

Quase autoficção

o embrulho misterioso como legado do pai na obra de Carlos Heitor Cony

Paulo Bungart Neto¹

Resumo: O artigo aborda a narrativa *Quase memória: quase-romance* (1995), de Carlos Heitor Cony, levando em consideração aspectos que permitem classificá-la como autoficção, tais como a identidade real de seus personagens, a data da morte de seu pai e a presença de um misterioso embrulho deixado por este, cena também presente em romances como *Matéria de memória* (1963) e no volume memorialístico *Eu, aos pedaços: memórias* (2010). O objetivo é demonstrar que, a despeito de o autor não a rotular como tal, é possível compreender a narrativa híbrida de Cony sob o prisma autoficcional, tantos são os elementos de indeterminação e indecidibilidade do texto. A análise é feita a partir de pressupostos teóricos relacionados ao “pacto autobiográfico” proposto por Phillippe Lejeune em 1975 e de conceitos ligados à ideia de autoficção, desenvolvidos, dentre outros, por intelectuais franceses como Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme e Vincent Colonna, em ensaios publicados recentemente (2014) na coletânea brasileira *Ensaio sobre a autoficção*, organizada pela professora Jovita Maria Gerheim Noronha.

Palavras-chave: Autoficção, Carlos Heitor Cony, *Quase memória*, Literatura Brasileira Contemporânea.

Almost autofiction: the mysterious package as a father's legacy in Carlos Heitor Cony's work

Abstract: The article analyses the narrative *Quase memória: quase-romance* (1995) [*Almost memory: almost-novel*], by Carlos Heitor Cony, considering aspects which allow us to classify it as autofiction, such as the real identity of the characters, the date of his father's death and the presence of a mysterious package left by him, scene also present in the author's novels *Matéria de memória* (1963) [*Matter of memory*] and in memoirs like *Eu, aos pedaços: memórias* (2010) [*Me, in pieces: memories*]. Despite the fact that author does not see its narratives as autofictional, we believe it is possible to see it this way, thanks to many elements of indetermination and indecision found in them. The analysis starts with the “autobiographical pact” proposed by Philippe Lejeune in 1975, and follows concepts of the idea of autofiction developed, among others, by French intellectuals such as Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme and Vincent Colonna.

Keywords: Autofiction, Carlos Heitor Cony, *Quase memória* [*Almost memory*], Contemporary Brazilian literature.

Introdução

“A autoficção (...) é uma mancha na soberba teoria dos gêneros coerentes”.
 (Jacques Lecarme, 2014, p. 71)

Quando Carlos Heitor Cony publicou a narrativa *Quase memória: quase-romance* (1995), o conceito de autoficção começava a tomar forma na crítica francesa, gerando desde obras ficcionais (DOUBROVSKY, *Fils*, 1977) até teses de doutorado, tais como a de Vincent Colonna, de 1989, embora, no Brasil e na América Latina, de modo geral, tenha demorado a repercutir. Como se percebe já a partir do título e do subtítulo, a intenção expressa é a de brincar com os gêneros e embaralhar as instâncias do discurso ficcional e autobiográfico, sugerindo o termo “quase” como índice da indecidibilidade do limite entre os gêneros, cada vez mais fluidos na literatura contemporânea, e também como uma espécie de atestado de culpa da dificuldade do narrador de, como se verá, desatar determinados nós, tanto os do embrulho misterioso quanto os da narrativa, a tecer passado e presente através da hesitação e do acerto de contas com o pai.

¹ Doutor. Professor de Literatura Comparada na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).
 E-mail: pauloneto@ufgd.edu.br

Em que medida o “quase” do título da obra de Cony dialogaria com o conceito de autoficção? É o que pretendo discutir levando em consideração um dos temas mais recorrentes na obra do escritor carioca – a existência de um misterioso pacote, deixado por seu pai como um legado. A dúvida hamletiana – abrir ou não abrir o pacote, eis a questão! – é o mote do enredo de *Quase memória*, e aparece também nas memórias do escritor (*Eu, aos pedaços*: memórias, 2010) e no romance *Matéria de memória* (1963; edição consultada: 1973). Percebe-se, assim, o quanto a tópica se estende para além do rótulo limitante dos gêneros fixos, englobando desde recordações pessoais até episódios declaradamente ficcionais. No meio desse sinuoso caminho, uma narrativa de difícil classificação: Memórias? Romance? Por que não os dois simultaneamente? Afinal, na autoficção, como afirma Doubrovsky, a “matéria é estritamente autobiográfica e a maneira, estritamente ficcional” (*apud* NORONHA, 2014, p. 13).

Para se entender em que proporção a narrativa de Cony pode ser abordada pelo ponto de vista da autoficção, é necessário, primeiramente, que compreendamos a distinção entre o conceito puro de autobiografia e a ideia de autoficção, desenvolvida, a partir do final da década de 1970, por intelectuais franceses como Serge Doubrovsky, Vincent Colonna e Jacques Lecarme, dentre outros. Portanto, as considerações a serem feitas no item seguinte se darão, sobretudo, a partir do próprio pacto autobiográfico proposto originalmente por Philippe Lejeune, em 1975, e da coletânea *Ensaio sobre a autoficção* (2014), ambos publicados no Brasil pela Editora UFMG (respectivamente, em 2008 e 2014), sob a organização de Jovita Maria Gerheim Noronha.

