

16

A LITERATURA CONFSSIONAL E AS POSSIBILIDADES DE  
FRUIÇÃO ESTÉTICO-EMOTIVAS NA OBRA *QUASE MEMÓRIA*,  
DE CARLOS HEITOR CONY

Angela Maria Dittberner \*

RESUMO

Este trabalho visa reconstituir as significações da obra *Quase memória*, de Carlos Heitor Cony, submetendo-a à análise de alguns aspectos de sua concepção e leitura, sendo privilegiada a identificação do discurso de caráter confessional, suas variantes e as infiltrações ficcionais. A metodologia utilizada para o alcance dos objetivos propostos foi a análise da obra *Quase memória* e sua confrontação com obras análogas quanto à intencionalidade, bem como a abordagem dos referenciais teóricos acerca do gênero discursivo confessional, da Estética da Recepção (Hans Robert Jauss) e da Teoria do Efeito Estético (Wolfgang Iser).

ABSTRACT

The aim of this work is to rebuilt the meaning of Carlos Heitor Cony's novel, *Quase memória*, submitting it to the analysis of some conceptual and reading aspects, privileging the discourse confessional identification character as well as its variants and fictional infiltrations. The methodology used to achieve the proposed objective of this work was the analysis of intentionality in *Quase memória* contrasted with analogous works, as well as the theoretical approach concerning the Confessional Discourse Gender, the Aesthetic of Reception (Hans Robert Jauss) and the Theory of Aesthetic Response (Wolfgang Iser).

\* Acadêmica do Curso de Letras da UNISC.

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa à reconstrução das significações da obra *Quase memória*, submetendo-a à análise de alguns aspectos de sua concepção e leitura. Uma vez que Carlos Heitor Cony cuidou de instituir um pacto que estabelece, desde o princípio, a ambigüidade de possibilidades quanto à apreensão do texto, será privilegiada a visão acerca das perspectivas que oferece o texto confessional constituído de atributos literários.

Tendo em vista essa perspectiva, serão estabelecidos os limites e convergências de algumas das variantes da literatura confessional, buscando assim aclarar este tipo de escritura. Após, proceder-se-á à análise do papel das dimensões espaço-temporais e sua conseqüente influência na escritura de *Quase memória*. Também o narrador será destacado enquanto construção literária que se diferencia tanto do autor Carlos Heitor Cony - uma vez que a principal tarefa do primeiro é contar as aventuras do pai - quanto da personagem Cony (que praticamente desaparece diante da onipresença paterna).

Dando continuidade ao trabalho, serão apontadas algumas passagens onde, com o propósito de constituir o texto com atributos literários, insere-se a ficção em meio à escritura confessional, dando origem ao texto que permite dupla perspectiva de leitura. Ressalta-se que serão privilegiadas as considerações embasadas nos estudos de Philippe Lejeune acerca da autobiografia e suas variantes.

Vale salientar que serão utilizadas citações extraídas da obra de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, volumes I e 7 (*No caminho de Swann* e *O tempo redescoberto*, respectivamente), com o objetivo de conferir maior consistência à análise, numa tentativa de apontar algumas convergências entre os textos do escritor francês e *Quase memória*, e desvelar assim a relação dialógica que engloba ambas as obras.

Diante das possibilidades que se abrem ao leitor, finalmente serão focalizados os resultados inferidos a partir do contrato de leitura com base nas teorias da estética da recepção (propostas por Hans Robert Jauss) e do efeito (por Wolfgang Iser), buscando desta forma contemplar o terceiro elemento do trinômio autor-obra-leitor, o sujeito do ato de leitura e, portanto, reconstruir a experiência estética proporcionada pela obra. No entanto, devido ao alcance das proposições da Escola de Constança - e de acordo com a concepção deste trabalho - não será possível desenvolver muitos dos conceitos para a sua compreensão, optando-se pela síntese do que, no decorrer das leituras, tornou-se essencial para a concretização da análise de *Quase memória*.

## 1 LITERATURA CONFSSIONAL: VARIANTES E PRESSUPOSTOS

*Do lado do cipreste branco  
À esquerda da entrada do inferno  
Está a fonte do esquecimento  
Vou mais além, não bebo dessa água.  
Chego ao lago da memória  
Que tem água pura e fresca  
Digo aos guardiões da entrada:  
- Sou filho da Terra e do Céu!  
Dai-me de beber  
Porque tenho uma sede sem fim  
Olhe nos meus olhos, sou o homem-tocha.  
Me tira essa vergonha  
Me liberta dessa culpa  
Me arranca esse ódio  
Me livra desse medo  
Olhe nos meus olhos  
Sou o homem-tocha  
E essa é uma canção de amor.*

Renato Russo, *A fonte*.

Também conhecida como literatura pessoal ou centrada no sujeito, a literatura confessional tem conquistado cada vez mais espaço nos meios acadêmicos e de produção literária. Objeto de análise dos inúmeros artigos produzidos por ocasião do 2º Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), no ano de 1990, e debatida em diversas universidades brasileiras, a literatura confessional recebe atualmente contribuições de inúmeros pesquisadores, na tentativa de desvendar o universo de autores que enveredam pelas trilhas do desvelamento de sua personalidade ou de sua visão dos fatos e situações dimensionados historicamente.

As variantes da literatura centrada no sujeito como diário íntimo, autorretrato, autobiografia, romance autobiográfico, biografia e romance memorialístico, além da nomenclatura cambiante, apresentam uma grande diversidade de combinações, resultando daí um verdadeiro leque de opções de desdobramento da personalidade individual, pois, segundo Maria Luiza Ritzel Remédios, "os textos que a constituem são agrupados, segundo suas semelhanças, em conjuntos diferentes, os quais dão origem a um determinado gênero da literatura íntima. O limite entre um gênero e outro é bastante tênue, assim como o entrechecimento

desses gêneros é comum”<sup>1</sup>.

Objetivando destacar algumas modalidades de escritura centradas no sujeito, proceder-se-á, a seguir, a uma breve exposição sobre as principais características de algumas delas.

### 1.1 Autobiografia

Philippe Lejeune, um dos mais respeitáveis teóricos desta variante (uma vez que esteve debruçado exaustivamente sobre o assunto), define autobiografia como um “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, dando ênfase à sua vida individual e, em particular, à história de sua personalidade”<sup>2</sup>.

A autobiografia pode ser considerada “o retrato de Narciso”, pois o sujeito que se submete a uma exposição íntima dessa amplitude costuma exagerar suas aptidões e relegar ao segundo plano suas falhas de conduta ou caráter. Por isso, dificilmente a autobiografia poderá ser considerada uma narrativa isenta da autoimagem positiva que o autor-narrador tem de si mesmo. Entretanto, como no desenrolar da narrativa acaba por ser mostrado também um contexto histórico-social, essa visão narcisista não invalida o relato que é, antes de tudo, *uma das versões possíveis*, visão individual que pode ser contraposta às verdades históricas.

