILIA, 2008, p. 258).

O “show do eu” aparece disseminado na mídia em geral, nos ambientes mediados pelo computador e no excesso de depoimentos, relatos e testemunhos que rondam, hoje, o universo literário. Este excesso de exposição parece fazer parte de um momento repetitivo que costuma ocorrer ao final de uma época literária específica. Se vivemos numa era do espetáculo, podemos afirmar que o seu fortalecimento está relacionado à anterior valorização da memória e aos grandes acontecimentos históricos e políticos que marcaram a cena de um passado próximo: guerras; governos totalitários; invasões; genocídios; barbáries.

Nestes termos, ao lado da moda do “eu” e de seu apelo como vitrine, uma outra vertente parece compartilhar a cena desse mundo contemporâneo, mas de uma perspectiva menos glamourosa, já que o testemunho traz consigo menos uma visão positiva do futuro que um obscurecimento do horizonte e tem como tema, em geral, a descrição elaborada ou crua de desgraças, catástrofes ou extermínios. Se, a priori, pensávamos em testemunho como uma declaração ou relato de alguém que participara de uma ação, hoje, o sentido de testemunhar está mais próximo do relato de um indivíduo sobre uma tragédia ou catástrofe que presenciara.

Atualmente, portanto, a narrativa centrada no “eu” parece se transformar, no mais das vezes, ou numa fútil exposição, conforme o comentado, ou numa espécie de lamentação e de apego ao passado, conforme *Todo-rov* apresenta em *Los abusos de la memoria* (2000). Ao propor uma obra centrada no “eu” que não pretende lamentar ou ser usada como autopromoção, Cony, utilizando o veículo da crônica, supera a moda da confissão, ao criar as próprias marcas nas suas produções de memórias.

Palavras Finais

A singularidade da escrita das memórias de Cony pode ser percebida pela presença do pai como fonte irradiadora de sua ficção, pelo desconforto do narrador em se colocar como centro da narrativa, pela tendência a não reconhecer avanços neste “eu” ou sujeito gramatical e pela leveza da linguagem utilizada como testemunho de um espetáculo nem glamoroso nem catastrófico. Essas marcas, conforme foi possível notar, funcionam como deslocamentos em relação ao estatuto historicamente consagrado da escrita das memórias, mas não retiram das obras de Carlos Heitor Cony o que é delas por direito: seu lugar entre as memórias de escritores brasileiros – mesmo fazendo valer uma autopromoção às avessas ou uma negação de tudo que parece representá-lo.

Além de ser composta pelas recordações marcantes de um ser, a memória se constrói pelo ato da recordação e suas inexactidões. Lembramos aquilo que o presente nos faz lembrar. Assim, as memórias narrativas são uma reconceitualização do passado construída pela perspectiva do momento presente. Uma

versão que é fruto do presente e de suas necessidades.

Para cada presente, portanto, haverá uma maneira de olhar o passado e trazê-lo à tona. Neste âmbito, levando em conta os deslocamentos apontados nas duas narrativas de Carlos Heitor Cony, acreditamos que a singularização proposta fortalece o gênero porque faz compreender que a escrita das memórias, um dos processos mais fecundos de representação literária da atualidade, não é monumento estático ou égide de um passado acabado, mas produção que pode ser revista, ampliada, modificada.

Neste contexto, a publicação de uma segunda obra de memórias, que poria em xeque uma primeira narrativa, chamando a atenção para a hipótese da aparente descartabilidade das memórias, na atualidade, não se configura na escrita de Cony como substituição, mas como acrescentamento de território, para nutrir uma cultura que vive da perspectiva da substituição, mas que necessita da arte como proteção ou resistência ao destreço e ao descartável, ainda que se configure “aos pedaços”.

Referências

ALMEIDA, Lenir Romão de. **As implicações teóricas do “quase” em Quase memória: quase-romance, de Carlos Heitor Cony**. 2007. 115 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2007.

AMADO, Jorge. **Navegação de cabotagem**: apontamentos para o livro de memórias que jamais escreverei. Rio de Janeiro: Record, 1992.

ANDRADE, Oswald de. **Um homem sem profissão**: sob as ordens de mamãe. 2. ed. São Paulo: Globo, 2002.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e

transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

CASTELLO, José. Crônica: um gênero brasileiro. In: VIOLA, Alan Flávio. (Org.). **Crítica literária contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 113-119.

CASTRO, Rui. O piano e a orquestra: solo dos amigos. **Cadernos de Literatura Brasileira: Carlos Heitor Cony**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 12, p. 14-20, dez. 2001.

- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 2. ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CONY, Carlos Heitor. **Eu, aos pedaços: memórias**. São Paulo: LeYa, 2010.
- CONY, Carlos Heitor. Entrevista – Quase memória. **Cadernos de Literatura Brasileira: Carlos Heitor Cony**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 12, p. 33-45, dez. 2001.
- CONY, Carlos Heitor. **Informação ao crucificado**. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a.
- CONY, Carlos Heitor. **Matéria de memória**. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b.
- CONY, Carlos Heitor. **O ventre**. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CONY, Carlos Heitor. **Pessach: a travessia**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CONY, Carlos Heitor. **Pilatos**. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CONY, Carlos Heitor. **Quase memória: quase-romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ENTRELIVROS. Entrevista de Carlos Heitor Cony concedida a Josélia Aguiar. **Duetto**, São Paulo, v. 3, p. 22-25, jan./jun. 2005.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Rafael Zílio Fernandes. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- LEJEUNE, Philippe. **El pacto autobiográfico y otros estudios**. Madrid: Megazul Endymion, 1994.
- MACIEL, Sheila Dias. A sinceridade como ficção. **Pa-
péis: rev Letras**, Campo Grande, v. 6, n. 11, p. 7-11, jan./jun. 2002.
- MACIEL, Sheila Dias. A literatura e os gêneros confessionais. In: BELON, Antonio Rodrigues; MACIEL, Sheila Dias. **Em diálogo: estudos literários e lingüísticos**. Campo Grande: Editora da UFMS, 2004. p. 75-91.
- MACIEL, Sheila Dias; MEDEIROS, Ana Vera Raposo de. **A configuração das memórias em São Bernardo e Memórias do Cárcere. Signótica**, Goiânia: Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística/Faculdade de Letras, v. 19, n. 1, p. 15-31, jan./jul. 2007.
- MACIEL, Sheila Dias. Sobre a tradição da escrita de memórias no Brasil. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 551-558, out./dez. 2013.
- MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos**. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: EDUFMG, 1995.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.
- SANDRONI, Cícero. **Carlos Heitor Cony: quase Cony**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura do Rio de Janeiro, 2003. (Perfis do Rio, 36).
- SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Madrid: Paidós; Asterisco, 2000.
- VENTURA, Zuenir. O piano e a orquestra: solo dos amigos. **Cadernos de Literatura Brasileira: Carlos Heitor Cony**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 12, p. 26-29, 2001.
- Recebido em: 15.05.2016
Aprovado em: 27.07.2016

Sheila Dias Maciel é Pós-doutora em Literatura e Memória Cultural pela UFRN, Doutora e Mestre em Letras Teoria da Literatura SJRP pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Professora associada nível 3 da Universidade Federal de Mato Grosso. E-mail: shdmaciel@gmail.com

Rua Tapucaia, 73. Jardim Village do Cerrado. Rondonópolis / MT. 78731-620