Autobiografia vs. Autoficção: sinônimos ou variantes?

De acordo com Philippe Lejeune, o pacto autobiográfico ocorre toda vez que se configura uma tripla identidade autor / narrador / protagonista já a partir do paratexto, isto é, da capa do livro, quando o escritor deixa claro que há uma identidade comum e assumida como “verdadeira” – daí a ideia de pacto – entre o autor que assina a obra e o personagem que irá protagonizar os episódios a serem relatados. Tal teoria parte da seguinte definição de autobiografia: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

A partir dessa definição bastante restritiva, uma vez que é necessário que seja “uma pessoa real” falando da “própria existência” de modo retrospectivo, Lejeune diferencia a autobiografia de outros subgêneros memorialísticos, tais como as memórias, que são mais coletivas, não focadas na “história individual”; a biografia, em que não há equivalência entre narrador e protagonista; ou o diário, feito dia após dia, e não de maneira retrospectiva; tudo isso levando em consideração os seguintes aspectos: “forma da linguagem”; “assunto tratado”; “situação do autor”; e “posição do narrador”. Para Lejeune, determinada obra só poderá ser considerada uma autobiografia se encaixar-se perfeitamente na definição acima e se cumprir o pacto da tripla identidade, ao contrário do pacto romanescos, em que necessariamente não deve haver equivalência entre o autor da obra e seu narrador e/ou protagonista.

Veremos adiante que Lejeune virá a admitir o caráter incompleto e falho de sua teoria após a publicação da obra de Doubrovsky. Na formulação original, entretanto, ele argumenta: “Uma vez estabelecidas essas definições, podem-se classificar todos os casos possíveis usando-se dois

critérios: relação entre o nome do personagem e o nome do autor, natureza do pacto firmado pelo autor” (2008, p. 28). Como o personagem pode ser enquadrado em três situações diferentes (“mesmo nome do autor”; “nome diferente do autor”; ou “sem nome” assumido) e combinado a três pactos diversos (“autobiográfico”; “romanesco”; ou pacto “ausente”), Lejeune formula um quadro de nove combinações no qual duas casas aparecem vazias:

Articulando esses dois critérios, obtêm-se teoricamente nove combinações: de fato, apenas sete são possíveis, sendo excluída, por definição, a coexistência tanto da identidade de nome e do pacto romanesco, quanto da diferença de nome e do pacto autobiográfico (LEJEUNE, 2008, p. 28).

Ora, é justamente essa primeira casa vazia que Doubrovsky vem a ocupar, demonstrando, na contracapa da obra *Fils*, que é perfeitamente possível haver pacto romanesco mesmo com a equivalência direta entre os nomes do autor e do personagem principal. Com isso, Doubrovsky cria a expressão “autoficção”, mas não sua prática, anterior ao conceito². Leiaamos a tradução do significativo trecho, veiculado no capítulo assinado por Philippe Gasparini na coletânea *Ensaaios sobre a autoficção*:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, no crepúsculo de suas vidas e num belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se preferirmos, *autoficção*, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem (DOUBROVSKY *apud* GASPARINI, 2014, p. 186; grifo do autor).

Ironias à parte, surge, novamente no paratexto – neste caso, na contracapa de uma obra ficcional, que tanto pode ser traduzida por “Filhos” quanto por “Fios”, não apenas a criação do conceito, como também sua primeira definição: “Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais”. Para Doubrovsky, não é difícil desconstruir a ideia do caráter nem sempre verdadeiro da confissão autobiográfica:

Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua “sinceridade”, seu desejo de “verdade”, comporta sua parte de ficção (DOUBROVSKY, 2014, p. 121-122).

Sintetizando a complexa questão, Jacques Lecarme também admite, assim como Doubrovsky, a possibilidade da existência de “(...) uma narrativa cujo autor, narrador e protagonista compartilham da mesma identidade nominal e cuja denominação genérica indica que se trata de um romance” (2014, p. 68). Se o texto literário, mesmo o autobiográfico, é livre e possui

² Ver: “(...) não sou de modo algum o inventor dessa prática, da qual já citei ilustres exemplos: sou o inventor da palavra e do conceito” (DOUBROVSKY, 2014, p. 120).

compromisso apenas com a verossimilhança, qual é o expediente – a verdade, sempre relativa? O fato, sobre o qual recaem sempre diversas versões?³ – que impediria a “(...) ficcionalização da própria substância da experiência vivida” (LECARME, 2014, p. 69)? Resposta: nenhum. Vislumbra-se assim uma segunda definição de autoficção, que articula a ideia de “(...) uma verdadeira invenção de uma personalidade sob seu próprio nome (...)” (LECARME, 2014, p. 102-103).