Considerada sob a perspectiva de distanciamento espaço-temporal entre o vivido e o registro dessa vivência, a autobiografia apresenta, como consequência direta do desdobramento dos dois “eus”, a possibilidade de reordenamento de situações e sentimentos que anteriormente não tenham sido assimilados pelo sujeito.

Inferre-se dessa maneira que a recuperação do sujeito pretérito torna-se uma empreitada arriscada, uma vez que é incompatível com o “eu-que-é”, um estranho a este; ao defrontar-se com esse estranho, o sujeito presente percebe a impossibilidade de unidade, não apenas em nível temporal, mas também com o seu “duplo”.

Lejeune funda seus estudos (e o reconhecimento do caráter autobiográ-

<sup>1</sup> REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. Literatura confessional: espaço autobiográfico. In: *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997. p. 9.

<sup>2</sup> LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Tradução de Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994. p. 50. A tradução das citações retiradas desta publicação será de nossa responsabilidade.

fico do relato) na referencialidade<sup>3</sup> a que remete o nome próprio do autor, pois segundo ele “a autobiografia (narração que conta a vida do autor) supõe que existe uma *identidade de nome* entre o autor (tal como aparece, com seu nome, na capa), o narrador e o personagem de quem se fala”<sup>4</sup>. O nome do autor – que remete a uma pessoa real – firma uma espécie de acordo com o leitor acerca da pessoalidade do relato, fator esse ao qual pode-se atribuir um elevado grau de influência nas construções de significado e nas mudanças de ponto de vista no decorrer da leitura.

#### 1.1.1 Biografia

Os aspectos temporais atribuídos à autobiografia podem ser estendidos também à biografia, destacando-se, porém, que esta pode ser identificada pela ênfase na história de uma personalidade que não é o autor-narrador.

Considerando-se esse aspecto, é comum a vida de outrem contada por um autor-narrador distanciado e que muitas vezes realiza um trabalho sério de pesquisa acerca da trajetória da personagem. Outras vezes, no entanto, os relatos fantasiosos e infieis à história da personalidade atestam o sensacionalismo e o simples comércio deste tipo de obra, principalmente quando o biografado é uma figura de renome.

#### 1.1.2 Pacto autobiográfico e contrato de leitura

Lejeune institui como princípio do *pacto autobiográfico* a identidade autor-narrador-personagem (que remete, em última instância, à pessoa real do autor, com seu nome e sobrenome) e contrapõe a este o *pacto romanesco*<sup>5</sup>. O teórico reconhece este último por ocasião da ocorrência de narrativa autodiegética, quando o narrador é fictício. Com a ampliação de seu trabalho de investigação, o pacto autobiográfico foi sucedido pelo *contrato de leitura*<sup>6</sup>; geralmente indicado no prefácio ou por nota explicativa do autor, esclarece como a obra poderá ser considerada, dependendo também de informações paralelas fornecidas em entrevistas do autor e divulgação da obra pelos meios de comunicação<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Considera-se como referencial todo o universo extratextual ao qual remete o texto: pessoas, fatos ou o meio histórico-político onde têm lugar os conflitos.

<sup>4</sup> LEJEUNE, op. cit., p. 61, grifo do autor.

<sup>5</sup> Idem, ibidem, p. 67.

<sup>6</sup> Idem, ibidem, p. 153.

<sup>7</sup> Idem, ibidem, p. 153.

Lejeune busca, assim, aclarar as várias possibilidades de desdobramento do "eu" no relato autobiográfico, bem como as dificuldades de reconhecermos os limites entre a autobiografia e o romance autobiográfico<sup>8</sup>. Além disso, refere que caso não seja explicitado o contrato de leitura da obra, deve-se buscar os elementos deflagradores do caráter autobiográfico no aspecto geral da publicação (título da obra, nome do autor, subtítulo)<sup>9</sup>.

Posteriormente, ao rever sua teoria acerca do pacto, Lejeune admite ter sido demasiado enfático ao declarar que "a autobiografia não comporta graduações: é tudo ou nada"<sup>10</sup>, tendo posto em demasiado relevo o contrato de leitura em detrimento da organização do próprio texto:

Aparentemente tenho supervalorizado o contrato, e subestimado os três aspectos seguintes: o conteúdo mesmo do texto (um relato biográfico, recapitulando uma vida), as técnicas narrativas (em particular as distintas vozes e pontos de vista) e o estilo<sup>11</sup>.

## 1.2 Romance memorialístico

Centrado no sujeito, o discurso memorialístico revela as diversas mutações que perpassam o ser no esforço da criação literária; é característico também de sua fragmentação, de todos os possíveis desdobramentos da personalidade que busca no desvelamento do seu "eu" pretérito uma unidade perdida, alguém que acena do passado e que, se não é mais o mesmo, também não é o outro.

Nessa variante é possível identificar-se a emergência, para o plano da narrativa, de um *eu social* que busca referências contextuais para fundamentar seu relato, pois a vinculação da obra ao sistema referencial real exerce papel preponderante, teoricamente, através de um enfoque mais abrangente do tempo/espaço, mas sempre tendo em vista um discurso narrativo centrado no sujeito.

Por esse motivo, baseia-se não apenas na descrição do indivíduo, dando ênfase à sua vida passada, mas também busca retratar uma sociedade, uma época, um sistema de valores éticos e morais referentes<sup>12</sup>, como sugere Wander

<sup>8</sup> Idem, *ibidem*, p. 135.

<sup>9</sup> Idem, *ibidem*, p. 86.

<sup>10</sup> Idem, *ibidem*, p. 131.

<sup>11</sup> Idem, *ibidem*, p. 136.

<sup>12</sup> *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, pode ser considerado um bom exemplo de romance memorialístico e de desdobramento do eu narrador no seu duplo com sentido socializante. Através

Melo Miranda:

dada a impossibilidade da narrativa restringir-se exclusivamente à focalização do "eu" que narra, este, ao desencadear a retrospectiva, olha não apenas para si e para os outros "eus" que com ele interagiram, e com os quais estabeleceu relações recíprocas, mas também para um determinado contexto histórico-geográfico, que pode ser objeto de maior ou menor atenção<sup>13</sup>.

O paradoxo do romance memorialístico é a tentativa de contemplar, simultaneamente, a referencialidade do discurso - logo, a possibilidade de sua verificação - e a elaboração literária que lhe impõe a linguagem. Isto acontece porque o memorialista, na tentativa de seduzir seu leitor, utiliza-se de um considerável número de recursos literários, invadindo, assim, o campo ficcional. Além disso, o próprio desdobramento do indivíduo em seu duplo, a quem é atribuída uma função social, instaura a impossibilidade de discernimento entre realidade e invenção. Simultaneamente, o leitor baseia grande parte de sua apreciação positiva das memórias no critério de possibilidade de verificação dos fatos e personagens reais retratados.

Após essas considerações, buscar-se-á observar de que maneira o autor-narrador de *Quase memória* relata sua história, como organiza os fatos ao longo da narrativa e quais as influências do binômio espaço/tempo na construção do enunciado.