No entanto, nem seria preciso evocar a defesa que Lecarme faz da proposição de Doubrovsky, uma vez que o próprio Philippe Lejeune, em um texto bem-humorado apresentado em colóquio na cidade francesa de Nanterre no início da década de 1990, de onde foram extraídos alguns dos textos publicados na coletânea organizada por Jovita Maria Gerheim Noronha, dá razão ao inventor do termo “autoficção”. Sua fala, intitulada “Autoficção & Cia: Peça em cinco atos” (LEJEUNE, 2014, p. 21-37), como o título sugere, procede a uma retrospectiva histórica da questão, sendo que o primeiro “ato” é justamente o seu pacto autobiográfico proposto em 1975 e escrito dois anos antes. O “segundo ato” admite, com bom humor e ironia típicos do pensador que não se vê como o único dono da verdade, a intrusão percuciente de Doubrovsky:

Acreditando que a casa estava vazia, já que as janelas foram lacradas, aparece um invasor. Serge Doubrovsky, que está escrevendo um texto de caráter pessoal e estatuto indeciso, reconhece naquela casa cega sua própria indecisão e decide ocupar o espaço (LEJEUNE, 2014, p. 22).

Indecisão e ambiguidade admitidas por Lejeune como válidas: “Essa ambiguidade do contrato de leitura traduz a ambiguidade de seu projeto: veracidade da informação, liberdade de escrita” (LEJEUNE, 2014, p. 23). Dessa forma, o criador do pacto autobiográfico admite sua falha e escancara portas e janelas da casa vazia para receber e fazer entrar Serge Doubrovsky, que nomeia como *autoficção* a casa da qual toma posse de maneira não exclusiva, pois, como vimos na nota 1, sua prática é anterior ao conceito. É justamente essa prática, antiga, que motiva Lejeune a pontuar o “terceiro ato”: o verbete escrito por Jacques Lecarme para a *Encyclopaedia Universalis* no qual o intelectual lista uma série de autores que supostamente já faziam autoficção mesmo antes do reconhecimento da categoria: Molière, em *O burguês fidalgo*, Malraux, Céline, etc (2014, p. 24). Para Lejeune, contudo, o “mapeamento histórico” feito por Lecarme é amplo demais, “(...) englobando todas as tentativas intermediárias entre a autobiografia claramente declarada como tal e a ficção não autobiográfica” (2014, p. 25).

O “quarto ato” relaciona-se à tese de doutorado defendida por Vincent Colonna em 1989 e orientada por Gérard Genette, intitulada *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*⁴. Publicada em livro em 2004, na obra, bem como no capítulo incluído por Noronha na coletânea brasileira, Colonna elenca os diversos tipos de autoficção, conforme se verá em seguida. O “quinto ato” é justamente o próprio colóquio no qual se inscrevem o texto de Lejeune e o ensaio de Lecarme aqui comentado. O colóquio funciona, na prática, como um divisor de águas dos estudos sobre autoficção, uma vez que se traduz como o reconhecimento oficial e acadêmico de sua prática e conceituação.

³ “Nem verdadeiro, nem falso, mas vivido”, segundo a fórmula proposta por André Malraux em *A condição humana* e reproduzida no ensaio de Lecarme (2014, p. 91).

⁴ “A autoficção. Ensaio sobre a ficcionalização de si em literatura” (conferir LEJEUNE, 2014, p. 27).

No “Ato IV, 1989” do capítulo de Lejeune, o criador do pacto autobiográfico expande a definição de autoficção parafraseando Colonna: “(...) uma autoficção é uma obra literária através da qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua identidade real (seu nome verdadeiro)” (LEJEUNE, 2014, p. 26).

Em “Tipologia da autoficção” (2014), Colonna distingue e define quatro tipos de autoficção: “fantástica”; “biográfica”; “especular”; e “intrusiva”. Na primeira, “O escritor está no centro do texto como em uma autobiografia (é o herói), mas transfigura sua existência e sua identidade, em uma história irreal, indiferente à verossimilhança” (2014, p. 39). Na autoficção “biográfica”, “O escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso” (2014, p. 44). A autoficção “especular” se dá através da técnica da “duplicação” do nome no corpo de um texto do qual já é o “signatário” (2014, p. 55), ao passo que a “intrusiva” ou “autoral” considera que “(...) a transformação do escritor não aparece através de um personagem, [pois] seu intérprete não pertence à intriga propriamente dita” (2014, p. 56).

Na sequência do artigo, demonstrarei de que forma a narrativa *Quase memória: quase-romance*, de Carlos Heitor Cony, inscreve-se, a meu ver, na tipologia da “autoficção biográfica”, aquela que “fabula sua existência a partir de dados reais”, como se pode deduzir a partir da constatação da presença de pessoas “reais”, mantidos os verdadeiros nomes, tais como o pai do autor, o jornalista Ernesto Cony Filho, além do próprio escritor. Antes, porém, vejamos como a tópica das relações familiares complexas aparece em outras narrativas da literatura brasileira contemporânea que podem ser encaradas como autoficção.

A autoficção e as intrincadas relações familiares na literatura brasileira contemporânea

O leitor que se deparar com qualquer obra ficcional assinada por Silviano Santiago fatalmente encontrará farto material que insinue tratar-se de texto que embaralhe os registros biográfico e ficcional, podendo, assim, ser classificado como autoficção. Isso é claramente perceptível em narrativas como *Em liberdade* (1981), *Stella Manhattan* (1985) ou *Viagem ao México* (1995), dos quais não me ocuparei para não fugir ao tema a ser enfatizado na análise da obra de Cony, isto é, as complexas e complicadas relações familiares. Nessa perspectiva, convém tecer breves comentários a respeito de duas importantes obras de Santiago: *Uma história de família* (1992); e *O falso mentiroso: memórias* (2004).

A primeira tem como narrador um sobrinho que, doente e em estado terminal, estabelece um diálogo, calcado em recordações da infância, com tio Mário, o “tio louco da família”, já falecido no presente da narrativa. O texto possui um acento ficcional claramente perceptível, porém, salpicado por informações biográficas imediatamente identificáveis para quem conhece um pouco da história pessoal do crítico brasileiro. Refiro-me a aspectos espaciais (a cidade natal do escritor) e temporais (o ano de seu nascimento). No início do terceiro capítulo, o narrador descreve uma fotografia antiga da cidade mineira de Formiga, onde Silviano nascera em setembro de 1936:

Você sabia, tio Mário, que tenho uma fotografia não da sua Pains, mas da minha Formiga dos anos 30 na parede. [...] Com uma lupa (a cópia está esmaecida) percorro as manchas brancas da foto à procura desta e daquela casa, descubro a igreja no largo da Matriz onde estudei catecismo e fiz a Primeira Comunhão, o prédio dos Correios ao lado (...) (SANTIAGO, 1992, p. 15).

O diálogo silencioso prossegue, em tom de reminiscência e de confissão, a ponto de o narrador evocar um triste episódio ocorrido em seu nascimento a fim de pontuar o ano em que tal fato se deu: “Também conheci os seus irmãos e irmãs, meus tios. Mas não cheguei a conhecer a sua irmã mais velha que me deu à luz. Morreu de parto no ano de 1936” (SANTIAGO, 1992, p. 33). Desse modo, essas duas rápidas alusões – Formiga, 1936 – são suficientes para o leitor duvidar do caráter puramente ficcional da narrativa. Entre a biografia e a ficção, a memória, imprecisa, atua no sentido de reconstruir a imagem do tio de quem, ao contrário da cidade, não restou nenhuma fotografia real, sendo necessário recorrer à lembrança “pura e incorpórea, quase inumana” (SANTIAGO, 1992, p. 9), como num filme:

O filme da recordação se projeta fotograma após fotograma na parede branca do quarto. Não posso mais rebobiná-lo, ou deixá-lo depositado, lacrado e intocável em alguma prateleira do tempo. A vontade de conversar com você, tio Mário, já vinha me perseguindo há algum tempo, mas por essa ou aquela razão fui adiando este nosso reencontro. Saí em campo, fiz perguntas a familiares, a vizinhos e amigos da família, não satisfeito viajei pelo interior de Minas, foi assim que fui dando sentido a ações e acontecimentos que gangorreavam pela minha memória, tudo com a intenção de acumular material para que a nossa conversa fosse de igual para igual (SANTIAGO, 1992, p. 12).

Eneida Maria de Souza compreende bem o caráter autoficcional das narrativas de Silviano Santiago, conforme deixa claro em “Márioswald pós-moderno”:

Rasurar a primeira pessoa, escolhendo a terceira como álibi e mediação, se esquivar do sentido pleno de identidade autoral ou existencial compõem o fazer literário de Silviano, o traçado de um estilo errante e travestido, no qual se elege o outro como parceiro fiel/infiel de seus escritos. No caminho tortuoso da autoficção – a fabulação autobiográfica –, o escritor embaralha as pessoas do discurso, finge falar do outro para falar de si, ou mesmo que se coloque especularmente no texto, se comporta de modo distanciado, irônico e oblíquo (SOUZA, 2008, p. 37).

Tal traçado sinuoso e errante, “irônico e oblíquo”, em que “finge falar do outro para falar de si” – ou, para o embaralhamento ser análogo, em que finge falar de si para falar do outro – é patente em *O falso mentiroso: memórias* (2004), a começar pelo título e pela capa do livro, a qual traz uma fotografia de Silviano criança. A capa e o subtítulo (“memórias”), que, a princípio, serviriam como índices de determinação do gênero memorialístico ao qual supostamente se filia o texto, são desconstruídos por um título paradoxal: o que é um “falso mentiroso”? Alguém

que falseia a verdade e endossa a mentira, ou que falseia a mentira e endossa uma verdade inventada? Agravante: trata-se de um memorialista fictício, um falsificador de quadros chamado Samuel Carneiro de Souza Aguiar, e não o professor e crítico literário Silviano Santiago.