## 2 TEMPO, ESPAÇO E NARRADOR EM *QUASE MEMÓRIA*

### 2.1 Tempo e narrador

A partir de um embrulho entregue de forma inusitada, o narrador de *Quase memória* é levado, pelos sentidos visual e olfativo, a rememorar as aventuras da figura mais marcante em sua vida: o pai. Lançando-se ao passado numa tentativa

da reflexão, ao longo do discurso, na sua experiência pessoal (o cárcere) e, simultaneamente, buscando retratar a situação de um grupo de pessoas vítimas das arbitrariedades e da perseguição político-ideológica da época, Graciliano nos remete a um contexto que transcende o relato do indivíduo.

<sup>13</sup> MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: UFMG, 1992. p. 37.

de recuperar a figura paterna, são as lembranças emotivas que constituem o principal índice para a disposição dos fatos, à medida que os acontecimentos são evocados pela memória. Torna-se quase um ritual o exame do pacote, cuja materialidade remete a uma série de sensações há muito adormecidas.

Embora a obra confessional possibilite ao memorialista o tempo necessário à organização dos fatos vivenciados antes de transformá-los em linguagem, *Quase memória* caracteriza-se pela descontinuidade de ordem cronológica dos fatos narrados. Nos "saltos mortais"<sup>14</sup> da memória do narrador, o critério que parece prevalecer é o da própria memória subjetiva, o entrecruzar de lembranças que levam a outras lembranças.

Não é difícil apontar a convergência da situação do desencadeamento do fluxo das lembranças com o processo experimentado pelo narrador de *O tempo redescoberto*, de Marcel Proust. Segundo Cony:

Se me metesse a escrever um livro sobre o que está acontecendo, alguém acharia nesse embrulho, vindo brutal e inesperadamente do passado, uma referência, associação ou plágio da madelcine de Proust - e aí me cobriam um romance. E como não há romance, além da pretensão, constatariam o meu fracasso. (p. 94)

Assim como a *madeleine* e, posteriormente, os episódios na casa dos Guermantes (família da aristocracia francesa freqüentada pelo narrador), Cony é levado, aparentemente, à lembrança involuntária suscitada pelo embrulho. Ainda referindo-se a Proust, o narrador tenta convencer o leitor de que não foi afetado pelo deslocamento no tempo e, simultaneamente, declara a intenção de dirigir o foco narrativo para Cony-pai, transformando-o no objeto e razão de ser da narrativa. Enquanto os cheiros, a letra, o nó do embrulho vão desencadeando no narrador lembranças adormecidas, este recua no tempo, "em busca do espaço perdido":

O biscoito abriu as portas do tempo - do tempo perdido. Ora, o meu caso, ou melhor, 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

<sup>14</sup> CONY, Carlos Heitor. *Quase memória*: quase romance. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 102. As demais citações retiradas desta obra serão indicadas pelo número da página onde se encontram, colocado entre parênteses.

que, não sendo eu, era o tempo do qual eu mais participara. (p. 94)

Entretanto, é exatamente o que acontece a partir do embrulho: o início de um processo de retorno ao passado, ao tempo vivido e desperdiçado. Ora, o eixo de toda a narrativa desdobra-se sobre o fator tempo, uma vez que é a partir da sua observação que é possível analisar os efeitos sobre a narração. Além disso, qualquer retrospectiva do *eu* em busca do que foi, desencadeia um distanciamento de grau diverso, quase um alheamento - e o narrador permanece como que suspenso em alguma dimensão extratemporal<sup>15</sup>, quando confessa "nem tenho vontade de olhar o relógio. O tempo parou. Entretanto, nunca o tempo foi tanto tempo" (p. 171).

Faz-se necessário aqui diferenciar o sujeito que narra os acontecimentos, que descreve a vida de Cony-pai, do personagem que viveu os acontecimentos ao lado do pai. Apesar de a identidade entre ambos remeter ao mesmo sujeito empírico, essa constatação na realidade não traduz toda a complexidade da situação: neste retorno ao passado o eu-presente não consegue se reconhecer plenamente no eu-pretérito. Por esse motivo, a identidade narrador-personagem não torna a voz narrativa unívoca, existindo uma nítida diferença, proporcionada pelo afastamento temporal, que distancia existencialmente aquele que narra e aquele que é narrado.

Distanciado de si como um outro e do objeto da narrativa pela perspectiva do tempo, o narrador funda sua visão da figura paterna pelo caráter poético do enunciado. De acordo com Oscar Tacca:

Há um processo muito utilizado pelo romance, que consiste num verdadeiro desdobramento entre narrador e personagem, ainda que conservando a sua coincidência, a sua identidade. O personagem conta factos do seu passado, mas contemplados com o relativo alheamento que o tempo impõe. Mantem-se, naturalmente, o apego da própria identidade, mas há o desapego da distância temporal<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Exatamente como acontece ao narrador de Proust, ao ser surpreendido pela memória involuntária, na casa dos Guermantes: "na verdade, o ser que em mim então gozava dessa impressão e lhe desfrutava o conteúdo extratemporal, repartido entre o dia antigo e o atual, era um ser que só surgia quando, por uma dessas identificações entre o passado e o presente, se conseguia situar no único meio onde poderia viver, gozar a essência das coisas, isto é, fora do tempo" (PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. 6. ed. Porto Alegre: Globo, 1981. p.124).

<sup>16</sup> TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Tradução de Margarida Coutinho Gourveia. 2. ed. corrig. e aum. Coimbra: Almedina, 1983. p. 127.

Cony está à procura de si mesmo, através da construção do enunciado<sup>17</sup>, visando encontrar-se com o pai, desvendar-se, autoconhecer-se. Já no que se refere à enunciação<sup>18</sup>, perde-se de vista cada vez mais, irreconhecível e irremediavelmente.

Pragmaticamente analisado, Cony busca, com os olhos do menino que foi, a reabilitação do pai – uma espécie de acerto de contas com o passado. A evasão à idéia da morte também pode ser colocada paralelamente, uma vez que essa iniciativa de “arrumar a casa” tem como pano de fundo a constatação do escoamento inexorável do tempo – e da vida, conforme ele próprio declarou, em entrevista publicada no jornal *Zero Hora*: “são as últimas vontades do moribundo, ou coisa parecida, espécie de cerimônia de adeus”<sup>19</sup>. A obra é o lugar onde Cony vivencia o valor que o transcorrer do tempo imprime em cada ser humano, em sua incansável luta entre a brevidade da existência e a crença na eternidade do espírito. A aproximação do final da vida parece intensificar o desejo do homem em imortalizar seus sentimentos e impressões e, para isso, nada mais perene que a palavra escrita poeticamente.

## 2.2 O espaço e as perspectivas instauradas pelo narrador

Ao longo da obra, o narrador acentua a importância dos locais associados a seus sonhos de criança. A casa em Niterói, com o lagarto-jacaré alojado no riacho que se formava nos fundos do terreno, é indissociável da história do pai, mas acima de tudo, da sua própria. Isso fica evidenciado nos sentimentos despertados após a morte da mãe, quando o pai leva Cony-filho para conhecer o sítio Tudo Azul, em Corrêas, construído em parceria com sua segunda mulher:

Talvez fosse o ressentimento do qual fazia esforço para me livrar. Não que houvesse queixa, ou orgulho ferido por causa de minha mãe. Talvez fosse isso e eu procurava

<sup>17</sup> “Em lingüística, o enunciado é o produto de um ato de enunciação (...). Em narratologia, o enunciado corresponde ao próprio discurso narrativo, global ou parceladamente considerado.” (REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. p. 244. (Série Fundamentos).