Aqui, a mescla original/cópia, recordação/invenção, biografia/ficção é ainda mais radical, pois Samuel se apropria da data de nascimento do autor⁵ e atribui a este uma data fictícia, com apenas alguns dias de diferença. Vejamos como se dá esta rasura da identidade autoral e a ironia em relação à confiabilidade dos documentos pessoais:

O tabelião olhou a folhinha e fez as contas. Logo em seguida consignou no livro de registros: Samuel, nascido no dia 29 de setembro de 1936, filho de Eucanaã de Souza Aguiar e de Ana Carneiro. [...] Nasci (eu, o original) na maternidade, no dia 10 de setembro. Tenho certeza. O bebê original é dezoito dias mais novo do que a cópia. É o que não dizem os documentos pessoais. A certidão de idade, que tenho arquivada no escritório, diz que não minto. São eles que mentem. Um dia ainda pego um atestado na maternidade (SANTIAGO, 2004, p. 49).

O embaralhamento é tão radical que o leitor pressuporá estar diante de qualquer gênero ficcional (romance, autoficção, “fabulação autobiográfica”, como conceitua Eneida Maria de Souza), mas jamais memórias puras, no sentido lejeuniano, conforme apregoa o subtítulo. Estamos, assim, diante de um constructo híbrido no qual nenhuma informação é confiável... Como confiar no arrazoado de alguém que ganha a vida falsificando quadros?

Para bagunçar ainda mais a cronologia e a coerência que o leitor espera de uma obra autobiográfica, Samuel é um bebê de proveta que não foi criado por aqueles que ele julgava serem seus pais biológicos. O raciocínio, aparentemente confuso, segue uma lógica insofismável: “Na minha certidão a data de nascimento não é a do meu nascimento. É a data da minha morte para os meus pais. Os verdadeiros. O dia do meu nascimento na certidão é o do meu renascimento na casa de meus pais. Os falsos” (SANTIAGO, 2004, p. 48). Pais biológicos (“verdadeiros”) *versus* pais adotivos (“falsos”). Nascimento? Óbito? Certidões que se mesclam, homogeneizando vida e morte: “Tive papai e mamãe. Perdi-os no tempo e no espaço. Falta o atestado de óbito. Renasci na casa paterna. No berço do quarto de dormir do casal. Em Copacabana. Com o nome que trago” (SANTIAGO, 2004, p. 48).

Se as obras de Silviano Santiago são acertos de contas (entre o sobrinho e o “tio louco”, ou entre um bebê de laboratório e seus pais adotivos), o mesmo se pode dizer de *O filho eterno* (2007; edição consultada: 2012), narrativa em que Cristovão Tezza assume abertamente o conflito e a dificuldade de aceitação, de um pai que deseja se tornar escritor, da síndrome de Down do filho Felipe. O texto, ou melhor, o pedido de desculpas por tanta incompreensão, é narrado na terceira pessoa, por um narrador por vezes cruel e sincero demais:

A primeira criança de um casamento é uma aporrinhção monumental – o intruso exige espaço e atenção, chora demais, não tem horário nem limites, praticamente nenhuma linguagem comum, não controla nada em seu corpo, que vive

⁵ 29 de setembro de 1936, data facilmente encontrada em qualquer *site* a respeito da biografia de Silviano Santiago.

a borbulhar por conta própria, depende de uma quantidade enorme de objetos (do berço à mamadeira, do funil de plástico às fraldas, milhares delas) até então desconhecidos pelos pais, drena as economias, o tempo, a paciência, a tolerância, sofre males inexplicáveis e intraduzíveis, instaura em torno de si o terror da fragilidade e da ignorância, e afasta, quase que aos pontapés, o pai da mãe. E é uma criança – como todo recém-nascido – feia. É difícil imaginar que daquela coisa mal-amassada surja como que por encanto algum ser humano, só pela força do tempo (TEZZA, 2012, p. 73-74).

Em nenhum momento o narrador assume o mesmo nome do autor, no entanto, a narrativa pode ser encarada como autoficção se se partir do pressuposto que aquele se refere a este na terceira pessoa, falando dele próprio embora não utilizando um discurso autorreferencial. Esta característica é bem nítida, sobretudo, em dois momentos – no primeiro, quando o narrador, ao comentar que o adolescente com síndrome de Down não dá tanto “trabalho” aos pais como dava na infância, refere-se ao autor como “escritor conhecido”: “Durante muitos anos, já escritor conhecido, relutará em falar do filho – já não é mais, ele sabe, uma fuga, o adolescente cabeceando para negar a realidade pura e simples; é a brutalidade da timidez, que exige explicações que, inexoráveis, se desdobram até o fundo de um fracasso” (TEZZA, 2012, p. 119). O segundo momento é ainda mais explícito, uma vez que o narrador evoca diretamente, em um dos capítulos finais, o título do primeiro romance publicado por Cristovão Tezza, informação confirmada no paratexto do próprio volume:

O menino [Felipe] frequenta a mesma creche da irmã, o que é ótimo. Vão juntos, voltam juntos. A vida parece encontrar outro ponto de estabilização, o pai de volta a Curitiba. Seis anos depois de escrito, *Trapo* é finalmente editado em São Paulo por uma grande editora, e tem boa recepção crítica – e as condições turbulentas em que foi escrito não existem mais (TEZZA, 2014, p. 149).

No entanto, a aprendizagem, os medos e os dramas foram grandes até que as “condições turbulentas” fossem atravessadas. No meio do conflituoso caminho, até mesmo o exercício da tolerância a comentários maldosos insinuando a culpa do pai, que ouve, em um bar, o veredito de um rapaz bêbado resumindo seu suposto fracasso: “(...) o jovem, que jamais concluiria o segundo grau, lhe diz enrolando a língua: Você é tão inteligente, e não conseguiu nem fazer um filho direito. Ele ouve uma risada, que ainda faz eco” (TEZZA, 2012, p. 71).

Cobranças íntimas de um pai perdido entre o preconceito, o egoísmo e a ignorância, esperando, de si e dos outros, atitudes e comportamentos moralmente superiores de seres contraditoriamente humanos e, portanto, despreparados para mazelas e obstáculos. Do pai para o filho, sem meias palavras.

No sentido oposto – do filho para o pai, sem meias palavras ou falsas condescendências, impõe-se a narrativa híbrida de Cony, *Quase memória*, publicada doze anos antes (1995), um “quase” nem verdadeiro nem falso, vivido (auto)ficticiamente com a intensidade das grandes questões mal resolvidas e, por isso, eternas.

A autoficção na obra de Carlos Heitor Cony: vale “quase” tudo?

Quase memória: quase-romance (1995) tem como enredo uma questão recorrente na obra de Carlos Heitor Cony – a menção a um misterioso pacote deixado como herança por seu pai. Digo recorrente porque em *Matéria de memória*, quinto romance de Cony⁶, um embrulho cor-de-rosa já atormentava um dos três narradores da obra, o artista plástico Tino:

O embrulho cor-de-rosa continua em minha mão. Não tenho vontade de abri-lo, libertar lacraias que esperam, silenciosas, para me devorar. A memória não precisa de matéria. Do pequeno trajeto que fiz, do armário até esta poltrona, lembrei coisas de há muito submersas nos meus porões. Devo cavar a esmo, memória devassando ângulos adormecidos ou mortos, em escala impossível de precisar: um minuto de memória equivale a anos de matéria (CONY, 1973, p. 43).

Já os capítulos de *Quase memória* alternam evocações da figura do pai e do conflito entre eles – ambos jornalistas, assim como na biografia pessoal do escritor – com o suspense em torno da decisão do filho-narrador de abrir ou não o embrulho. A narração se inicia no momento em que o porteiro do Hotel Novo Mundo, no bairro do Flamengo, na cidade do Rio de Janeiro, entrega-lhe, após o almoço, um embrulho – para surpresa do filho e do leitor – subscrito pelo pai:

Foi então que olhei bem o embrulho. A princípio apenas suspeitei. E ficaria na suspeita se não houvesse certeza. Uma das faces estava subscrita, meu nome em letras grandes e a informação logo embaixo, sublinhada pelo traço inconfundível: “Para o jornalista Carlos Heitor Cony. Em mão” (CONY, 1995, p. 10).

Detalhes biográficos surgem já no primeiro capítulo: além de seu próprio nome, a data da morte do pai é evocada⁷ e, algumas páginas adiante, no sexto capítulo, o pai também é nomeado, quando o narrador descreve sua espetacular habilidade na arte de dar nós, o que tornava seu talento único e rapidamente reconhecível:

Parece exagero louvar um nó, mas o pai era o primeiro a se vangloriar da arte de dar um nó. Lá está ele, bem no centro do embrulho, simétrico, sem uma laçada a mais ou a menos. Por experiências anteriores, sei que será impossível desatá-lo, como se fosse um nó qualquer. Precisarei de tesoura, de canivete, de faca. Ele só poderá ser cortado, jamais desfeito: assim era o nó que Ernesto Cony Filho, o pai, sabia e gostava de dar (CONY, 1995, p. 39).

Se, como vimos, para Lejeune, a autoficção se constitui como o expediente através do qual “(...) um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua

⁶ Publicado em 1963. Edição consultada: 1973.

⁷ “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. 11).

identidade real (seu nome verdadeiro)” (2014, p. 26), então não é difícil constatar o caráter autoficcional da narrativa que Cony insiste em classificar de “quase”, para o qual cria uma “teoria geral” como prefácio, em que enuncia, com sua ironia e vanguardismo habituais: “Ela [a linguagem da obra] oscila, desgovernada, entre a crônica, a reportagem e, até mesmo, a ficção” (CONY, 1995, p. 7). Arremata sua teoria do “quase” desconstruindo a ideia de gênero fixo: “Prefiro classificá-lo como ‘quase-romance’ – que de fato o é. Além da linguagem, os personagens reais e irreais se misturam, improvavelmente, e, para piorar, alguns deles com os próprios nomes do registro civil. Uns e outros são fictícios” (CONY, 1995, p. 7). Se “uns e outros são fictícios”, inclusive Carlos e Ernesto, então trata-se de uma autoficção, pois configura aquilo que Lecarme sintetizou como “(...) uma verdadeira invenção de uma personalidade sob seu próprio nome (...)” (2014, p. 102-103).