<sup>18</sup> “Em lingüística, a enunciação é o ato de conversão da língua em discurso. (...) Em narratologia, retoma-se o conceito de enunciação para caracterizar o ‘ato narrativo produtor’, a narração.” (REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. p. 107-108. (Série Fundamentos).

<sup>19</sup> FREITAS, Conceição. A melancolia do romance. *Zero Hora*, Porto Alegre, 31 jan. 1998. Segundo Caderno: Cultura, p. 3-5.

pensar que assim era. Mas no fundo, bem no fundo, acho que era despeito: eu perdera aquilo tudo, a preparação do terreno, o jardim, o riacho que ele represou como fizera antes, na casa de minha infância. (p. 92)

Desse fragmento de tempo dedicado à recordação nasce um retrato do pai, cujos contornos o narrador vai delineando às vistas do leitor. Isto acontece porque, mitificando o pai, coloca-o no centro de seu universo infantil, “um gigante que morava longe, onde moram o vento e as coisas do mundo, que apesar de morar tão longe nunca deixava de chegar, em horas estranhas, mas sempre chegando, porque sabia que eu precisava dele” (p. 110), verificando-se, assim, ao longo da narrativa, a crescente identificação e a tentativa de reconciliação com a figura paterna.

Como um exemplo dessa quase fusão de personalidades, temos o narrador substituindo Cony-pai no trabalho de jornalista, em detrimento da carreira religiosa desejada pela mãe e, mais tarde, optando definitivamente pela mesma profissão do pai. Mas existe mais: Cony também herdou a memória do pai – bem como sua habilidade de contador de histórias –, o que bem prova a maneira como consegue envolver o leitor em seu relato, demonstrando grande habilidade em mesclar lembranças e imaginação.

Ao iniciar o relato, o narrador faz crer ao leitor que os acontecimentos que se desenrolam são de caráter autobiográfico, pois além de remeter ao sujeito empírico – o autor Carlos Heitor Cony –, este também é o personagem principal, tomando-se dessa forma sujeito da enunciação e do enunciado, simultaneamente; principiando o relato fazendo uso do pretérito para referir-se ao episódio do recebimento do embrulho, a seguir passa a utilizar-se do presente para apreciá-lo:

Sobre a minha mesa de trabalho, o embrulho envelope parece cheirar mais e melhor. Eu nem preciso aproximar o rosto: sinto-lhe o cheiro de alfazema. Mas logo desconfio que, continuando a contemplá-lo, começo a sentir dentro do cheiro maior outros cheiros menores que identifico como dele, embora em escala diferente. (p.17)

No entanto, quando Cony parece cumprir o pressuposto do pacto autobiográfico, passa a enfocar a figura do pai, fugindo completamente ao desejo dos teóricos de uma categorização única e definitiva para o discurso pessoal. Na literatura confessional não há como compartimentalizar, colocar cada obra somada às outras de uma pretensa classe num paradigma único. Além disso,

grande parte da narrativa volta-se sobre um contexto histórico e, entre nomes reais e fictícios, emergem elementos do romance memorialístico:

Trabalhando no 'Jornal do Brasil' cobria as férias de um amigo, o Afrânio Vieira, que era editor de esportes de 'A Noite'. (p.40)

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. (p.57)

A seguir, será abordada a difícil demarcação entre os limites da imaginação e da memória - e sua conseqüente convergência - uma vez que esta última já implica, de antemão, no apelo às imagens do passado para sua concretização.

### 3 MEMÓRIA E FICÇÃO

*O literato inveja o pintor, gostaria de tomar instantâneos, notas, e estará perdido se o fizer. Mas quando escreve, não há um só gesto de suas personagens, um tique, um modo de falar que não lhe sejam ditados à inspiração pela memória; não há um só nome de personagem inventada sob o qual não possa colocar sessenta nomes de pessoas reais, das quais uma pousou para os trejeitos, outra para o monóculo, esta para a cólera, aquela para o movimento imponente do braço, etc.*

MARCEL PROUST, *O tempo redescoberto*. p. 145.

#### 3.1 A memória involuntária

O pacote que veio cair inesperadamente nas mãos do narrador, este invólucro da memória do pai que constitui o fio condutor da narração, é o ponto de partida e o destino das lembranças antes presas do esquecimento; mas ele também serviu para abrir o tempo - e o espaço - na vida de Cony-filho para que este se permitisse dedicação exclusiva às reminiscências<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> O narrador de Proust, por exemplo, baseia toda uma possibilidade de existência de aptidões literárias a partir do encontro com um objeto material: "É assim com o nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços da nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele

Em Proust, o narrador partilha com o leitor o milagre dos bolinhos que evocam a memória involuntária através do sabor; quando ele os degusta, celebra o ritual do tempo. O embrulho de Cony, por seu turno, com sua materialidade de objeto que ocupa lugar no espaço, é, para o narrador, antes um pretexto para livrar-se dos compromissos e dedicar-se à memória paterna, celebrando o ritual do espaço e do tempo, simultaneamente. Nessa busca incessante, o objeto - a matéria - é o receptáculo e o catalisador das lembranças.

#### 3.2. Memória e imaginação

Na análise dos recursos de que dispõe o autor cujo projeto literário busca enfatizar o indivíduo, destacam-se dois elementos que se fundem e estabelecem uma relação de interdependência: a memória e a imaginação. Ambas estão intrinsecamente relacionadas e, na insuficiência de subsídios de uma delas, a outra imediatamente preenche os espaços vazios, na busca constante pela coerência e pela verossimilhança. Através desse intercâmbio solidário, nasce toda uma escritura baseada na subjetividade e na tentativa de capturar a experiência individual e transferi-la para o plano de fruição coletiva.

A partir de uma leitura atenta das aventuras de Cony-pai, o leitor é tomado por um certo desconforto por desconhecer em que medida os relatos são fruto da vivência de Cony-filho e o momento em que a memória cede espaço à imaginação. Além disso, a literatura centrada no sujeito - no caso, especificamente no seu passado - enquanto evocação de sentimentos outrora experimentados, por si só serviria para justificar a incidência da tessitura ficcional do enunciado<sup>21</sup>.

Existem casos, naturalmente, em que o contrato de leitura é colocado de tal forma que permita a dupla reconstituição da obra - exatamente o que fez Carlos Heitor Cony - o que significa ter em mente, em todo o percurso de apreensão de significados, a ambigüidade de possibilidades. Segundo a "teoria

oculto, fora do seu domínio e do seu alcance, nalgum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material) que nós nem suspeitamos. Esse objeto, só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca" (PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução de Mario Quintana. Porto Alegre: Globo, 1948. p. 45).