A indeterminação da obra é percebida por Janio de Freitas no texto que consta da orelha da primeira edição: “Com os óculos da nostalgia adulta, Cony-filho reencontra seus olhos de menino. Reencontra-se com a juventude, com o limiar da maturidade. A tal ponto que não sei se *Quase memória* é mais a quase-biografia de Ernesto Cony Filho ou a quase-autobiografia de Carlos Heitor Cony”. O narrador também brinca com esses limites, metaforizando a passagem do tempo que altera a percepção da memória:

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 fui ou do que os outros foram para mim. [...] Uma quase-memória, ou quase-romance, uma quase-biografia. Um quase-quase que nunca se materializa em coisa real como esse embrulho, que me foi enviado tão estranhamente. E, apesar de tudo, tão inevitavelmente (CONY, 1995, p. 95).

O trecho pode ser encarado como uma metáfora do próprio processo de criação autoficcional (“quase-quase que nunca se materializa em coisa real”) e a narrativa, oscilante entre o suspense de abrir ou não o pacote enviado, um questionamento dos limites entre memória e ficção, sendo o embrulho o fio condutor da analogia entre o ir e vir das recordações, pois o narrador, a ele reportando-se a todo momento, reconstrói a imagem do pai a partir de suas qualidades (exímio na arte de dar nós) e defeitos (por exemplo, o embuste na hora de recitar versos)⁸.

O embrulho é metáfora também da passagem do tempo que traz consigo, além da imprecisão da memória, a permanência das coisas mal resolvidas – assim, a narrativa se encerra sem que o filho sinta necessidade de cortar o barbante e descobrir o que há do lado de dentro. Mais do que representar sua dúbia relação com o pai, o embrulho significa uma forma de completar os vazios da memória, com seu nó simétrico e tão bem feito que não deva ser desmanchado, sob pena de, diluindo a surpresa, matar a lembrança e a dúvida que alimenta sua curiosidade e admiração pelo pai indecifrável. Pior do que matar lembranças e sanar dúvidas – abrir o pacote poderia trazer de volta fantasmas enterrados no passado:

⁸ Ver: “Apenas padre Cipriano, quando recitava Homero em grego ou Horácio em latim, sabia o que estava fazendo. O pai embromava, volta e meia rosnava uns versos que, apressadamente, podiam ser considerados franceses. Ele garantia que eram ora de Racine, ora de Corneille, mas tenho a certeza de que não eram nem de um nem de outro” (CONY, 1995, p. 22).

Esbarrar nos fantasmas é inevitável, eles saíram do embrulho, estão soltos, voam como morcegos a meu redor, ameaçam bicar-me, ferir-me com suas garras. Com suas asas negras, cheias de ranhuras, eles me esbofeteiam o rosto (CONY, 1995, p. 203).

As “lacraias” de *Matéria de memória* continuam vivas fantasmagoricamente, e os anos de memória se condensam na força abissal do embrulho, gatilho da recordação do narrador, lembranças anteriormente presas em porões indevassáveis. “Lacraias” e “fantasmas” que equivalem, no sugestivo capítulo “O buraco da memória”, presente em *Eu, aos pedaços: memórias* (2010), aos lapsos, vazios e desvios da evocação do passado. Em comum às três narrativas, o mesmo testamento-embrulho como metáfora da indecisão do narrador e da indeterminação textual:

Foram vários os testamentos [deixados pelo pai], todos mais ou menos iguais, somente as datas variavam. O último, feito pouco antes do fim, foi o mais enigmático, ele que não tinha enigma nenhum, era transparente como um vitral de igreja. Deixou um embrulho para mim, embrulho que nunca abri. Foi a forma que encontrei para que ele continuasse perto de mim (CONY, 2010, p. 53-54).

Em *Eu, aos pedaços*, portanto, como se vê, as associações memória/buraco e matéria/evocação voltam a aparecer, agora no registro autobiográfico: “Memória também é um buraco, quanto mais se tira matéria, mais matéria aparece” (CONY, 2010, p. 53). E para que a “matéria” tape definitivamente o “buraco” deixado pela ausência do pai, o embrulho nunca será aberto para que a imagem construída não desmorone.