<sup>21</sup> Além do que se constata que não apenas Cony, mas grandes nomes da literatura universal - como Proust - tenham-se utilizado da imaginação para preencher as lacunas deixadas pela memória: "O escritor, se quiser alcançar o volume, a consistência, a generalidade, a realidade literária, precisa de vários seres para um só sentimento, porque se a arte é longa e breve a vida, pode-se também dizer, ao contrário, que, se é curta a inspiração, muito mais longos não são os sentimentos a exprimir" (PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. 6.ed. Porto Alegre: Globo, 1981. p. 150-151).

geral do quase", através da qual Carlos Heitor Cony inicia sua obra, instituem-se duas possibilidades de se (re)construir os sentidos: como quase-ficção e como quase-memória:

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. (p. 7)

Ora, caso a intenção do autor não fosse tirar proveito dessa ambigüidade, seria desnecessária essa vinculação à dupla leitura, uma vez que a obra memorialística - quando construída pelos pressupostos de literariedade - faz uso da ficção para a construção do enunciado; especialmente no tocante ao objeto desta análise, onde as variantes da literatura centrada no sujeito encontram-se sutilmente imbricadas, dando origem a inúmeras leituras a partir do ângulo eleito para o enfoque do discurso. Por esse motivo, pode-se facilmente reconhecer um discurso memorialístico onde estão inseridos elementos autobiográficos de Carlos Heitor Cony, bem como a biografia de Cony-pai, mas - e preferencialmente - pode-se constatar na articulação do enunciado o largo (e necessário) emprego da ficção, da imaginação<sup>22</sup>.

Existem alguns indicadores patentes das incursões do narrador de *Quase memória* ao campo ficcional, ao longo do discurso, que serão explicitados nas considerações a seguir.

a) Em diversos momentos o discurso retrocede a acontecimentos anteriores ao nascimento do narrador e a organização dos relatos, transmitidos por terceiros, torna-se objeto de manipulação imaginativa daquele, como no caso dos dois portugueses que atravessaram o Atlântico, Gago Coutinho e Sacadura Cabral: "mesmo sem estar presente, sem mesmo ainda ter nascido, eu podia apalpar a sua afobação, a sua ansiedade pelo acontecimento" (p. 84), ou ainda por ocasião da promoção de Cony-pai a redator responsável pelo obituário do jornal *O Paiz*, quando este ainda era noivo da mãe do narrador. Dessa forma, parece improvável que sua narrativa seja fiel ao ponto de não alterar os fatos (ou

<sup>22</sup> Vale salientar a seguinte distinção que postula Henri Bergson: "Imaginar não é lembrar-se. Certamente uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me reportará ao passado a menos que seja efetivamente no passado que eu vá buscá-la, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade à luz" (BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves da Silva. 7.ed. São Paulo: Martins Fontes, [s.d.], p. 111).

distanciá-los de seu cixo). Como se não bastasse, o próprio ato de (re)contar as peripécias do pai já incorreria, mesmo com a ausência de intenção, em uma narrativa com uma grande dose de fantasia, uma vez que o narrador faz questão de salientar que o exagero e a imaginação são ingredientes obrigatórios que se fazem presentes, em doses substanciais, nas aventuras relatadas por Cony-pai, como em relação ao amigo de infância Absalão:

Obedecendo à tradição dos melhores narradores da história, de Homero em diante, o pai fazia do amigo de infância uma colagem de outros meninos que fora encontrando pela vida, e outros que ele ia inventando conforme a inspiração e o auditório da hora. (p. 27)

Além disso, esses recuos no tempo aparecem mesclados aos relatos da infância e da vida adulta do narrador, não obedecendo a uma seqüência cronológica. Vale lembrar que aqui a seleção e disposição dos relatos é, na maioria das vezes, uma questão de eleição subjetiva e seletiva da memória, e esta desorganização cronológica dos fatos projeta um paralelismo em relação às histórias que eram "alteradas" pelo pai, "pois as histórias em que ele se metia nunca tinham fim, ligavam-se umas às outras, entravam uma dentro da outra, como aquelas bonecas de madeira que fabricam na Rússia" (p. 90).

b) Os recursos utilizados na linguagem, que segundo o próprio autor "oscila entre a crônica e a reportagem" (p. 7), também denunciam a ficcionalidade, pois o narrador busca dar ao relato atributos literários, através dos clichês e expressões populares com explícita intenção humorística, utilizados para ilustrar uma situação ou referenciá-la:

- "demos, literalmente, com os burros n'água" (p. 66), referindo-se à mudança da família que acabou no fundo da baía de Guanabara. Foi na época da Revolução de 30; com o desemprego de Cony-pai, a família viu-se obrigada a mudar-se para Niterói, onde o custo de vida era mais barato. Ao contratar uma transportadora falida, os móveis - juntamente com os burros que os carregariam até a barca - foram acidentalmente lançados ao mar;

- "ou, com a sabedoria adquirida no lugar onde agora está, aprendeu que o que é do homem o bicho não come" (p. 16), salientando a ausência de formalidades e floreios na identificação do destinatário do embrulho. O narrador Cony fica surpreso ao perceber que o pai, ao endereçar-lhe o pacote, se absteve de enumerar as funções do filho e todas as referências que pudessem distingui-lo.

c) As comparações elaboradas a partir do conhecimento mundivivencial do autor Carlos Heitor Cony, como nos exemplos abaixo:

- "em matéria de peregrinos, ele tinha como referência única o coro do Tannhäuser, uma das óperas que mais admirava" (p. 46);

- "o cenário parece pronto para um fantasma, como aquele do Hamlet, trazendo uma revelação em seus gestos de morto" (p. 81);

- "nem Colombo, nem o Grande Vasco, partindo a caminho das Índias e da América, tomaram tantas e tão detalhadas providências" (p. 50);

- "era uma moça até que mais para bonita do que feia, tinha o rosto redondo de filha de Maria, uns olhos doces, falava baixinho, era muito pudica e comportada" (p. 49).

d) As recorrências imagéticas que o narrador cria e com as quais delicia o leitor, principalmente com relação aos balões que encantavam o menino e jamais abandonaram a memória do adulto. Imagens como as que são suscitadas pelo balão gigante que retorna para morrer no quintal de casa: "tombado, exausto como o touro ensangüentado na arena, o balão se rendeu, vencido, cadáver, animal fatigado que escolhe o lugar onde nasceu para morrer" (p. 166).

Ou o pequeno balão, branco e roxo, pendurado em cima da cama do menino Cony e que foi solto pelo Manuel Firme, seu irmão de criação:

Saber que o meu balão não mais existia doeu. E só não doeu mais porque esse balão freqüenta meus sonhos, freqüenta sobretudo - e até hoje - minhas insônias. É quando, de repente, iluminado e silencioso, ele se ergue, roxo e branco, e passa pela minha memória, lentamente, cobrando-me o legado que me deixou, um legado de tristeza, mansidão e fragilidade. (p. 101)

Esse balão, como diz o próprio narrador, "que nunca soltei, ficou amarrado à minha infância, se um dia eu chegasse a rei ou a bispo e tivesse direito a um escudo, nele mandaria gravar esse balão, logotipo do meu mundo, emblema de mim mesmo" (p. 100), deixa transparecer o apelo emocional evidente, pois fora feito pelo pai e inspirava no menino os anseios e sonhos que tinham como princípio e destino a figura paterna.