O fato de existir, no volume de memórias surgido quinze anos depois de *Quase memória*, um capítulo a respeito de um embrulho semelhante, longe de confirmar o caráter factual da informação (sabe-se perfeitamente que memórias podem ser “inventadas” ou, no mínimo, resignificadas), acentua ainda mais a tipologia “biográfica”, na acepção de Colonna, da autoficção de Cony. Parece-me suficientemente adequado considerar o narrador de *Quase memória* “(...) o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena” e que “(...) fabula sua existência a partir de dados reais” (COLONNA, 2014, p. 44), tais como a profissão de jornalista e a identidade real dos personagens. Acerto de contas definitivo: resguardado o lacre do embrulho e mantidos presos lacraias e fantasmas, as recordações a respeito do pai se eternizam através da manutenção do segredo sob um nó perfeitamente simétrico.

Considerações Finais

Em “Poesia e ficção na autobiografia”, capítulo a respeito da obra memorialística de Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Pedro Nava, afirma Antonio Candido: “(...) o leitor se habitua a receber a verdade sob o aspecto da ficção, e quando chega às partes onde os acontecimentos já estão sob controle da memória do Narrador, não nota qualquer mudança essencial entre as duas esferas” (2006, p. 74). O raciocínio do crítico, que percebe muito bem o cunho de fabulação sobretudo na obra de Nava, pode ser estendido à análise dos componentes biográficos presentes, como vimos, em narrativas de Silviano Santiago, Cristovão Tezza e Carlos Heitor Cony. Ainda segundo Candido, devemos creditar a “transfiguração do dado básico” presente em muitas narrativas autobiográficas ao “(...) tratamento nitidamente ficcional, que dá ares de invenção à realidade, transpondo para lá deles mesmos o detalhe e o contingente, o individual e o particular” (2006, p. 73).

Nota-se uma particularidade interessante – a ideia de autoficção, mesmo sem ser assim nomeada, uma vez que, como ensina Doubrovksy, sua prática é anterior à criação do conceito – está por trás de reflexões como a de Antonio Candido (“tratamento ficcional” que “dá ares de invenção à realidade”), bem como de frases presentes em *Quase memória*, como, por exemplo, na singela imagem do “quase-quase que nunca se materializa em coisa real” (1995, p. 95) e na existência dúbia de personagens, “uns e outros fictícios” (1995, p. 7), frutos de uma linguagem que oscila, como num pêndulo, entre “a crônica, a reportagem e a ficção” (1995, p. 7).

Para um jornalista e memorialista da estatura de Carlos Heitor Cony, tal mescla não parecerá ao leitor difícil de ser obtida. Porém, o que salta aos olhos é sua facilidade de articular ideias e conceitos tão complexos de uma maneira clara e lúdica, como se, ao brincar com palavras e propor a insubmissão a um gênero literário específico, estivesse realizando algo banal e corriqueiro. Esta talvez seja a grande lição do mestre – insinuar sem impor, apresentar propostas inovadoras sem fazer disso o corolário das verdades absolutas e maniqueístas.

De pai para filho ou do filho para o pai; da verdade recebida sob o aspecto da ficção ou da ficção travestida de verdade? Não importa, as narrativas de Silviano Santiago, Cristovão Tezza e Carlos Heitor Cony estão aí para comprovar o poder da autoficção de traduzir, na literatura brasileira do fim do século XX e início do XXI, a indecibilidade do pensamento contemporâneo, muitas vezes perdido em meio a nós e barbantes impossíveis de serem cortados, pensamento que extrai, justamente dessa impossibilidade, a mola propulsora que sedimentará e desconstruirá conflitos geracionais e/ou narrativos.

Ao terminar a leitura de *Quase memória*, o leitor maduro questionará: será que vale “quase” tudo? Talvez sim, talvez não, afinal, como na vida, na ficção ou na metáfora do embrulho misterioso: “Tenha lá dentro o que tiver, dá no mesmo” (CONY, 1995, p. 209).

Referências

CANDIDO, Antonio. “Poesia e ficção na autobiografia”. In: *A educação pela noite*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

- COLONNA, Vincent. “Tipologia da autoficção”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes.
- CONY, Carlos Heitor. “O buraco da memória”. In: *Eu, aos pedaços: memórias*. São Paulo: Leya, 2010.
- CONY, Carlos Heitor. *Matéria de memória*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1973.
- CONY, Carlos Heitor. *Quase memória: quase-romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- DOUBROVSKY, Serge. “O último eu”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes.
- GASPARINI, Philippe. “Autoficção é o nome de quê?”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes.
- LECARME, Jacques. “Autoficção: um mau gênero?”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes.
- LEJEUNE, Philippe. “Autoficções & Cia: Peça em cinco atos”. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes.
- NORONHA, Jovita Maria Gerheim. “Apresentação”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes.
- SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso: memórias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma história de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- SOUZA, Eneida Maria de. “Márioswald pós-moderno”. In: CUNHA, Eneida Leal (Org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.
- TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*. 14 ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

Recebido em: 14/09/2016

Aceito em: 04/11/2016

Referência eletrônica: BUNGART NETO, Paulo. Quase autoficção: o embrulho misterioso como legado do pai na obra de Carlos Heitor Cony. *Criação & Crítica*, n. 17, p. 119-131, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.