Nesses momentos de grande lirismo e nostalgia, em que o leitor permite-se transportar pelas imagens criadas a partir da linguagem, estão os pontos altos da criação ficcional, uma vez que afasta categoricamente a narrativa da escrita tida como realista, pragmática.

Pelos exemplos citados, vê-se claramente que as incursões ao campo ficcional buscam dar ao discurso uma singularidade que a linguagem comum não contempla. Com isso, quem ganha é o leitor, pois ao longo da narrativa intercalam-se momentos de humor, nostalgia, melancolia. No entanto, esse é o

ponto a que permite chegar a análise proposta, uma vez que ~~os elementos~~ ficcionais estão sutilmente imbricados ao longo do discurso memorialístico. Por esse motivo, serão postos de lado elementos utilizados na constituição da personagem de Ernesto Cony Filho que não podemos afirmar serem produto da imaginação ou da memória do autor, sob pena de incorrer em equívocos desnecessários.

### 3.3 O embrulho da memória

Ao indicar as incursões ao campo ficcional na construção do enunciado, tornou-se visível o imaginário presente nas lembranças do menino. Agora, ao analisarem-se os recursos da enunciação, resta desvendar o alicerce sobre o qual é construída toda a trama narrativa, pode-se dizer o pretexto para sua consecução: o embrulho.

Assim, após um silêncio de mais de vinte anos, Carlos Heitor Cony lançou-se a escrever um livro que alcançou sucesso de crítica e de público, fazendo da própria vida objeto de seu discurso. De certa maneira, é este o caminho que leva Cony ao pai: as lembranças suscitadas pelas sensações que a letra, o cheiro, o nó do pai despertam em si e o tornam apto a essa viagem pelo tempo<sup>23</sup>.

O conteúdo do pacote, que desde o início instiga o leitor a cogitar inúmeras possibilidades quanto ao seu conteúdo, mostra-se no instante mesmo em que o narrador investiga suas origens: é o próprio fluxo das lembranças, a depuração da memória que está sendo evocada pela narrativa. Se no enunciado o embrulho é o objeto material que desencadeia a memória involuntária e possibilita o acesso às lembranças, no que diz respeito à enunciação ele desempenha um papel simbólico de não menor importância: poder-se-ia atribuir-lhe não apenas a função de objeto de evocação, mas também conferir-lhe o grau de elemento constituinte da estruturação do enunciado.

Para essa estruturação, o autor embrulhou todos os capítulos da história da vida de Cony-pai, encerrando-os num fragmento de tempo, interligados uns aos outros e, no momento em que obteve o distanciamento seguro para rememorá-los, deu início ao ritual de desembulhar o pacote.

<sup>23</sup> Uma crença partilhada também pelo narrador de Proust, quando sustenta: "Acho muito razoável a crença céltica de que as almas daqueles a quem perdemos se acham cativas na algum ser inferior, num animal, um vegetal, uma coisa inanimada, efetivamente perdidas para nós até o dia, que para muitos nunca chega, em que nos sucede passar por perto da árvore, entrar na posse do objeto que lhe serve de prisão. Então elas palpitam, nos chamam, e, logo que as reconhecemos, está quebrado o encanto. Liberadas por nós, venceram a morte e voltam a viver conosco" (PROUST, *No caminho de Swann*, p. 45).

Assim, quando o narrador diz estar "sozinho diante de um embrulho impossível" (p. 81), ele nos sugere a condição ficcional do embrulho. Mas, como se não bastassem todas as suas indicações, a data em que o narrador recebe o embrulho, dia 28 de novembro de 1995, ocorre em um futuro próximo<sup>24</sup>, posterior à publicação do livro, estabelecendo claramente a intenção romanesca de Cony.

Assim como a ficção e o discurso referencial solidarizam-se, realizando a permuta constante na construção do enunciado, da mesma forma existe a mobilidade de enfoque por parte do leitor, de acordo com o ponto de vista adotado no processo de leitura. Por esse motivo, cumpre investigar de que modo a ambigüidade de perspectivas instaurada pelo contrato de leitura influencia a recepção.

#### 4 O PRAZER DA LEITURA

*O escritor não diz: 'meu leitor' senão pelo hábito contraído na linguagem insincera dos prefácios e dedicatórias. Na realidade, todo leitor é, quando lê, o leitor de si mesmo. A obra não passa de uma espécie de instrumento óptico oferecido ao leitor a fim de lhe ser possível discernir o que, sem ela, não teria certamente visto em si mesmo. O reconhecimento, por seu foro íntimo, do que diz o livro, é a prova da verdade deste, e vice-versa, ao menos até certo ponto, a diferença entre os dois textos devendo ser freqüentemente imputada, não a quem escreveu, mas a quem leu.*

MARCEL PROUST, *O tempo redescoberto*. p. 153.

Retomando-se os pressupostos teóricos do primeiro capítulo, acerca da literatura confessional e suas variantes, bem como o contrato de leitura proposto, chega-se a uma questão importante: o modo como se lê pode interferir na construção das significações de *Quase memória*?

Uma vez que o autor-narrador construiu o enunciado de modo a que o leitor percorra a obra inteira, no ato da leitura, indagando-se acerca do conteúdo do embrulho - que nem sequer é real - existe mais de uma perspectiva de leitura? O leitor das memórias não espera encontrar, antes de tudo, uma obra que possa ser contraposta à realidade referencial? Qual é o efeito que essa ambigüidade

<sup>24</sup> FISCHER, Luís Augusto. Uma nova terceira margem, no velho Rio. *Zero Hora*, Porto Alegre, 25 nov. 1995. Segundo Caderno: Cultura, p. 6.

produz no leitor?

Na tentativa de oferecer respostas satisfatórias a essas indagações, as considerações a seguir buscarão priorizar a recepção (sob o enfoque proposto por Hans Robert Jauss) e o efeito (Wolfgang Iser) proporcionados pela leitura de *Quase memória*, bem como a tentativa de situar o gênero confessional no horizonte do nosso tempo.

#### 4.1 Jauss e Iser

No âmbito deste trabalho serão introduzidos alguns dos princípios que norteiam a estética de recepção, numa tentativa de contemplar o receptor, uma vez que, em última instância, é ele quem produz os sentidos da obra literária; por isso, serão resgatados apenas os conceitos que visem explicitar aspectos que interessam particularmente ao leitor de *Quase memória*.

Originária nos meios universitários alemães, na década de 60, a estética da recepção proposta por Hans Robert Jauss<sup>25</sup> é herdeira da releitura e do aprimoramento de algumas das premissas propostas por correntes da teoria literária, entre as quais o formalismo russo e o estruturalismo tcheco. Seu interesse avança em relação a esses pressupostos porque ela está voltada à recuperação da historicidade dos textos literários, buscando na interação obra/leitor o valor, em cada época, atribuído à obra, bem como os fatores que favorecem a sua leitura ao longo do tempo, entre os quais a experiência estética que o texto literário proporciona.

Jauss posiciona a arte de vanguarda, em sua condição altamente experimental, como ideal para exercer a função de renovar a percepção do leitor, uma vez que somente o seu aspecto transgressor é capaz de desautomatizar os sentidos condicionados do homem do século XX. Por outro lado, também os juízos de valor são dependentes do aspecto de inovação e/ou ruptura instaurados pela obra de arte:

*A maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua aplicação, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece-nos claramente um critério para a determinação de seu valor estético. A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o*

<sup>25</sup> JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

já conhecido da experiência estética anterior e a "mudança de horizonte" exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária<sup>26</sup>.

Enquanto a crítica tradicional ainda se preocupava em apenas interpretar a obra literária, vendo-a como a representação ou reflexo da realidade, Jauss procurava contemplar o papel do leitor como sujeito que coloca em processo a experiência estética a partir de sua concretização de leitura. Entre os colegas da Escola de Constança, destaca-se Wolfgang Iser, cuja orientação está voltada à análise das apreensões do texto e sua leitura; leitura esta que varia historicamente, como varia também a visão de mundo instaurada pelo autor:

O texto literário se origina da reação de um autor ao mundo e ganha o caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contida. Mesmo quando um texto literário não faz senão copiar o mundo presente, sua repetição no texto já o altera, pois repetir a realidade a partir de um ponto de vista já é excedê-la<sup>27</sup>.

Considerando a obra literária como instrumento capaz de estabelecer um canal de comunicação entre autor-obra-leitor, Wolfgang Iser propõe uma *teoria do efeito*; esta proposição, vinculada em sua origem à estética da recepção, tem seu foco voltado para a estrutura textual e as reações do leitor diante de sua organização. A ênfase na interação texto/leitor, por ocasião da leitura, visa reconstituir a comunicação entre ambos, relegada a um segundo plano pelas interpretações tradicionais:

não surpreende que os textos literários foram considerados ora como testemunha do espírito da época, ora como reflexo de condições sociais, ora como expressão das neuroses dos seus autores, etc.; os textos foram nivelados como documentação e, desse modo, se elimina aquela dimensão que os diferencia da mera documentação: a possibilidade privilegi-

<sup>26</sup> JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. p. 31. (Série Temas).

<sup>27</sup> ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. V1. p. 11.

ada de experimentar na leitura o espírito da época, as condições sociais e as disposições dos seus autores<sup>28</sup>.

Assim, o efeito é algo a ser experimentado a partir da concretização da leitura e mediado pela disposição e valoração dos elementos constitutivos da estrutura textual.

#### 4.2 O efeito da leitura e a experiência estética

Quando o Cony-narrador conduz o leitor para o constante questionamento com relação ao conteúdo do embrulho, as conjecturas daquele acabam por direcionar a atenção deste para a ênfase na resolução do enigma do embrulho. Este artifício, que mantém o leitor em suspenso até ao final sem, no entanto, fornecer um mecanismo de elucidação do mistério através de recursos textuais, é a prova cabal de que a busca pelo significado apenas através da estrutura do texto resulta insuficiente, uma vez que o que importa para o autor é, em suma, *as possibilidades de efeito que o embrulho desencadeia no receptor do texto*.

A leitura de *Quase memória* é orientada pela perspectiva do narrador, que busca, ao longo da narrativa, conduzir a atenção do leitor para o conteúdo do embrulho. Quando o narrador questiona se o pacote atual é o mesmo que foi visto certa vez, na Sala de Imprensa onde o pai trabalhava (p. 81-82) - e cujo destino é ignorado - ou se contém os trabalhos escolares aplicados por Ernesto Cony por ocasião do ingresso de Cony-filho no seminário (p. 102-103), o leitor é incitado a acompanhar todas essas possibilidades, com vistas à solução do enigma.

Por esse motivo, o eixo ao redor do qual gravitam as possibilidades de significação em *Quase memória* é o embrulho, que instiga a curiosidade do leitor com o intuito de fazê-lo interagir constantemente com o texto no processo de leitura, pois, segundo Iser "não podemos captar exclusivamente o efeito nem no texto, nem na conduta do leitor; o texto é um potencial de efeitos que se atualiza no processo da leitura"<sup>29</sup>. Vale lembrar que essa leitura depende, basicamente, do ponto de vista que o leitor adota diante dos temas que se sucedem durante a leitura.

A partir desta proposta, infere-se que ao legitimar, através do contrato de leitura, a oscilação do texto entre a ficção e a realidade, Cony rompe com as expectativas dos leitores da obra memorialística. Isso ocorre devido às estratégias narrativas, que incorporam personagens reais e fictícias, bem como a

<sup>28</sup> Idem, ibidem, p. 39-40.

<sup>29</sup> Idem, ibidem, p. 15.

harmonização do par memória/imaginação, possibilitando uma multiplicidade de perspectivas e pontos de vista eleitos a partir dos diversos enfoques conferidos aos elementos estruturadores do texto.

Também com relação ao fator tempo o procedimento do narrador é análogo. O leitor, através da organização da narrativa e do constante jogo entre o tempo do enunciado e da enunciação (bem como a própria ordem dos acontecimentos narrados), percebe a predominância temporal na organização e disposição dos temas, ao que, no entanto, o narrador não deseja aquiescer; antes, tenta estabelecer uma distância com relação à situação do narrador de *Em busca do tempo perdido*, inscrevendo o espaço como elemento diferenciador em relação à obra de Proust, por ocasião do recebimento do embrulho. Essa negação inserida propositadamente na tessitura textual reforça a participação do leitor na (re)construção de sentidos pois, de acordo com Iser, "o efeito resulta da diferença entre o dito e o significado, ou, noutras palavras, da dialética entre mostrar e encobrir"<sup>30</sup>.

Por outro lado, o subtítulo *quase-romance*, no que tange ao ângulo eleito para a apreciação da obra, por parte do leitor, exerce uma função bastante importante. Philippe Lejeune exemplifica a problemática do emprego da palavra *romance* a partir de uma entrevista concedida pelo escritor Jacques Lanzmann, parcialmente reproduzida na obra *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Ao ser questionado acerca da veracidade de seu relato, Lanzmann declara que quando buscou saber o porquê do subtítulo *romance*, justaposto ao título da obra pelo seu editor, foi-lhe justificado que "colocamos o nome de *romance* porque tua vida é um romance"<sup>31</sup>. A partir daí Lejeune questiona o significado da palavra em destaque, ao que ele próprio responde: "Em nenhum caso invenção ou ficção, porém a intensidade do efeito produzido no leitor, análogo ao que produz um romance. Aventuras, emoções, fatos que fogem do normal, e contados com arte para fazer vibrar o leitor. (...) Então o subtítulo significaria: *relato apaixonante*"<sup>32</sup>.

No caso, o efeito apaixonante proporcionado pela leitura das aventuras de Cony-pai, favorecido pela linguagem bem elaborada, se deve principalmente aos *pontos de indeterminação*<sup>33</sup> e negações inseridas do texto, favorecidos pela

<sup>30</sup> Idem, *ibidem*, p. 92.

<sup>31</sup> LEJEUNE, op. cit., p. 154, destaque do autor.

<sup>32</sup> Op. cit., p. 155, grifo do autor.

<sup>33</sup> Segundo Wolfgang Iser, são vazios inseridos na estrutura do texto, propositadamente, com o objetivo de forçar o leitor a um reexame de suas apreensões de significado, intensificando assim a sua interação com o texto. (JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*, p. 106-121).

ambigüidade no estabelecimento do pacto de leitura, e que, portanto, exigem do leitor uma constante suspeita sobre a correção ou não das construções de significados que vai atribuindo ao texto, no decorrer da leitura. Essa participação efetiva do leitor, segundo Iser, possibilita a experiência da *catarse*<sup>34</sup> (principal resultado da experiência estética que proporciona, em última instância, a libertação do leitor frente às suas percepções rotineiras): "por isso, a solução de conflitos é capaz de desenvolver um efeito de catarse ao envolver o leitor em sua realização. A obra de arte dá satisfação ao receptor apenas quando ele participa da solução e não se limita a contemplar a solução já formulada"<sup>35</sup>.

Já que a narração em primeira pessoa aproxima o leitor, convida-o a participar solidariamente dos mesmos sentimentos do narrador, o discurso pessoal implica uma maior interação com o receptor de seus textos, estabelecendo uma intimidade que visa, em primeiro lugar, criar as condições favoráveis à sua participação efetiva nos acontecimentos, num clima de confissão e proximidade. Uma exposição dessa natureza por si só implica uma visão diferenciada do relato mas, no caso de *Quase memória*, existe ainda o trato artístico conferido à linguagem, que acaba possibilitando ao leitor reviver os sentimentos experimentados pelo narrador, libertando assim a sua percepção automatizada pela rotina.

## CONCLUSÃO

Carlos Heitor Cony buscou dar um acabamento ao seu passado (da mesma forma como dotou seu texto confessional de recursos literários), à sua vivência com o pai (a figura paterna é literalmente "embrulhada" nas dobras do pacote imaginário e nas páginas de *Quase memória*). O resultado dessa elaboração, o texto, é um invólucro cujo conteúdo não é visível à primeira vista, mas que vai sendo construído, descoberto no decorrer da leitura e da experiência estética por ela proporcionada; o texto – como as descobertas do narrador a partir do embrulho – é antes um potencial de efeitos a serem experimentados do que um enigma a pedir solução. Já o ato de desembulhar as lembranças, por parte do narrador, tem sua ação correlata no papel do leitor, que ao apreender os sentidos através das estruturas textuais não consegue esgotar todas as possibilidades do

<sup>34</sup> De acordo com Jauss, "designa-se por *katharsis*, unindo-se a determinação de Górgias com a de Aristóteles, aquele prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o expectador tanto à transformação de suas convicções, quanto à liberação de sua psique" (Idem, *ibidem*, p. 80).

<sup>35</sup> ISER, op. cit., p. 95.

texto. Por mais satisfatória que seja sua construção de significações, o mistério do texto – como do embrulho – permanece.

Dessa forma, *Quase memória* introduz o leitor no universo da obra pela projeção constante que o narrador lança ao leitor de suas próprias suposições. Ao final da leitura, após adotar e abandonar, por diversas vezes, a orientação do narrador, o leitor percebe que o resultado de sua imersão nas aventuras de Cony-pai é a satisfação que lhe proporcionou tal empreitada. Os elementos que caracterizam a obra memorialística apresentam-se dispostos de forma a possibilitar ao leitor o compartilhamento, em sintonia com o autor-narrador, de uma visão de mundo pessoal e única: o espírito de uma época que já não existe mais, o saudosismo e a nostalgia que o narrador sente pelo Velho Rio, o Rio onde Cony-pai brilhava soberano aos olhos do filho.

Por outro lado, cabe ressaltar, sob o prisma teórico, que são incogíveis as contribuições das diferentes correntes da teoria literária das últimas décadas, uma vez que até há bem pouco tempo os críticos se ocupavam unicamente da literatura vista pela sua importância ideológica ou como representação da realidade. Com essa mudança de paradigma proposta pela estética de recepção, a obra literária passa a ser vista sob uma nova ótica: um instrumento que proporciona ao leitor libertar-se da visão de mundo condicionada e ainda, dependendo da intensidade do efeito provocado pela leitura, rever suas posições e valores diante da realidade que o cerca.

Por essa razão, a busca apenas pela interpretação da obra literária passa a ser questionada com mais veemência neste final de século, devido à mudança de paradigmas proposta pela estética da recepção e pelo trabalho desenvolvido por Iser. Faz-se necessário verificar, antes, a inserção da obra no cenário literário em meio ao qual surgiu, e a experiência estética que suscitou. Há que se recuperar, antes de tudo, o prazer da leitura. Porque a criação literária não é apenas a repetição de um modelo ou veículo de disseminação ideológica: o livro também é instrumento de alívio e prazer, de evasão e liberdade psíquica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1992.

AZEVEDO, Vera Lúcia Ramos de. *Textos sobre textos: uma cartografia ficcional*. In: Anais do 3º Congresso da ABRALIC: limites. São Paulo, EDUSP, 1995. v.2.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves da Silva. 7.ed. São Paulo: Martins Fontes, [s.d.].

BORBA, Maria Antonieta Jordão de O. *Caracterização do discurso ficcional: uma proposta pelo paradigma da estética da recepção*. In: Anais do 3º Congresso da ABRALIC: limites. São Paulo, EDUSP, 1995. v.2.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. *Figurações do outro*. In: Anais do 3º Congresso da ABRALIC: limites. São Paulo, EDUSP, 1995. v.2.

II CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 1990, Belo Horizonte. *Anais do 2º Congresso da ABRALIC: literatura e memória cultural*. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991. 2v.

CONY, Carlos Heitor. *Quase memória: quase romance*. 7.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CRETTON, Maria da Graça. *Autobiografia, memória e diário: limites e convergências*. In: Anais do 3º Congresso da ABRALIC: limites. São Paulo, EDUSP, 1995. v.2.

FISCHER, Luís Augusto. *Uma nova terceira margem, no velho Rio*. Zero Hora, Porto Alegre, 25 nov. 1995. Segundo Caderno: Cultura. p. 6.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. v.1.

JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. (Série Temas).

LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Tradução de Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

MIRANDA, Wander Mello. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: UFMG, 1992.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução de Mario Quintana. Porto Alegre: Globo, 1948.

\_\_\_\_\_. *O tempo redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. 6.ed. Porto Alegre: Globo, 1981.

- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 8.ed. Rio de Janeiro: Record/Martins, 1975. 2v.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos).
- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. (Org.). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. 2.ed. corrig. e aum. Coimbra: Almedina, 1983.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Coleção Debates).